



UR  
HARRY  
SCHEINS  
ARKIV

Per Vesterlund





# Ur Harry Scheins arkiv

NEDSLAG I 1900-TALET  
SVENSKA MEDIEHISTORIA

*Per Vesterlund*

MEDIEHISTORISKT ARKIV  
NR 42



## Innehåll

**MEDIEHISTORISKT ARKIV** publicerar antologier, monografier – inklusive avhandlingar – och källsamlingar på både svenska och engelska. För att säkerställa seriens vetenskapliga kvalitet underkastas insända manus som regel dubbelblind granskning av oberoende sakkunniga.

Redaktionskommittén består av Elisabet Björklund (Linnéuniversitetet), Marie Cronqvist (Lunds universitet), Anna Dahlgren (Stockholms universitet), Johan Jarlbrink (Umeå universitet), Åsa Jernudd (Örebro universitet), Solveig Jülich (Uppsala universitet), Charlie Järpvall (Linnéuniversitetet), Mats Jönsson (Göteborgs universitet), Matts Lindström (Uppsala universitet), Andreas Nyblom (Linköpings universitet), Sonya Petersson (Stockholms universitet), Pelle Snickars (Umeå universitet) och Malin Wahlberg (Stockholms universitet).

Redaktör: Patrik Lundell (Örebro universitet)

I digital form är Mediehistoriskt arkiv en CC-licensierad bokserie – erkännande, icke-kommersiell, inga bearbetningar 3.0. Böckerna kan fritt laddas ned i pdf-format från [www.mediehistorisktarkiv.se](http://www.mediehistorisktarkiv.se). Vi ser gärna att de används och sprids.

Fysiska böcker kan beställas via nätbokhandlare eller Lunds universitet: [www.ht.lu.se/serie/mediehistorisktarkiv/](http://www.ht.lu.se/serie/mediehistorisktarkiv/).  
E-post: [skriftserier@ht.lu.se](mailto:skriftserier@ht.lu.se)

Utgivare: Mediehistoria, Lunds universitet

**MEDIEHISTORISKT ARKIV NR 42**

Grafisk form: Johan Laserna

Bildredaktör och bildbearbetning: Tomas Ehrnborg

Omslagsbild: Ur Harry Scheins privata arkiv

Pärmens insida: Harry Scheins bokhylla. ©Tomas Ehrnborg

Tryck: Bulls Graphics, Halmstad 2019

ISSN 1654-6601

ISBN 978-91-985045-4-5 (tryck)

ISBN 978-91-985045-5-2 (pdf)

Inledning	9
Harry Schein	12
Om boken	13
Biografisk översikt	15
Harry Schein i 1900-talets Sverige	17
Att studera Harry Schein – några teoretiska och metodiska utgångspunkter	20
1. I Harry Scheins arkiv	25
Harry Scheins arkiv	26
Celebritetens efterlämnade samlingar	28
En reseräkning	32
En brevväxling	34
En styrelsepost	36
Ett begrepp	38
Avslutning	41
2. Filmkritikern Harry Schein	43
Att studera filmkritik	46
Harry Scheins plats i en filmkulturell offentlighet	47
Om smak och filmkritik	49
Om sanning, lögn och verklighet	51
Om filmteori och filmhistoria	54
Om filmkonsten – en smakdomare utan argument?	56

Harry Schein och den svenska filmen	58		
Avslutning: Från verklighet till dröm	63		
3. Vägen till filmavtalet.			
Harry Scheins filmpolitiska aktivitet innan 1963	67		
Filmpolitik	69		
Harry Schein engagerar sig i filmpolitiken	71		
Tanken på kvalitetsstödet tar form	75		
Filmen i politiken – ett tecken i tiden	76		
Kris i filmbranschen	79		
Det långa femtiotalet	82		
Den svenska filmens stora äventyr?	86		
På väg mot filmreformen?	91		
Ett avtal sluts	93		
Schein och nätverken	95		
4. <i>Har vi råd med kultur?</i> och <i>Demokratins kultursyn</i> .			
Två kulturpolitiska program	97		
Demokratins kultursyn	101		
Mottagandet av <i>Demokratins kultursyn</i>	104		
Debattens förlopp	105		
Har vi råd med kultur?	107		
Scheins strategi	111		
Reaktionerna på <i>Har vi råd med kultur?</i>	116		
Avslutning	118		
5. Om filmarkiv.			
Arkivvärde, programvärde, marknadsvärde	121		
Värderingen av AB Svensk Filmindustris journalfilmsarkiv	124		
De Filmhistoriska samlingarna blir nationellt filmarkiv	127		
Statens filmcentral	129		
Från arkivvärde till användarvärde?	134		
6. En pest för våra svenska hjärtan.			
Kriget om Åsa-Nisse i Radionämnden		137	
Den utskällda folkligheten?		139	
Filmlustspelens renässans i en film- och mediehistorisk kontext		142	
Pilsnerfilmens värde		144	
Harry Schein anmäler Åsa-Nisse		147	
Det stormar kring Schein		150	
Avslutning		152	
7. Medier, vetenskap och politik		157	
Medieforskningens förlorade historia?		159	
Helsingfors 1972		161	
Oslo 1973		164	
Stockholm 1974		166	
Avslutning		168	
8. Samhället i medierna?			
Harry Schein och medieforskningen		173	
Till exemplen		175	
Filmens inflytande på sin publik?		177	
Att mäta kultur		182	
Ett nytt uppdrag		186	
Pressproblem – Harry Schein i debatten om den svenska tidningskrisen 1973		189	
Avslutning		193	
9. ”Stoppa kabel-tv!”			
Det offentliga mottagandet av Harry Scheins utredning <i>Inför en ny mediapolitik</i> 1972		197	
Inför en ny mediepolitik?		198	
Utredningen		200	

Elektronikens Åsa-Nisse – en utredning tas emot	203
”Stoppa kabel-tv!” – debatten fortsätter	206
Massmedium blir minimedium – debattens tredje fas	210
Avslutning	213
10. Harry Schein, offentlighet och elit	217
”Bäste broder” – Schein i makteliterna	220
I (eller utanför) den socialdemokratiska eliten?	224
Den goda smaken, det goda omdömet	
eller det goda sällskapet?	227
Ironikern Schein?	229
Celebriteten och makten	232
Avslutning	234
Epilog	237
Noter	241
Källor och referenser	269
Efterskrift och tack	281
Bildförteckning	283
Personegister	285

## Inledning

I oktober 1972 höll Filminstitutets ordförande och Utbildningsdepartementets medieexpert Harry Schein ett anförande på Publicistklubbens 75-årsjubileum i Malmö. Inbjudan var motiverad av den omdiskuterade utredning om det framtida kommunikationssamhället, *Inför en ny mediapolitik*, som han just färdigställt och publicerat som en del i sitt uppdrag som mediepolitiskt sakkunnig med förordnande på Utbildningsdepartementet. Det medielandskap som man kände – med böcker, press, teve, radio och film som informationsbärare – var nu utsatt för ett hot, menade Schein. Rentav hotades ”själva massmediebegreppet”, vilket enligt Schein hörde ”intimt samman med ekonomiska och tekniska begränsningar i produktions- och distributionsprocessen”.<sup>1</sup> Kabelteve och en ny dubbelriktad bredbandsteknik skulle komma att skapa nya förutsättningar för mellanmännisklig kommunikation, och den skulle också innebära nya former för distribution av tidningar, ljud och rörlig bild. Massmedierna hade enligt Schein definierats av en relativ begränsning vad gällde distribution – en teknologiskt, juridiskt och inte minst politiskt betingad begränsning. Med den nya medieteknologi som nu förutspåddes skulle dessa begränsningar upphöra.

Harry Schein har fascinerat den svenska offentligheten i decennier. Han är ett exempel på en person som under sin levnad uppnådde celebritetsstatus, för att efter sin död bli en ikon. Han lyfts ofta fram som det eleganta undantaget i ett Sverige präglad av konformitet, och som en elitist i ett annars egalitärt folkhem. Maaret Koskinen och Louise Wallenberg beskriver honom i introduktionen till antologin *Harry bit för bit: Harry Scheins många ansikten* som ”ständigt påpassad, kritiserad, men också ibland hyllad” i olika typer av medier.<sup>2</sup> Med hjälp av begreppet ”biografisk legend” konstaterar de hur Schein samtidigt både konstruerades av medierna och själv konstruerade sin egen bild.<sup>3</sup> Han skrev flera självbiografiska böcker och talade återkommande om sin egen person, och om konstruktionen av den, i olika offentliga sammanhang. Att celebriteter aktivt deltar i skapandet av den egna personan är legio.<sup>4</sup> Det avvikande i





Scheins fall var att han inte bara strategiskt bevakade bilden av sig själv, han reflekterade också kritiskt över sin offentliga position som erfarenhet och som företeelse. När han skrev och talade om sitt liv var den process där han transformerades från okänd till kändis ett ständigt tema. Han beskrev det smärtsamma i att vara känd, men också den fåfånga som positionen närde. Hans reflektioner på temat kunde också vara allmän-giltiga, som när han talade om hur de människor som dömdes till en offentlig identitet deformerades, och om hur bilderna av verkligheten skapade en egen verklighet.<sup>5</sup> Den ständiga synlighet som var förutsättningen för celebritetens offentliga status, snarare förvanskade än tydliggjorde den människa som drabbades av ödet att bli känd.

När Schein sammanfattade de prognoser om framtidens medielandskap som han ställt i sin nya bok för Publicistklubben var det alltså en celebritet som reflekterade över hur förutsättningarna för kändisskap skulle förändras. Men föredraget i Malmö 1972 aktualiserar också en rad andra välkända dimensioner hos Schein. Där finns skärningspunkten mellan medier. Filminstitutets chef talade till journalister om sin nya bok, där han förutspått hur såväl böcker, tidningar, etermedier, film och offentliga föredrag skulle komma att utmanas och kanske utplånas av en helt ny medieteknik. Där representeras också makten, med Schein som en ifrågasatt maktbärande vars närvaro motiverades av att hans prognoser ifrågasatts och setts som uttryck för hans egna intressen. Den ständigt påpassade Schein hade en ansträngd relation till journalister – den yrkesgrupp som hade störst del i konstruktionen av hans offentliga identitet – och hans bok hade tolkats som ett sätt att ifrågasätta pressen. Publicistklubbens medlemmar utgjorde ett av de många nätverk Schein hade anknytning till. Han var visserligen inte en del av journalistkråket, men han levde i symbios med det eftersom han så ofta var utsatt för dess yrkesutövning. Dessutom var han i social bemärkelse knuten till samma samhällseliga elitskikt som landets ledande publicister. Denna samhällselit bestod av olika grupperingar. Schein var på ett för svenska vidkommanden ovanligt sätt en del av – eller stod i kontakt med – en lång rad av dessa nätverk. Han var etablerad inom näringslivet och kulturlivet och hade täta band till den socialdemokratiska eliten.

Föredraget på Publicistklubben leder också till andra delar av Scheins professionella biografi än de som varit de vanligaste i hans biografiska

← Harry Schein på Empire State Building, Manhattan, 1946.

legend. Det utspelades inte på det Filminstitut som han i allmänhet förknippats med.<sup>6</sup> Konflikterna var underförstådda snarare än hätska, och fördes inte mot en vänsterorienterad grupp av unga filmare utan mot tidningsfolk i olika åldrar. Det skedde också lite vid sidan av den besvärande skärningspunkt där privat och offentligt sammanföll, vilken annars kännetecknade kulturpolitikern Schein – gift med en skådespelerska och nära vän med framstående konstnärer och politiker. Dess innehåll är i lika hög grad inriktat på kunskap om medier som på makt över medier. För denna bok, där ett centralt tema är hur förändringar i mediala landskap och stridande värderingar samspekar i utveckling och användande av kunskap om medier, är Scheins föredrag på Publicistklubben en lämplig ingång. Det är det också genom det spänningsfält som konflikten mellan Schein och det journalistiska auditoriet utgjorde, då Scheins relationella position i nätverk och hierarkier också är en central aspekt i det följande.

## Harry Schein

Att betrakta Harry Schein som en av den moderna svenska mediehistoriens mest centrala gestalter är knappast någon överdrift. Hans insats i inrättandet av det Svenska Filminstitutet (SFI) 1963 är väldokumenterad och omskriven.<sup>7</sup> Vid sidan av ledarskapet för SFI innehade Schein också andra viktiga positioner inom filmbransch, press, näringsliv och etermedia. Han var bland annat ordförande i Sveriges Radios styrelse, styrelseledamot i *Stockholms-Tidningen* och STIM. Det är dock inte bara maktpositionerna som väcker intresse. Schein var dessutom en flitig skribent och samhällsdebattör: som filmkritiker introducerade han under 1950-talet kontinental och amerikansk filmteori; som författare förebådade han de digitala mediernas utveckling i artiklar och böcker under 1960- och 1970-talen; som debattör identifierade han tidigt potentiella och reella problem och inkonsekvenser i den svenska kulturpolitik som han också kom att bli en del av. Dessutom var han som sagt också en celebritet – en kändis i mediernas strålkastarljus.

Det fanns naturligtvis också en privat Harry Schein. En människa som levde ett långt liv i ett Europa statt i ständig omvälvning. Som föddes 1924 i Wien, huvudstad i ett sympat imperium. Som dog 2006 i Stockholm, huvudstad i ett folkhem som många redan då börjat se som förlorat. Bakom celebriteten finns en potentiell tragedi att berätta – historien om en pojke som miste sin familj i ett av världshistoriens mest uppslitande och omskrivna historiska skeenden. Där finns i hans exceptionella framgångssaga – den om den ensamme flyktingpojken som byggde upp ett

kemiföretag, som etablerade sig som filmkritiker och samhällsdebattör, som inrättade sig ett socialt nätverk av svårslagen offentlig dignitet, som ledde svensk filmpolitik under ett par av dess mest formativa decennier, vars maka Ingrid Thulin var en av landets vackraste och mest omskrivna skådespelerskor – naturligtvis också en trög vardag. Där finns ensamheten efter avskedet från Filminstitutet, där finns åldringens isolering, men där finns också hårt dagligt arbete och tänkande, manifesterat i den enorma mängd texter han lämnar efter sig.

Historien om Schein är historien om värden som står på spel, kanske om en värld som står på spel. Det är en värld där han ständigt befinner sig nära makten, och där han följaktligen på ett paradoxalt sätt samtidigt lika ständigt befinner sig på den sida som är hotad. Det som står på spel kan vara filmen, det skrivna ordet, omdömet, manligheten eller socialdemokratin. Den hotade världen är naturligtvis inte blott Scheins egen värld, men i och med den roll han får – och ger sig själv – i samtidens kulturpolitiska och mediala förändringsprocesser framstår han som en kongenial bild för, och ingång till, den svårgripbara process där en gammal värld går förlorad och en ny föds. Den gamla världen är kanske massmediernas, vars död han förutspår redan 1972, men också den föregivet goda smakens och de gamla elitära strukturernas värld. För att tala med Schein – kvalitetens värld. I Sverige är det samtidigt det tröga folkhemmets värld, ett samhälle präglad av socialdemokrati och politiska kompromisser.

## Om boken

*Ur Harry Scheins arkiv: Nedslag i 1900-talets svenska mediehistoria* är en av två monografier där jag sammanfattar och avslutar mitt forskningsprojekt *Citizen Schein – En studie i svensk filmkultur, filmpolitik och medieförhållanden under perioden 1950–1990 med utgångspunkt i Harry Scheins arkiv*. Projektets syfte var att undersöka olika mediehistoriska brytpunkter ur ett mångmedialt perspektiv med Schein som samlande prisma. Det var översiktligt uppspaltat i sex olika parallella utgångspunkter:

1. Harry Scheins verksamhet som filmkritiker/filmdebattör under tiden innan filmreformen 1963.
2. Harry Scheins roll i den svenska filmpolitiken.
3. Harry Schein och arbetarrörelsen.
4. Harry Schein som kultur- och medieskribent.
5. Harry Scheins mediepolitiska insatser.
6. Harry Schein som offentlig celebritet.



Den nu aktuella boken är avsedd att sammanfatta forskningsprojektet genom att samla publicerade artiklar som har tillkommit inom dess ram i en volym. Några kapitel är opublicerade eller nyskrivna. Ett mål har varit att låta kapitlen täcka de sex punkterna ovan, och samtidigt låta dem forma en bred medial historia. Några av kapitlen belyser i tid avgränsade debatter och händelser, medan andra täcker längre tidsspann under en tematisk rubrik.

Projektets andra monografi är *Schein: En biografi*, utgiven våren 2018, som är en översiktlig kronologisk genomgång av Scheins liv som det gestaltar sig med utgångspunkt i hans arkivariska kvarlämningar och publicerade texter.<sup>8</sup> Föreliggande bok är inte primärt en biografi, snarare är den ett axplock av nedslag där både Schein och den mediepolitiska samtid där han verkade framträder i olika slags blyxtbelysning. Om *Schein: En biografi* både fungerar som en professionell biografi över Schein och som populärvetenskaplig sammanfattning av projektet, svarar *Ur Harry Scheins arkiv: Nedslag i 1900-talets svenska mediehistoria* på ett mer renodlat sätt mot projektets utgångspunkter.

Bortsett från strävan efter att ge en omfattande dokumentation av ett genomfört forskningsprojekt: varför en ytterligare bok om Schein? Å ena sidan finns *med* personen Schein den fascinerande berättelsen om honom med alla dess kittlande vindlingar och excesser. Å andra sidan finns *efter* personen Schein spår av en rad av de mediehistoriska processer i vilka han medverkade. Berättelsen Schein är vid det här laget väl känd efter antologierna *Citizen Schein* (2010) och *Harry bit för bit: Harry Scheins många ansikten* (2017), dokumentärfilmen *Citizen Schein* (2017) samt min egen *Schein: En biografi* (2018). Därför berättas här inte berättelsen igen. Snarare har urvalet av nedslag motiverats av att de utgör sådant som inte fullt ut täcks av de nämnda verken – med särskilt avseende på *Schein: En biografi*. Det finns fördjupningar – som kapitlen om filmkritik eller om Scheins kulturpolitiska skrift *Har vi råd med kultur?* – men också små berättelser som inte berättats tidigare, som den om Schein och filmarkiv. De två böckerna är följaktligen avsedda att komplettera varandra. Därför ges två av projektets sex utgångspunkter inte något eget kapitel här. Det är ingången arbetarrörelsen och Scheins roll som offentlig celebritet, vilka båda behandlas utförligt i *Schein: En biografi*. Det betyder dock inte att dessa två teman inte är närvarande, särskilt celebritetsaspekter är centrala i flera av bokens avsnitt.

Totalt utgörs boken av tio kapitel, vid sidan av inledning och epilog. Det inledande kapitlet presenterar och utforskar Scheins personarkiv.<sup>9</sup> Sedan följer två kapitel om filmkritikern Schein samt om Scheins tidiga

filmpolitiska verksamhet.<sup>10</sup> Kapitlet ”Har vi råd med kultur?” handlar om debatterna i samband med Scheins bok med samma namn från 1962, men också Bengt Nermans bok *Demokratins kultursyn* från samma år. Kapitlet ”Om filmarkiv” fokuserar filmreformens betydelse för svenska filmarkiv.<sup>11</sup> ”En pest för våra svenska hjärtan: Kriget om Åsa-Nisse i Radionämnden” fokuserar en enskild händelse i Scheins karriär – hans anmälan av tevevisningen av filmen Åsa-Nisse 1971. ”Medier, vetenskap och politik” och ”Samhället i medierna? Harry Schein och medieforskningen” handlar om hur Schein i olika sammanhang som mediepolitiker samverkade med olika vetenskapliga aktörer.<sup>12</sup> ”Stoppa kabel-tv!” fokuserar debatten som följde på Scheins bok *Inför en ny mediapolitik* 1972.<sup>13</sup> Det sista kapitlet ”Offentlighet och elit” behandlar några centrala tematiska aspekter i studiet av Schein, med fokus på hans roll i offentligheten som celebritet och publicist samtidigt som han verkade i en samhällelig elitsfär. Boken är disponerad enligt kronologisk ambition, även om några kapitel är mer tematiskt orienterade och innehållsmässigt löper över flera decennier.

Urvalet är i hög grad relaterat till idémässiga aspekter av Scheins verksamhet. Således är själva filmreformen från 1963 inte ägnat något eget kapitel. Däremot diskuteras dess förhistoria, och vissa följder av den. Inte heller fokuseras privatpersonen och hans biografi i någon större utsträckning. Här kan hänvisas till *Schein: En biografi* där den offentliga bilden av Schein i högre grad möter ett privat perspektiv. Som en översikt inför fortsättningen kommer dock här en kort orienterande levnadsteckning över Schein.

## Biografisk översikt

Harry Leo Schein föddes den 13 oktober 1924 i Wien. Hans far, Marcel Schein, drev en speditorsfirma. Både Marcel Schein och hans hustru Ida (född Garfein), var av judisk börd. Fadern avled i en hjärtattack 1936, tre år senare gifte Ida Schein om sig med en bankir. Då hade redan Harry och hans äldre syster Elisabeth flytt Österrike efter det nazistiska maktövertagandet. Elisabeth reste till USA. Harry kom till Sverige genom en insats från Mosaiska församlingen i Stockholm.

I Sverige bodde Schein först i Småland och Uppsala innan han 1940 kom till Stockholm. Där arbetade han på olika laboratorier samtidigt som han läste in en examen till kemisk ingenjör på Stockholms Tekniska Institut. Efter diverse kortare anställningar fick han hösten 1944 anställning på vattenreningsföretaget Merkantila Ingenjörbyrå (MIBIS). Samtidigt började han publicera sig som skribent. Han skrev om kultur

och politik i (i tur och ordning) *Ny Dag*, *Aftontidningen* och *Aftonbladet*. Samtidigt etablerade han sig som ingenjör och fick flera patent på vattenreningsmetoder.

I slutet av 1940-talet började skribenten Schein att specialisera sig på film. Han var från 1949 till 1956 *BLM*:s huvudsaklige filmkritiker, men han fortsatte att skriva för *Dagens Nyheter* om andra ämnen. Han tog samtidigt över ägarskapet av *MIBIS*, som han drev till hösten 1960 då han sålde firman till Bonnierföretagen med väldigt goda villkor. Sedan tidigt 1940-tal var han också djupt engagerad i det socialdemokratiska partiet. Han var tidigt nära vän med blivande ministrar som Krister Wickman och Calle Lidbom, och lärde under 1950-talet känna Olof Palme. Deras vänskap skulle komma att bli en viktig del i den offentliga bilden av honom.

Hösten 1956 gifte sig Schein med skådespelerskan Ingrid Thulin. Genom Thulin lärde han känna Ingmar Bergman, med vilken hans relation inledningsvis var ansträngd på grund av några kritiska recensioner av Bergmans filmer. Senare blev de två nära vänner. Äktenskapet skulle vara till slutet av 1980-talet, även om makarna formellt levde åtskilda. Samma höst slutade Schein som filmkritiker på *BLM*. Han fortsatte dock att verka som kulturskribent, särskilt efter avvecklingen av firman. Då skrev han företrädesvis för *Expressen*.

Hans stora insats i svenskt kulturliv är hans ledning av förhandlingen mellan filmbranschen och staten 1963. I och med det avtal som slöts samma år bildades Svenska Filminstitutet som Schein ledde till 1978, då han avsattes efter att ha varit hårt ansatt av både borgerliga politiker och vänsterorienterade filmare. Genom avtal som slöts avvecklades nöjes-skatten om 25 procent på biografernas biljettförsäljning och ersattes av en avgift om tio procent vilken finansierade Filminstitutet. Institutet hade till uppgift att ge ekonomiskt stöd till filmproduktion, men det skulle också ansvara för filmutbildning, filmkulturella insatser och det nationella filmarvet. Ledordet var kvalitet. Den film som primärt stöddes var utvald som konstnärligt värdefull. I slutet av 1960-talet initierade han bygget av ett hus för Filminstitutets verksamhet. Där inrymdes ateljéer, filmarkiv, kontor, biografier, bibliotek och undervisningslokaler avsedda för både praktisk filmutbildning och akademi. Filmhuset, som byggnaden kom att kallas, invigdes i januari 1971 och kom att manifestera den dignitet som filmpolitiken redan fått i offentligheten.

I och med filmreformen – och äktenskapet med den allt mer framgångsrika Thulin – blev Schein en nationell celebritet. Han fortsatte att skriva, men hans huvudsakliga sysselsättningar blev nu dels ledarskapet för *SFI*, dels ett politiskt uppdrag som sakkunnig medieexpert för utbildnings-

departementet under åren 1971 till 1976. Efter avskedet från *SFI* var Schein överksam under ett par år, men efter de uppmärksammade memoarerna *Schein* hösten 1980 kom han åter att bli efterfrågad som skribent och föredragshållare. Våren 1981 började han skriva ledarkrönikor för *Dagens Nyheter*. Under 1980-talet fick han flera stora uppdrag. De mest uppmärksammade var hans post som verkställande direktör och ordförande för statliga Investeringsbanken under åren 1983 till och med 1989, och hans uppdrag som ordförande i Sveriges Radios moderbolag från 1984 till 1989.

Hösten 1989 gick Schein i pension och ägnade sig under det kommande decenniet enbart åt att vara en offentlig person. Han deltog i debatter i radio och teve, skrev krönikor och artiklar, höll otaliga föredrag och gav ut tre uppmärksammade böcker – *Makten* (1990) om de svenska maktstrukturer han verkat i under 1990-talet, romanen *I slutet av evigheten* (1991), och den självbiografiska *Sluten* (1994). Efter de sista krönikorna i *Dagens Nyheter* sommaren 2002 lämnade han offentligheten. Harry Schein gick bort den 11 februari 2006.

## Harry Schein i 1900-talets Sverige

Scheins status som celebritet innebär inte att han med självklarhet är en given huvudperson i en given historisk kontext. Snarare är hans kontexter många, och hans egen roll divergerar i både art och betydelse beroende på sammanhang. I den svenska filmpolitikens historia är han en given centralgestalt, i socialdemokratin är han under lång tid mer av en bakgrundsgestalt, medan han i det nationella näringslivet har en rad olika poster av varierande vikt. Den senare gäller även hans uppdrag i den offentliga förvaltningen. Om han är en huvudperson i en avgränsad svensk kulturpolitisk historia kan han således betraktas som en ständig birollsfigur i berättelsen om det svenska 1900-talet. Det går att exemplifiera med hur Schein i några av de senaste årens allra mest omtalade svenska biografier figurerar mer eller mindre perifert i olika roller.

I Birgitta Holms biografi *Ruth Hillarp: Poet och erotiskt geni*, citeras en recension ur *BLM* från 1951 där filmkritikern Schein berömmar en av Hillarps tidigaste experimentfilmer.<sup>14</sup> Skribenten Schein var en del av samma stockholmska efterkrigsparnass där Hillarp kom att etablera sig som framför allt lyriker. Som en av många som kommenterade den fyrtyotalistiska film- och litteraturscenen hamnar Schein här alltså i utkanten av Hillarps cirkel.

I Mårten Blomkvists bok om Bo Widerberg – *Höggradigt jävla excentrisk* – omnämns Schein betydligt oftare, och referensen är mer självklar. Här



är det som maktfaktor och motpol till bokens huvudperson Widerberg som Schein ständigt återkommer. Från deras parallella utfall mot svensk filmpolitik 1962 (Widerberg med *Visionen i svensk film*, Schein med *Har vi råd med kultur?*) över den betydelse mecenaten Schein spelade för Widerberg, när han genom dusörer från Filminstitutets medel möjliggjorde såväl provfilmning för *Elvira Madigan* som filmvästerns bevakning av kontroversiell tennis i Båstad, till den svåra antagonism som kom att råda de två emellan. Här blir Schein central som motpol till huvudpersonen Widerberg. Som Blomkvist själv låter formulera det: ”Bägge var enormt begåvade, bägge var enastående viktiga för den svenska 1960-talsfilmen, men de skulle aldrig lära sig att tala med varandra. Från första stund tycks de ha varit fast i sina roller, pampen mot rebellen.”<sup>15</sup>

När Johan Svedjedal i *Spektrum 1931–1935: Den svenska drömmen* beskriver en radikal krets författare, konstnärer tänkare och litteratörer i 1930-talets Stockholm är Schein frånvarande från den historiska kontexten. Han befann sig ju ännu inte ens i landet under de år då tidskriften *Spektrum* blev ett forum för Gunnar Ekelöf, Karin Boye och för makarna Myrdal. Det hindrar inte Svedjedal från att dra paralleller när han inledningsvis berättar om en av sina huvudpersoner och mannen bakom *Spektrum*, förläggaren Josef Riwkin: ”under lyckligare omständigheter kunde han ha haft en karriär liknande Scheins – en kulturell kraft med stark förankring i socialdemokratien”.<sup>16</sup>

Tre decennier, och tre roller för Schein således. Efterkrigstidens nyfikne skribent, 1960-talets kulturpamp, men också en referens att retrospektivt mäta mellankrigstidens kulturradikalers strävanden mot. Den kanske mest överraskande rollen får Schein i Elisabeth Åsbrinks bok om den judisk-ättade pojken Otto Ullmanns flykt från förföljelsens Wien till antisemitismens ogästvänlighet i det neutrala Sverige, *Och i Wienerwald står träden kvar*. Inte överraskande såtillvida att Scheins österrikiska bakgrund och egna flykt skulle vara okänd. Snarare är det sättet på vilket pojken Harry presenteras av Åsbrink som frapperar. Han dyker okommenterad upp i ett av de många brev från Ottos Ullmanns far Josef som återges i block-citat. I breven rapporterar Josef Ullman om vänner och bekanta hemma i Wien, framför allt om de gemensamma problemen med att fly landet som den egna kretsen stod inför. I brevutdrag daterat den 23 mars 1939 står att läsa: ”När Harry Schein åker vet jag inte exakt. Han har inget sagt till oss.”<sup>17</sup> Efter denna entré kan man följa den 14-årige Scheins utreseproblem i ett smärre antal brev från våren 1939, tills det är dags för utresan till Sverige den 5 april.

I Henrik Berggrens omtalade biografi om Olof Palme, *Underbara dagar*

*framför oss: En biografi om Olof Palme*, ser vi Schein i ytterligare en funktion. Här som en medlem i socialdemokratins inre krets. Som vän till Palme omnämns han på flera ställen i boken. Han ingår i en av Palmes många cirklar, men är vid sidan av sin sociala funktion också en idépartner som ger råd om aktuella samtidsströmningar och kultur.<sup>18</sup> Biografier om personer som Marianne Höök, Ingmar Bergman, Hjalmar Mehr och Olof Lagercrantz är andra exempel på hur Schein figureerar i utkanten av berättelser om biografiska objekt.<sup>19</sup>

De gånger Schein får en mer central roll är de litterära sammanhangen självbiografiska. Som i Jörn Donners två böcker *PM: Bergman* och *Mammuten* där vännen och kollegan (som filmkritiker, filmdirektör, skribent etcetera) får rollen som både förebild och spegel, eller i Ingvar Carlssons *Lärdomar* där Schein är en ödmjuk och lyssnande vän och samtalspartner.<sup>20</sup> I Åsa Mobergs nyckelroman *Kärleken i Julia Anderssons liv* är protagonistens älskare, museichefen Hubert Meyer, en lätt förklädd Schein.<sup>21</sup> Han framställs följaktligen ömsom som spegelbild, vän, älskare, förebild och samtalspartner i dessa böcker.

Oavsett hur central eller perifer hans roll är utgör alla dessa exempel spår av kontexter och nätverk där Schein rör sig. Hur unik Schein än kan tyckas vara med sina nätverksöverskridande positioner och sin till synes gränslösa kombination av kultur, politik och rationell teknik, finns i hans svenska samtid andra offentliga aktörer med breda kontaktfält som verkar i olika professioner. Poeten och barnboks författaren Lennart Hellsing, född 1919, hade precis som Schein ingenjörsexamen från tekniskt läroverk när han 1945 gav ut sin första diktsamling. Även han verkade tidigt som kritiker och var aktiv inom kulturpolitiken, bland annat som initiativtagare till Svenska barnboks institutet som startade 1965.<sup>22</sup> Dessutom var han från 1953 gift med skådespelerskan Yvonne Lombard. Skolpolitikern Stellan Arvidson var något äldre än Schein, född 1902, och hade en lång akademisk karriär som litteraturvetare. I medlemskapet i Clarté och i vänskapen med Tage Erlander, som ledde honom till stora skolpolitiska uppdrag på 1950- och 1960-talen, finns dock paralleller till Schein.<sup>23</sup> Den svenska offentligheten är liten och kontaktytorna bland männen – som det ju i allmänhet är – i elitära sfärer är många. Det är viktigt att redan initialt påminna sig att den socialt gränsöverskridande unicitet som Schein kan tyckas besitta, rymmer drag som delades av fler (om än få) personer i hans samtid. Parallellerna till Schein hos exempel som Hellsing och Arvidson, visar hur närheten mellan politik, teknik, kultur och vetenskap var en realitet i fler levnadsförlopp än Scheins i efterkrigstidens expanderande Sverige.

## Att studera Harry Schein – några teoretiska och metodiska utgångspunkter

En materialmässig utgångspunkt för forskningsprojektet har varit det enorma personarkiv som Harry Schein 1990 lämnade till Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek (nedan kallat Arbetarrörelsens arkiv, se vidare kapitel 1). I arkivet finns dokument från hela Scheins verksamhet. Det är brev, promemorior och manuskript till artiklar och böcker. Det går att se arkivet som en del i Scheins iscensättning av sin egen identitet och betydelse. Arkiv bär oftast spår av ideologiska investeringar och egenintresse, Scheins arkiv är inget undantag, det rymmer dokument som både stärker hans visioner och bevarar spår av hans framgångar. Att handlingar från filmreformen 1963 är väl bevarade, men att handlingar från den filmforskningsgrupp (se kapitel 8) som var en misslyckad strategi gentemot filmcensuren helt saknas i hans arkiv, är ett exempel på detta.<sup>24</sup>

Att utforska svensk mediehistoria med utgångspunkt i Schein efterlämnade arkiv innebär att anlägga ett mångfacetterat förhållningssätt till mediestudier. Här har vi ett undersökningsobjekt med ett antal till viss del svårkombinerade mediala dimensioner och egenskaper. Han var en maktbärande och mediebyråkratisk entreprenör, en grå eminens i kulisserna till mediekontexterna film, radio, teve, press och teater – med privata ingångar till landets politiska elit i det regeringsbärande partiet. Samtidigt var han också en medierad figur, en kändis i det offentliga vimlet som figurerade i allehanda reportage och intervjuer. Ofta i samma medier där han innehade maktpositioner. Dessutom var han en medieanalytiker, väl inläst både på handfasta tekniska aspekter och akademiska teorier, som regelbundet resonerade om den massmediala offentligheten. Man kan således tala om ett tredelat spektrum av Harry Scheins relation till medierna: mediopolitikerns, medieobjektets och medieanalytikerns.

Ett ämne som medie- och kommunikationsvetenskap domineras gärna av operativa faktorer – offentlighet, opinioner, institutioner, strukturer eller kanske hellre diskurser. *Vem* som talar om saker, tycker saker eller gör saker är inte alltid så intressant för medieforskare. En mediehistorisk metodisk diskussion av Michael Schudson kan exemplifiera hur forskning kring enskilda personer traditionellt getts relativt låg prioritet – som blott en möjlig aspekt av en institutionshistorisk praktik. Schudson exemplifierar med hur studier av förläggare, regissörer, redaktörer etcetera kan kasta ljus över de institutioner man undersöker.<sup>25</sup> Harry Scheins professionella profil är ju i sammanhanget än mer svårfångad än Schudsons exempel.

Ur ett filmhistoriskt perspektiv har man under några decennier exempelvis talat om en *new film history*. Robert C. Allen och Douglas Gomery förordade i *Film History: Theory and Practice* (1985), det simultana studiet av teknologi, ekonomi, estetik och sociala aspekter.<sup>26</sup> I en nyare översikt talas om hur primärkällor respektive en historiesyn präglad av dynamiken mellan ”process and agency” kännetecknar den nya filmhistorieskrivningen.<sup>27</sup> Å ena sidan historiska processer, å andra sidan individuella krafter. Den nya filmhistoriens arkivdrivna praktik kan söka finna förändring, stagnation eller kausalitet vad gäller de stora linjerna, men också stanna i detaljer. Den intresserar sig för det bortglömda, för undantag, och förhåller sig till lämningarna av moderniteten på samma sätt som arkeologen förhåller sig till lämningar från forntiden.

Den kulturhistoriska medieforskning som under senare år etablerats har liknande drag. Även i den kan (ny)tecknandet av systematiska helheter samverka med den udda avvikelserna, med det tillägget att den prioriterar samverkan mellan medier framför monomediala fokus.<sup>28</sup> I fallet Harry Schein lockar båda strategierna. Hans arkiv framstår som en labyrintisk ingång till såväl filmkultur som mediesamhälle i svensk efterkrigstid.

Med Pierre Bourdieu skulle det kunna falla sig naturligt att se de olika institutionella kontexter som Schein verkar inom som fält – som arenor där makt utövas och där status cirkulerar i öppna och slutna kontexter. Schein åtnjuter symboliskt kapital, som är Bourdieus ekonomiskt orienterade metafor för cirkulation av status, i rik mängd inom både kulturens och politikens fält. Han har dessutom hög kreditvärdighet i rent pekuniärt ekonomiskt avseende efter sin tidigare karriär inom näringslivet, där han också åtnjuter förtroende. Fältbegreppet kan i också detta fall med fördel flankeras av dess symbiotiska parallell hos Bourdieu, det mer individcentrerade habitusbegreppet som riktar in sig på fältets aktörer och deras personliga bakgrund. Med sitt kontinentala arv och sin bakgrund som framgångsrik industriman innehar Harry Schein en udda habitus inom det kulturella fält där han är så verksam – hans bakgrund blir i sammanhanget än mer udda om man beaktar att han saknade såväl akademiska som konstnärliga meriter. Detta till trots tar han rollen som nationell portalfigur i den institutionella process där filmmediet upphöjs till konst. Ett begrepp som ”kvalitetsfilm” – tillskrivet Schein, och ännu idag en använd term i svensk kulturell offentlighet – kan tjäna som uttryck för en diskursiv praktik formerad och formulerad runt filmmediet i den institutionella kontext där Schein verkar. Med Foucault kan man tala om hur en ”mängd av anonyma historiska regler [...] under en bestämd epok och för en given social, ekonomisk, geografisk eller språklig krets har



definierat de villkor under vilka utsägelsefunktionen utövas”.<sup>29</sup> Utsagan i fråga skulle (lite vågat) här kunna sammanfattas som ”filmen som konst-art” – en långt ifrån homogen föreställningsvärld som under 1950-talet ersätter föreställningen om filmen som ledande visuellt massmedium i ett nationellt svenskt perspektiv. En process där Harry Schein ur ett nationellt perspektiv har en nyckelroll.

Medievetenskapens etablerade offentlighetsrelaterade, kultursociologiska och diskursanalytiska perspektiv skulle alltså väl låna sig till lämpliga frågeställningar inför både Harry Schein och hans arkiv. Det är också en händelse som ser ut som en tanke att Schein själv hänvisar till exempelvis Foucault när han på klassiskt makthavermanér vill ifrågasätta existensen av en iakttagbar makt, eller till Jean Baudrillard när han luftar insikten att vi lever i en värld av bilder som refererar till andra bilder (se även nedan).<sup>30</sup>

Harry Scheins centrala roll i den svenska offentligheten bör iakttas med dubbel optik – dels med en synlighetens, dels med en osynlighetens optik. Å ena sidan var han integrerad i olika mer eller mindre inofficiella kontaktnät inom näringsliv, socialdemokrati och kulturetablissemang; samtidigt var han en synlig person i press, radio och teve. Denna dualism tydliggörs vid en hastig arkivarisk och bibliografisk översikt. Korrespondens med ledande politiker (Olof Palme, Krister Wickman, Ingvar Carlsson med flera), utkast till statliga utredningar inom kultur- och mediefältet eller styrelseprotokoll från olika företag, myndigheter eller organisationer är exempel på vad som återfinns i det fylliga personarkivet på Arbetarrörelsens arkiv. Scheins skriftställarskap rymmer i sin tur – vid sidan av otaliga artiklar och krönikor från 1940-talet och framåt – debattböcker, essäsamlingar, självbiografiska verk samt skönlitteratur. Sökningar i audiovisuella arkiv och medieplattformar ger hundratals träffar fördelade på de bägge etermedierna från tidigt 1960-tal och framåt. Schein intervjuades i nyhetsprogram, deltog i debatter och diskussioner, deltog i talkshower, var sommarvärd och fick (i likhet med många andra kända svenskar) också sin biografi televiserad av Lasse Holmqvist 1984.

En samlad studie av Harry Schein rymmer således många potentiella bottnar. Det går att studera honom som makthavare eller som skribent; som tänkare eller som celebritet. Man kan närma sig honom med misstänksamhetens blick och se honom som man, elitist och/eller despot. Institutionellt kan Schein i linje med det senare perspektivet betraktas som en socialdemokratisk pamp och karriärstjärna – som ett kongenialt tecken för det statsbärande partiets maktstrukturer. Å andra sidan kan lika gärna hans intellektuella gärning lyftas fram som en inflytelserik röst i en

nationell offentlighet, där också hans fallenhet för entreprenörskap och kulturpolitisk praktik haft betydelse. Mer specifikt kan exempelvis hans filmkritik och introduktion av internationell filmteori belysas. Slutligen kan man också genom att studera Harry Schein sannolikt ge en bild av det svenska samhälle där han under mer än femtio år stod i mediernas ljus.

Den mångfacetterade Schein är ett undersökningsobjekt med attraktionskraft. Häri rymms också ett problem i att studera honom. Risken att bländas av det tilltalande materialet – att låta knivskarpa formuleringar, elegant 1960-tal och hisnande interiörer från maktens boningar ta överhanden. Varför ska vi studera Harry Schein? Slutligen blir det en fråga som jag genom detta arbete konstant måste bära med mig, både för att ifrågasätta värdet av mitt objekt och för att distansera mig från det. Genom Harry Scheins arkiv och övriga kvarlåtenskap talar ett Sverige i förändring, men samtidigt är det också kanske alltför lätt att skriva in en berättelse man redan känner till i dessa lämningar. Således blir det en uppgift att se till att kartorna över Harry Scheins liv, över filmbranschen, över socialdemokratiens kulturpolitik, över mediernas förändring – eller över det efterkrigstidens Sverige som utgör kontext – får rätt skala och inbördes positioner. I materialet finns såväl idéinnehåll som lämningar av materiella förhållanden i svensk kulturindustri med egenvärde värt att förvalta.

R Ä K N I N G

avseende Amerikaresan 26/5 - 29/6 1946

( alla priser avse dollar )

27/5	Sheraton	10:-	
	Taxi mellan hotellen	7:-	
	Telegram till firman	2:20	
	2 dagar le Marquis	9:-	
	Middag	1:75	
	Diverse	1:-	31:-
28/5	Resecheckar	12:-	
	Carborundum, resekostnader	3:40	
	Lunch	2:-	
	Middag	2:70	
	Taxis Jordan, stationen	3:10	
	Diverse	1:-	24:20
29/5	Telegram till firman	2:24	
	Penna	6:50	
	Frukost	0:40	
	3 dagar le Marquis	13:50	
	Brevkort	0:70	
	Taxi	0:75	
	Pressa byxor	0:60	
	Lunch	2:10	
	Taxi	1:90	
	Bio	1:50	
	Frimärken	6:10	
	Diverse	1:50	
	Middag	2:20	40:00
30/5	Resa	6:10	
	Luch & middag & frukost	4:20	
	Diverse	1:-	11:30
31/5	5 dagar le Marquis	22:50	
	Frukost	0:40	
	Telegram	2:90	
	Taxi (nylonstrumpor)	1:70	
	Taxi till och från Jordan	1:80	
	Badbyxor	2:90	
	Middagen	1:85	
	Lunch	1:70	
	Diverse	0:60	36:40
1/6	Frukost & Lunch & Middag & Supé	7,45	
	en bok	1:90	
	busstur	2:-	
	Diverse	2:-	13:30
2/6	Hela dagen	13:-	13:-
3/6	Taxi (Ekvall)	1:10	
	Frukost	0:40	
	Taxi till Acco	1:40	
	Frukost	1:70	
	Taxi Ekvall hotellet	3:-	
	Middag	2:-	
	Bio	1:30	10:90
	Transport		1 20:10

## 1. I Harry Scheins arkiv

I Bengt Idestam-Almqvists pionjärverk från 1973 om den tidigaste svenska filmen, *Svensk film före Gösta Berling*, stod Harry Schein för det introducerande förordet. Han reflekterade bland annat över den filmhistoriska praktik som boken var en del av. Författaren undersökte enligt Schein framväxten av filmen i ett mikrosamhälle – ett samspel mellan filmare, småföretagare, administratörer och bolagsbildare. Denna sorts historiskrivning ställde Schein mot sina egna ungdomliga ideal. Hans ambition hade varit att läsa filmen som symtom på samhällliga problem – ur ett makroperspektiv. Han hade närts av ett sociopsykologiskt angreppssätt i denna jakt efter ideologi och myt, och bedrivit filmkritik som samhällskritik. Något som han själv nu på 1970-talet fann som så vanligt att ”metoden fått drag av mekanisk repetition”.<sup>31</sup>

Dessa makrosamhällets ideologiska kraftfält saknade enligt Schein de nyanser som krävdes för att förstå något så komplext som en period i filmens historia. Den tidiga filmens era som Idestam-Almqvist skrev om var visserligen ”kapitalistisk i sin nakna och råaste form”, men den ”brutala kampen om marknaden kunde förenas med en lidelse för ett nytt medium”.<sup>32</sup> Mikrosamhället befolkades, enligt Schein, av människor som inte bara representerade ideologin, de var också personligheter och individer. Och Idestam-Almqvist själv liknades av Schein vid en upptäcktsresande i detta sällan undersökta landskap – en kategori han kontrasterade mot lantmätaren. Där den upptäcktsresande tecknade in nya territorier var det lantmätarens uppdrag att sedan korrigera kartorna, att vända på varenda sten. Att fungera som en filmhistoriens auktoriserade revisor.

Som utforskare av Harry Scheins efterlämnade personarkiv tycks det mig som om jag själv simultant kommit att uppbära rollerna som lantmätare respektive upptäcktsresande. Å ena sidan är Scheins levnadslopp och professionella karriär i sig själv ett fält för undersökning. Å andra

← Räkning från Harry Scheins resa till USA 26/5-29/6 1946. Sida ett av fyra.



sidan kan dokumenten i arkivet fungera som revision till en rad andra historier än Harry Scheins egen – såsom Svenska Filminstitutets, Sveriges Radios eller den svenska filmkritikens historier.

Det är svårt att se en enda av Harry Scheins tre dimensioner – makt-havaren, den offentliga rösten samt celebriteten – som dominant. Alla är lika starka, om än ej helt synkrona. Han var ju makthavaren och den mediebyråkratiska entreprenören men samtidigt också en av tidens många väl inlästa mediekritiker.<sup>33</sup> Det tredelade spektrum som kännetecknar Harry Scheins relation till medierna kännetecknar också hans personarkiv. Det är en professionell människas arkiv, men också en offentlig människas. Offentlighet innebär dock inte genomskinlighet eller transparens. Många av arkivets dokument tycks som spår av ett spel bakom kulisserna. Som när Schein i ett brev till ecklesiastikminister Ingvar Carlsson inför en gemensam lunch med landets två ledande filmdirektörer (Kenne Fant på Svensk Filmindustri och Göran Lindgren på Sandrews) noggrant regisserar det samtal som han förväntar sig, som inför ett parti schack.<sup>34</sup>

## Harry Scheins arkiv

Ofta brukade Harry Schein manifesteras sin självtillräcklighet med ironiska kommentarer om sin frihet från familjeband och andra beroenden. Som i memoarboken *Sluten* (1995): ”I am a self made man. I neither had a father, nor a mother”.<sup>35</sup> Ett sätt att berätta om att börja med två tomma händer, men som samtidigt rymmer den ensamkommande flyktingpojken tragiska övergivenhet.

Citatet är dessutom ett uttryck för en till synes konsekvent genomförd bortträngning av den tidigaste perioden i hans liv. Harry Scheins minnen av barndomsåren i Wien var få. Det gäller även de rent fysiska artefakterna. Något enstaka fotografi, en målning till pappans födelsedag. Kontrasten mot hans maniska bevarande av minnen från alla åren i Sverige är slående. År 1990 lämnade han ett stort antal dokument till Arbetarrörelsens arkiv i Stockholm. Ett personarkiv som inte skulle tillgängliggöras för forskning förrän efter hans död. Arkivet bestod då av 126 decimetertjocka mappar vars innehåll i huvudsak täcker hans yrkesverk-samma liv från tidigt 1940-tal till 1989, då han avgick som arbetande ordförande för Investeringsbanken.

Här finns styrelseprotokoll från Filminstitutet, Sveriges Radio, RFSU, STIM och andra organisationer och företag där han var styrelseledamot. Här finns utkast till tal och föredrag om allehanda medier. Här finns korrespondens med potentater, kreatörer och personligheter inom snart sagt

alla massmedier och konstarter. Och med de flesta av de mest namnkunniga socialdemokratiska politikerna under 1960- och 1970-talen. Man finner manus till artiklar om och recensioner av film, litteratur, teater och teve. Men i arkivet finns också kuriositeter som Harry Scheins glasögon-recept – kopierat för att vidarebefordras till prinsessan Christina, som under en middag under sent 1960-tal hade visat sig se utmärkt genom Scheins linser – eller en infekterad korrespondens med Danderyds kommun om Kevinge Golfklubbs utbyggnad av en bana som Schein inte ville se genomförd nära sin bostad. Här finns reseräkningar från uppdrag i Zürich och i Förenta Staterna under tiden som vattenreningsentreprenör. Här finns en del mer privata meddelanden – enstaka kärleksbiljetter från såväl kända som okända kvinnor, brev från skolkamrater i Wien, vykort från ingenjörskollegor. Flera mappar innehåller brev från allmänheten, från alla de mer okända svenskar som skrev till Schein.

Efter Harry Scheins död 2006 befanns att ännu fler minnen fanns bevarade i hans villa i Danderyd. Inte bara dokument från de år som passerat sedan donationen till arbetarrörelsen utan även äldre lämningar. Detta material var lite annorlunda. Där var 37 pärmar i folioformat som rymde det mesta som skrivits om Harry Schein i svensk press sedan hösten 1962, tillhandahållet av AB Pressklipp, samt åtta pärmar klipp om Ingrid Thulin från samma källa. Andra pärmar innehöll ännu fler brev från allmänheten till Harry Schein. Eller nya mängder av brev från vänner och fiender, kollegor och celebriteter, som han valt att inte lämna till Arbetarrörelsens arkiv. Ytterligare ett 30-tal mappar med korrespondens och manuskript tillfördes samlingen. Liksom pärmar med kvitton och verifikationer från såväl privatliv som professionell verksamhet. Annat material hade mer visuell karaktär. Här fanns rikligt med fotografier – privata album såväl som mängder av pressbilder – och en film, den episod-film som gräddan av de svenska filmarna förärade Harry Schein på hans 50-årsdag 1974. Dessutom hade en mindre del av än mer privat material bevarats: en dagbok, skönlitterära utkast, fickalmanackor för de flesta år sedan 1942. Alla kärleksbrev var dock uppbrända enligt en saklig notering, även om enstaka brev med sådant innehåll letat sig in bland övrig korrespondens.

Harry Scheins andra efterlämnade samlingar problematiserar naturligtvis begreppet ”Harry Scheins arkiv” – även om ordet arkiv ju inte per definition inbegriper singularis utan också kan innefatta lämningarna i den scheinska villan. Där finns till yttermera visso andra arkiverade lämningar än hans egna. Som alla de hundratals inslag från radio och teve med Schein som bevarats i Sveriges Radios arkiv. Hos Filminstitutet finns

hyllmeter med hans korrespondens under åren som VD eller ordförande varav inte allt (men mycket) kopierats för att också ingå i det egna personarkivet.

Om vi håller oss till de två förstnämnda samlingarna – den som 1990 deponerats hos ARBARK och den som återfanns i villan i Danderyd – så visar de med all önskvärd tydlighet en besatthet hos Harry Schein när det gäller att minnas och bevara allt som hänt honom efter ankomsten till Sverige. För Harry Schein tycks inget av honom skrivet brev varit för obetydligt för att spara. Ingen mottagen försändelse för oansenlig för att placera in i bokstavsordning i en pärm och bevara för eftervärlden. Fickalmanackor från kurserna på det tekniska läroverk i Stockholm där han 1943 blev ingenjör, en biljettbeställning till *Katt på hett plåttak* på Göteborgs stadsteater i september 1955, ett nej tack till en inbjudan att delta i Skolöverstyrelsens konferens ”Vårt språk” från oktober 1987, eller följebrev till rättade korrektur av artiklar till *Dagens Nyheter* från 1953 eller *BLM* 1954. Det brukar ibland talas om tvättnotesbiografier, och därmed lite nedlåtande avses levnadsteckningar där de oväsentligaste detaljer beretts utrymme – för helhetsbildens skull eller för att spekulera i det mest privata. I Harry Scheins fall skulle just en tvättnotesbiografi bokstavligen ha kunnat skrivas, då en av de pärmar i hans villa som 2012 fördes till Arbetarrörelsens arkiv bland annat innehöll ett stort antal specificerade kvitton från ett tvätteri som han anlidade.

## Celebritetens efterlämnade samlingar

Walter Benjamin har i en ofta citerad passage beskrivit hur det i en samlares liv etableras ett ständigt spänningstillstånd mellan ordning och oordning.<sup>36</sup> Benjamins eget arkiv – objektet för den bok varifrån citatet här hämtats – skiljer sig självfallet från Scheins. Där Benjamins arkiv inte bara består av egen korrespondens och egna manuskript utan också av alla slags dokument och artefakter från den moderna värld han var så besatt av att undersöka, är Harry Scheins arkiv helt tillägnat honom själv.

Detta är knappast ett överraskande faktum. Schein var inte forskare och inte bara en intellektuell, han var också en makthavare som dessutom var en del av en nationell offentlighet. Benjamins ord om samlaren belyser dock en påtaglig polaritet som återfinns även i Scheins arkiv – relationen mellan ordning och kaos.

På ytan råder där i många avseenden en strikt ordning. Som i de många mapparna med manuskript, där artiklar och föredrag från 1940-talet in till vårt sekel ligger sorterade i kronologisk ordning. Eller i de 31 tjocka

mapparna med korrespondens i strikt bokstavsordning. Eller de mappar där olika slags dokument sorterats under institutionell princip, med dokument, manuskript och brev skrivna eller mottagna i samband med uppdragen på Sveriges Radio, Svenska Filminstitutet eller Investeringsbanken.

Oordningen i Harry Scheins arkiv gör sig snarast märkbar i vad han valt att där bevara, än i den ordning som råder på dess yta. Vissa för svenskt samhällslivs vidkommande uppenbart intressanta delkapitel i Scheins långa yrkesliv – som den filmforskningsgrupp Schein initierade 1964, vilken under flera år kom att fungera som en skuggutredning till den offentliga utredning om filmcensurans framtid som samma år tillsattes av regeringen – saknas helt i personarkivet.<sup>37</sup> Istället står där att finna en del betydligt mer udda inslag. Som arkivets första volym – nummerad 1.1 – vilken har titeln Personliga handlingar och består av två delar. Den första benämns Trafikförseelser och innehåller en omfattande dokumentation av utredning och rättsprocess i samband med ett par smärre trafikbrott där Schein befunnits skyldig.<sup>38</sup> Den andra delen heter Självdeklarationer och innehåller Harry Scheins samtliga sådana mellan år 1945 och år 1990, det tillfälle då handlingarna lämnades till Arbetarrörelsens arkiv.

Ofta är också innehållet i de till synes ordnade volymerna överraskande osorterat i förhållande till hur de tituleras. Som ett exempel kan en av de 20 volymerna med dokument från tiden som ordförande för Sveriges Radiotas – volym 4:1 ”Handlingar rörande Sveriges Radio: PM (H Schein), SR Styrelse, Allm. tal (HS) 1983–1988”. Det finns föga av förutsägbarhet i att under fliken ”Allmänt” hitta kopior på Örjan Wallqvists anställningsavtal, eller i att under fliken ”Direktionen” finna en noggrann beskrivning av potentiella besparingsåtgärder för koncernen. Lika lite som att under fliken ”PM” hitta anteckningar från ett möte med Olof Palme, Ingvar Carlsson och Bengt Göransson från juni 1984 om huruvida stiftelseformen skulle vara den lämpligaste för koncernen.

Arkivet, som det studerats och beskrivits av exempelvis Michel Foucault, beskrivs ofta som ett uttryck för makt och administration. En sorts disciplinerings förlängda arm i ett samhälle uppbyggt av myndigheter och institutioner. Oavsett om vi talar om ett disciplinsamhälle eller ett kontrollsamhälle har arkiv i denna bemärkelse fyllt funktionen av ett användbart och förutsägbart register för en avgränsad verksamhet. Den primära uppgiften är för dessa arkiv eller register inte blott att i efterhand kunna användas av historiker, utan hellre att vara ett verktyg i själva myndighetsutövningen.



En helt annan kategori av arkiv är personarkiv. Huruvida de på Arbetarrörelsens arkiv samlade dokumenten om och av Harry Schein innan överlämnandet 1990 över huvud taget varit samlade, eller på vilket sätt de fyllt en funktion för Harry Scheins dagliga verksamhet(er) vet vi inte. Sannolikt är dock att de antagit formen av sammanhållen samling först i det ögonblick de överlämnats, för att därefter (som otillgängliga för allmänheten) helt ha saknat funktion fram till Scheins död 2006. Och uppenbart är att det inte kunnat fungera som ett förutsägbart register för en avgränsad verksamhet, snarare då som ett oförutsägbart index till ett gränslöst liv.

Det är naturligtvis inte på något sätt överraskande eller uppseendeväckande att bevarade och samlade handlingar från en människas liv inte låter sig begreppsliggöras i samma termer som en myndighets arkiv. I just detta fall kan dock kontrasten mellan å ena sidan det byråkratiska arkivbegreppets dimension av rationell förutsägbarhet, och å den andra den irrationella oförutsägbarhet som ibland kan tyckas vila över urval och sorteringsprinciper i Harry Scheins personarkiv, tyckas intressant. Vi har ju att göra med en person starkt förknippad med både byråkrati och makt, med rationella argument och med saklighet. Men också med en celebritet vars oförutsägbarhet och irrationalitet var en invävd dimension i hans ständiga synlighet på det nationellt offentliga planet.

Harry Schein kan personifiera en ny era vad gäller celebritetsfenomenet. Historikern och kulturkritikern Daniel J. Boorstin beskrev just i det tidiga 1960-tal som (i Sverige) såg Harry Schein ta plats i offentligheten, en samtida kultur där berömmelse inte längre var något som ärligt förtjänades. Den tillverkades – och levde i en ny massmediekultur där en människas namn kunde bli ”a household word overnight”. Där hade under 1900-talets lopp uppstått en växande kategori offentliga människor som var kända enbart för att vara kända.<sup>39</sup> Samtidens celebriteter skapades genom pseudohändelser, menade Boorstin. Och utan det intensiva medielandskapet runt 1960 – med tidningar, radio, teve, grammofonskivor och filmer – hade inte denna den nya tidens pseudohjälte alls behövts. Även riktiga hjältar (han exemplifierade bland annat med Charles Lindbergh) degraderades i tidens ständiga mediering – som framför allt var visuell – till celebriteter genom oproportionerlig mediebevakning.

Det är inte nödvändigt att falla in i den normativa ton som kännetecknar Boorstins bistra kulturkritik för att se det fenomen han iakttar som tillämplig tankefigur när det gäller Harry Schein. Schein hade till och med själv i en enkät, genomförd under sina glansdagar i filmpolitiken och på löpsedlarna, fått bekräftat att han var mer känd för att vara känd än för

sina insatser i kulturlivet. När han tillsammans med Björn Häggquist 1966 undersökte svenska folkets kulturattityder löd en av de 70 enkätfrågorna: ”Kan ni säga vad Harry Schein sysslar med?” Trots att hans ansikte vid denna tid syntes nästan varje dag i press och teve var det bara 6 procent av de tillfrågade som visste att han ”sysslade med film”. Nästan lika många trodde att han var skådespelare, eller att han sysslade med något annat.<sup>40</sup> Själv skulle Schein återkommande reflektera över sin roll som celebritet:

Fram till slutet av 60-talet närde kändisskapet min fåfånga. Sedan vände allt till sin motsats. Först reagerade jag som en sårad oskuld, försvarade mig även mot de mest enfaldiga angreppen. Så småningom började jag vänja mig, brydde mig allt mindre om allt dumt som skrevs om mig. Mina böcker, mina olika uppdrag, gav kändisskapet oklara konturer. Man visste vem jag var, men inte varför eller, rättare sagt, av vilka olika skäl. När man försökte bagatellisera eller angripa någon av mina dimensioner växte de andra.<sup>41</sup>

Pseudohjältar blir kända för pseudohändelser. I Harry Scheins arkiv finns mängder av dokument och artefakter som inte bara förkroppsligar pseudohändelsens skenbara betydelsemättnad, utan som rent av kan tyckas (i ett i alla fall större perspektiv) uppenbart betydelselösa. Ofta är det inslag i det nationella nyhetsflödet. Som en löpsedel från *Aftonbladet* sommaren 1974 som kan berätta om en tennismatch där statsministern fått en spricka i underarmen, samtidigt som Harry Schein stukat sin fot.<sup>42</sup> Eller löpsedlar från båda de stockholmska kvällstidningarna som berättar om de smärre trafikförseelser från vilka Schein bevarat kopior på förundersökningar och annan juridisk dokumentation. I andra fall är det brevväxlingar av ordinär – för att inte säga intetsägande – art men med extraordinära personer. Som vardaglig artighetskorrespondens med hollywoodstjärnor som Yvette Mimieux, med vilken han ibland spelade schack eller tennis.<sup>43</sup> Som formell korrespondens med politiska ledare, som Nikita Chrusjtjov, eller med svenska kungliga hovet.<sup>44</sup> Eller som alla de gratulationskort, vykort, och jul- eller nyårshälsningar från kända personer som han bevarade och katalogiserade i sitt arkiv.

Å andra sidan finns där också betydelsefulla dokument. Exempelvis i den bemärkelsen att de innehåller strategiska diskussioner om organisation av svensk mediepolitik med inflytelserika personer. Men också dokument betydelsefulla i det avseendet att de innehåller ideresonemang eller analyser av den kulturpolitiska verksamhet Harry Schein var en del av. Eller som personliga betraktelser över den maktens sfär där han befann sig, eller över ett liv i offentlighetens allt mer besvärande ljus.

Begreppet ”betydelse” kan å ena sidan avse dignitet eller värde, men det kan också avse mening och innehåll. Dokument utan innebörd existerar naturligtvis inte. I det oförutsägbara index över Harry Scheins liv och karriär som hans personarkiv utgör genereras innebörd av såväl tills synes betydelslösa spår som av sådana dokument vars dignitet är fullkomligt uppenbar. Jag kommer i det följande att utifrån några exempel ur arkivet röra mig mellan båda dessa ytterligheter.

## En reseräkning

I volymen 3:1 ”Privat korrespondens A–C” finns ett dokument vars rubricering på förhand definitivt torde klassa det bland det scheinska arkivets mer betydelslösa. Det är en reseräkning som Harry Schein sände till sin dåvarande arbetsgivare Merkantila Ingenjörbyrån efter en vistelse i USA mellan den 26 maj och den 29 juni 1946.<sup>45</sup>

Det hade ännu inte blivit vanligt att resa till USA från Europa. När Harry Schein vid 21 års ålder, knappa året efter andra världskrigets slut, skickades ensam över Atlanten var hans främsta uppdrag att för MIBIS räkning undersöka möjligheten att köpa in jonbytare för avhärdning. Tillgången till dessa var en viktig del i företagets vattenreningsteknik. Men Schein gjorde också studiebesök, lyssnade på föredrag av branschexperter, och färdades över hela kontinenten. Amerikaresan skulle bli betydelsefull. Inte bara för MIBIS, som efter Scheins nästa USA-resa våren 1947 kunde säkerställa import av de viktiga jonbytarna, utan också för Schein personligen. Harry Schein kunde nu för första gången sedan flykten till Sverige 1939 träffa sin syster. Han passade dessutom på att skriva fem längre artiklar för *Aftonidningen*, där han sedan ett år medverkade som litteraturkritiker och kulturskribent, om sin resa genom landet. Reportage från USA var en populär genre efter kriget, och *Aftonidningen* slog upp Scheins artikelserie stort.<sup>46</sup>

Denna reseräkning är alltså inte bara en samling siffror. Genom Scheins noggranna noteringar om datum, platser och utlägg blir räkningen också ett index till en resa vars betydelse är uppenbar. Vi kan följa honom på hans väg. De publicerade artiklarna och de spridda spåren av besök hos vattenreningföretag får en slags gemensam karta i uppställningen över de olika utgifterna. Ett besök i San Francisco vid slutet av resan kan förklaras av ett besök hos systemen Elisabeth, som levt där sedan flykten från Wien. Flera dagars uppehåll i Hollywood gav avtryck i artikelserien i *Aftonidningen*, avtryck som sedan skulle bli hans inträdesbiljett till den framtida rollen som filmexpert.

Summan av alla utlägg anges i reseräkningen till 5810 kronor och 70 öre (1383 dollar och 50 cent), men efter tillägg för ospecificerade privatutgifter om 396 kronor och 90 öre sammanräknas den till 6207 kronor och 60 öre (1780 dollar och 40 cent), ett belopp som detta år motsvarade drygt 129 procent av en genomsnittlig årslön för en manlig svensk industriarbetare.<sup>47</sup> Redan räkningens totalsumma berättar alltså en hel del. Det tycks ha varit en viktig person som befann på en viktig resa. Eller en extravagant resenär som inte skydde att ställa anspråk, som trots – eller i kraft av – sin ungdom var oblyg nog att leva mer än gott på sin arbetsgivares bekostnad.<sup>48</sup> Oavsett vilket så talar beloppet ett samhällsklyftornas språk när det ställs i relation till genomsnittsbefolkningens ekonomiska standard.

Men också de enskilda posternas beteckningar förmedlar betydelse, ibland är de rent av suggestivt intresseväckande. Som posten ”Taxi (nylonstrumpor) 1:70” i New York den 31 maj, en ”Månskensfärd” för 5 dollar den 8 juni, eller utlägget för ”Mutning av portier” om 10 dollar den 5 juni i Stamford.<sup>49</sup> Vissa poster ger klarare konturer åt den extravagansens glans som redan resans totalsumma antyder. När Schein den 29 maj köper en penna motsvarar priset om 6 dollar och 50 cent ungefär tre middagar i räkningens genomsnittliga matkonto. Den 11 juni betalar han 54 dollar och 54 cent för golfklubbor, ett inköp som också genererar en muta om 2 dollar. Samma datum upptar utlägg för en radio på 75 dollar och 75 cent, och de ”Contactlinser” han inhandlat för 100 dollar dagen innan är räkningens största enskilda post näst efter en flygbiljett från östkusten till San Francisco för 152 dollar. I det goda liv Harry Schein levde under resan ingick naturligtvis daglig pressning av byxor, ”kemisk tvätt”, frisörbesök och otaliga taxiresor. Dessutom kulturkonsumtion i form av biobesök och böcker. Och för en viktig man på resa tillkom ständigt småutgifter för dricks och personlig service. Vid vissa tillfällen talar reseräkningen ett tydligt patriarkatets språk – som de två posterna benämnda ”Flicka” under de sista junidagarna i Kalifornien.

Ett fotografi från resan taget på takterrassen till Empire State Building visar Harry Schein mitt i världshändelsernas nav.<sup>50</sup> Manhattan var efter kriget ett centrum för den globala ekonomin, i dess centrum befann sig just i denna bild en svensk ingenjör. Men reseräkningen ger bilden av Scheins visionära blick över stadens omsusade *skyline* en mer jordnära dimension. Den visar också den vardag som en affärsresa innebar, och därmed hur den lilla lokala vardagsekonomin kan relateras till den stora ekonomins domäner.

Vid sidan av alla dessa konkreta värden hos reseräkningen kan den på

en metanivå läsas i relation till det arkiv där den förvaras. Dess strikta ordning liknar arkivets rationella yta, själva utgiftsposternas ofta oförutsägbara karaktär blir på samma sätt en parallell till arkivets stundtals irrationella innehåll. Det är som om reseräkningen lika mycket manifesterar sin nyckfulle upphovsman som den utgör ett spår efter ordinära ekonomiska transaktioner. Den är det slags dokument en extraordinär person lämnar efter sig.

## En brevväxling

Harry Schein var en brevskrivare. Därom vittnar arkivet. Hans brev utmärks av både stil- och formmässiga konsekvens. Särskilt under den period då de skrevs ut av hans sekreterare på den alldeles speciella skrivmaskin från IBM som Filminstitutet använde. Den skrev genomgående i tjocka små kapitäl, med anfangar i något större storlek. Ett typsnitt lika elegant som sin tid och som sin upphovsman, liksom hans ofta kryptiska och självvironisk formuleringskonst.

Brevkontaktarna är ofta kända. De socialdemokratiska ministrarna kan räknas i tiotal, företrädare för svensk kulturelit i hundratal, och här finns en rad internationella storheter – som Jean-Luc Godard, Jerzy Kosinski, Arthur M. Schlesinger, Jr., och Arthur Janov. Men Schein bevarar också korrespondens med mer anonyma personer, dels från sitt långa yrkesliv men också brevväxlingar med för honom okända människor som skrivit till honom i hans offentliga roll. Han tycks ha besvarat det mesta han fått även från dessa okända människor, och han bevarade allt i arkivvolymen under titeln ”Fan-Mail”.

Bland de 30 brevvolymerna finns slagkraftiga, ironiska och dubbeltydiga brev från Schein. Brev som understryker hans utsvävande livsstil. Men där finns också sakliga och resonerande brev. Brev där han argumenterar i politiska frågor, eller där han för allvarliga resonemang om kultur och samhälle. Spännvidden vad gäller kategorier av handlingar är stor, men den är knappast unik för Harry Scheins brevskrivande. Det som är exceptionellt med hans samlade korrespondens är förutom omfånget (av såväl brev som av celebra kontakter) bevarandegraden.

En korrespondens står ut vad gäller omfattning och upptrar två hela volymer i Scheins lämningar. Den varade i 24 år och var som intensivast i det slutande 1960-talet då de bägge brevskrivarna tillfälligtvis kunde adressera varandra flera gånger dagligen. Det rör sig inte om en kärleksaffär, ej om vänskap i någon privat bemärkelse och inte heller om ett primärt intellektuellt utbyte. Det är Scheins filmagenten Paul Kohner, och

deras korrespondens rör strategier kring att saluföra och distribuera svensk film utomlands – företrädesvis i Nordamerika. I första hand ligger fokus på Ingmar Bergmans och Ingrid Thulins karriärer, men som vd för SFI verkar Schein mer och mer ta på sig rollen som internationell marknadsförare och samordnare för hela den svenska filmindustrin under 1960-talets gång.

Brevväxlingen mellan Kohner och Schein omfattar 627 brev och telegram. Det första brevet som är bevarat är skrivet i juli 1960 och behandlar en planerad engelskspråkig film av Ingmar Bergman tänkt att spelas in hos SF i Råsunda i samarbete med hollywoodjätten Universal Pictures. Brevet är en kopia ur korrespondens mellan SF-chefen Carl Anders Dymling och Kohner, och Scheins roll verkar ha varit den externe rådgivarens.<sup>51</sup> Det sista brevet är skrivet i juli 1984 och innehåller frågor om Bergmans förestående memoarskrivande, samt några kommentarer om den aktuella biograflanseringen av samme Bergmans teveteaterföreställning *Efter repetitionen*.<sup>52</sup> Harry Schein hade vid det laget lämnat alla uppdrag inom filmen och tilltalas åter mer som rådgivare än som en egentlig förhandlingspartner. Däremellan ligger dock en lång period där Schein är en reell aktör i sammanhanget. Han företräder en rad svenska filmpersonligheter – skådespelare såväl som regissörer – i kontakterna med Kohner, som verkar ha bland annat svensk film som sitt varumärke på den internationella filmmarknaden. Vilgot Sjöman, Lars Forssell, Bo Widerberg, Max von Sydow och Erland Josephsson hör till de namn som återkommer i korrespondensen med Kohner. Diskussionerna kan röra allt från enkla frågor om var vederbörande person just för tillfället befinner sig, till omfångsrika diskussioner om teknikaliteter i samband med kontraktsskrivningar eller strategier i fråga om lansering eller karriärplanering.

Projektet med Universal 1960 blev aldrig verklighet, något som är gemensamt för många av de projekt som avhandlas i brevväxlingen. Här planeras Bergmans aldrig realiserade filmatiseringar av *Peer Gynt* eller *Stäppvargen*. En rad försök att avyttra Pär Lagerkvists pjäser och romaner till hollywoodbolag resulterade i sålda rättigheter (och därmed en hel del pengar till Schein), men inte i några filmer. Man kan också följa ambitionerna att göra Vilgot Sjömans *Troll* till en internationell kassasuccé, eller lanseringen av unga Ewa Aulin som blivande stjärna. Å andra sidan ser vi hur en viss skepsis mot den kommersiella potentialen hos en film som *Persona* hos presumtiva amerikanska distributörer byts till framgång. Eller hur projektet att filmatisera Vilhelm Mobergs utvandrarsvit transformeras från något som nämns i förbigående till att bli en världsvid succé. Och hur totalt sett inte föraktliga summor – om än marginella i för-



hållande till de belopp som förs över mellan bolag och filmare – hamnar i Bergmans och Kohners fickor.

I den omfattande brevväxlingen mellan Kohner och Schein rymms många berättelser. På ett övergripande plan är den naturligtvis en berättelse om den svenska filmen under ett kvartssekel – från åren runt filmreformen (som ges en ingående beskrivning av Schein i mars 1963) till Bergmans sorti från biografdukarna på 1980-talet. Mer precist om svensk film i världen, och om utbytet mellan Hollywood och Europa under en period då filmmediet ömsar skinn. Om hur *art-house cinema* blir en handelsvara för internationella filmagenter, och en importerad säljbarhet för amerikanska filmdistributörer som tidigare snarare sysslat med att exportera inhemska produkter. Här kan man detaljerat följa strategiska beslut och pekuniära transaktioner kring den nya filmkonst som under 1960-talet erövrar världen.

Men brevväxlingen är också intressant för vad den inte berättar om. I den transkontinentala konversationen mellan Schein och Kohner (som stundtals också inbegriper andra distingerade filmhandlare och filmkritiker) är den politiska och kulturella vindkantring som då präglade den västerländska offentligheten fullkomligt osynlig. Man planerade som vanligt den årliga Cannesresan våren 1968, inte med ett ord nämns i brevsamlingen att festivalen i sista stund stoppades av revolutionära krafter. När den svenska filmeliten samma år vantrivdes som filmkapitalets gisslan i samband Sorrentos filmfestival, berättar Scheins och Kohners brev om ett sällsynt lyckat evenemang – med Kohners ord ”the Harry Schein festival”.<sup>53</sup> Självfallet kan korrespondensens karaktär av affärsamtal delvis förklara – här diskuterades i första hand pengar och inte samtidskultur och ideologi. Samtidigt visar frånvaron av samtidsorienterade kommentarer hur Schein och Kohner mer och mer framstår som isolerade borgerliga män.

## En styrelsepost

Många av volymerna utgör spår av administrativ verksamhet. En sådan del är handlingarna från Harry Scheins tid som ordförande för Sveriges Radio (SR) under åren 1983–1988. Detta är med 20 volymer det mest omfattande av de olika delarna i Scheins donation till ARBARK. Här finns styrelseprotokoll, styrelseutskick, intern och extern korrespondens, anslagsframställningar och koncernavtal.

För att exemplifiera karaktären av detta material presenteras här översiktligt en av volymerna – 4.1, ”PM (H Schein), SR Styrelse, Allm. tal (HS)

1983–1988” – som vid en närmare anblick visar sig innehålla fler typer av dokument än vad arkivförteckningen antyder. Den första fliken i volymen har beteckningen ”PM (HS)”. Här finns ett antal kortare texter från Harry Scheins penna. Dessa promemorior rör aktuella spörsmål för koncernen SR:s sammanträden. En pm handlar om effektivitet (odaterat), en annan om rationalisering av programproduktionen (21/1 1987), en tredje om omorganisation av kanalverksamheten (23/10 1985). Gemensamt för dokumenten är att Scheins kommentarer – det formella ramverket till trots – ofta är väldigt personligt hållna.<sup>54</sup>

En pm med ”Anteckningar med anledning av programbolagens anslagsframställningar för 1985/86” kan exemplifiera. Dokumentet är disponerat med koncernens olika delar som rubriker. Under Sveriges Television kan man läsa kommentarer som ”Det är svårt att bli övertygad om skälen till svenska deckarprogram eller om det förträffliga med våra herostratiskt töntiga barnprogram” och ”Jag är skeptisk till att kulturinformativa program bör vara gestaltande”.<sup>55</sup> Under rubriken Riksradiion ifrågasätts musikradions anslagsframställning: ”Skall i musikradion ’röster komma till tals’. Är det inte bättre med toner?”<sup>56</sup> För Utbildningsradions vidkommande är kritiken hårdast. ”Jag är djupt skeptisk mot ’gestaltande’ utbildningsprogram. De jag har sett är töntiga”, lyder Scheins dom.<sup>57</sup> På andra ställen: ”Vad menas med ’distansundervisning för personlig utveckling’? Pekoral!” eller ”Inte kan etersända program vara till hjälp för sådana som vill starta egna företag. Så naiv får man inte vara”.<sup>58</sup> Här ges alltså frekventa prov på Harry Scheins personliga hållning vad gäller programutbudet i etern.

Nästa flik i volymen har beteckningen ”Pers. avtal”. Här finns dels dokument med riktlinjer för chefer inom koncernen, dels anställningsavtal med specifika personer. Under fliken ”Avtal koncernen” finns samsamarbetsavtal mellan SR och Televerket, medan fliken ”Direktionen” döljer en pm om besparingsåtgärder. Under fliken ”SIF-klubben, Journalistklubben” finns olika dokument från fackföreningsmöten och uttalanden från respektive fackförbund. Sist i volymen kommer fliken ”Allmänt”, som betecknar den mest omfattande delen. Här finns förteckningar och adresslistor för de olika styrelserna inom koncernen, protokoll från bolagsstämmor, material utsänt inför ett besök av professor Alan Peacock den 22 oktober 1986, samt ett mindre antal tryckta broschyrer och stencilerade grafiska framställningar om koncernens organisation.

För de svenska etermediernas historieskrivning torde Scheins bevarande av dessa dokument ha en förhållandevis ringa betydelse. Dels med avseende på den relativt svårorienterande karaktär som materialet rymmer

i förhållande till registret, dels med avseende på att de totalt 20 volymerna från tiden på Sveriges Radio, om än en stor del av Harry Scheins eget arkiv, naturligtvis utgör en bråkdel av vad som står att finna i koncernens egna arkiv. Däremot berättar materialet en hel del om Harry Schein som person – om hans ironiska tonläge, om hur han för över det kvalitetsbegrepp som har präglat hans arbete på SFI till den nya rollen på SR, samt också en del om hans sätt att fungera som ledare i en organisation. Med tanke på att det material som Schein donerat från sin tid på Sveriges Radio kvantitativt överstiger det från de 15 åren på Filminstitutet (totalt finns åtta volymer om filmpolitik) kan SR-materialet på så sätt rent av ses som mer fylligt i detta hänseende.

Å andra sidan är Scheins roll oändligt mycket mer central i den svenska filmens historia än i radions och televisionens. Även om posten som ordförande kan tyckas prestigefull och generera inflytande är de avtryck han gjort i organisationen av svenska etermedier obetydliga.

## Ett begrepp

Harry Schein var kemiingenjör. Under ett av sina många uppdrag runt decennieskiftet 1960 då han just sålt MIBIS (som han 1955 hade tagit över) fick han anledning att formulera en påfallande komplex formel. Det var inte i sin roll som kemist eller som konsult i vattenreningsfrågor han skulle konstruera "Fördelningsformeln för Grupp III". Formeln var kulturpolitisk. Den var ett försök att finna ett sätt att fördela offentliga medel till god kultur.

Formeln finns i en promemoria som Schein författade under sin tid som ledamot i Stockholms stads teaterstödskommitté åren 1961 till 1963.<sup>59</sup> Kommitténs uppgift var att fördela kommunala medel till stadens privata teatrar. I sin pm diskuterar Schein hur aspekter som publik framgång, kvalitet och ekonomiska förutsättningar hos de stödberättigade scenerna kunde vägas samman. Utan att gå in på formeln i detalj kan Scheins ståndpunkt sammanfattas som att han valde att kombinera en analys av vad han kallade "irrationella värden" med "kvantitativt åtkomliga faktorer".<sup>60</sup> De irrationella värdena kunde utgöras av såväl uppsättningarnas standard som av förlagans dignitet och översättas till det kvantitativas motsats – det vill säga till kvalitet. Omväxlande repertoar skulle belönas, liksom konstnärliga ambitioner. "Dramer, klassiker, avantgardister och experiment"

Utsnitt från *Förslag till fasta riktlinjer för fördelning av kommunalt stöd till Stockholms privatteatrar.* —>

- 8 -

Hög kvalitet U: Spel, regi och dekor är av gedigen artistisk standard och i vissa fall av hög konstnärlig nivå.

Enligt föreliggande förslag ges låg kvalitet 0,67 poäng, standardkvalitet 1 poäng och hög kvalitet 1,5 poäng. Eftersom faktorerna R och U skall multipliceras erhåller man då ett teoretiskt variationsområde mellan låg och hög kvalitet av  $0,67 \cdot 0,67 : 1,5 \cdot 1,5$ , d.v.s.  $0,45 : 2,25$  eller  $1 : 5$ . I praktiken blir dock variationerna inte så stora. Även om repertoaren hos vissa teatrar kan bedömas med en låg kvalitetspoäng, så anlitas där i regel professionella skådespelare. Omvänt kan man vid sådana teatrar, som anlitar mera amatörmässiga krafter för regi och spel, d.v.s. främst källarteatrarna, i regel räkna med en mycket ambitiös repertoar. Variationsområdet kommer därför aldrig att bli större än  $0,67 : 2,25$  eller  $1 : 3,333$ .

Vill man accentuera kvalitetskravet mera än som skett i detta förslag kan man lätt göra det genom en annan poängfördelning; i stället för  $0,67 - 1 - 1,5$  t.ex.  $0,5 - 1 - 2$ . Vill man däremot minska kvalitetskorrektionens betydelse för beräkningen av bidraget kan man t.ex. arbeta med poängerna  $0,75 - 1 - 1,33$ .

### Sammanfattning av fördelningsformeln för Grupp III

$$\frac{S \cdot F_o \cdot Q_o}{B_o - 20} + \frac{S \cdot F_v \cdot Q_v}{B_v - 20} + \frac{2S \cdot F_w \cdot Q_w}{B_w - 20} + \frac{3S \cdot F_x \cdot Q_x}{B_x - 20} +$$

$$+ \frac{4S \cdot F_y \cdot Q_y}{B_y - 20} + \frac{5S \cdot F_z \cdot Q_z}{B_z - 20} \text{ etc.}$$

S = Teaterns platsantal, uttryckt i antal sålda biljetter vid fullt hus.

F = Antalet föreställningar för resp. giv o, v, w, x, y, z, etc., inkl. på grund av regn eller sjukdomsfall ev. inställda föreställningar.

förtjänade naturligtvis större stöd än ”west-end komedier eller enklare lustspel”.<sup>61</sup> Men ambitioner var inte tillräckliga. En miserabel Shakespeare eller ett amatörmässigt experiment förtjänade inte samma stöd som en helt professionellt genomförd komedi. Underlaget till kvalitetsbedömningen skulle vara recensioner från samtliga föreställningar i huvudstadens tre morgontidningar under en femårsperiod.

Scheins modell blev inte verklighet. Dels då kvalitetsaspekter sågs som för subjektiva, dels då formeln ansågs som för komplicerad. Något Schein själv vände sig emot. Den matematiska kunskapsnivån den krävde var låg, folkskolekompetens var tillräcklig, förklarade han i ett brev till vännen och finansborgarrådet Hjalmar Mehr.<sup>62</sup> I det förslag som istället antogs var stöd efter behov och trygghet för privatteatrarna centralt. Eller värnandet om institutionernas ekonomi framför repertoarernas kvalitet, för att tala med en kritisk Schein.

Denna relativt misslyckade fas i Harry Scheins karriär som kulturpolitiker är tidig, kort och föga omtalad. Inte desto mindre är den intressant då den med blott något år föregår 1963 års mer lyckade filmreform. Där lyckades Schein, efter bland annat en offentlig kampanj som innefattade debattskriften *Har vi råd med kultur?* hösten 1962, etablera begreppet ”kvalitetsfilm” och bygga en filmpolitik delvis baserad på sådana irrationella värden som teaterstödskommittén funnit ohanterliga.

Ordet ”kvalitet” utgör ett av Harry Scheins tydligaste avtryck i den svenska kulturella offentligheten.<sup>63</sup> Begreppet kvalitetsfilm hade innan Schein lanserade det en bakgrund bland annat i arbetarrörelsen – där det hade haft en innebörd framför andra: filmer ej gjorda i Hollywood – och i filmstudiorörelsen, där konstnärlighet stått i centrum.<sup>64</sup> Och där finns i Scheins lämningar tidiga exempel på hur han närmar sig begreppet – eller mer allmänt diskuterar hur samhället kan skapa förutsättningar för god kultur. Redan i september 1946 kan han i ett föredrag om film på Klubb 44, en politiskt radikal diskussionsklubb inrättad av litteraturkritikern Arne Häggqvist, presentera ett förslag på hur en diversifierad nöjesskatt skulle leda till konstnärlig förnyelse. En offentligt utsedd jury skulle utifrån kvalitet bedöma vilken skatteklass en film skulle placeras i, vilket skulle göra konstnärligt värdefull film kommersiellt lönsam.<sup>65</sup>

Hos Schein omfattar tanken på kvalitet ofta idén om en offentlig diskussion om kultur. Däremot inte någon önskad samsyn kring vad kvalitet är. I ett brev till författaren och kritikerkollegan Hanserik Hjertén 1951 om kritikerns roll och strategier beskrev Schein hur kritik inte handlar om att ”tycka’ nånting, säga det högt och få betalt för det”.<sup>66</sup> Kritikern skulle enligt Schein skiljas från publiken genom kravet att precisera, for-

mulera och motivera sina åsikter. I en artikel i *BLM* 1950 betitlad ”Om film och filmkritik” hade han fört liknande resonemang då han ondgjorde sig över hur filmrecensenter anpassade ”sitt omdöme efter filmnormaliteten”.<sup>67</sup>

Det är tydligt hur detta omdöme i första hand ska hanteras av en bildad elit. Något som kan tyckas paradoxalt med avseende på den ringa formella utbildning som gymnasieingenjören Schein själv hade på kulturens fält, även om hans explicita ambition hellre tycks ha värnat omsorg och omdöme än om omhuldat aristokratiska privilegier. När han i en kritisk artikel om svenska etermedier i *Expressen* 1961 håller fram dåvarande SF-chefen Dymlings tid på Radiotjänst som ideal är det dock folkuppfostraren han vill lyfta fram: ”hans omdöme, mod och karaktär uteslöt det publikfrieri som idag präglar programpolitiken”.<sup>68</sup> Scheins kritik är mer riktad mot det publikförakt han läser in i olika medieföretags ambition att anpassa verksamheten till en underskattad publik, än mot publiken eller mot de undermåliga produkterna i sig. Här kan också hans famösa anmälning av den svenska televisionens visningar av filmerna om Åsa-Nisse 1971 läsas in.

Och kvalitet var inte något absolut och fixerat. *Har vi råd med kultur?* avslutades med en diskussion kring folkbildning (se även kapitel 4). Harry Scheins vände sig mot Bengt Nermans samtida debattbok *Demokratins kultursyn* och dess kritik av folkbildartankens auktoritet där Nerman ville lyfta fram den populära kulturens betydelse. Schein förordade en annan valfrihet, en som snarare än att upphöja det låga sökte finna vägar att problematisera och ifrågasätta det höga: ”ingenting ska vara oantastligt, och kulturpolitikens stora uppgift är att göra det oantastliga antastbart”.<sup>69</sup>

Harry Scheins tankar och uttalanden om kvalitet följer såväl tidsanda som hans olika positioner tätt i spåren. Dock inte alltid på förutsägbara sätt. Han tar oftare spjärn mot en samtida konsensus i frågan än följer den, och han är inte alltid organisatoriskt lojal. Genom brev, artiklar, promemorior och föredrag från hans penna synliggörs en process där Schein söker finna argument, strategier och organisatoriska former för att gynna irrationella värden på bekostnad av kvantitativt åtkomliga faktorer.

## Avslutning

Den komplexa process där kvalitetsfilm blev ett centralt begrepp i svenskt kulturliv må på idéplanet delvis vara Scheins egen. Men begreppet nådde sin tillämpning i ett samspel mellan filmare, filmkritiker, politiker, administratörer och bolagsbildare.<sup>70</sup> Kanske var Scheins initiala ambition att



lösa ett samhällsligt problem – att ur ett makroperspektiv skapa en ideal modell för organisationen av den goda filmen – men hans filmpolitik kom att stötas och blötas mot människor som inte bara representerade ideologin, utan som också var personligheter och individer. Det vill säga mot ett mikrosamhälle.

Harry Scheins egna ord om Idestam-Almqvists bok speglar förstås den berättelse om honom själv som kan utläsas ur hans arkiv – och sannolikt det filmliv han levde när han 1974 skrev dem. Den brutala kampen om marknaden kanske inte längre förenades med en lidelse för ett nytt medium utan snarare med ett värnande om ett gammalt. Kampen utgjordes inte längre bara av kapitalism i sin råaste form, utan den var samtidigt en kamp om ideal och om annan makt än den rent pekuniära.

De fyra exempel ur arkivet jag lyft fram exemplifierar på olika sätt sådana mikroperspektiv som Schein finner i Idestam-Almqvists bok om den tidiga filmen. Maktspel inom koncernen Sveriges Radio, den samtidiga ambitionen att lansera konst och att tjäna pengar i Paul Kohners och Scheins långa samarbete, ambitionen att forma en strategi för konstnärlig kvalitet i en kommersiell bransch, och den purunge affärsmannen vars begär möter en ny och rik värld. Allt utläst ur dokument tagna från ett mikrosamhälle där Harry Schein ständigt utgör protagonist bland alla personligheter och individer som finns där i arkivet. Hans eget försök att lösa en ekvation där det undflyende irrationella kunde samsas med mer åtkomliga faktorer tycks således tillämpbar på ett vidare fält än det kulturpolitiska.

## 2. Filmkritikern Harry Schein

Sommaren 1952 anmäler Harry Schein aktuell filmlitteratur i en av sina krönikor i *BLM*. Han ondgör sig bland annat över Ebbe Neergaards nyutkomna *Filmkundskab* och dess ”högteoretiska ambitioner förverkligade genom en förnumstig pedagogik”. Schein skriver:

[O]m filmens talesmän vill få ett akademiskt stöd måste de sluta upp med sitt barnspråk. Man föreställde sig en konstföreläsning där någon säger att den holländske målaren Rembrandt brukade avbilda borgare eller en bok i litteraturhistoria där det står att den engelske författaren W. Shakespeare skrev såväl roliga som allvarliga pjäser, medan hans landsman Donne för det mesta skrev dikter om livet och döden, fastän inte bara innehållet utan även formen betyder någonting.<sup>71</sup>

Citatet skulle i flera avseenden kunna tjäna som emblem för de föreställningar som omgärdar personen Harry Schein. Här finns det arroganta och lätt överlägsna tonfall som kom att göra honom till en både kontroversiell och fruktad röst i samtiden. Vi kan också läsa in Scheins så ofta omtalade elitism i kritiken mot förnumstig pedagogik och förklarande ambitioner. Här finns ett uttalat bildningsideal – man ska inte behöva tala om vem Rembrandt eller Shakespeare är. Vidare kan den kyligt rationelle praktikerns perspektiv utläsas i artikeln, då Neergaards teoretiska anspråk avfärdas bryskt: ”en obarmhärtig läsare [kan] roa sig med att lyssna till gnisslet mellan denna tappra spegelblanka optimism och den sakliga detaljdiskussionens råa verklighet”.<sup>72</sup>

En intellektuell och överlägsen snobb, en arrogant och kylig teknokrat, eller en maktfullkomlig och pragmatisk socialdemokrat. Den etablerade bilden av Harry Schein är inte helt sammanhängande, och den har i förvånansvärt liten utsträckning kommit att mätas mot den ymniga textproduktion som han lämnade efter sig. Eller kanske inte så förvånansvärt då det ju snarare varit i egenskap av makthavare och celebritet – det vill säga som kändis – som Schein förlänats en offentlig persona. Länge var det dock enbart som skriftställare allmänheten kunde möta honom. Under

dryga decenniet efter andra världskriget var kulturskribenten Harry Schein en återkommande röst i den svenska offentligheten. I *Aftontidningen*, *Aftonbladet* och *Dagens Nyheter* anmälde han litteratur eller deltog i aktuell debatt. I tidskrifter som *Biografbladet* och *Tiden* fördjupade han perspektiven i längre artiklar om kulturpolitik i allmänhet och om filmpolitik i synnerhet. I *BLM* recenserade han regelbundet film från 1949 till 1956, och han gavs där (även efter 1956) också möjlighet att publicera mer omfattande essäer om både rörlig bild och det skrivna ordet. I detta kapitel ligger fokus på filmkritikern Schein i en bred bemärkelse. Både hans anmälningar av aktuell film såväl som hans mer essäistiska artiklar om filmteori, filmhistoria och filmpolitik ligger till grund för en diskussion om hans syn på filmmediet.

Det är idag lätt att förbise att den unge Harry Schein som våren 1944 debuterade i tidskriften *Nu* med en debattartikel om Österrikes skuld i världskriget, och som under de närmaste åren kom att närma sig ämnen som arbetarkultur, Charlie Chaplin och filmens ideologi och sociologi, ännu inte var en maktavare på det kulturpolitiska fältet.<sup>73</sup> Det är lika lätt att i Scheins artiklar läsa in den etablerade *Scheinbilden* – något som ju redan inledningsvis konstaterats. Samtidigt är det också hans framtid som inrättare av Svenska Filminstitutet – och som den massmediale ikon ”Harry Schein” – som i efterhand gör hans tidiga verksamhet som skribent intressant. Smak och omdöme hos kvalitetsfilmsbegreppets mest framträdande och uttalade förkunnare belyser inte bara personlig preferenser hos en enskild kritiker, utan kan också potentiellt knytas både till ett filmpolitiskt program och till den produktionspolitiska praktik som kom att bli SFI:s.

Det finns också mindre personcentrerade motiv för att fokusera ämnet. Genom att närstudera en inflytelserik och etablerad kritikerröst som hörs och syns under en så pass avgränsad period går det också att säga något om just perioden i fråga. Inte minst är detta intressant då decenniet efter krigsslutet 1945 blir något av en brytningstid för filmen, som ömsar skinn från att vara en audiovisuell dominant i offentligheten till att i vissa avseenden bli ett gammalt medium i televisionens bakvatten, en transformationsprocess där det kan sägas att biografilmens förlorade publika genomslag till del kompenseras med en lika stigande kulturell prestige. Denna förändring kan tydligt skönjas i Harry Scheins skriftställarskap, likaväl som den kan ses som en förutsättning för den filmpolitiska karriär han initierar genom filmreformen 1963.<sup>74</sup>

← Harry Schein i hemmet med sin skrivmaskin, 1948.



## Att studera filmkritik

Harry Scheins filmkritik har analyserats tidigare. I häftet *Harry Schein: En viss tendens i svensk filmpolitik* ägnade Arbetsgruppen för kritiska filmstudier i Uppsala 1970 det första numret av den tänkta skriftserien *Filmfront* helt åt Harry Scheins person och SFI:s filmpolitik.<sup>75</sup> Huvudsakligen uppehåller sig skribenterna vid att nagelfara filmreformen och dess efterföljande maktstrukturer, men även Scheins självpåtagna roll som filmestetisk smakdomare ägnas visst utrymme. Detta motiveras med att Scheins verksamhet som filmkritiker ”ofta kommit att åberopas som belägg för det rättmätiga i filmreformatorns och institutchefens status som överexpert i filmfrågor”.<sup>76</sup>

Arbetsgruppens skrift, och dess kritiska analys av Scheins kritikergränning, var således främst ett led i en personpolemik. Schein var 1970 fortfarande en i central gestalt på det filmpolitiska nationella fältet. Författarna vill – enligt tidens politiska normer – visserligen snarare rikta sig mot fenomenet Harry Schein och bortse från personfrågor, men de menar samtidigt att ”p.g.a. Scheins personliga agerande i de flesta sammanhang är det omöjligt att frilägga en sak skild från detta subjekt”.<sup>77</sup> Således präglas analysen av kritikern Schein här av ett filmpolitiskt ärende snarare än av någon historiserande ambition att för sakens egen skull lyfta fram förhållningssätt till film hos en specifik kritiker under en specifik period.

Det livliga intresse för historiska receptionsstudier som kommit att prägla filmvetenskapen kan självfallet motivera ett återvändande till filmkritikern Schein med helt andra utgångspunkter. Janet Staiger diskuterar i *Interpreting Films* hur man genom att studera offentlig diskussion av filmer kan frilägga föreställningar och värderingar såväl om specifika filmer, genrer och filmskapare som om filmediet i mer generell bemärkelse.<sup>78</sup> Samtidigt kan spår av mottagandet och bruket av film – i dagspress och i annan filmkritisk praktik, men också i spår av filmåskådande i mer vardaglig bemärkelse – också ge historisk kunskap om mer övergripande sociala, ideologiska eller diskursiva kontexter och förändringsprocesser. Filmkritikens praktik är också ett prioriterat studieobjekt i David Bordwells tämligen kritiskt hållna studie om tolkning, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Bordwell relaterar företeelsen till tre institutionella sfärer: journalistik, essäistik och akademisk forskning.<sup>79</sup> I Bordwells framställning beskrivs tolkning enligt en fyrskiktad modell där det rent referentiella återgivandet av en filmberättelses händelseförlopp successivt fördjupas i läsningar av explicita, implicita respektive kontextuella (eller symptomatiska) betydelser. Resonemang

om den enskilde filmkritikern som betydelsefull aktör i en historisk situation lyser dock i stort sett med sin frånvaro hos både Bordwell och Staiger. Det finns få exempel på filmhistoriska studier av enskilda filmkritiker. Ett är svenskt – Olof Hedlings avhandling *Robin Wood – brittisk filmkritiker* – vilken är relevant att ta upp här eftersom Wood och Schein var relativt samtidiga kritiker. Relativa så till vida att Robin Wood etablerade sig som tongivande filmkulturell röst ungefär samtidigt som Harry Schein tog steget från att skriva om film till att leda en filmpolitik som bland annat skulle stödja ett av just Woods käraste analysobjekt – Ingmar Bergman.

## Harry Scheins plats i en filmkulturell offentlighet

Det är med Bordwells hjälp som Hedling placerar in sitt studieobjekt i ett historiskt och institutionellt sammanhang. Robin Wood lokaliseras i skärningspunkten mellan den essäistiska och den akademiska sfären. Hans intervention med 1960- och 1970-talens gryende filmvetenskap är betydande, även om Hedling väljer att se honom som en akademiskt orienterad kritiker snarare än som renodlad forskare.<sup>80</sup> Robin Wood är med sin grundmurade plats i den brittiska filmkritikens väg mot akademien, väl lämpad att initialt kontrasteras mot Schein både historiskt och institutionellt. Född 1931 är Wood sju år yngre än Schein – och han debuterade så sent som 1960, alltså vid den tidpunkt då Schein tystnar som kritiker.

Om Wood etablerar sig i en filmessäistik som under 1960-talet drar vurmen för Hollywoods genrer och för 1950-talets auteurs i riktning mot radikal politik och kontinental teori (en utveckling Wood inte självklart anammar), är Harry Schein tidigare ute. Hans filmsyn bär initialt snarare frukten av misstänksam kultursociologi och sökande efter filmmediets konstnärliga potential, än av den självklara medvetenhet om var denna potential ska återfinnas som präglar den unge auteuristen Wood. Där Wood grundar sin gärning i en lärd brittisk akademisk tolkningstradition – en närmast programmatisk kulturkritik med den goda läsningen som mål – är den unge ingenjören Schein en autodidakt vars lärdom bär spår av såväl wiensk kulturvurm som av svensk folkbildningstradition.<sup>81</sup> Paradoxalt nog kan dock Schein med sitt intresse för övergripande förklaringsmodeller från psykoanalysen, marxismen och sociologin betraktas som mer teoretiskt orienterad än Wood.

Den offentliga nationella diskussion om filmmediets och filmkonsten som Harry Schein vid 1940-talets mitt träder in i är påfallande livlig. Här



finns en ambitiös tidskrift helt ägnad film i *Biografbladet*. Kulturtidskrifter som *BLM* och *Tiden* upplåter i allt högre grad utrymme åt filmkritik eller åt en generell diskussion om film. Branschorganet *Biografägaren* och den mer lättsamma *Filmjournalen* ökar andelen ambitiösa filmartiklar, vilket även gäller för delar av dagspressen. Inte minst *Aftontidningen* – där Schein ju debuterade 1945 – etablerar under A. Gunnar Bergman och Stig Almqvist en filmbevakning som vida överstiger de reguljära premiär-anmälningarna.

Det är också här som Schein publicerar sin första artikel om rörliga bilder våren 1946 med ”Hollywoodpsykologi”, om Hitchcocks *Trollbunden*.<sup>82</sup> Artikeln handlar dock inte så mycket om filmen i sig som om dess föregivna förvanskning av Freuds läror. Under de närmaste två åren blir artiklarna som rör film allt fler. De publiceras i *Aftonbladet*, *Biografbladet* och *Tiden*. De handlar om filmpolitik, Hollywood och filmpsykologi. De introducerar teoretiker som Sigfried Kracauer eller diskuterar Sergei Eisensteins skrifter. Harry Schein blir efterhand i mångas ögon synonym med ett sociologiskt närmande till filmmediet – ett sätt att se film som inte väljer att fokusera estetiska aspekter i första hand. Hösten 1949 tar han steget till att regelbundet recensera film i *BLM*, en post han håller i över sju år.

För att återknyta till David Bordwells resonemang om filmkritikens tredelade institutionella praktik förefaller det mest aktuellt att knyta Harry Schein till journalistikens eller essäistikens fält. Han kan i detta hänseende jämföras med några av de exempel på frilansande intellektuella från 1910-talet och framåt som Bordwell exemplifierar med Siegfried Kracauer, Parker Tyler, James Agee eller Graham Greene.<sup>83</sup> Dessa namn är relevanta inte bara såtillvida att de då och då apostroferas av Schein. De hör också till en förakademisk krets där den sorts tolkning som Bordwell undersöker i sitt verk – en ambition att successivt närma sig film med samma komplexa uppsättning analysverktyg som litteratur och konst studerats med under århundraden – ännu ligger i sin linda.

Schein delade situationen att befinna sig i en förakademisk situation med ett antal andra filmkritiker. Vad kännetecknar då just hans filmsyn och skrivande? Hur skiljer han sig från sina inhemska kolleger? Tillhör han någon tydlig idéströmning eller intellektuell krets? Har han uttalade estetiska eller analytiska preferenser? Tillskrivs han särskilda egenskaper av sina kritikerkolleger, eller av andra röster i den samtida kulturdebatten? Dessa frågor kommer att vara vägledande i det följande.

## Om smak och filmkritik

Då Harry Schein i artikeln ”Trött på film” i *BLM* 1956 annonserade sitt avsked till filmkritiken hälsades detta med tillfredsställelse av *Stockholms-Tidningens* Robin Hood (Bengt Idestam-Almquist).<sup>84</sup> Scheins aviserade tystnad var en ”välkommen julklapp” menade Robin Hood, som vidare beklagade den skolbildning som han menade att Schein startat bland landets filmkritiker: ”Schein och många yngre recensenter satte sig på bio inte för att spontant uppleva en konststart, utan för att som psykologer, sociologer, teaterhistoriker, litterära författare, gudvetvad dissekera en samhällsföreteelse. Tacka för att de tröttnar”.<sup>85</sup> Harry Schein hade, enligt Robin Hood, aldrig tyckt om film.

Vad var det då som upprörde Robin Hood? På vilket sätt var Harry Scheins filmkritik provocerande eller kontroversiell? David Bordwells kategorisering kan vara till viss hjälp. Scheins filmkritik är ofta exempel på en symptomatisk strategi, han sökte förklaringar till filmers popularitet och nycklar till deras innebörd i övergripande kulturella och samhälleliga mönster. Filmerna var för den unge filmkritikern Schein i minst lika hög grad uttryck för kollektiva föreställningar som för individuella visioner. Det var sannolikt här den äldre kritikern identifierade Scheins brist på kärlek till filmen, i en nyare teoribildning som provocerade genom att negligera den konstnärlig värdering som annars utgjort kritikens signum. Men det går att se andra orsaker än själva filmrecensionerna till att en äldre filmkritiker som Robin Hood ogillade Schein. Scheins egna principiella diskussioner om sin kritiska verksamhet är en sådan.

I det ovan nämnda brevet till Hanserik Hjertén 1951 om kritikerns roll – att den inte innebar att ”tycka’ nånting, säga det högt och få betalt för det” – beskrev Schein sin egen verksamhet.<sup>86</sup> Kritikern preciserade, formulerade och motiverade sina åsikter med kunnighet, intelligens, omdöme samt skrivförmåga som främsta medel. Den svenska filmkritiken brast främst i två bemärkelser – ”allmänbildning och omdöme”.<sup>87</sup> I en artikel i *BLM* 1950 betitlad ”Om film och filmkritik” förde Schein mer utvecklade resonemang i frågan, och relaterade dem dessutom till en institutionell struktur. Filmrecensenter anpassade ”sitt omdöme efter filmnormaliteten”, menade han, och fortsatte med att kritisera den gemensamma skråanda som han menade samfällt präglade både inhemsk filmbransch och inhemsk filmkritik.<sup>88</sup> Denna filmnormalitet gjorde att de krav som borde ställas på filmer med ambitioner att ”representera en konststart” inte hade ställts; filmen fann sig inte i att bli bedömd på samma grunder som andra konstarter.<sup>89</sup> Samtidigt som Schein i denna artikel

uppehåller sig vid ambitioner inom filmbranschen att höja filmen till konst, tycks Schein själv helst betrakta filmen som ett (mass)medium, vars tillblivelse är en följd av ett konsumtionsbehov snarare än av ett kommunikationsbehov. Därför kan man ”med gott samvete [...] jämföra biografens funktion i samhället med bordellens, med dess avreagerande orgasmer och fadda eftersmak”.<sup>90</sup> Sätillvida är filmen ett samhällets bundsförvant, enligt Schein. Filmer är produkter av ett kollektiv för ett kollektiv, där det endast tillfälligtvis kan skapas bestående konstnärligt värde i de fall där enskilda personligheter tillåts dominera – som Chaplin, Flaherty eller Dreyer. Filmer är annars barn av sina miljöer, de är kollektivsymboler för vår tids människor. Harry Schein talar här om filmen som en sorts folklore, vars konstnärliga potential endast kan frigöras genom att man sätter tryck på filmbolagen, och genom att ”filmens arbetare i större utsträckning tar vara på den frihet de har”.<sup>91</sup>

Här samsas ett program för en symptomatisk filmtolkning med en skarp kritik mot kritikerkollegerna. Att en 26-åring med bara ett par år inom filmkritiken bakom sig och helt utan meriter i övrigt på filmens fält, inte bara avfärdar sina äldre kolleger för skråanda, låg allmänbildning och brist på omdöme, utan också anvisar en ny riktning att ta för filmkritiken, var självfallet provocerande. Men kanske var det än mer störande att Schein var en kritiker utan något att förlora. Han var en amatör som inte av strategiska skäl behövde anpassa sitt omdöme efter det han benämnde som filmnormaliteten. Till skillnad från många andra kritiker hade Schein ett säkrat uppehålle genom en professionell verksamhet av ett helt annat slag. De honorar han fick för sitt skrivande var fickpengar vid sidan av inkomsterna från vattenreningsföretaget MIBIS. Dessutom hade han inte (längre) några egna synliga ambitioner att verka inom filmproduktionen.<sup>92</sup> Han var i detta fall oberoende och behövde inte oroa sig för att stöta sig med regissörer, skådespelare eller andra företrädare för branschen.

För att sammanfatta Scheins torgförda program i brevet till Hjertén och i artikeln om film och filmkritik, kan man å ena sidan se honom som en omdömetts försvarare i kampen mot en bristande ambition hos både filmbransch och kritik. Filmkritikern ska med så precisa medel som möjligt kritiskt värdera filmens pretentioner på att skapa konst. Å andra sidan kan filmskribenten också ha uppgiften att på ett mer övergripande sätt söka mönster i populärfilmens genrer. När biografen benämns som bordell är det snarare en pessimistisk kulturkritiker än en sträng smakdomare som talar. Filmkritikern bör alltså söka ”konsekvens i galenskaperna” och leta mönster av kollektiva föreställningar i analysen av massmediet film, men samtidigt också verka för en kritisk granskning av de ambitioner som finns

att höja filmen till en konst i paritet med de etablerade.<sup>93</sup> Återstår då att se hur denna dubbelbottnade beskrivning av den egna filmkritiska praktiken förverkligas hos Schein själv.

## Om sanning, lögn och verklighet

Harry Schein uppehåller sig genom sin kritikergärning påfallande ofta vid frågor som på olika sätt rör begrepp som sanning och lögn. I vissa avseenden handlar det självfallet om filmens relation till verkligheten i en normativ bemärkelse. Den mimetiska doxa som genom tiderna präglats så många resonemang kring estetisk värdegrund i olika konstarter är en återkommande komponent i den tidige Scheins filmkritik. Resonemang om trovärdighet och sannolikhet i detaljer i enskilda filmer lyfts regelbundet fram, men han för också mer generella diskussioner om institutionella och filmpolitiska företeelser där lögnaktighet och falskt sken ställs i förhållande till en föregiven (om än ej uttalad och fastslagen) sanning.

Ett föredrag som Schein håller på Klubb 44 hösten 1946, betitlat ”Filmen och verkligheten” (se även kapitel 3), blir således en uppgörelse med filmindustrin som illustrerat med exempel som *Klockorna i S:t Mary* och *Pensionat Paradiset* sägs stå för ”en ohöljd medveten verklighetsförfalskning”.<sup>94</sup> I en redigerad version av föredraget i *Biografbladet* räknar Schein upp förljunga företeelser i filmvärlden som han såg förvränga tidens sociala frågor och fördröja folkens politiska frigörelse. Där fanns ”stjärndyrkan och livsglamourisering, BH-sexualitet och bröllopsnattserotik, hjälten och boven, den genombussige moderne prästen och det blodsdrypande [sic!] japanska svinet”.<sup>95</sup> I en stort uppslagen artikel om Hollywood som Schein skrev för *Biografbladet* 1947, ”Klasskamp i Hollywood: Den amerikanska filmindustrins sociala och politiska bakgrund”, berättade Schein om hur de amerikanska filmbolagens samfälliga arbetarfientliga och reaktionära förhållningssätt kunde kopplas till den katolska kyrkans opinionsbildning.<sup>96</sup> Dessa artiklars starkt politiska laddning kan ses som typisk för delar av den offentliga debatten kring filmindustrin och dess ideologi i 1940-talets Sverige, men beskrivningen av en falsk och passiviserande masskultur är också återkommande i mer internationellt etablerad kritik av kulturindustrin vid denna tid. Att Schein är medveten om att han inte är ensam om dessa uppgörelser med filmisk förljugenhet visar sig i artikeln ”Vertikalmonopol och smakförskämning” i *Tiden* 1947 där Schein inledningsvis konstaterar: ”Att genomsnittsfilmerna i konstnärligt, socialt, kulturellt och politiskt hänseende är en reaktionär företeelse är vid det här laget de flesta intresserade rätt ense om.”<sup>97</sup>

Det är först i *BLM* från hösten 1949 och framåt som Schein regelbundet recenserar inslag ur biografrepertoaren. I den eviga striden mellan form och innehåll tar den unge Schein otvetydigt ställning för innehållet: ”Det är alltid respektabelt att fotografera en trappa underifrån, att reducera dialogen till ett minimum och att koncentrera sig på det visuella, bildmässiga rytmiska berättandet; men det blir ett i bästa fall vackert men alltid själlöst och urtråkigt skelett om det inte bärs upp av ett logiskt sammanhang med verkligheten.”<sup>98</sup> Dessa ord från den ovan nämnda artikeln ”Film och filmkritik” våren 1950 skulle i sin enkelhet kunna ses som ett scheinskt program av estetisk art. Och det finns många exempel som styrker en sådan tes – särskilt i de tidiga recensionerna i *BLM*. I sin allra första recension – av Roberto Lattuada’s *Negern och gatflickan* – vänder sig Schein exempelvis mot filmens ”brister [i] människoteckningens konstnärliga logik”.<sup>99</sup> Samma höst sätter Schein Alf Sjöbergs *Bara en mor* under lupp. Det är visserligen en övervägande positiv recension, men Sjöbergs verk bedöms ändå som en ”storslaget otillfredsställande film”.<sup>100</sup> Främst är det ”omöjligheten att förena epikers jordbundna tyngd och sociala allvar med den spirituelle estetikens raffinerade och stilsierade människouppfattning”, som stör skribenten.<sup>101</sup> I filmatiseringen av Viktor Rydbergs roman *Singoalla*, som premiärsätts tidigt 1950, är det bland annat bristen på historisk akribi som retar Schein: ”människor skyddar sig mot pesten med Mölnlyckes gasbindor och 1400-talets zigenare spelar på 1700-talets instrument 1800-talsmusik som om de gjorde propaganda för den ungerska folkrepubliken”.<sup>102</sup> Samtidigt kan den brittiska *Dolwyns sista dagar* – som bedöms som en berättelse som inte ”förtjänar intresse” – hyllas med utgångspunkt i ”den förunderligt skickliga och fängslande skildringen av den isolerade walesiska miljön” och ”återgivandet av det vackra walesiska språket”.<sup>103</sup> Ett sista exempel – av många liknande bedömningsgrunder – kan hämtas från den ytterst kritiska recensionen av Ingmar Bergmans *Till glädje* 1950. Detta är Bergmans hittills sämsta film enligt Schein, som menar att ”en tids vila för andlig förnyelse tycks vara nödvändig för att återställa kontakten mellan [Bergmans] problematik och verkligheten”.<sup>104</sup> I *Till glädje* finner recensenten ”den religiösa tankens grumlighet” vilken förfaller till ”snudd på Edvard Persson-filosofi” och ”tendentiös realism” med ”kvinnomisshandel, snack om aborter, tomma konjaksbuteljer och repliken ’fan va ja gillar dig’ istället för ’jag älskar dej’: och så det egendomliga fenomenet att Bergman i världens fnasklösaste land inför ett fnask i varje film”.<sup>105</sup>

Att använda trovärdighet som estetisk måttstock för värdering av film är knappast något som gör Harry Schein unik. Snart kan man också se

hur dessa argument successivt blir färre i hans recensioner. En första problematisering av tanken om det sanna kan lokaliseras i några av hans diskussioner om hur litteratur omsätts i film. Ibland väcker visserligen bristen på trohet gentemot litterära förlagor Scheins ogillande. I en längre artikel i *BLM* 1952 griper sig dock Schein an adaptationsproblematik i generell bemärkelse i samband med några samtida exempel på hur filmindustrin lyckas eller misslyckas med att vara trogen de litterära verk som filmatiseras. Här kan en mer problematiserande attityd till sanningskonceptet skönjas. Med hänvisning till en amerikansk avhandling (av Lester Asheim) menar Schein att de avvikelser från litteraturens innehåll som inträffar när bok blir film ofta kan kopplas till publikens intelligensnivå. En film kan inte vara för komplex. Detta är en ganska väntad kritisk ståndpunkt från socialpsykologen och elitisten Schein. Han fortsätter dock med att hävda att problemet samtidigt bör ”lösgöras från en hämmande pietetskänsla för den etablerade litterära konsten”.<sup>106</sup> Det är rent av så att ”en filmatisering av en roman måste medföra vissa avvikelser för att bli sann mot romanen”.<sup>107</sup> I samband med Carl Th. Dreyers *Ordet* menar Schein ett par år senare rent av att filmen kommit att bli överlägsen Kaj Munks drama. Den har gett ”ämnet dimensioner som inte bara saknas i pjäsen utan sannolikt redan i Munks konception”.<sup>108</sup> Filmens eftersträvansvärda sanning i förhållande till det litterära stoffet blir alltså hos Schein efter hand något allt mer relativt. Där kollisionen mellan Ivar Lo-Johanssons och Alf Sjöbergs respektive temperament innebar att *Bara en mor* 1949 ledde till något storslaget otillfredsställande, behöver det sanna i en filmatisering några år senare inte härledas till ett givet innehåll som på bästa sätt ska tas till vara.

”Det finns olika sätt att göra dålig film”, menar Harry Schein i en filmkrönika 1954. Antingen kan man ”som i den svenska *Glasberget* ljuga”, eller så kan man ”som i den amerikanska *Härifrån till evigheten* låta bli att säga sanningen”. Förljugenheten i *Glasberget* handlar om spekulering i publikens brist på smak, medan den amerikanska filmens tummar på en möjlig social protest och därmed når en ”inre likgiltighet”.<sup>109</sup> När *Sunset Boulevard* diskuterats några år tidigare presenterar Schein dess problematik som ”halvverklig”, den är utan ”kontakt med vår verklighet” men heller inte en ren fantasiprodukt.<sup>110</sup> Det finns således olika sorts sanningar och olika typer av lögn, och inte heller verkligheten är alltid en och densamma. Förhållandet mellan sanning, verklighet och lögn är alltså inte riktigt så okomplicerat hos Harry Schein som det initialt kan tyckas. Att den hårdnackade ideologikritiska ton som präglar några av 1940-talstexterna successivt försvinner kan sannolikt kopplas till en politisk



omsvängning hos Schein. Upplevelserna av Sovjets inmarsch i Prag 1948, där han vid tillfället befann sig, kom Schein långt senare att återkomma till och beskriva som ett uppvaknande. Han skulle snart lämna den marxistiska vokabulären bakom sig, men förbli socialdemokrat.

## Om filmteori och filmhistoria

Vari grundade då Schein denna problematisering av filmens relation till verklighet, sanning och andra konstarter? Tidigt finns hos honom vid sidan av vurmen för kvalitet, innehåll, logik och fasta värden ett lika framträdande intresse för det irrationella hos människan och i kulturen. Han hänvisar ofta till Jung – och ännu hellre till Freud. Det undermedvetna är ibland kollektivt, ibland lokaliserat till individen. Det återfinns både hos specifika konstnärer och filmskapare och hos den/de åskådare som använder (och påverkas av) filmen. Dessa tankegångar gör ju inte på något sätt Schein unik, det är snarare hans besatthet över att finna system som inte bara förklarar, utan också kan bemästra det irrationella och förvrängda som är slående.

I sitt första dokumenterade offentliga framträdande i mars 1945, när han tillsammans med bland andra Artur Lundkvist och Jan Fridegård diskuterade pornografi på Klubb 44, pekar han på hur man bör ”angripa problemet vid roten, – [sic!] i den galna uppfattningen om sexuallivet, det sexuella tabu, de rådande samhällsinstitutioner, vår officiella moral”.<sup>111</sup> Pornografien i sig är ingen fara, menar Schein, den är ett symptom på ett samhällsligt tillstånd och det är tillståndet som både är det intressanta och det sjuka. Dessutom föreslår Schein på kuppen hur man kunde skapa en mer effektiv pornografi ”om man kunde camouflera denna medvetna avsikt” att väcka upphetsning.<sup>112</sup> Kring liknande frågor uppehåller han sig gärna i sina tidiga texter. Det går ofta att betrakta hans tolkningar som symptomatiska, enligt den innebörd som David Bordwell lagt i begreppet. Filmer ses enligt en sådan tolkningsram som uttryck för samhällsliga strömningar som är omedvetna för såväl filmskapare som för publik, och kritikern tar som sin uppgift är att avslöja denna dimension.<sup>113</sup> Skillnaden är dock att Schein sällan nöjer sig med att endast analysera en film eller en företeelse utifrån en kontext. Hans kritiska perspektiv stannar inte vid iakttagelser av problemets uttryck i symptomet – som så många kulturkritiska perspektiv annars av tradition tenderar att göra – utan han ger sig ofta hellre på symptomets orsak. Han ger inte bara affekterade beskrivningar av ruttna kärnor, sjuka samhällen eller skadliga förutsättningar utan bistår också med förslag på bot och bättring – som i pornografi-

exemplet ovan, eller i talrika artiklar om kulturpolitiska och filmpolitiska reformer.

Harry Schein är påfallande väl orienterad i den filmteoretiska och filmhistoriska litteratur som existerar vid den här tiden. Han läser – och skriver om – välbekanta storheter som Arnheim och Balázs, Eisenstein och Kracauer. Regelbundet bevakar han samtida filmlitteratur från både svenska och utländska forskare och kritikerkolleger. Tidigt ser man ett uttryckligt intresse för socialpsykologiska förklaringsmodeller. Samtidigt är han ofta sträng mot teoretiker som vill förklara filmens egenart och väsen, eller som främst fördjupar sig i formproblem.

Den filmforskning som initialt verkar intressera Schein mest är orienterad mot frågor kring filmen som massmedium och dess funktion i ett historiskt eller samhällsligt sammanhang. Siegfried Kracauers klassiska verk *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* – där författaren undersöker (och söker visa) hur man genom den tyska 1920-talsfilmen kan finna psykologiska drag och dispositioner som pekar fram mot Hitler och Tredje riket – introduceras av Schein i *Aftonbladet* redan sommaren 1947, samma år som den kommer ut. Under rubriken ”Filmen som kollektivsymbol” beskriver Schein hur Kracauer ”tar itu med filmformen och filminnehållet, dissekerar dem som en psykoanalytiker behandlar drömmen och drar fram coden nyckeln till de bakomliggande problemen”.<sup>114</sup> Det är intressant att jämföra Scheins anmälan av Kracauer med kollegan Stig Almqvists artikel om samma bok några dagar senare i *Aftontidningen*.<sup>115</sup> I Almqvists (i och för sig något längre) artikel dominerar långa referat av Kracauers resultat – den utgörs i hög grad av en återgivning av den beskrivning av Weimarrepubliken och Tredje riket som författaren ger. Schein å andra sidan lägger mer tonvikt på Kracauers metod. Han inleder sin artikel med att referera till (i tur och ordning) Jungs ”arbeten om kollektivsymbolerna”, litteraturhistoriens epokbeskrivningar och amerikanska gallupundersökningar. Sedan följer en presentation av hur Kracauer bär sig åt för att undersöka sitt film- och samhällshistoriska fält. För Schein är *From Hitler to Caligari* alltså i minst lika hög grad en modell för att tänka kring film och samhälle, som en bok om tysk film under Weimarrepubliken.

Under rubriken filmpsykologi tog Schein hösten 1950 upp ytterligare en klassiker på det socialpsykologiska området. Martha Wolfenstein och Nathan Leites hade samma år kommit med boken *Movies: A Psychological Study*, där samtida amerikansk film jämfördes med europeiska filmkulturer med sikte att nå kunskap om underliggande psykologiska konfliktmönster i respektive samhälle. Schein var visserligen imponerad, men han

framförde också en hel del kritik mot Wolfenstens och Leites statistiska metodik. Framför allt menade han att författarna underlåtit att pröva en diskussion om ”kausalitetssammanhangen mellan vår kulturnevros och några av dess speciella yttringar”.<sup>116</sup> Han frågade sig om det bara är verkligheten som formar filmen. Kan det inte också vara en ”trollcirkel där filmen även formar verkligheten”?<sup>117</sup>

När Bela Balázs *Der Film: Werden und Wesen einer neuen Kunst* recenserar av Schein året efter är det också i relationen mellan termerna ”verklighet” och ”sanning” som Schein finner ungraren mest intressant. Schein störs visserligen av de eftergifter mot stalinismen som han ser prägla boken, men i Balázs diskussion av ”filmformens konstnärliga lagbundenhet” finner Schein en ambition att problematisera förhållandet mellan filmbild, verklighet och idé.<sup>118</sup> Filmbilder kan inte vara allegorier med en fast symbolisk betydelse, menar Schein med Balázs hjälp. Verkligheten måste på ytplanet vara sammanhängande. Åter ser vi alltså hur Scheins intresse för frågor kring filmens verklighetsåtergivning gör sig märkbar. I referat av Eisensteins teorier – och av litteratur om Eisensteins filmer och teori – återkommer resonemang om filmform och verklighet. Och om montagens förmåga att överskrida både verkligheten och givna betydelser genom att ställa olika bilder av världen mot varandra.

## Om filmkonsten – en smakdomare utan argument?

Det är frapperande hur många av de samtida filmer som Schein anmäler i *BLM*:s spalter som kommit att räknas till filmkonstens kanon. Man hittar neorealistiska verk som *Cykeltjuven*, *Miraklet i Milano* och *Bittert ris* och hollywoodklassiker som *Sunset Boulevard*, *Linje Lusta* och *Storstadshamn*. Samtida stora regissörer som Fellini, Kurosawa, Bunuel och Cocteau är självklara inslag. Dessutom vänder Schein ibland också bakåt och diskuterar redan hallmärkt filmkonst som Fritz Langs tidiga tyska filmer, Chaplin, bröderna Marx eller Sergei Eisenstein. Denna tendens blir än mer remarkabel om man jämför filmkritikern Schein med litteraturkritikern Schein, vars recensioner vanligen gäller idag relativt glömda storheter. Oftast tar han sig i *Aftontidningens* och *Aftonbladets* spalter an samtida amerikansk realistisk litteratur med sociala motiv, inte sällan med integrationsfrågor och annan social tematik som tema.

Ur en retrospektiv av klassiker visad av Filmhistoriska samlingarna hösten 1951 utnämns Eisensteins *Generallinjen* utan tvekan till ”konstverk”, till skillnad från resten av serien (*Intolerance*, *Metropolis* och *Black-*

*mail*). Fritz Langs film avslöjar visserligen bildsinne trots ”den svulstighet som gjort det sämsta av allt tyskt – koncentrerat i denna nationalpsykologiskt mycket avslöjande film – löjligt över hela världen”.<sup>119</sup> Det kan dock, menar Schein, ”aldrig främja intresset för filmens konstnärliga framtid om man i dess förflutna vill uppleva konst där den inte finns”.<sup>120</sup> Vilken film kan då upphöjas till konst? I den ovan nämnda skriften från arbetsgruppen för film i Uppsala är det godtycket i Scheins filmkritik som står i fokus. Man menar att Schein utan att redovisa sina kriterier och motiv höjde upp respektive fördömde de filmer han recenserade.<sup>121</sup> Dessutom var han enligt författarna inte särskilt kunnig på området. Han beskrivs som en smakdomare utan argument, vars ”besserwisser-attityd” och ”litterära high-brew-tonfall” retade läsekretsen.<sup>122</sup>

Vid en genomgång av Scheins samlade filmkritik framstår det inte som helt självklart att skriva under på Filmfronts kritik i detta avseende. Snarare kan Scheins stil tvärtom ibland framstå som överdrivet argumenterande. Positivt eller negativt laddade detaljiakttagelser i de enskilda filmerna lyfts fram och vägs mot varandra i sökandet efter det omdöme som ska lämnas. Ofta är denna strategi som mest påfallande när det gäller filmer som i slutändan möter kritikerns gillande. Den bitvis översvallande recensionen av De Sicas *Cykeltjuven* vintern 1950 kan tas som exempel. Filmen lyfts till skyarna av Schein men recensionen avslutas ändå med ett antal brasklappar. Musiken är för romantisk och bilderna av den lille sonen luktar ibland Chaplins pojke.<sup>123</sup> Det finns i Scheins samlade filmkritik många exempel på en dylik simultan debet- och kreditretorik. Ibland tycks värderingen av en film förändras under skrivandets gång. En i många stycken hyllande anmälan av Alf Sjöbergs *Karin Månsdotter* – där Sjöberg sägs förena ”tempo med mognad, lidelse med detaljgenomarbetning, allvar med artisteri, ambition med ärlighet”, de ”filmkonstens fundament” som ”filmkritiken är till för att vårda” – följs senare i samma text av ett avfärdande av samma film som ett ”grandiöst fiasko”.<sup>124</sup>

När Scheins välvilja är som mest entydig gäller det faktiskt ofta filmer som inte omgärdas av uttalade konstnärliga ambitioner. Det kan förvåna, men med avseende på hur han i sin artikel om filmkritikens funktion talat om att ställa högre krav på filmer med ambition framstår det snarare som konsekvent. Musikaler som *En amerikan i Paris*, komedier av Hasse Ekman och bröderna Marx filmer är alla exempel på verk där stilisering och drömmar inte möts med ogillande. Ett gränsfall när det gäller hans förhållande till genrefilmen utgör den långa essän ”Den olympiske cowboyn” 1954. Västernfilmen är, menar Schein, ett exempel på en mytologi vi kan följa från dess födelse. Människans myter, såsom Jung och andra diskuterat

dem, har ett oklart dunkelt förflutet. Så inte Vilda västern. Det är fel att pejorativt betrakta denna genre som ”fru Filmias svans”, snarare är den hennes ryggrad.<sup>125</sup> Både som formkola för Hollywoods filmregissörer och som källa till den ständiga formförnyelse som ett invariant och stereotypiskt mönster kräver har västernfilmer varit betydande. Främst är det dock som en tillämpning av Kracauers eller Wolfensteins och Leites undersökningar man bör läsa denna artikel, som också kom att översättas och publiceras i flera amerikanska tidskrifter.<sup>126</sup> Schein går här igenom ett antal filmer med västernmotiv för att hitta mönster som kan knytas till föreställningar om manlighet, sexualitet och internationell politik. Således ses sheriffens motvilliga hjälteskap i *High Noon* som ett exempel på det moraliska försvaret för att ingripa i internationella konflikter, medan genrens vapenfetischism tolkas med psykoanalytiska hjälpmedel.

## Harry Schein och den svenska filmen

Det kan vara extra intressant att fästa blicken på hur Harry Schein förhåller sig till den samtida inhemska filmen. Dels naturligtvis med avseende på den maktposition han relativt snart efter sin avslutade kritikergärning skulle komma att besitta, men även med utgångspunkt i den status hans forum *BLM* kan tänkas ha haft i en nationell kontext. De svenska inslagen på repertoaren är regelbundna inslag i Scheins filmkrönikor i *BLM*. Ofta ses de som symptom på filmpolitiska strukturer, snarare än på de nationellt kollektiva underströmmar som han ibland kan hitta i amerikansk film, eller i filmer från länder som Frankrike och Tyskland. Lika ofta ses de dock som uttryck för sina upphovsmäns förtjänster och brister.

Av de svenska regissörer som är mest tongivande under Scheins tid som filmkritiker kan man utan svårighet ranka fem namn främst med avseende på produktivitet, popularitet och/eller framgång hos kritiken. Ingmar Bergman, Erik ”Hampe” Faustman och Alf Sjöberg får alla tävla i Cannes under de år Schein verkar på *BLM*. Den flitige Arne Mattsson når betydande kommersiella framgångar även utomlands, medan Hasse Ekman med sin oerhörda produktivitet pendlar mellan publik- och kritikersuccéer. Man skulle potentiellt kunna tänka sig att den konstnärligt ambitiösa Bergman, den intellektuelle Sjöberg eller den socialt medvetne Faustman skulle appellera mest till den högbrynte socialdemokraten Schein. Att arbetarrörelseägda Nordisk Tonefilms förste iscensättare Mattsson skulle ådra sig en fördjupad (men kritisk) granskning, eller att Hasse Ekmans lättsammare bagateller skulle försvinna i mängden av film värd att nämna, är lika sannolika hypoteser.

Det är Alf Sjöbergs filmer som ges mest utrymme av Schein. *Fröken Julie* och *Barabbas* förlänas var sin hel filmkrönika, och även Sjöbergs övriga filmer bereds stort utrymme. Den allmänt hyllade *Fröken Julie* får dock av Schein en ganska besk kritik. Visserligen är ”varje sekvens, tagen för sig, en fulländad filmnovell med ett överflöd av bildsviter och gestaltad med en enorm medryckande kraft”.<sup>127</sup> Många enskildheter får liknande lovord. Däremot brister filmen i sin helhet – framför allt i den hårda stilisering som Strindbergs naturalistiska drama begåvats med av Sjöberg. Liknande kritik riktas mot *Barabbas* ett par år senare. Och Sjöbergs egna manusförsök – som *Vildfågeln* och *Karin Månsdotter* – avfärdas i ganska förklenande ordalag. Just *Barabbas*, som sommaren 1953 föräras en fyra sidors krönika är värd att stanna vid. Här framträder Scheins stränga förhållningssätt visavi konstnärliga ambitioner i tydlig dager. ”*Barabbas* är en mycket dålig film”, menar Schein.<sup>128</sup> Den är med Scheins ord en koncentrerad uppvisning av Sjöbergs sämsta sidor – han ondgör sig över sammanhangslös symbolik, dålig teater samt brist på tempo och komposition. Ändå slutar artikeln paradoxalt med en lovsång till konstnären Sjöberg:

Och naturligtvis märks hans konstnärliga resurser även i *Barabbas*, detta korthus av idel purpuröda hjärteräsa. Varje sekvens, tagen för sig (med undantag för de erbarmliga massscenerna), är lysande film. Många scener chockerar med nästan fysiologisk verkan. Den knivskarpa obarmhärtigheten i de två födsloavsnitten lyckas ge till och med fruktbarhetens yttersta villkor drag av sterilitet och dödslängtan. [...] Det är således, med all respekt för Sven Nykvists och Göran Strindbergs kameraarbete, inte bara fråga om vackra bilder, utan filmmetrar som ibland är så andlöst vackra att det blir meningslöst att tala om esteticism.<sup>129</sup>

De estetiska kvaliteterna hos Alf Sjöberg uppväger synbarligen inte prentationernas tunga ok, varken i *Barabbas* eller i andra sjöbergfilmer. Hur förhåller sig då Schein till den andre store konstnärssjälens i den samtida svenska filmen?

Ingmar Bergmans filmer tas regelbundet upp till diskussion. Ovan har nämnts hur *Till glädje* avfärdas våren 1950. Samma höst får Bergmans enda regelrätta thriller, spiondramat *Sånt händer inte här*, lika hård kritik när den benämns som ett ”imponerande men ointressant arbete”.<sup>130</sup> *Sommarslek* får året efter mer lovord. Dess romantiska landskap är andlöst vackra, och Bergman är som bäst när han tror sig vara mest bagatellartad. Man hoppas på en frigörelse från regissörens annars ”så besvärande budskap”. Men Schein pekar också på risken att underskatta Bergmans självmed-



vetenhet: ”är hans djävul kanske en signaturmelodi, ett spekulativt försök att skapa en egen mytologi, ett cyniskt ockrande på publikens längtan att känna igen sig när den ser något annat”.<sup>131</sup> Schein applicerar här inte sitt mytologibegrepp på en genre eller på en kultursfär, det är istället Bergmans sätt att iscensätta sig själv – och sitt filmiska universum – som omtalas i termer av mytologisering. *Gycklarnas afton* hyllas mer förbehållslöst som ett konstverk ett par år senare. Recensionen är intressant, dels eftersom Schein återkommer till de estetiska riskerna med ”det bomärke som Bergmans djävul alltid efterlämnar”, dels med avseende på de argument som Schein använder för att ändå motivera det höga betyget.<sup>132</sup> Med utgångspunkt i Anders Eks clownfigur diskuterar Schein det groteska i *Gycklarnas afton*:

Ek är clownen i detta sekelskiftets sjabbiga cirkussällskap, en grotesk figur i ett groteskt sammanhang. Det finns hos honom och hans medspelare lika lite kött och blod som i en marionett. Det är också samma brist på värme som fångslar, bristen även på psykologiska linjer och sammanhang, ytfenomenen, ett matter-of-fact-skeende som enligt romantiska skeptiker även är livets egen. Det ger ingen plats för djupsinnighet, bara för ett ibland leende, ibland melankoliskt deltagande.<sup>133</sup>

En film som öppet torgförs som skillingtryck (av Bergman) kan alltså inte klandras för att sakna den psykologi och de logiska sammanhang som annars efterfrågas så ofta av Schein. Filmen blir ”oåtkomlig för analytiska instrument [...] så länge man inte upptäcker pretentioner som är främmande för skillingtryckets”.<sup>134</sup> I hyllandet av *Gycklarnas afton* avviker Schein också kraftigt från flera kritikerkolleger som dömde ut just de groteska dragen som spektakulära eller osmakliga.<sup>135</sup> Bergmans komiska ambitioner något år senare i *En lektion i kärlek* gavs dock ett beskt bemötande av Schein, och flera bergmanfilmer under perioden – som *Sommaren med Monika* eller *Kvinnodröm* – berörs inte alls i Scheins filmkrönikor. Så sent som 1957 – efter hans avsked till läsekretsen – återkommer dock Harry Schein till Bergman i en lång artikel om *Det sjunde inseglet*. Åter är det en dragning mot det enkla – mot ”commedia dell’artes standardtyper” – som får Schein att se poetisk skildring av ”den moderna människans dramatiska förhållande till sin omvärld” överskugga ett hotande pekoral.<sup>136</sup> Både vad gäller *Gycklarnas afton* och *Det sjunde inseglet* kan man alltså se hur Schein kan fördra ett stiliserat filmberättande som söker stöd i enkla berättelsestrukturer.

En alltför komplex och sökt bildestetik stör också Schein hos Arne Mattsson, vars filmer då och då tas upp till granskning. Den famösa och

framgångsrika *Hon dansade en sommar* – inspelad för Nordisk Tonefilm – bedöms som sevärd efter sin premiär i en bortredigerad del av en filmkrönika sommaren 1952, men utdöms som reaktionärt borgerlig pigberättelse några år senare när arbetarrörelsens filmproduktion diskuteras i en artikel i *Tiden*.<sup>137</sup> I en krönika med titeln ”Fyra svenska regissörer” kallas Mattsson ”en Sjöberg i overall”.<sup>138</sup> Mattsson saknar Sjöbergs gnista och visionära kraft, menar Schein, och preciserar i en lång och nedgörande anmälning av filmen *Salka Valka* vad han menar.

Inom manuskriptets ram lämnar Mattsson sina aktörer större friheter än Sjöberg. Så är allt gott och väl. Däremot saknar Mattsson Sjöbergs sinne för rytm. Hans kamera är i ständig rörelse, den åker och panorerar fram och tillbaka. Mattsson är rädd för pauser och låter den ena närbilden efter den andra avbryta långa spelscener. Han gillar starka effekter och melodramatisk musik. Allt detta ger hans filmer – och även *Salka Valka* – drag av nervositet på gränsen till tjafsighet.<sup>139</sup>

Erik ”Hampe” Faustmans filmer möts av föga intresse i Scheins filmkrönikor. Mest uppskattas *Gud fader och tattaren* 1954, en film som ”berör frågor om människovärdet, om dumhetens och intoleransens tanklösa och bottenlösa grymhet, om lojalitetens sammanbrott inför ett alltför starkt socialt tryck”.<sup>140</sup> Andra filmer av Faustman – som *Café Lunchrasten* eller *Kvinnohuset* – möts av skarp kritik för antingen slarv eller estetisering.

Förvånande nog är det Hasse Ekman som genomgående får mest odelat gillande hos Schein av dessa svenska filmskapare. Ekmans ofta hårt stiliserade berättelser och eleganta bilder skulle på förhand kunna tänkas svära mot de föreställda scheinska idealen. Det förefaller dock som om det just är det artificiella i ekmanfilmerna som Schein uppskattar. Visserligen finner han i *Flicka och hyacinter*, som han annars hyllar för dess harmoniska helhet och mjuka vältaliga rytm, ”en konstruktion på ett måttbeställt skrivbord, långsökt, och psykologiskt osammanhängande, ihåligt hänsynslös, klädd i nylonstrumpor och sidenhandskar”.<sup>141</sup> Trots detta är *Flicka och hyacinter* en film som Schein känner trivsel inför, något han i samma andetag säger sig göra inför de flesta av Ekmans filmer. På liknande manér uppskattar Schein – till skillnad från de flesta kritikerkolleger – leken med fiktionsnivåer i *Gabrielle* några år senare. En film som han konstnärligt jämför med *Gycklarnas afton*. Även här finns dock viss inkonsekvens i bedömningen, lovorden till trots finner han det svårt att ”identifiera sig med filmens problem – såvida man inte ser den som en case story i puerilitet”.<sup>142</sup> Återigen är det dock i det angenämas tecken Schein vill beskriva Hasse Ekman:

Ekman s människor är vackra, på ett undantag när aldrig vulgära eller smaklösa. De rör sig i en hygienisk miljö vars ruttna kärna endast omfattas som prydlig kontrasteffekt. *Gabrielle* har en underton av sofistikerad resignation. Bakom den kanske en aning långsökt intrigen skymtar en klok och allvarlig syn på kollisionen mellan det absoluta och det relativa, på det absolutas orimlighet och det relativas ovärdighet. Men Ekman har varit tillräckligt länge i gamet för att hålla fast vid dubbelspelets fiktion. Han är till synes den svenska filmens pojkaktiga playboy och på samma gång en av dess flitigaste och kunnigaste yrkesmän.<sup>143</sup>

Allra intressantast vad gäller Ekman är kanske att Schein tillhörde de kritiker som inte fullständigt förkastade Ekman *Dårskapens hus*.<sup>144</sup> Filmen gjordes 1951, när svenska filmbolag under nära ett år höll sina ateljéer stängda i protest mot den höga nöjesskatten, och bestod helt av hopklippa scener ur Ekman s produktion – högt som lågt, komedi som tragedi, något inte minst både skådespelare och regikolleger kom att betrakta som kränkande. Schein såg istället denna film som en närmast logisk utveckling av filmmediets montage teknik. Visserligen menar även Schein att filmen bitvis blivit smaklös och billig, något som dock vägs upp av självironi. Schein avslutar: ”Hade Ekman bara lyckats lite bättre [...] hade jag nog sagt att det är en mycket sevärd film, med en särställning i filmhistorien, och en självklar plats i framtida filmhögskolors elementära kursplaner i filmens klippningsteknik och grundläggande formproblem”.<sup>145</sup>

Harry Schein s förhållningssätt till dessa svenska filmskapare visar alltså en del överraskande drag. Hans kritiska nagelfarande av Alf Sjöbergs konstfulla stilisering och betydelsemättade bildvärld, kan ses som överraskande ställt mot de välvilliga ordalag som ägnas mer lättsamme Hasse Ekman s lika stilerade filmer. Mattsson och Faustman som i olika sammanhang annars benämns som realister intresserar Schein föga, medan Bergman fångar hans uppmärksamhet både som offentlig figur och som filmskapare. Sökande efter konsekvens i flyktig kritik kan vara ett fåfängt företag. Här är dock inkonsekvensen till viss del skenbar. Att granska explicita konstnärliga ambitioner med sträng blick, samt att fokusera filmens mediala egenskaper, torgför Schein tydligt som ideal i sina artiklar om filmkritik eller om filmteori under tidigt 1950-tal. Det är därför inte förvånande att Bergman s filmer är som mest givande för skeptikern Schein när de som minst försöker vara konst. Och att Bergman s ambition att skapa sin egen mytologi lätt kan genomskådas som en pose. Hasse Ekman s självmedvetna ytlighet blir ett mindre problem för Schein än Sjöbergs och Bergman s mer föregivet oreflekterade *air* av djupsinne – och när Bergman klär sina allegorier i schabloner från folkkulturen blir de

genast mindre problematiska. Allra roligast verkar Schein ha när han kan hitta djup där man minst av allt väntar det, som när han låter Ekman s *Gabrielle* gestalta kollisionen mellan absolut och relativt. Hans beskrivning av Hasse Ekman ligger givetvis också nära den senare mediala bilden av honom själv – ”den svenske filmens pojkaktige playboy”. Måhända talar Schein här rent av om sig själv.

## Avslutning: Från verklighet till dröm

Harry Schein s farväl till *BLM*:s läsare i julnumret 1956 – ”Jag är trött på film” – har ofta citerats. Artikeln uttrycker en leda vid den egna verksamheten som kritiker. Det kan diskuteras huruvida det är Schein s upplevelse av att ha sagt vad han ”är i stånd att säga om film”, eller otillfredsställelsen med den samtida filmens kvalitet som får honom att tystna.<sup>146</sup> Artikeln ger belägg för båda tolkningarna. Samtidigt finns ytterligare ett spår att följa. Schein påpekar i sin artikel också hur ”filmdebatten egentligen upphört att existera”, och jämför här med åren runt 1950 då ”en livlig och ibland hetsig diskussion om en rad filmproblem” pågick. En diskussion som ”angick alla kulturintresserade”.<sup>147</sup> Dessutom var televisionens intåg på den nationella mediala scenen samma höst ett slående sammanträffande – filmen var på väg att tappa den roll som dominerande visuellt massmedium som motiverat Schein s intresse för den.

Tankar om filmens död finns redan tidigare i Schein s filmkritik. I *BLM*-artikeln ”Om film och filmkritik” från 1950 kan man läsa om hur ”filmen föddes och dog sin första död med Georges Méliès”.<sup>148</sup> Filmens död återkommer som tema i föredrag för både Uppsala och Lunds filmstudieföreningar i slutet av 1950-talet. Även efter att SFI bildats med Schein som vd återkommer profetior om hur filmen – eller rättare sagt biografen – inte längre är något viktigt medium. Samtidigt förutspår Schein hur den rörliga bilden kommer att få ett nytt och annorlunda liv. Vid en debatt om den svenska filmens framtid 1966 menar han att det i framtiden bara ”finns enstaka lyxbiografer kvar som visar stora underhållningsfilmer, medan filmvännerna går in i närmsta bokhandel och köper den senaste Fellini och kör på sin hemmabio”.<sup>149</sup>

I en artikel i *BLM* i det sena 1960-talet diskuterar Harry Schein filmmediets framtid – i relation till televisionen, till publiken och till en ny radikal filmgenerations ambition att gripa sig an sociala frågor. Verkligheten ser Schein numer som televisionens område snarare än biografens – filmer som Myrdals och Hassner s *Myglaren*, Jarls och Lindkvist s *De kallar oss mods* eller kollektivfilmen *Den vita sporten* är mer avpassade för det

”kalla” tevediets informationsförmåga.<sup>150</sup> Schein menar att ”om tv är till för att skildra verkligheten är biografen till för att ge en vision, en föreställning, en dikt, en dröm om verkligheten”.<sup>151</sup> I artikelns sista rader hoppas han på en ”drömmens renässans” i svensk film. Detta samtidigt som han även i förhållande till det Hollywood vars falska ideologiproduktion han en gång så tvärsäkert förkastade drar en lans för drömmar: ”Hollywood har en gång kallats för drömfabrik. Invektivet ligger möjligen i fabriken, definitivt inte i drömmen”.<sup>152</sup>

Som filmskribent syns Schein sällan efter 1956. Då och då genom åren reflekterar han dock bakåt till sin kritikergärning. Som i förordet till den gamle trätobrodern Robin Hoods bok om tidig svensk film, *Svensk film före Gösta Berling*, där han ju såg med viss skepsis på de socialpsykologiska perspektiv han en gång omhuldat så (se även kapitel 1).<sup>153</sup> Den politiska filmanalysens makroperspektiv intresserade inte längre Schein i samma utsträckning som det mikrosamhällets samspel mellan filmare och bolagsbildare. När Schein ännu några år senare i teveprogrammet ”OSA” från 1980 berättar för Nils Petter Sundgren om sin filmsyn, minns han på nya sätt sin ungdom. Filmen kunde för den unge filmkonsumenten Schein ”förverkliga drömmen om verkligheten”. För den mogna filmkritikern innebar biografen snarare ”drömmen om en annan verklighet”, en egenskap hos mediet Schein inte förkastar som eskapism utan snarare framhåller som en mer positiv potential. Bilden av verkligheten är aldrig densamma som verkligheten menar han, men låter samtidigt förstå att det verkligt intressanta är ”hur denna förfalskade bild av verkligheten påverkar den verkliga verkligheten”.<sup>154</sup>

Hur man ska tolka och förstå dessa ordvändningar om drömmar, mikroperspektiv och konstruerad verklighet är inte det enklaste. Visar de en Schein som vill vara i takt med en postmodern samtid? Även om han troligen i likhet med andra höll sig ajour med ny kontinental teori vid denna tid finns i dessa olika självreflexiva kommentarer också trådar bakåt till 1950-talet.<sup>155</sup> Redan i sin recension av Wolfensteins och Leites *Movies* talade han om en trollcirkel där filmen också formar verkligheten. Han fascinerades av Hasse Ekmans lekar med fiktionsnivåer och identifierade mytologiseringar både i genrer som västernfilmen och hos en regissör som Bergman. Schein är dock svår att se som relativist av postmodern kaliber. Den kollision mellan det absoluta och det relativa som kan skönjas i Scheins filmkritik är av annat slag än den som kom att präglade 1980-talets tänkande och kulturdebatt. Den är snarare en frukt av hans dubbla optik: han vill ställa diagnos på samhället genom att se på dess kulturprodukter, samtidigt som han både vill förändra förutsättningarna för skapandet av

dem och värdera dem. Han vill vara en radikal samhällskritiker med ett klassiskt omdöme. Som ofta annars framstår Harry Schein även i sin filmkritik som en paradoxernas man.





Kvartalen från Klubb 44 hos bygård Svanlund  
Arne Häggqvist Barbro Nordin 1945

### 3. Vägen till filmavtalet

#### *Harry Scheins filmpolitiska aktivitet innan 1963*

”Statens filmutredning har lyckats begrava experimenterande kortfilm i ett hav av tystnad.”<sup>156</sup> Få skulle nog gissa på Harry Schein som upphovet till detta inledande citat. Lika lite skulle nog följande rader ses som sannolika från samme Scheins penna: ”Det föreligger en allvarlig risk att filmproduktionen kommer att koncentreras hos de ateljé- och biografägande storbolagen och att mindre, oberoende producenter och initiativtagare outsiders inte kommer att se några möjligheter att producera film.”<sup>157</sup> Nu är det heller inte ”Harry Schein” – i bemärkelsen den välkände, avskydde, fruktade, beundrade, föraktade, stenrike och arrogante filmdirektören från de svenska rekordärens kulturdebatter – som uttalar sig i dessa citat. Det är en 26-årig vattenreningsingenjör, nybliven filmkritiker i *BLM* och radikal socialdemokrat med umgänge i modernistiska konstnärskretsar som skriver. Och talar; båda citaten är hämtade från manus till anföranden i samband med formerandet av det upprop mot statens filmpolitik från ett antal regissörer och företrädare för arbetarrörelsen som Schein med flera ledde våren 1951.

Harry Schein skulle komma att avskys av många för vad man såg som hans egenmäktiga styre av svenskt filmliv. Han skulle kritiseras för sitt samröre med socialdemokratiska toppar, för sin elitistiska konstsyn, för sin njugghet mot dokumentärfilm och experimentfilm och för sitt samspel med den kommersiella filmbranschens största bolag.<sup>158</sup> Det intressanta med de två inledande citaten är följaktligen att de skulle kunna ha varit skrivna av någon av hans många belackare under 1960- eller 1970-talet. Scheins styvmoderliga sätt att förhålla sig till kortfilm, dokumentärfilm och experimentfilm är väl dokumenterade, likaså den kritik som riktades mot honom för att gå de stora filmbolagens ärenden. Faktum är ju att hans avgång från SFI 1978 kom att föregås av en massiv offentlig kritik från Sveriges filmregissörer för vad som sågs som en hotande kartellbildning

← Klubb 44, 1945. Arne Häggqvist, Barbro Nordin och Harry Schein.

mellan institutets egen produktionsavdelning och de tre stora filmbolagen Svensk Filmindustri, Sandrews och Europafilm.<sup>159</sup>

Citaten aktualiserar följaktligen ett antal frågor: Var detta Harry Scheins egentliga synpunkter? Anpassade han sig till det sammanhang han befann sig i 1951 och formulerade vad hans lierade i den filmpolitiska striden ville höra, eller förändrades med åren hans sätt att värdera filmkulturell praktik? Är det helt enkelt så att makten korrumpierar, eller ska man se den filmpolitik han bedrev efter filmreformen 1963 som pragmatiska eftergifter för att över huvud taget få till stånd avtal med filmbranschens företrädare? Det är frågor som i viss mån rymmer sina egna svar. Naturligtvis går det att läsa in både maktlystnad och pragmatik i den förändring hos Schein som tycks så uppenbar. Frågan om vilka Harry Scheins egentliga åsikter var kan framstå som naiv – dels i diskursteoretiskt avseende, men också ur ett aktörsorienterat perspektiv. Schein var en maktspelare som dessutom själv ofta kom att sjunga just inkonsekvensens lov i sitt senare skriftställarskap?

Ofrånkomligt utmanar de två citaten så smått bilden såväl av Schein som av den långa process som ledde fram till filmreformen och inrättandet av SFI, då det avtal mellan filmbransch och stat slöts där nöjesskatten på film ersattes av en avgift på varje biografbesök att förvaltas av en stiftelse vars främsta uppdrag skulle vara att administrera stöd till svensk biograf-film och till filmkulturella ändamål. Under åren skulle denna svenska filmpolitik komma att kritiseras för sitt världsfrånvända omhuldande av så kallad kvalitetsfilm, för sitt stöd till vänsterorienterade filmare, för sitt motarbetande av samhällsorienterad film, för en borgerlig konstsyn, för en mediemässigt allt mer otidsenlig fokusering på biografen, samt för juryns, producenternas eller filmkonsulenternas (filmstödet administration har varierat) godtyckliga maktutövning. Filmreformens eventuella idéinnehåll har i den offentliga debatten självfallet (av goda skäl) oftast diskuterats utifrån den genomförda filmpolitiska praktiken. Den har dessutom inte så sällan personifierats; filminstitutets första decennier har betraktats som synonyma med Harry Schein. Inte minst därför är det intressant att vända tillbaka till just hans roll i den intensiva och utsträckt debatt som fördes innan filmreformen blev verklighet.

Den filmpolitik som bedrevs av SFI under Scheins ledning har i nationellt filmhistoriska sammanhang framställts både i termer av elitism och som pragmatisk. Roger Blomgren har exempelvis i *Staten och filmen: Svensk filmpolitik 1909–1993* beskrivit Scheins kvalitetspolitik som ett exempel på en ”perfektionistisk” ståndpunkt, med vilket han avser ambitionen att förorda offentligt stöd till kultur med målsättningen att styra kulturens

innehåll i en viss riktning.<sup>160</sup> En sådan styrning kan vara moraliskt eller politiskt orienterad. Blomgren menar att det i den scheinska filmpolitiken snarast var den goda smaken som var målet. Denna eventuella perfektionism till trots har andra forskare å andra sidan på olika sätt lyft fram inkonsekvenser i kvalitetsstödet utformning. Anders Marklund har exempelvis pekat på vagheten i filmavtalets kvalitetsdefinitioner.<sup>161</sup> Pelle Snickars har framhållit dubbelheten i Scheins kvalitetsbegrepp då det präglas av både brist på precisering och av ensidig högkulturell fokus.<sup>162</sup> Cecilia Mörner har pekat på hur Schein själv anpassade sin definition av värdefull film efter den historiska situationen – i det tidiga 1960-talet var Bergman norm för konstnärliga värden, under revoltåren kom dock även Schein (trots sina kontroverser med filmvästern) att förespråka samhälleligt värdefull film.<sup>163</sup>

Jag kommer i detta kapitel inte att i någon större utsträckning diskutera filmavtalet eller filmpolitiken efter 1963 – här hänvisar jag till min bok *Schein: En biografi*. Istället kommer jag att ge en översikt av den offentliga debatt kring film, och särskilt stöd till filmproduktion, som fördes under de två decennier som föregick filmreformen. Genom dokument från Harry Scheins personarkiv om de filmpolitiska insatserna i offentligheten – och i kulisserna – kan en förhistoria till 1963 års reform tecknas. De stora linjerna i svensk filmpolitik är redan relativt väl belysta, inte minst genom Blomgrens nämnda bok där både den bedrivna politiken och den offentliga debatten förtjänstfullt analyseras. Personperspektivet Schein tillför inte bara en kulturhistoriskt biografisk dimension, dessutom utgör ju den extrema personifieringen av Schein i diskussionen om svensk filmpolitik en anledning att (för att uttrycka sig basalt) fundera över vem han var. Eller mer preciserat: att dels undersöka de nätverk och kontexter där filmreformens mest centrala gestalt agerade, dels undersöka det filmpolitiska idéinnehållet i artiklar, brev, föredrag och andra texter från Scheins penna från den tid då han ännu inte var synonym med den svenska filmpolitiken.

## Filmpolitik

Det går att på ett övergripande plan iaktra några skilda slag av filmpolitiska praktiker. Att med lagligt stöd reglera och kontrollera offentliga filmvisningar är den äldsta formen av filmpolitik. Denna praktik är snart sagt lika gammal som filmmediet självt. Efter att i början ofta ha varit en lokal polisiär företeelse centraliserades under 1900-talets första decennier regleringen av filmvisningar genom politiska beslut i en rad länder, i Sverige

så tidigt som 1911 då Statens biografbyrå grundades. I denna myndighets kontrollverksamhet ingick inte att ge tillstånd till enskilda filmvisningar utan snarare att godkänna enskilda filmer för offentligt bruk. Biografbyråns godkände filmer, beslutade om att villkora allmän distribution mot avlägsnandet av delar av andra filmer, eller rent av förbjöd särskilt kontroversiella titlar. Denna offentliga filmcensur kom snart att flankeras av en annan filmpolitisk praktik – filmpropagandan och upplysningsfilmen. Under mellankrigstiden skulle användningen av filmmediet i politisk propaganda bli allt mer frekvent. Filmen tjänade nu i större eller mindre utsträckning alla de ideologiskt sett olika totalitära regimer som etablerats i världen, men den användes lika gärna i demokratiernas allmänna val eller i de moderna välfärdsstaternas olika kampanjer. Men filmmediet blev snart också en kommersiell faktor att räkna med. En lukrativ bransch utgjorde å ena sidan en inkomstkälla för staten. Skatten på filmindustrins vinster reglerades länge gärna inom punktskatters ram, i Sverige var exempelvis den så kallade nöjesskatten på biografernas biljettintäkter periodvis så hög som 33 procent. Branscher kan dock å andra sidan även uppleva problem av olika slag. Många europeiska länder kom på olika sätt och av olika skäl också att ekonomiskt stödja nationell filmproduktion.

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

Harry Scheins filmpolitiska insatser måste relateras till denna tradition av filmpolitiska åtgärder. När han 1946 började uttala sig offentligt i filmpolitiska frågor var alla dessa olika typer av praktiker på olika sätt aktuella i den svenska filmpolitiken. Genom Statens biografbyrå utfördes sedan 1911 en förhandsgranskning av all film som avsågs att visas offentligt. Antalet filmer producerade för politiskt bruk hade eskalerat under den senaste tioårsperioden, inte minst genom arbetarrörelsens aktiviteter på filmområdet.<sup>164</sup> Nöjesskatten hade belastat biografernas ekonomi – och därmed hela filmbranschen – sedan 1919. När det gällde stöd till filmbranschen fanns det ännu inget etablerat system, och filmbranschen hade

upplevt en högkonjunktur under krigsåren, men röster hade redan under 1930-talet höjts för att sanera filmutbudets kvalitet genom stöd till god filmkonst och frågan var ännu efter kriget aktuell i offentligheten.

## Harry Schein engagerar sig i filmpolitiken

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

Resan till USA som representant för vattenreningsföretaget MIBIS våren 1946 var som framgånget ett startskott för Harry Scheins filmintresse. När han under sommaren skrev reseberättelser från USA för *Aftonidningens* räkning handlade ett par av dessa om Hollywood. Vid sitt besök i Los Angeles kom Schein att träffa företrädare för såväl filmbolag som filmarbetarnas fackföreningar. Hans allra tidigaste artiklar i ämnet har snarare karaktären av reportage än av debattinlägg. Otvetydigt är det dock så att hans sympatier i dessa artiklar ligger i ett tydligt vänsterperspektiv. En artikel med namnet ”Amerikanskt dilemma” tar upp filmindustrins påverkan på den amerikanska litteraturmarknaden.<sup>165</sup> I ”Amerikansk religion” beskrivs Hollywoods förljugenhet och ytlighet, ett ”massneurosens centrum”.<sup>166</sup> I artikeln ”Amerikanska kulisser” beskriver han slutligen hur den amerikanska filmens demokratiska ansikte från krigsåren snabbt var på väg att förändras:

De som arbetar i dessa branscher känner sig absolut inte stå under något tvång, och därför tillbakavisar de upprört varje antydning om att det måste vara så och så med deras frihet. Förklaringen är att de just tack vare sin ofarlighet och sina ”rätta” åsikter blivit anställda och att ofriheten i själva verket ligger i det förhållandet att regissörer, film- och radioförfattare med opassande åsikter inte alls får något arbete, hur bra deras kvalifikationer än är. Och skulle det hända ett missöde från arbetsgivarens sida, repareras det snabbt.<sup>167</sup>



Han berättar om imperialism, antisemitism och om ”negerhets”, och om en radiojournalist som blir ”blacklisted” efter ett reportage om Titos Jugoslavien. Han avslutar: ”Hollywood befinner sig inte långt från fascismen. Och steget från ett fascistiskt Hollywood till ett fascistiskt Amerika är kortare än många tror.”<sup>168</sup>

Den 3 oktober 1946 formulerar så Harry Schein, ännu inte 22 år fyllda, för första gången offentligt ett filmpolitiskt förslag. Det sker i ett föredrag på Klubb 44 i Stockholm, där ämnet för kvällen är ”Filmen och verkligheten”. Kontexten är inte ointressant. Klubb 44 var en sammanslutning skapad 1944 av bland andra litteraturkritikern Arne Häggqvist, och kan beskrivas som en radikal och modernistisk diskussionsklubb inspirerad av kontinentala förebilder. En tidig programtext beskriver föreningen som en ”principiellt aggressiv institution” som ”mycket hellre tilltalar sin publik med spydigheter än med artigheter”.<sup>169</sup> Dess verksamhet verkar snarare ha legat i linje med 1930-talets unga lyrik och prosa än förebådat den fräna pessimistiska fyrtiotalism som stod för dörren. Bland de tongivande medlemmarna kan man se författare som Artur Lundqvist, Karl Vennberg, Jan Fridegård och Verner Aspenström; från film och scen märks namn som Karl Gerhard, Ingmar Bergman och George Fant.<sup>170</sup> Schein deltog sedan starten i föreningens möten, och han hade som ovan nämnts redan 1945 medverkat med en egen presentation i en paneldiskussion om pornografi.<sup>171</sup> Han hade alltså vid sidan av sitt socialistiska engagemang – han var sedan 1943 medlem i Clarté – också en manifest tillhörighet i en krets som skulle kunna ses som modernistisk eller rent av avantgardistisk. Hans medlemskap i Svensk experimentfilmstudio under efterkrigsåren stärker ytterligare hans plats i detta nätverk.

Scheins anförande är långt (23 maskinskrivna sidor) och yvigt. Större delen av föredraget utgörs av en beskrivande – men tämligen tendentiös – genomgång av filmindustrins tillkortakommanden vad gäller såväl trovärdig verklighetskildring som konstnärlighet. Schein försvor sig politiskt vid denna tidpunkt ännu till uttalat socialistiska ideal men när det gällde att föreslå en lösning på problemet med undermålig film iakttog han dock redan här en viss pragmatism: ”I det långa loppet, – om man nu skall räkna med utopiska tidsperioder, tror jag naturligtvis att filmindustrin liksom allt annat kommer att drivas och förvaltas av folket. Men tillsvidare saknar det ju större aktualitet.”<sup>172</sup> Den statliga sovjetiska kulturpolitiken ser han inte som någon förebildlig lösning. Han kombinerar sin skepsis mot den med en kritisk släng mot Dramatens samtida ledning: ”vem garanterar att vi inte få en fru Brunius som chef för en socialiserad filmindustri”? Nej, istället för det rena förstatligandet av filmbranschen, som

borde legat nära till hands för en socialist, tänker han sig att man bör sträva efter att skapa en situation där ”det skall vara lönande för filmbolagen att producera god film och att det analogt skall vara ekonomiskt riskabelt att spela in dålig film”.<sup>173</sup> Praktiskt går det förslag han presenterar i sitt tal ut på att i ett första led flytta uttaget av nöjesskatt från biograferna till produktionsbolagen, samt att i ett andra led gradera nöjesskatten i tre nivåer. En låg skattesats skulle införas för riktigt bra filmer, en oförändrad sats skulle kvarstå för medelmåttiga filmer, en höjd skattenivå skulle slutligen belasta bokslutet för de sämsta filmerna. Genast iakttar Schein naturligtvis ett problem vad gäller bedömningen av denna föregivet goda film. Vem ska göra en bedömning? Ett tjänstemannavälde skulle innebära en sorts socialism, och därför möta kritik i det ännu demokratiskt marknadsekonomiska Sverige. Bättre då att sätta tillit till en politiskt fristående krets av sakkunniga. I ett överstruket parti av föredraget talar han om hur en särskild ”filmriksdag” beslutar ”med riksdagens arbetsätt”.<sup>174</sup> Det överstrukna begreppet riksdag byts ut mot ”jury”, en jury bestående av filmkritiker, biografägare, representanter för filmbolagen och en majoritet av lekmän ”vars enda kvalifikationer är medelmåttig [sic!] intelligens och allmän tolerans så att man inte riskerar att en bra film fördöms därför att den inte motsvarar vederbörande individs personliga åsikter”.<sup>175</sup>

I sitt föredrag på Klubb 44 presenterade Harry Schein ännu ett filmpolitiskt förslag. Detta var också ägnat kvalitetshöjning, men varken genom ekonomiska subventioner eller genom ingrepp i innehållet. Det Schein helt kort föreslog var istället ett förbud mot angrepp på filmers innehåll från opinionsskapande institutioner: ”alltså någon lag som garanterar att den stora massan inte utsättes för direkta negativa påtryckningar”.<sup>176</sup> Med opinionsskapande institutioner verkar Schein i första hand ha avsett religiösa samfund och politiska sammanslutningar. Han ville med förslaget förhindra sådana opinionsyttringar som sökte påverka den allmänna smaken i en mindre tolerant riktning. Hollywoodbesöket hade gett inblick i hur innehållet i amerikansk film till viss del styrdes av de koder för framställningen av kontroversiella motiv (exempelvis sexualitet) som branschen själv reglerade. Den katolska kyrkans inflytande över dessa koder – och tillämpningen av dem – hade påtalats för Schein av bland andra filmregissören Frank Capra. Han hade också fått liknande vittnesmål om hur vänsterorienterade åsikter motarbetades. För den antiklerikalt orienterade Schein måste Capras berättelser om dessa förhållanden naturligtvis ha framstått som stötande, inte minst mot bakgrund av det mer specifikt personliga agg han efter uppbrottet från Wien hyste gentemot

just katolicismen. Och även för den vid denna tid ännu socialistiskt övertygade Schein torde vittnesmålen från Hollywood ha upprört.

Detta andra filmpolitiska förslag framstår inte bara som orealistiskt, det har också intressanta paradoxala kvaliteter. Värnandet om konstnärlig frihet för filmen gentemot en föregivet intolerant opinion innehåller ju ett tydligt liberalt inslag, men det förordade förbudet mot opinionsbildning från vissa aktörers håll står samtidigt i motsats till yttrandefriheten. Å ena sidan utgör förslaget alltså ett närmast extremt exempel på Scheins motvilja mot all form av påverkan på innehåll i kulturprodukter, å andra sidan exemplifierar det lika tydligt hans övertro på storslagna politiska regleringar. Harry Schein uttryckte sent i livet hur hans ungdomliga naivitet sammanhängde med den uttalade vänsterposition han då omfattade. Dels när det gällde möjligheterna att genomföra stora reformer, dels vad avsåg de intellektuella värderingar som ledde honom till övertygelsen om den sociala ingenjörskonstens välsignelse. I ett radioprogram 1990 där han blickar bakåt mot sin ungdoms kulturpolitiska visioner heter det exempelvis: ”som ung ingenjör med en kamrersjäl föreställde jag mig att det här var ju vettigt och rationellt, att vi planerar och agerar.”<sup>177</sup>

Harry Scheins förslag om ett förbud mot opinionsbildning framstår i efterhand varken som vettigt eller rationellt, och inte heller förslaget om hur man med ekonomiska medel skulle kunna reglera konstnärlig kvalitet verkar i en tillbakablick som motiverat sett mot just 1946 års ännu relativt välmående filmbransch. Under krigsåren utmärktes ju den svenska filmindustrin av en stabil ekonomi, inte minst på grund av den minskade konkurrensen från den krigförande eller ockuperade omvärlden. Det svenska folket gick mycket på bio, och en större del av utbudet än någonsin var av svensk produktion. Också Scheins utfall mot filmutbudets kvalitet kan framstå som relativt omotiverat med avseende på den historiska tidpunkten. Många svenska filmkritiker hade sedan några år snarare pekat på samtiden som en ny storhetstid för den svenska filmen efter det utskälda 1930-talet, än som någon nedgångsperiod. Alf Sjöberg hade återkommit från teatern och gjort filmer som *Himlaspelet* (1942) eller *Hets* (1944). Bara inom några få år hade unga regissörer som Hasse Ekman, Erik ”Hampe” Faustman och Ingmar Bergman debuterat. Allt fler verk ur den svenska litteraturen filmatiserades. Det producerades dessutom fler svenska långfilmer än någonsin tidigare under 1940-talets mitt.<sup>178</sup>

Men Scheins utspel skedde inte i ett vakuum. På de svenska tidningarnas ledarsidor var kvalitetsorienterat stöd till filmproduktion en fråga som med viss frekvens hade förts under något år, efter att ungdomsvårds-kommitténs betänkande *Ungdomen och nöjeslivet* hade presenterats 1945.<sup>179</sup>

Där förordades stöd till god biografilm, främst med tanke på ungdomens väl och ve. Man ville utmana Hollywood och den dåliga smaken med kulturellt mer värdefull film. Dessa tankar återkom hos flera av pressens politiska kommentatorer. Dessutom pläderade många mer specifikt för stöd till produktion av barnfilm, vilket filmbolagen annars tenderade att se som en för osäker ekonomisk affär. Men frågan diskuterades också utan specifik hänvisning till barn och unga. När en ledare i *Expressen* i november 1945 gavs rubriken ”Svensk filmkris” var det inte ekonomiska aspekter som avsågs, man riktade helt in sig på dominansen av lustspel och fars i svensk filmproduktion och förordade statligt stöd som ett medel för ”att få loss filmkonsten ur den konstnärliga stagnation i vilken den hamnat”.<sup>180</sup> I *Aftontidningen* gick man ett par månader senare längre i en ledare rubricerad ”Filmen reaktionär”. Här är det främst arbetarrörelsen och inte staten som åläggs ansvar, och inte primärt genom produktionsstöd utan genom studiecirkel och forskning: ”känner man giftets art kan man skydda sig”.<sup>181</sup>

## Tanken på kvalitetsstödet tar form

När Harry Schein etablerade sig som filmskribent var det enligt hans egna minnen med denna hollywoodresa som enda merit inom fältet.<sup>182</sup> Innan han började introducera utländsk filmlitteratur på kultursidorna och recensera filmer i *BLM* var det, som diskuterats i föregående kapitel, också tankar om filmbransch och politik som var hans primära ämne. De första artiklarna i *Biografbladet* utgick från föredraget på Klubb 44 och från hans andra besök i Hollywood året efter, där Schein idealiserade de radikala fria intellektuella rösterna i deras kamp mot egennyttan och bigotteri i drömfabriken.<sup>183</sup>

Schein kom också snart att ytterligare utveckla sina egna tankar om filmpolitiska åtgärder för svensk del. I den tidigare nämnda artikeln ”Vertikalmonopol och smakförsämning” 1947 i den socialdemokratiska tidskriften *Tiden*, hade tankarna från föredraget ett år tidigare utvecklats. Ännu en gång diskuterade han hur en differentierad nöjesskatt kunde fungera som en kvalitetshöjande faktor för filmindustrin. Retoriken har dock blivit än mer marxistiskt orienterad i denna artikel. Det primära målet sägs nu vara att bryta filmproduktionens monopolistiska struktur. Schein pekar i artikeln på hur det intima sambandet mellan producent, distributör och biograf utgör ”ett nästan fullkomligt maktkomplex, vars ändamål är att sälja en mindervärdig vara för ett oskäligt pris”.<sup>184</sup> Schein föreslog nu flera olika modeller med målsättning att göra det på samma

gång ”lönande för producenten att spela in god film” samt riskabelt att ”spela in dålig film”.<sup>185</sup> Ett offentligt ägt biografväsende, statliga produktionsbolag eller filmproduktion i LO:s, KF:s eller ABF:s hägn var förslag som togfördes i artikeln. Det i Scheins ögon mest realistiska förslaget var dock att bibehålla den privata filmproduktionen, men att låta reglera branschens produktionspolitik med den differentierade nöjesskatten, vilken skulle administreras av en statlig filmnämnd.

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

Vid sidan av de tekniska diskussionerna om administrationen av det ekonomiska reformarbetet är artikeln intressant då den också visar den unge Scheins politiska preferenser. Ett kursiverat stycke pekar ut riktningen: ”men har vi egentligen råd att tillåta en sådan andlig jättemakt att parasitera på samhället när den istället så verksamt kunde hjälpa oss att utveckla det?”<sup>186</sup> Den andliga jättemakten är självfallet den kommersiella filmindustrin. Dels är dess produkter undermåliga, menar Schein, dels har man genom bland annat nyetableringskontrollen för biografer skapat en monopolstruktur som utestänger mindre kommersiella alternativ. Schein exemplifierar med hur smalfilmen inte tillåts bli den konstnärliga kraft den skulle kunna bli genom att visningen av den reglerats med ”7 korta paragrafer [som] åstadkommit en hundra procentig kontroll och bromsar utvecklingen genom att döda utnyttjandet av smalfilm i Sverige”.<sup>187</sup> Ett par decennier senare skulle Schein själv komma att kritiseras hårt för samma sak, för att låta Filminstitutet stödja den kommersiella filmbranschen och för att kringskära de fria filmarnas möjligheter att visa sina filmer offentligt.

## Filmen i politiken – ett tecken i tiden

Harry Scheins artikel i *Tiden* 1947 verkar inte ha lett till någon större debatt. Ekonomiskt stöd till film var ju heller ingen egentlig nyhet. Redan under 1930-talet hade ett par motioner i riksdagen presenterat förslag om

offentliga subventionssystem för att råda bot på biograffilmens konstnärliga och moraliska brister. Frågan hade också redan utretts offentligt vid ett par tillfällen. Den första statliga offentliga utredningen av ekonomiskt stöd för film hade i sitt betänkande 1942 diskuterat hur en standardhöjning av den nationella filmen kunde understödjas med statens bistånd.<sup>188</sup> Utredningen föreslog inrättandet av en ”statens filmnämnd”, ett organ för administration av ett stöd ur en särskild ”filmfond” till spelfilm av nationellt och kulturellt värde. Även i 1945 års betänkande från ungdomsvårds-kommittén, *Ungdomen och nöjeslivet*, hade föreslagits ”statligt stöd åt god svensk spelfilm”.<sup>189</sup> Ingen av dessa två utredningar resulterade dock i att sådant stöd infördes. Därtill ansågs filmbranschen alltför välmående och ett kvalitetsinriktat filmstöd alltför svårhanterligt.

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

Harry Scheins filmfokus riktades nu under ett par år mer mot filmkritiken än mot filmpolitiska frågor. Den offentliga diskussionen om filmmediet kom dock att bli ett hett ämne under de närmast följande åren. Men delvis med andra förtecken än de Schein hade haft. Under åren kring 1950 framställdes filmen också som något mer än enbart en ny potentiell medlem i de sköna konsternas exklusiva familj. Mediet betraktades dessutom som en samhällspolitisk maktfaktor av vikt. Mängder av artiklar om filmmediets pedagogiska förmåga att effektivisera industri och utbildning, eller om dess potentiella värde som spridare av nationell kultur publicerades. Detta är något som görs tydligt i samhällsorienterade fora över hela linjen. Scheins idéer skulle dock komma att utvecklas ytterligare i en text av en annan skribent, Bengt Rösiö. I en liten artikel betitlad ”Staten och filmen” betecknar Rösiö mediet som ”den modernaste av konstarterna, den som har de största möjligheterna och den som har den utan jämförelse största sociala räckvidden”.<sup>190</sup> Rösiös inlägg är intressant då det tar upp en tråd som arbetarrörelsens kulturutredning *Arbetarrörelsens kulturuppgifter*



ett par år tidigare lagt ut – frågan om ett samlat statligt filmstöd. Detta är förvisso en fråga som åren runt 1950 debatteras flitigt i samband med diskussionerna kring eventuell restitution av nöjesskatten. Artikeln utmärker sig dock genom att teckna en modell av ett svenskt filminstitut, en modell som har märkbara likheter med det institut som 14 år senare ser dagens ljus. Rösiö tänkte sig en institution som samarbetade med andra aktörer – som Tekniska museets samlingar eller biografbyrån. Kärnan utgjordes naturligtvis av ett kvalitetsinriktat stöd till filmproduktion, här fanns en barnfilmsjury, en förlagsverksamhet och en verksamhet riktad mot skolorna. Rösiö hämtade god hjälp från utländska förebilder som Statens filmråd i Danmark, Filminstitutet i Prag eller British Film Institute.

Även Rösiö var publicerad i socialdemokratiska *Tiden*. Något som knappast ska ses som en slump då det framför allt var i arbetarrörelsens olika fora som diskussionerna om filmpolitik fördes. Under 1940-talets andra hälft etableras här en livlig (framför allt) sociologisk diskussion kring filmmediet. Det görs i rörelsens dagspress som *Aftontidningen* och *Morgontidningen*. Det görs i böcker som i C.J. Björklunds *Kampen om filmen: En studie i filmens sociologi* (1945) eller i Elsa Brita Marcussens böcker och artiklar om filmens sociala kraft, eller i tidskrifter som *Tiden*, SSU:s *Frihet* eller ABF:s *Fönstret*. Att Centralförbundet för socialt arbete låter sin årsbok för 1949 heta *Filmen och samhället* är således en händelse som ser ut som en tanke. I den finns flera exempel på hur man vid tiden kunde tänka kring filmens plats i samhället. I Olle Wedholms inledningskapitel kan man läsa om hur filmen för närvarande inte har ”den positivt fostrande inverkan som den skulle kunna ha, om den handhades med mindre cynism och med större ansvarskänsla för medmänniskor”.<sup>191</sup> I Elsa Brita Marcussens artikel ”Filmen i Norden” beskrivs de norska kommunala biograferna med försiktigt gillande då inkomsterna från dem har ”använts för att understödja skiftande sociala och kulturella ändamål, men dessvärre i alltför liten utsträckning till stöd för den konstnärliga och pedagogiska filmen”.<sup>192</sup>

Konst och pedagogik som de bägge sidorna av filmens janusansikte, således. Om man såg på filmen ur ett idealt perspektiv. För å andra sidan fanns ju också i sinnevärlden den onda kommersen att kontrastera den potentiellt goda fostrande filmen mot. Ett mål besläktat med pedagogiken var propaganda, ett begrepp med något mer pejorativa konnotationer men ännu inte riktigt så illa sett som det skulle komma att bli. I dessa film-skribenters visioner talades inte lika mycket om ren propaganda, men gränsen mellan politisk opinionsbildning och den sociala upplysning som

man såg som en uppgift för filmen var suddig. Arbetarrörelsen kom också genom de två filmbolagen Filmo och Nordisk Tonefilm att på ett mer handfast sätt ge sig in i filmbranschen. Filmo hade startat redan 1938 på initiativ från en socialdemokratisk filmkommitté där representanter från SAP, SSU, kvinnoförbundet och LO ingick.<sup>193</sup> Nordisk Tonefilm var initialt ett danskt distributionsbolag som Svenska folkbiografer införskaffade, men som 1948 också började producera film. De två bolagen ansvarade naturligtvis för socialdemokratiens valpropaganda och fackföreningarnas informationsfilmer, men upplät också sina ateljéer för annan film. Organisationer som HSB, offentliga företag som Stockholms spårvägar eller myndigheter som Socialstyrelsen anlätade ofta dessa bolag. Både retoriken med vilken den svenska välfärdsstaten föddes och den praktik med vilken välfärden operationaliserades speglas följaktligen i filmerna från Filmo och Nordisk Tonefilm. Dessutom gjorde man långa spelfilmer för kommersiellt biografbruk – främst visade på de salonger som härbärgerades av Folkets Hus-rörelsen – och egna filmprogram med nyhetsjournaler. Informationsstrategi, nyhetsförmedling och kulturpolitiska ambitioner – allt fick plats i arbetarrörelsens filmverksamhet. Folkhemmet och filmmediet red ännu på en gemensam moderniseringsväg åren efter kriget. Det massiva filmintresset hos arbetarrörelsen kan nog delvis förklaras genom den modernitet som filmen vid denna tid ännu stod för. Genom att informera med film visade man sig vara ett med tidsandan, och lika modern var ambitionen att ge biopubliken en bättre och sundare filmproduktion. Och kanske kan även Harry Scheins uppfammande filmintresse förstås i ljuset av hans engagemang i socialdemokratin. Men då måste man bortse från att hans egna filmpolitiska visioner markant bröt av från de som generellt präglade arbetarrörelsen.

## Kris i filmbranschen

Arbetarrörelsens ofta tämligen instrumentella syn på filmens roll i samhället – en film i pedagogikens, i den sociala upplysningens eller i industrins tjänst – skilde sig en hel del från de tankar som Harry Schein hade torgfört kring en film fri från krassa marknadsintressen och oåtkomlig för påverkande ideologisk opinionsbildning. Schein hade i sina filmpolitiska inlägg inte preciserat några strategier för att låta filmen göra nytta i politiken eller för samhället, hans filmpolitiska visioner handlade snarare om att låta politiken göra nytta för filmen. Om filmen som en konst och inte som ett verktyg. Det är också påfallande hur lite Schein framöver kom att delta i dessa diskussioner om filmens samhälleliga

uppgift. Hans fora blev främst *BLM* – högkulturens högborg – och inte arbetarrörelsens tidskrifter. Han skrev om biografernas spelfilm, ibland om experimentfilm – inte om industrins eller upplysningskampanjernas filmer, aldrig om barnfilm och ytterst sällan ens om kommersiellt visade dokumentärer.

Det skulle dock komma nya tillfällen och motiv för att ta upp även Harry Scheins särskilda filmpolitiska intresseområden. Den nyss så väl-mående svenska biografbranschen skulle komma att drabbas av problem. Nöjesskatten betraktades inom branschen redan som för hög, och den höjdes ytterligare 1948. Samtidigt ökade importen av utländsk film snabbt efter kriget. Även om biografbesöken stadigt ökade, för att så småningom nå rekordhöga 78 miljoner besök år 1956, minskade andelen svensk-producerad film på biograferna både i kvantitet och i popularitet. Ett år in i det nya decenniet stängde filmateljéerna temporärt under tio månader som en protest mot skatten. Aktionerna mötte både uppmärksamhet och viss sympati i offentligheten. I det totala ledarartiklar i svensk dagspress som i juli och augusti 1950 kommenterade det aviserade filmstoppet finns ett relativt samstämmigt beklagande över sakernas tillstånd i svensk film. Beskrivningarna av det olyckliga tillståndet varierade dock, liksom inriktningarna på de lösningar som förordades. Talande är att två artiklar med den identiska rubriken ”Den ihjälbeskattade filmen” presenterade diametralt motsatta positioner. Den borgerliga *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* föreslog den 31 juli helt sonika en sänkt nöjesskatt för att bättra på filmbolagens ekonomi och därmed möjliggöra en kvalitetshöjning.<sup>194</sup> I *Norrländska Socialdemokraten* förordade man under samma (medvetet stulna) rubrik snarare en styrning av filmernas innehåll, medan man såg ateljéstoppet som ett regeringsfientligt inlägg i valdebatten snarare än som ett genuint uttryck för ekonomisk kris i branschen.<sup>195</sup>

Nya sätt att stödja filmbranschen i denna kris hade dock redan börjat diskuteras när filmstoppet kom, en offentlig utredning hade tillsatts i början av sommaren. I det betänkande om filmstöd som presenterades vid nyåret 1951 föreslogs att en viss del av nöjesskatten skulle föras tillbaka till branschen i proportion till inspelade intäkter. Enligt förslaget reserverades återbäringen till publikt framgångsrika filmer. Denna modell för filmstöd blev mycket omdiskuterad, både på ledarsidorna och bland svenska filmarbetare. Många politiska kommentatorer välkomnade visserligen förslaget, man trodde att branschens aktörer i och med den ekonomiska förstärkningen själva nu skulle ombesörja en kvalitetshöjning.<sup>196</sup> Andra ledarskribenter fruktade dock snarare en kvalitetssänkning. *Aftontidningen* skrev: ”Nu går verkligheten ’Åsa-Nisse på jaktstigen’ – bytet

är statens kassakista.”<sup>197</sup> *Morgontidningen* anknöt: ”Skickas Åsa-Nisse för ofta på jaktstigen, blir det för många skräckfilmer, då har filmproducenterna missbrukat allmänhetens förtroende och bör få klara sig utan understöd.”<sup>198</sup> Även regissören Erik ”Hampe” Faustman frågade sig i en artikel i *Aftontidningen* i april 1951 huruvida samme Åsa-Nisse nu skulle få kulturstöd.<sup>199</sup> Filmerna om Åsa-Nisse blev alltså ett talande exempel på det många såg som felkonstruerat i denna nya stödpolitik. Inte bara mot bakgrund av hur just dessa filmers stora popularitet stod i extra stark kontrast mot filmkritikens låga värdering av dem. Inte nog med det, Åsa-Nisse var dessutom ett exempel på lågt produktionsvärde då filmerna om honom var ytterst billiga att spela in. Genom det nya stödet kunde en kraftig divergens mellan investerade medel och utbetalda bidrag uppstå, något som tacksamt illustrerades med hänvisning till Åsa-Nisse.

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

Uppropet hade undertecknats av filmregissörerna Ingmar Bergman, Alf Sjöberg, ”Hampe” Faustman, Hasse Ekman, Arne Sucksdorff, Gösta Werner och Gunnar Skoglund. Vid sidan av dessa välkända filmare tillkom 15 tunga namn från arbetarrörelsen och kultureliten. Förutom Schein och Wickman märks bland andra Nationalmuseums överintendent Otte Sköld och Gunnar Hirdman från ABF bland undertecknarna. Ansvar för att skriva inlagan hade anförtrotts Schein, Sucksdorff och Ivar Öhman som var chefredaktör för *Folket i Bild*.

Man hade flera invändningar mot det förslag som utredningen hade förordat och som innebar att 20 procent av statens andel av nöjesskatten skulle föras åter till filmbolagen. De monopolistiska tendenserna i filmbranschen riskerade att förstärkas genom att utredningen ville verka för en produktionsbegränsning, menade uppropsförfattarna. En koncentration till storbolagen kunde därför förutspås. Man vände sig också mot att specifikt stöd till experimentfilm och kortfilm inte omfattades av utredningen och att dessa filmer dessutom missgynnades av det föreslagna

stödet, då en minimilängd för de filmer som kunde komma i åtnjutande av återbäringsstöd hade föreslagits. Slutligen kritiserade uppropsförfattarna bristen på kvalitetsdiskussion i utredningen av filmstödet. I uppropet förordade man tre förändringar. Först och främst pekade man på hur staten inte borde uppmuntra utan istället ”stävja monopolistiska [sic!] tendenser inom filmen”. För det andra menade man att kortfilm och experimentfilm borde ”få sina berättigade krav tillgodosedda”. För det tredje formulerade man sig om kvalitet: ”om statligt stöd ska utgå, [bör] detta i någon form [...] göras beroende av kvalitetsbedömning”.<sup>200</sup>

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

Men än så länge var det bara 1951, och Harry Schein var fortfarande en radikal bland radikaler, eller i alla fall en socialdemokrat. Av de 15 icke-filmare som skrev under uppropet titulerades alla utom Otte Sköld och Stellan Arvidson (ordförande i Sveriges författarförening) med olika poster inom arbetarrörelsen. Det var inte bara filmkonstens främsta företrädare som agerade mot filmutredningen, även SAP:s kulturkommitté, ABF, LO, KF:s tidning *Vz*, Socialdemokratiska studentklubben och det rörelseägda filmbolaget Filmo stod bakom uppropet. Både det konstnärliga och det socialdemokratiska stödet för detta upprop mot den föreslagna filmpolitiken var alltså massivt.

## Det långa femtiotalet

Någon frukt bar dock inte denna 1951 års aktion. Harry Schein har senare i olika sammanhang berättat om hur man blev närmast bortmotade vid besöket på finansdepartementet, där han, Sucksdorff och Öhman inte ens fick träffa finansminister Per Edvin Sköld.<sup>201</sup> Ett huvudargument som användes gentemot de protesterande var kvalitetsbegreppets subjektivitet.

Det gick inte att bygga statliga subventioner på en så relativ grund som smak, tycks man ha menat. Vilket var ett argument som skulle komma att få Harry Schein att söka finslipa sitt tänkande kring kvalitet.

Under det följande decenniet skulle den svenska filmpolitiken komma att präglas av just det marknadsorienterade branschstödet som 1951 års utredning föreslagit, och som uppropet samma år kritiserat. Biografernas publik fortsatte att växa under några år, och den svenska filmindustrin fortsatte att producera film. Det intensiva intresset för film som samhällsfaktor – och som konst – som är så tydligt åren runt 1950 tycks dock ha avtagit under det nya decenniet. Ambitiösa tidskrifter om filmkonsten som *Biografbladet* lades ned. Diskussionerna om filmen som samhällspolitiskt verktyg tystnade och av de två filmbolag som arbetarrörelsen drivit försvann Filmo från den kommersiella marknaden.

Det skulle också dröja tills Harry Schein på andra sätt än med kritikerns distans närmade sig frågan om den svenska filmpolitiken igen. Hans mest uppmärksammade film- och kulturpolitiska utspel under 1950-talet var artikeln ”Konst och trädgårdsskötsel” i *Tiden* sommaren 1955, där han framför allt kritiserade den socialdemokratiska kulturpolitiken i stort. Här får Nordisk Tonefilm en kritisk släng: ”Bara en mor filmades av SF och *Hon dansade en sommar* av arbetarrörelsens eget filmbolag. Den förra filmen är inte bara oändligt mycket bättre än den sistnämnda – den är även socialt ambitiös och ärlig i motsats till den reaktionärt borgerliga pigberättelsen som utgjorde bakgrunden till fröken Jacobssons numera världsberömda anatomi.”<sup>202</sup> Schein vänder sig i artikeln främst mot den politisering och instrumentalisering av kulturen som han ser präglade både arbetarrörelsen och den nationella kulturpolitiken. Åter är det värnandet om konstnärliga värden som för Schein bör utgöra kulturpolitikens huvudsyfte. Ekonomiska stödinsatser borde därför vara dess främsta verktyg, inte styrning av konstens innehåll eller diskussioner om dess nytta. Ytterligare en av artikelns många exemplifieringar hämtas från filmens värld: ”Sveriges främsta filmregissörer, ett större antal i kulturlivet verksamma socialdemokratiska partimedlemmar, Svenska Filmsamfundet, dvs. filmkonstens minoritet, yrkade på en restitution av nöjesskatt efter kvalitetsbedömning. Regeringen och riksdagen handlade demokratiskt och hjälpte Åsa-Nisse.”<sup>203</sup> Schein hade inte glömt det tillbakavisade förslaget från 1951, för vilket han tagit en så aktiv roll. Även om artikeln i *Tiden* är koncentrerad på att diskutera kulturfrågor ur ett mer generellt perspektiv, ges de bägge filmexemplen centrala roller av Schein för att illustrera hur välmentade demokratiska mål gör konsten otjänster. Konsten är inte demokratisk till sin natur, det är en devis Schein ska återkomma till genom åren. Snarare



ser han den som ademokratisk; kulturens (det vill säga konsternas) funktion i samhället säkras på bästa sätt genom offentligt ekonomiskt stöd, men man bör samtidigt låta dem skapa sina egna normer och värdesystem, tycks Schein mena.

Peter Duelund har beskrivit den moderna skandinaviska kulturpolitiken genom en uppdelning i två faser. Scheins diskussion i denna artikel anknyter på sätt och vis till den första fas som Duelund lägger under åren 1960–1975. Denna period präglas enligt Duelund av en demokratisering av kulturen – goda kulturprodukter ska spridas och stödjas för människornas bästa.<sup>204</sup> Hos Schein finns samma värnande om konsternas kvalitet, men inte värnandet om befolkningen. Den ademokratiska konsten tycks för Schein vara sig själv god nog, dess värde definieras inte av nyttoaspekter. Läst genom en kultursociolog som Pierre Bourdieu skulle man kunna se det som att han här vill freda konstens fält och dess symboliska kapital från externt inflytande. Scheins agerande är logiskt med utgångspunkt i Bourdieu. En kritiker med hög status värnar om sitt kulturella kapital och vill självfallet också skydda det fält där det kan utgöra en gångbar valuta. Läst mot en kantiansk tanketradition skulle man istället å andra sidan kunna se Scheins resonemang som uttryck för ett värnande om ett omdöme, snarare än som en (medveten eller omedveten) strategi för att skydda symbolisk makt och smakhierarkier. Det är i sådana fall sakkunskapens och den estetiska omdömeskraftens värde han vill bevara, inte den kulturella hegemoni som ger honom en maktposition.

Oavsett genom vilken teoretisk lins man betraktar Scheins resonemang – ur den bourdieuska eller ur den kantianska – var dessa diskussioner relativt fruktlösa för filmens vidkommande vid denna tid. Kvalitetsstöd till film skulle visserligen återkomma som diskussionspunkt både i riksdag och offentlighet då och då under 1950-talet, men inte med Schein som någon drivande kraft. Argumentet mot ett stöd på andra grunder än inspelade kassor var hela tiden detsamma som efter uppropet 1951 – man kan inte mäta kvalitet. Dessutom var filmbranschens ekonomiska tillstånd ännu relativt stabilt, trots nöjesskatten. De svenska biografernas samlade publik har aldrig varit större än vid 1950-talets mitt. Snart vände dock biograffilmens medvind. Rekordåret 1956 var också tidpunkten då svenskarna introducerades för ett nytt medium, vars snabba genomslag kom att drastiskt påverka filmmediets publika förutsättningar. Rörliga bilder tappade inte sin attraktionskraft men med televisionen kom en ny konkurrerande medial plattform till biografen. Redan 1960 hade biografpubliken minskat till 55 miljoner, samtidigt som antalet tevelicenser samma år redan översteg miljonen. Räknat i biljettintäkter framstår minskningen

ännu mer dramatisk. År 1956 hade de uppgått till 177,3 miljoner kronor i intäkter, 1960 hade de minskat till 124 miljoner.<sup>205</sup>

Ändå förändrades det ekonomiska stödet till film knappt under dessa år. En ny offentlig utredning hade visserligen tidigt initierats för att utvärdera 1951 års stödform, vilken bara var tänkt att löpa över en treårsperiod. I betänkandet *Vissa ändringar i nöjesbeskattningen m.m. 1956* diskuterades kvalitetsfrågan mer ingående än i föregående utredning. Enligt utredningens förslag skulle 75 procent av stödet till filmproduktion fördelas enligt tidigare princip, men man föreslog också att en fjärdedel av den totala restitutionen skulle användas för särskilda ändamål. Dels skulle premier till särskilt högtstående långfilmer delas ut, dels föreslog man nu statligt stöd till filmkulturella ändamål (barnfilm och filmstudio-rörelse) samt till kortfilm.<sup>206</sup> Förslagen i betänkandet vann inte fullt gehör. Istället kom samma modell för produktionsstöd till långfilm som klubbats igenom 1951 att fortlöpa till och med 1959. En ny utredning skulle vidare utreda kvalitetsstöd. *Filmstöd och biografnöjesskatt* hette denna utrednings betänkande från 1959, där man på nytt föreslog att en del av stödet skulle öronmärkas för ”premiering av en från alla synpunkter önskvärd långfilmsproduktion”.<sup>207</sup> Dessutom skulle en del av stödet gå till forskningsändamål, exportfrämjande åtgärder samt till produktion av barn- och kortfilm.

Nu godtogs plötsligt samma förslag som tre år tidigare ratats. Finansminister Gunnar Sträng förordade till och med en ökning av filmstödet i förhållande till utredningens förslag och anslog i maj 1960 en miljon kronor till god svensk film. I den efterföljande riksdagsdebatten väcktes endast krav på än större stöd till filmproduktionen.<sup>208</sup> År 1962 utökade sedan riksdagen utan föregående utredning ytterligare det belopp som reserverades för så kallad kvalitetsfilm från en till en och en halv miljon kronor.<sup>209</sup> Man började alltså i början av 1960-talet att med små steg närma sig en filmpolitik med inslag från Harry Scheins idéer. Han hade inte synts i debatten under några år, men han var inte överksam. Han verkade snarare i det fördolda. Krister Wickman var fortfarande en nära vän, och han fanns numer på Finansdepartementet, där han 1959 hade blivit statssekreterare. I januari 1960 skrev Schein ett detaljerat brev till Wickman där han förklarade hur han såg på filmpolitiken. Han anger i brevet sju punkter som han menar att Wickman ska verka för. För det första att reservera ”ett anslag på 1,5 miljoner kronor för kvalitetsstöd åt svensk film”, för det andra att anslå medel till teve för beställningar av film från filmindustrin. Om inte teve skulle få detta anslag skulle istället ett belopp säkras för konstnärlig kortfilm och dokumentär menar Schein och

tillägger att ”ordet konstnärlig bör framhävas mycket starkt, så att man ej använder detta anslag till vanliga upplysningsfilmer och dylikt, som rimligen bör bekostas direkt av de institutioner, vars uppgift det är att sprida den aktuella upplysningen”. Övriga punkter i brevet avser internationalisering, ”filmakademisk verksamhet”, samt olika förbehåll för återbäringen av nöjesskatt beroende på de övriga äskandenas resultat. En punkt i brevet avser specifikt barnfilm, till vilken Schein menar att det ”trots opinionen” inte bör utgå stöd, då han ”aldrig förstått varför skattebetalarna ska finansiera barns söndagsnöje”. Den sjunde och sista punkten handlar om filmcensuren. Schein menar här att Statens biografbyrå och den kvalitetsnämnd som ska hantera stödet till den särskilt värdefulla filmen kan ”mer eller mindre [slås] ihop till ett enda organ”. Dess uppgift skulle dock förändras då Schein vill väcka frågan om ”den roll censuren överhuvudtaget spelar i ett demokratiskt samhälle”, han betonade dock att han inte här menade censurverksamhet för barn.<sup>210</sup>

Schein ville alltså liberalisera censuren av film, öka stödet till produktionen av film samt också styra detta produktionsstöd till särskilda filmer. Hans argument var nu nära halvtannat decennium gamla, sedan 1946 hade han återkommande pläderat för likartade idéer. Liberala ideal gällande all styrning av innehåll kombinerade med den samhällsplanerande ambitionen att ändå styra filmers kvalitet. Underförstått hade alltså kvalitet för Harry Schein inget med specifika ämnen eller särskilda typer av motiv att göra. Men i detta brev framkommer också tydligt hur kvalitet – i alla fall vid denna tid – för Schein är en ren vuxenfråga. Barnens behov av film tillgodosågs redan av televisionen, dessutom var barnfilm enligt Scheins brev till Wickman ”tvivelaktig underhållning av tvivelaktigt värde”.<sup>211</sup> Däremot skulle barn omfattas av innehållsmässiga regleringar då han menade att censurmyndigheten skulle fortsätta att bedöma filmers lämplighet för olika åldersgrupper. Schein betraktade följaktligen filmpolitiska insatser på ett helt annat sätt när det gällde barn – inga direkta anslag skulle utgå till barnfilm, dessutom skulle den yngre delen av publiken omfattas av de innehållsmässiga restriktioner som han annars ville ifrågasätta.

## Den svenska filmens stora äventyr?

Den biografvisade filmen var alltså ett medium på nedgång åren runt 1960. Nu var detta inget specifikt svenskt fenomen, televisionens effekter på filmindustrin visar likartade mönster över hela västvärlden vid denna tid. I den svenska välfärdsstaten gick dock teveboomen relativt fort i

jämförelse med en del andra länder. Dessutom tappade svensk film publikandelar på hemmaplan till framför allt Hollywood. De svenska filmbolagen hade inte producerat så få långfilmer sedan de sista stumfilmsåren runt 1930 som man gjorde nu. År 1961 hade 17 svenska filmer biografpremiär, året efter lika få. Fem år tidigare hade som en jämförelse hela 51 filmer från svenska filmbolag gått upp i inhemska salonger. Ännu idag hör åren just efter 1960 till de allra minst produktiva vad gäller svensk långfilmsproduktion. De svenska filmbolagen kom inte heller att samverka med televisionen, vilken byggde upp en egen produktionsavdelning.

Samtidigt ökade dock paradoxalt nog intresset för svenska filmer utomlands. Eller – rättare sagt – Ingmar Bergman befäste under just dessa annars för svensk film så magra år sin internationella status. Vid Cannesfestivalen 1956 hade *Sommarnattens leende* prisbelönats. Under de följande åren fortsatte framgångarna med nya vinster i Cannes för *Nära livet* 1958 och *Jungfrukällan* 1960, och med två Oscarsstatyetter för bästa utländska film med *Jungfrukällan* 1961 och *Såsom i en spegel* 1962. Harry Scheins första publicerade inlägg i den offentliga filmpolitiska debatten sedan 1955 kom också att tematisera Bergmans pågående framgång. ”Varför inte göra film också för New York?” löd rubriken till en artikel av Schein i *Expressen* våren 1960. Scheins tanke var inte primärt att aktivt från svenskt håll slå sig in i den amerikanska filmbranschen. Snarare var det en medvetenhet om en ny globalisering han uttryckte, en biograffilmens globalisering som Ingmar Bergmans överraskande (och oplanerade) framgångar väl kunde illustrera. I artikeln, vilken var den andra i en serie om tre från hans penna om den svenska filmens kris och filmmediets samtidiga pånyttfödelse, iakttog han en fundamental förändring i medielandskapet. Filmpubliken var på väg att förändras i och med televisionens genombrott, menade Schein. Och detta inte bara till förfång för filmen. En ny urban välutbildad medelklasspublik över västvärlden utgjorde nu en publik väl så stor som den svenska publik som såg inhemsk populärfilm. Den svenska standardproduktionen med lustspel och ”färgad trettiotalsbusk” skulle aldrig nå utanför Sveriges gränser, det publika stödet för sådan film stannade i den relativa majoritet av biografbesökarna inom landet som lät sig underhållas av de nationella stereotyperna. Bergmans filmer kanske sågs av färre svenskar, däremot uppskattades de av en världsvid publik, av ett antal minoriteter i olika språkområden som var för sig aldrig skulle komma att utgöra några egna majoriteter någonstans, men som sammanräknade var en väl så köpstark grupp som en liten nations majoritet. Det vill säga Bergmans filmer samlade globalt sett en större publik än vad de provinssiella underhållningsfilmerna gjorde i Sverige, menade Schein. Lustspelen

var naturligtvis en otänkbar exportvara, däremot gav exporten av Bergmans filmer (vars svenska publikintäkter fick de att gå jämt upp) en ren vinst.

Vad hade då televisionen med det hela att göra? Jo, genom teve hade biografifilmen fått ett nytt fönster. Äldre tevisad kvalitetsfilm kunde förfina filmsmaken, program som "Filmkrönikan" i Sverige (och liknande utomlands) kunde ge smakprov på ny film och därmed skapa en nyfikenhet. Men framför allt hade den breda publiken börjat stanna hemma: "Genom att överta majoritetsberoende, den glanslösa smakförskämningen, medelmåttornas kaffereppsladder från filmen har televisionen i sista hand stimulerat den internationella filmkonsten".<sup>212</sup> Den nya "kräsna" biografpubliken var mindre och den hade andra krav; den inte bara möjliggjorde en global marknad för kvalitetsfilmer på biograf, den skulle till och med göra dem till lönsamma affärer.

Scheins kvalitetsfilmspolitik handlade alltså inte längre enbart om att inrätta ett ekonomiskt stöd till särskilt värdefull film. En lika central aspekt var nu löftet om ekonomisk vinst på samma värdefulla film. Ett antal decennier senare skulle journalisten och internetgurun Chris Anderson mynta begreppet *the long tail* som benämning på en i viss mån likartad följd av ett mediehistoriskt brytningsskede, men med radikalt andra förtecken. I Andersons diskussioner från 2006 om hur internet möjliggör en allt större kulturell pluralism är "den långa svansen" de mängder av produkter som i den virtuella världen kan lagras – som filer eller som fysiska bärare – i en helt annan skala än i den konsumtionskultur som präglats av traditionella medier och fysiska butiker. Det är hos Anderson de nya medierna, och inte de gamla, som tillhandahåller och distribuerar denna långa svans av kulturprodukter. För Anderson är kvalitetsfrågan egal, snarare prisar han uppkomsten av en marknad där precis varje kulturprodukt har i alla fall några potentiella köpare. Det är inte längre den enskilda "hiten" som genererar de största pengarna till musikindustrin argumenterar Anderson, det är all annan musik, alla andra filmer eller alla andra böcker som i det digitaliserade samhället sammantaget blir lönsammast. Han exemplifierar med säljandet av digital musik. Visserligen står enstaka musikstycken för proportionellt sett stora andelar av nedladdningar över nätet, men det är å andra sidan så att alla de mindre populära låtarna tillsammans utgör en väl så stor marknadsdel som de allra populäraste.<sup>213</sup> Andersons poäng 2006 belyser hur en förändring i massmediala praktiker och tekniker medför att hittills små eller tidigare obefintliga publikationer tillsammans kan utgöra en inte obetydlig inkomstkälla för medieindustrin.

Vi kan alltså närma oss Scheins agerande i det tidiga 1960-talet genom att läsa en sentida mediedebattör som Anderson. Kontrasten mellan den situation Anderson beskriver och den situation Schein uttalade sig och agerade i kan rent bokstavligt beskrivas i motsatsparet kvalitet och kvantitet. Anderson beskriver hur det i det tidiga 2000-talet frigjordes kvantiteter genom den nya tekniken – till både medieindustrins och publikernas fromma. Allt kunde göras tillgängligt och allt kunde inbringa pengar. Lagerhållning blev billig och konsumenten blev omättlig. Ur Harry Scheins perspektiv var det snarare kvaliteter som frigjordes när populärkulturens masspublik delvis växlade in sina gamla biografbesök i nytt tevetittande. Mindre omfattande men mer kräsna biopublikationer skulle komma att välja filmer mer omsorgsfullt, förutspådde han. Andersons resonemang från 2006 handlar om den bredd och om det ekonomiska utfall som tidens nya medier kan tillhandahålla. Schein var på sin tid snarare orienterad mot ett gammalt mediums – biografens – förändrade funktion i kulturlivet.

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



Ännu en aspekt att räkna in var ett rykte som kom att cirkulera kring Svensk Filmindustris framtida ledning. Den mångårige chefen Carl Anders Dymling var på väg att lämna och som efterträdare nämndes Harry Schein. I pressen framstår det mest som obekräftat skvaller, och Harry Schein dementerade själv i *Expressen* i maj 1961. En del av Scheins privata korrespondens under året antyder dock att det låg viss substans i uppgifterna.<sup>214</sup> Under vistelsen i Hollywood i samband med Ingrid Thulins inspelning av *Four Horsemen of the Apocalypse* vintern 1960/61 skriver en sysslös och uttråkad Schein till Krister Wickman att han efter hemkomsten funderar på att be SE-banken att ge honom en styrelseplats i SF. Detta i akt och mening att ”göra allt detta (ekonomiskt och kulturellt så värdefulla) som denna vanskötta industri försummar på ett skandalöst sätt”.<sup>215</sup> Våren 1961 korresponderar han också livligt med SF-styrelseledamoten Folke Fessé, direktör på just SE-banken. Schein diskuterar i sina brev bolagets ledning, och föreslår sig själv som styrelseledamot. I korrespondensen framkommer också att Schein vid tillfället ägde en inte obetydlig post aktier i SF.<sup>216</sup> Under hösten 1961 dog dock Dymling hastigt och Kenne Fant (som hade fungerat som ställföreträdare) tog över. Oavsett sanningshalten i ryktet om Scheins ambitioner att bli SF-chef sätter det hans artiklar om film från denna tid i ett annat ljus. Här är det kanske inte en radikal filmpolitiker in spe som talar, utan snarare en potentiell filmbolagschef med ambition att förnya produktionsprofilen hos landets största filmbolag.

I den sista av de tre artiklarna i *Expressen* i maj 1960, ”Ger Sträng signal till svenska filmens stora äventyr?”, hyllade Schein Gunnar Strängs nyligen fattade beslut att tillföra filmproduktionen en miljon öronmärkt för goda svenska filmer (alltså så när som på en halv miljon just den idé som Schein i januari samma år presenterat för samme Strängs statssekreterare Wickman). Ur en kulturpolitisk synpunkt var detta ”en revolution” menade Schein. Dels då Sträng bröt mot föregångaren Skölds eviga ovilja att låta staten avgöra i konstnärlig bedömning, dels då beslutet innebar ett ”realistiskt erkännande av filmens särart ur kostnadssynpunkt”.<sup>217</sup> Samtidigt låg den för Schein tidigare så förhatliga nöjesskatten i stort sett fast. Visserligen sänktes den av Sträng, men bara från 33 till 27 procent. Schein såg dock också fördelar med en relativt hög nöjesskatt, nu skulle (i och med återbäringen) produktionssidans intäkter öka på bekostnad av distributionen. Schein hävdade konsekvent insatsens kulturpolitiska bärkraft. Filmen skulle reformeras för både konstens och industrins skull, för att generera vinster av såväl materiell som av immateriell art. För en blivande SF-chef skulle det vara ett fördelaktigt system. Där hade man redan

Bergman kontrakterad, man hade landets största ateljéer och man dominerade biografmarknaden.

## På väg mot filmreformen?

Under 1960-talets början intensifierades den filmpolitiska debatten i landet igen. Det var två frågor som stod i fokus – filmcensuren och filmbranschens försämrade ekonomi. Båda frågorna kom att nå sin kulmen några år in i decenniet. Censurfrågan kulminerade genom anmälningarna av Ingmar Bergmans *Tystnaden* och Vilgot Sjömans *491*, vilka i förlängningen till och med utlöste bildandet av ett nytt politiskt parti våren 1964 – Kristen demokratisk samling.<sup>218</sup> Harry Schein var i högsta grad involverad i censurdebatten. I september 1961 deltog han i en uppmärksammad tevedebatt mot biografbyråns chef Erik Skoglund och han skrev under samma tid en ny serie artiklar i *Expressen* där måltavlan var vuxencensuren.

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

Marken kan i efterhand framstå som väl förberedd för 1963 års filmreform. Men även om mycken offentlig diskussion under dessa år tycks peka fram mot inrättandet av Filminstitutet måste man ändå påminna sig om att framtiden såg osäker ut både för den svenska filmens och för Harry Scheins vidkommande under dessa år. Harry Schein hade nyligen sålt MIBIS. Han hade bildat enmansföretaget Conseil, där han konsulterades för allt från vattenrening och projektering av idrottsanläggningar, till att företräda författare som Pär Lagerkvist i ekonomiska spörsmål. Han tillbringade ett halvår på resande fot med Ingrid Thulin i samband med en filminspelning mestadels i Hollywood. Han var engagerad i styrelsen för Stockholms stadsteater, vars inrättande han varit aktiv i. Kontinuerligt

skrev han artiklar för *Expressens* kulturredaktion, och tillsammans med Anders Ehnmark planerade han att starta en svensk variant av *New Statesman* eller *The Observer*. Dessutom nämndes han som kandidat till att leda SF, och detta i en situation då både bolaget och den nationella filmbranschen omfattades av en djup ekonomisk nedgång. Samtidigt bearbetade han och Krister Wickman kontinuerligt filmbranschen och ministrar vad gällde filmpolitiska lösningar.

Trots en förbluffande konsekvens i de konkreta operativa reformförslagen hade Harry Scheins sätt att resonera kring filmfrågorna förändrats. Från att 1946 med marxistisk jargong ha sökt utmana de stora filmbolagen, aspirerade han nu 15 år senare på att medverka i ledningen av det största, låt vara på nationell nivå. Kanske såg han här – som brevet till Krister Wickman ovan antyder – en verklig möjlighet att förändra den svenska filmen i den riktning han länge argumenterat för. Kanske såg han på ett mer krasst sätt samtidigt en statusfylld maktposition hägra. Men där fanns också personliga motiv inblandade – Ingmar Bergman hade varit Harry Scheins hustru chef på stadsteatern i Malmö, nu ville alltså Schein själv bli såväl Ingmar Bergmans som sin hustrus högste chef i Råsunda. En triangel som framstår som än mer intrikat om man betänker att Dymlings verkliga efterträdare – Kenne Fant – senare berättat om hur samme Bergman var den som uppmuntrade honom att ta över ledningen för Svensk Filmindustri.<sup>219</sup>

Men oavsett Scheins personliga motiv för att ta över SF – hur kittlande de än kan te sig förda ned till en personlig nivå – ägde hans filmpolitiska visioner också en annan konsekvens än den rent operativa. På det idémässiga planet, bortom marxistisk jargong eller snöda hämndmotiv, finns en konstant kärna i hans sätt att resonera kring filmpolitik. Från 1946 och in i det 1960-tal som ska se filmreformen födas finns hela tiden ett kvalitetsbegrepp. Statsvetaren Roger Blomgren som avhandlat i stort hela 1900-talets svenska filmpolitik i *Staten och filmen* ser där Scheins kvalitetspolitik (inklusive Gunnar Strängs miljoner till god film i 1960-talets början) som ett exempel på en ”perfektionistisk” ståndpunkt. Denna kulturpolitiska perfektionism utmärks av strävan att styra kulturprodukters innehåll, eller som Blomgren låter formulera dess grundtanke: ”offentligt stöd bör ges till kulturyttringar som förmedlar ’goda’ värden”.<sup>220</sup> Som sådana goda värden exemplifierar Blomgren med både politiska, moraliska och estetiska egenskaper. Detta är egenskaper som perfektionisterna (enligt Blomgrens analys) anser vara absoluta. Men som vi sett när det gäller Scheins sätt att argumentera om filmpolitik tenderade han tvärtom att motsätta sig all innehållsmässig styrning. Snarare vilar han på en annan ideal princip som

även den kan ses som perfektionistisk – autonomi.<sup>221</sup> Den konstnärlighet eller kvalitet som han förordade skulle ju snarare vila på olika bedömares omdöme, än på en föreställning om att finna de givet goda egenskaperna, något som inte minst visar sig i hans motstånd mot filmcensur. I sitt tidiga föredrag på Klubb 44 ville Schein ju till och med finna på sätt att försvåra offentlig opinionsbildning som vilade på innehållsmässig grund. Många röster i filmdebatten hade under åren fört fram den typen av tankar på givna politiska, nationella, moraliska eller konstnärliga värden som Blomgren benämner som perfektionistiska. Till dem hörde dock inte Harry Schein. Däremot skulle många av hans blivande kritiker i det slutade 1960-talet komma att ha helt andra ideal när det gällde politiska värden.

Sitt eget sätt att resonera kring kvaliteter skulle han komma att utveckla vidare i debattboken *Har vi råd med kultur?*. Genom inrättandet av Filminstitutet skulle de sedan komma att möta den ”smutsiga verkligheten”, vilket var en äldre Scheins sätt att långt senare i en dagspresskolumn på temat fria intellektuella benämna de realiteter som möter alla dem som försöker låta sina ideala teorier fungera i en konkret praktik.<sup>222</sup> Den smutsiga verkligheten kan givetvis ses som pragmatikerns benämning på de kompromisser som man tvingas till, eller som den cyniske pessimistens sätt att visa sitt förakt för all idealism. Om vi ser tillbaka till artikeln i *Biografbladet* 1947 var det just den fria radikala intellektualismen som lyftes fram som ett ideal. Den marxistiska jargongen var sedan länge borta hos Schein när filmreformen slutligen genomfördes. Man kan nog snarare se hans vision om svensk kvalitetsfilm styrd av professionell sakkunskap som ingenjörens försök till en kulturpolitisk reglering av det goda omdömet och den konstnärliga friheten; ett försök vars genomförande efter hand kom att mötas av kritik från alla håll. Det kom att mötas av en smutsig verklighet i form av de potentiella och reella filmskapare reformen avsåg hjälpa, av en tynande filmbransch och av en kulturell offentlighet som rörde sig allt längre vänsterut från de närmast socialliberala ideal som Schein omfattade. Harry Scheins frihetliga visioner om en filmkonstens politik var snarare en modell för det 1950-tal då han först presenterade det, för de dödförklarade ideologiernas tid, än för det politiska 1960-tal då de förverkligades.

## Ett avtal sluts

Hösten 1961 kännetecknas av en intensiv korrespondens runt filmpolitiken. Den 29 augusti skrev Harry Schein till Arne Elmgren som i Filmbranschens samarbetskommitté företrädde arbetarrörelsen. Med brevet

fanns ett förslag på fullmakt att låta Schein företräda samarbetskommittén i förhandlingar om sänkt eller avvecklad nöjesskatt, samt också förslag på brev från samarbetskommittén till de olika grundorganisationerna.<sup>223</sup> I september sände Schein ett avtalsförslag till Gunnar Sträng.<sup>224</sup> I november skickade han Sträng ett långt brev där han sammanfattade läget och propagerade för sin sak.<sup>225</sup>

Schein överskattade dock både branschens förhandlingsvilja och Strängs intresse. Branschorganisationen hoppades nog i allmänhet att nöjesskatten ändå skulle sänkas – kanske försvinna – utan Harry Scheins inblandning. Diskussionerna strandade och Schein kom att syssla med annat. Ur allt detta kom uppdraget från Bonniers (se kapitel 4) att skriva en bok om kulturpolitik. I alla fall var det så Harry Schein senare skulle minnas och återge förloppet – i det starka vinddraget av diskussionerna om *Har vi råd med kultur?* kom filmbranschens samarbetsorgan, med nye SF-chefen Kenne Fant i spetsen, springande till Schein. Som var beredd och snabbt såg till att ett nytt filmavtal formulerades.<sup>226</sup>

Men korrespondensen i Harry Scheins efterlämnade papper antyder ett annorlunda händelseförlopp. Under hela våren 1962 arbetade han med att finslipa avtalet i dialog med kulturminister Edenman och Krister Wickman. Sedan kom genidraget att skriva en debattbok i svallvågorna efter den debatt som initierats av Bengt Nermans bok *Demokratins kultursyn* under sommaren. Scheins bok *Har vi råd med kultur?* kan ses som en del i lanseringen av filmreformen, även om han också kunde krydda den med sina skrivelser om etermedier och sina erfarenheter av teaterpolitikens praktik. Hans vision om filmpolitiken blev det förebildliga exemplet. Ett nytt avtalsförslag fanns färdigt för diskussion redan före jul 1962. Nyåret 1963 ägnades åt teknikaliteter i skrivningarna. Med sin debattbok hade Harry Schein visat Sträng att hans analys av opinionen höll, mottagandet i offentligheten var bevis nog. Dessutom hade han förekommit eventuella utspel från filmbranschen genom att publicera innehållet i de diskussioner som redan hade ägt rum. Det gjorde det svårt att välja en annan förhandlare.

Avtalet slöts den 6 mars 1963. I pressmeddelandet som sändes ut från Finansdepartementet meddelades att nöjesskatten på biografernas biljettintäkter skulle avvecklas, något som skulle försvåra läget för svensk filmproduktion som under många år fått en återbäring från just denna skatt. För att råda bot på problemet erbjöd därför branschen staten att gemensamt bilda en stiftelse. Den skulle förvalta de nya avgifter som biograferna förband sig att betala. Istället för en skatt om 25 procent av biljettintäkterna skulle 10 procent av samma intäkter gå till stiftelsen. Av

de medel som fonderades skulle 30 procent kompensera för den uteblivna återbäringen till filmproducenterna, 35 procent skulle avsättas till kvalitetspremiering av inspelad svensk film, medan fem procent skulle läggas på marknadsföring och export av svensk film. De 30 procent som återstod skulle finansiera olika kringverksamheter som filmutbildning, filmmuseum och forskning.<sup>227</sup>

Det som kommit att kallas filmreformen presenterades alltså till att börja med som en lösning på ett problem som utgjordes av ett avvecklat skatteuttag. Sedd mot den process där Harry Schein varit en av de mest drivande aktörerna ända sedan 1946 var den beskrivningen av den nya filmpolitikens bakgrund naturligtvis en tillfällig retorisk konstruktion. Snart var också de flesta i den svenska offentligheten överens om att avtalet var en hållbar lösning för filmens del.

## Schein och nätverken

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

Jag hoppas att Du – med hänsyn till motionsrisken inom kort – kan göra något för att få Sträng, som redan är positivt inställd, att ta definitiv ställning för förslaget. Kan du inte tala med Tage Erlander en gång till. I så fall får du spela vid nätet hela nästa tennistimme. Hej. Harry<sup>228</sup>

Som exempel på nätverksinteraktion är Scheins filmpolitiska projekt närmast exemplariskt. Från mitten av 1940-talet och framåt etablerar han relationer inom en rad olika nätverk. Dessa relationer ger honom successivt förtroende i nya sammanhang, och gör att han hela tiden inkluderas i ytterligare nätverk. Clarté, Klubb 44, dagspressens kulturredaktioner och *BLM*, filmbranschen och *SAP* – Schein är inte kontaminerad av någon



hierarkisk position i någon av dessa kontexter. För att tala med nätverksforskarna Ylva Hasselberg och Tom Petersson: ”individens får tillträde till nätverk på grund av *vem* hon är”, vilket jämförs med tillträdet till en hierarki (polis, lärare, politiker) vilket sker genom ”*vad* individen är”.<sup>229</sup> I MIBIS var Schein ingenjör, i alla andra sammanhang var han blott Harry Schein. Kanske var det just bristen på professionell tillhörighet inom filmens, kulturens och politikens hierarkier som möjliggjorde att Schein kunde genomdriva filmreformen på det sätt han gjorde. Nätverksperspektivet förklarar inte hans incitament att driva sitt filmpolitiska projekt i 17 år, det förklarar inte heller omedelbart de omsvängningar i hans förhållningssätt till ideologi och film under dessa år som vi iakttagit. Men kanske kan det förklara hans framgång.

För att avsluta: inte minst detta nätverksperspektiv gör således det personliga perspektivet på Harry Schein till en intressant komponent när det gäller utvecklingen av den svenska filmpolitiken. Det kan också skänka ljus åt den extrema personifiering som präglade SFI under Scheins tid. En individ som når en position inom en institution genom *vem* vederbörande är, är svårare att separera från institutionen – både i tanke och i organisatorisk praktik. I Scheins fall skulle det ta 15 år.

## 4. *Har vi råd med kultur?* och *Demokratins kultursyn*

### *Två kulturpolitiska program*

År 1962 publicerades två små debattböcker om kulturfrågor i Bonniers Tribunserie. Det ringa omfånget till trots blev både Bengt Nermans *Demokratins kultursyn* och Harry Scheins *Har vi råd med kultur?* snabbt ytterst omdiskuterade.<sup>230</sup> Båda böckerna lade sig i frän dialog med den samtida kulturpolitikens praktik. Författarna riktade mer eller mindre uttalad kritik mot hur folkbildningen och den samhällseliga omsorgen om kulturproduktion och kulturkonsumtion fungerade. Bägge föreslog också konkreta åtgärder för att förändra folkrörelsernas och studieförbundens pedagogiska verksamhet respektive sättet att organisera offentlig finansiering av exempelvis konst, teater eller film.

I historieskrivningen om de två böckernas betydelse har såväl deras innehåll som deras effekter ofta förts fram som antitetiska. Nerman har setts som kulturrelativisten, som ville jämställa Sigge Stark med Harry Martinson och slå ett slag för den erfarenhetsbaserade kulturupplevelsen. Schein har å andra sidan setts som elitisten med de absoluta värderingarna – en förespråkare för en statisk kvalitetssyn som inte minst gällde film.<sup>231</sup> Båda böckerna skulle komma att få betydelse. Man kan med Kjell Jonsson tala om hur en ny ”kulturdemokratisk position” i Nermans bok fick sitt mest uppmärksammade uttryck.<sup>232</sup> Med svenska filmhistoriker kan man å andra sidan tala om hur Scheins elitistiska syn på kultur kom att präglade 1960-talets svenska filmpolitik.<sup>233</sup> Det är nu begreppet kvalitetsfilm på allvar inorporeras i det svenska språket. En annan frukt av *Har vi råd med kultur?* har – i alla fall av Schein själv – sagts vara organisationen av den svenska kulturbyråkratin.<sup>234</sup>

Detta var en tid då kulturpolitik utgjorde ett omdiskuterat fält. Det var nu under rekordåren som en socialdemokratisk välfärdspolitik på allvar

VI AR KULTURENS





också tog sig an kulturen. I och med det kulturpolitiska betänkandet *Människan och nutiden*, som Arbetarrörelsens kulturkommitté lämnade vid SAP:s partikongress 1952, inleddes en successivt allt mer intensiv diskussion om hur – och huruvida – en statlig politik på kulturens område skulle utformas.<sup>235</sup> Diskussionerna kom självfallet att röra hur eventuella ekonomiska stödinsatser till konstnärer och författare skulle dimensioneras och administreras, liksom hur strategier för att sprida kultur användningen i breda folklager skulle utformas.<sup>236</sup> Dessutom stod själva kulturbegreppet på spel – vad menades med kultur? Var arbetarrörelsens värderingar mest betjänta av ett vidgat antropologiskt kulturbegrepp, eller skulle ordet kultur hellre beteckna den goda litteratur, konst, film och musik som det var önskvärt att befolkningen i ett välfärdssamhälle tog del av? Och skulle denna goda kultur i så fall väljas ut på ideologisk grund eller inte? Frågor som dessa skulle präglade de kommande decennierna. En tid som kännetecknades av ett antal kulturpolitiska reformer, krönte av 1968 års kulturutredning vars betänkande *Ny kulturpolitik* 1972 banade väg för exempelvis den nya myndigheten Statens kulturråd och de statliga inkomstgarantierna för konstnärer.

När Bengt Nermans bok publicerades i april 1962 blev den också omedelbart föremål för debatt. Många vände sig generellt mot de relativistiska tankegångarna, och man gick från folkbildningshåll till hårt angrepp mot hans sätt att kritisera studieförbund och folkhögskolor för en moraliserande (och ofta ideologiskt betingad) syn på konst, litteratur och vetande. Andra såg istället Nermans resonemang som befriande fria från kategoriska föreställningar om god kultur. Harry Scheins bok publicerades i november. Då han i högre grad kritiserade den njugga syn på kultur som han såg känneteckna den offentliga finansieringen av de olika konstarterna, och den brist på ansvar för kvalitet som han såg hos bland annat Sveriges Radio, kom diskussionen om Scheins bok att föras med andra förtecken än den om Nermans. Scheins bok kom att uppmärksammas för dess detaljerade förslag på hur kulturpolitiken skulle organiseras. Man diskuterade huruvida de var realistiska, huruvida Scheins prioriteringar var rimliga, dock i mindre utsträckning huruvida kultur alls skulle finansieras av allmänna medel.

Att utnämna dessa två böcker till huvudnummer i den kulturpolitiska debatten 1962 är inte långsökta. Andra stridsskrifter och debattböcker i liknande frågor fick också stor uppmärksamhet – som inte minst Bo Widerbergs uppgörelse med den svenska filmindustrin, *Visionen i svensk film*, som också gavs ut i Tribunsserien samma år – men Nerman och Schein blev de särklassigt mest omtalade.<sup>237</sup> De två författarna kom snart

att bli offentliga personer som flitigt bjöds in till debatter och figurerade i etermedierna på olika sätt.

De två skrifterna är inte bara två huvudnummer i en avgränsad kulturpolitisk debatt. De har också retrospektivt – på olika sätt – fått status av vattendelare i en svensk kulturpolitisk förändringsprocess. Jag vill i kapitlet undersöka denna omtalade kulturdebatt närmare med avsikten att placera Scheins omtalade ambitioner att förnya den nationella kulturpolitiska praktiken i en bredare historisk kontext.

## Demokratins kultursyn

Bengt Nerman hade en bakgrund som litteraturvetare och var redan väl förankrad i folkbildningsrörelsen. Vid tiden ifråga var han redaktör för Folkuniversitetets tidskrift, och han var sedan 1944 verksam som lärare inom Folkuniversitet. Hans bok *Demokratins kultursyn* byggde på ett antal uppmärksammade artiklar som publicerats i olika tidningar och tidskrifter under åren 1958–1962. Av dessa hade framför allt artikeln ”Behöver vi otryck?” – publicerad 1961 i *Studiekamraten* tillsammans med Ulla Stephan – mötts av hård kritik. Författarna diskuterade huruvida den i folkbildningssammanhang så vanliga kritiken mot kommersiell litteratur var berättigad, eller snarare ett uttryck för moralism. De riktade hård kritik mot de upprepade kampanjerna i kulturvärlden mot ”våldsskildringar, sexualskildringar och s.k. litterära schabloner”.<sup>238</sup> Genom att använda begreppet ”otryck” avsåg författarparet att skjuta in sig på den moraliserande attityd som de såg att populärkultur ofta drabbades av. Själva begreppet ”otryck” var hämtat från den samtida debatten om populärkultur, där det tillsammans med begreppet ”oböcker” hade fått beteckna den populära genrelitteraturen.<sup>239</sup> Nerman och Stephan hade i sin artikel pläderat för att de kategoriska angreppen på läsandet av underhållningslitteratur som pornografi och deckare – med schablonmässiga beskrivningar av dess effekter på läsarskarorna – skulle ersättas av mer förutsättningslösa frågor om populärkulturens sociala funktion. Dessutom ville de uppmärksamma och kritisera det underförstådda värdesystem som de såg genomsyra kritiken av den populära litteraturen. Deras artikel möttes av skarpa angrepp i den offentliga kulturdebatten. Läsning av dålig litteratur hade liknats vid narkotikamissbruk och konsumentens fria val vad gällde läsande hade ifrågasatts, liksom Nermans och Stephens tilltro till forskningens förmåga att fastslå otryckets eventuella skadlighet.<sup>240</sup>

Bengt Nerman kom att inleda sin bok på en annan bog. I förordet till *Demokratins kultursyn* kan man läsa att det i första hand är en kritisk gransk-



ning av ”den svenska folkbildarvärlden, med dess spänningar och motsatser, dess idéer, värderingar, organisations- och arbetsformer” han vill göra.<sup>241</sup> Boken är indelad i 13 korta kapitel med titlar som ”Bildningsarbetarens dilemma”, ”Bildningsarbetets paradox” och ”Riktspunkt studiecirkeln”. Det Bengt Nerman främst vände sig mot i folkbildningens praktik var dels hur studieförbundens kurser hade blivit varor, dels hur folkbildningen i allt större utsträckning hade instrumentaliserats och ideologiserats. Han skisserade folkbildningens nationella historia som en process med en tydlig successiv polarisering mellan ”en akademisk pol” och en ”folklig pol”.<sup>242</sup> Han lyfte fram den egna organisationen Folkuniversitet som ett försök ”att på detta av värderingar och förutsättningar fyllda folkbildningsfält lansera den förutsättningslösa, värderingsfria akademiska andan”.<sup>243</sup> Det liberala idéarbetet är tydligt i Nermans beskrivning av Folkuniversitet, där dess utveckling sedan starten 1933 skrivs in i en kamp för demokratin.<sup>244</sup> Nu i 1960-talets början hade dock idealen av fritt kunskapssökande för individens utveckling bitvis gått förlorade i ”krav på centralisering, på verksamhet i stor skala och på matnyttiga uppgifter.”<sup>245</sup>

Genom Nermans skrift löper en oupphörlig diskussion om bildningsarbetets mål och mening. Kritiken mot de olika bildningsförbundens ideologiska bas flankeras av en mer fundamental prövning av den sorts bildningstanke som genomsyrar folkbildningen i stort. Här menade Nerman sig se en ambition att fostra en ideal människa: ”man tänker sig inte människan som en faktor som tar gestalt och formar sin omgivning utan som något som ska ges den nödvändiga formen.”<sup>246</sup> Istället för att bygga bildningsarbetet på sociala ambitioner borde man enligt Nerman ”söka göra människan asocial”.<sup>247</sup> I folkbildningen av 1960 års modell fann han en värderingsprincip som sökte konstruera nytta en samhällelig helhet. Härav följde en polarisering av utbildningarna i en samhällsnyttig och yrkesorienterad del, respektive en annan del med hobby- och fritidskurser. Det som Nerman såg som olyckligt med denna polarisering var att alla historiska och estetiska ämnen hade reducerats till sådan hobbyverksamhet.

Nerman förde på flera ställen i sin bok fram tanken på hur de fria studierna i sig ”måste leda till avideologisering” när trovissheten ersattes med bildningsarbetets ”välgörande frukt”.<sup>248</sup> Samhällets allmänna sekularisering hade dock bildningsförbundens ideologiska lojalitet mot moderrörelserna levt vidare på ett mer institutionellt och instrumentellt än innehållsmässigt plan där kurser gjordes till verktyg för att säkra kompetens i de egna organisationerna och för att skola medlemmarna i de egna lärorerna. Detta ledde inte bara till renlärighet, utan också till en

själv tillräcklighet. När Nerman beskrev det samtida kulturmotståndet i kapitlet ”Kravet på ’kultur’” såg han folkbildarnas moraliserande strävan att sprida god kultur som en möjlig orsak till en utbredd avvisande hållning gentemot ”mera kvalificerade arter av kulturyttringar”.<sup>249</sup> Nerman iakttog en tendens att värdera människors karaktär utifrån deras användande av kultur. En människa med god smak och sunda kulturvanor blev också en god människa. I denna ständigt pågående förmedling av den goda kulturen skapas, menar Nerman, ”en skuldbeläggning på kulturområdet”.<sup>250</sup>

Nerman reflekterade i sin bok över det bemötande som hans kritik mot folkbildningsrörelsen genom åren fått. Främst verkar tanken på ett folkbildningsarbete utan tro ha rört upp känslor. Nerman återger ett citat från en företrädare för nykterhetsrörelsen som menat att ”tanken att enskilda människor opåttalt och obegränsat skulle få lov att vara enbart sig själva är, så vitt jag kan se, inte bara orimlig utan till sina konsekvenser rent av skräckinjagande. Vi skulle då ha att göra med egoistiska vettvillningar, som blankt struntade i samhället och dess försök till påverkan och fostran.”<sup>251</sup> Nermans tankar om kulturmotståndet och effekterna av bildningsarbetets fostran in i god smak hade också verkat utmanande – man hade kritiserat bristen på moral i hans föregivna sätt att jämställa Harry Martinson med exempelvis Sigge Stark. Nu bemötte han själv kritiken. På ett mer generellt plan försvarade han sitt tvivel på folkbildningen med att hålla fram det sunda i att ”varje människa någon gång tvivlar på meningen med sitt arbete”.<sup>252</sup> Han vidhöll sin övertygelse om det fria och öppna studiearbetet som vägen till självutveckling och sin kritik mot ståndpunkten att folket ”måste bibringas något visst att tro på”.<sup>253</sup> I frågan om den goda kulturen – och relativiseringen av Martinson och Stark – såg han sig missförstådd. Visst skulle det gå att läsa Sigge Stark i en studiecirkel – om inte annat för att komma ”underfund med hur denna omskrivna dam egentligen skriver” och varför hon blev så läst, vilket kunde leda till ökad tolerans.<sup>254</sup> Hellre skulle dock studieförbunden ge tillfälle och stöd att möta och ta till sig Harry Martinson, menar han.

Bokens titel *Demokratins kultursyn* var dubbeltydig. Dels betecknade den en moraliserande fostran som Nerman såg präglad det svenska välfärdssamhället. Samtidigt ville han själv formulera en alternativ demokratins kultursyn – en syn på kultur som inte byggde på ”falska föreställningar” om en masskultur eller en folklig kultur skarpt avskild från den accepterade konsten och litteraturen.<sup>255</sup> Han avslutade därför sin skrift med att formulera kulturarbetets mål: ”möjligheterna för varje individ att uppleva sitt värde som jag, sina rättigheter som människa”.<sup>256</sup> Han ville se

människan som komplex och föränderlig, men han såg i samtiden snarast tendenser till en statisk och instrumentell syn på hur medborgaren skulle anpassas till samhället.

### Mottagandet av *Demokratins kultursyn*

De häftiga reaktionerna på Nermans bok lät vänta något på sig. Boken publicerades den 13 april 1962. Namnkunniga skribenter som Erik Hjalmar Linder i *Göteborgs-Posten* och Gunnar Fredriksson i *Aftonbladet* berömde initialt Nermans folkbildningskritik. Även Lars Gustafsson var i *Expressen* den 14 maj sympatiskt inställd till Nermans sätt att påtala hur en egenrättfärdighet präglade svenskt bildningsarbete. Med Nermans hjälp pläderade han i en lång anmälan för att istället släppa in osäkerheten i bildningsarbetet.<sup>257</sup> Lars Furhoff i *Dagens Nyheter* gav en dryg månad senare en än mer inkännande läsning av Nermans bok. ”Nermans utgångspunkter är tron på den enskildes möjligheter att vandra sin egen väg, finna och vidareutveckla det ’äkta’ och ’genuina’ i sin personlighet”, skrev Furhoff och såg därmed ”grundvalen för den moraliserande attityd som man hittills i allmänhet intagit mot de yttringar av mänsklig aktivitet som inte ansetts tillräckligt kulturella, ’fina’”, försvinna.<sup>258</sup> Furhoff såg konsekvenser långt utanför folkbildningen i Nermans resonemang om hur ”Sigge Stark alltså inte utan vidare [är] sämre lektyr än Harry Martinson”, en tankegång han menade att man kunde vidareföra på exempelvis Melodiradion: ”Självfallet måste massmedia försöka ge folk vad folk vill ha – men på ett talangfullt och ’äkta’ sätt. Skvalmusik fyller ett behov, den gör säkert människor lyckligare. Varför då motarbeta den?”<sup>259</sup>

Det var med Furhoffs recension i *DN* som den egentliga debatten om Nermans bok tog sin början, även om några andra anmälningar ungefär samtidigt fortsatte att fokusera folkbildningens problem snarare än diskussionen om kulturell relativism.<sup>260</sup> Redan den 28 juni ägnade *Aftonbladet* sin anonyma ytterspalt åt att ironisera över Furhoff, vars emfas på att det rehabiliterade skvalet även skulle vara ”äkta” av skribenten beskrivs som ”en plötsligt påkommen och oklar moralism”.<sup>261</sup> Ett par dagar senare kom i *DN* ytterligare ett ironiskt angrepp på Furhoff när John Jeppsson publicerade ett långt allegoriserande försvar för ogräset fortlevnad. Det avslutas: ”låt alltså jorden fritt få frambringa sådant som står i harmoni med dess spontana behov. Det blir kanske inte råg och potatis då, men det kan inte hjälpas ty ogräsen måste äntligen få en rejäl chans.”<sup>262</sup> Även Alf Henriksson ironiserade över debatten i en dagsvers: ”Det är lika gott att av Sigge Stark och bröderna Cartwright bli frälst, ty det är vår demokratiska rätt att vara hur dumma som helst.”<sup>263</sup>

Med Armas Lappalainens artikel ”Sigge Stark och Harry Martinson: Två slags värden” i *DN* den 14 juli gick debatten in i en ny fas. Nu var det snarare debatten i sig – och kulturbegreppet – och inte Nermans tankar om folkbildningen som stod i centrum. Lappalainen ville i sin artikel diskutera värdet av upplevelser och värdet av kultur, rent av människans värde i demokratin, med utgångspunkt i den debatt som dittills förts. En del av debattens förvirring ville han hänföra till ”trosföreställningen att demokratins huvudregel, som säger att alla människor har lika värde, på något plan är detsamma som att allt vad människor gör har lika värde”.<sup>264</sup> Detta var nu ologiskt menar Lappalainen. Allt hade självfallet inte samma värde, dessutom fanns olika typer av värden. Det gick att tala om ”värde som medel”, menar Lappalainen. Med en sådan utgångspunkt hade givetvis Harry Martinson ett större värde än Sigge Stark. Oavsett hur många som läst respektive författare fanns hos Martinson idéer om människa och samhälle som hade långt större betydelse, därför representerade han ”ett värde från samhällelig synpunkt som inte kan tillkomma Sigge Stark”.<sup>265</sup> Däremot kunde kulturen när den uppträdde ”enbart som ett upplevt värde” leda till andra bedömningar. Om människor hade lika värde måste också ”den ena människans upplevelse av skönhet ha samma värde som den andras, oavsett vilka kvaliteter upplevelserna innehåller”.<sup>266</sup> Lappalainen ville instämna i Nermans antaganden vad gällde bildning och individens utveckling. Det var inte osannolikt, menar han, att en ”individens utveckling främst skulle ske genom kontakten med de föremål han själv upplever som värdefulla”.<sup>267</sup>

### Debattens förlopp

Oavsett hur man värderar Nermans skrift är den debatt den gav upphov till mångfacetterad och intressant. Floran av synpunkter var brokig och debattens förlopp var vindlande. Den tog verklig fart först efter Lars Furhoffs recension i juni. I de första två månadernas anmälningar hade fokus mest riktats på kritiken mot folkbildningen, och där sågs överlag *Demokratins kultursyn* som en välkommen skrift. Furhoffs positiva emfas på de kulturell relativistiska dragen i diskussionen om Stark och Martinson var så kontroversiell att den utmanade en rad centrala värden. Oavsett om Furhoffs kritik mot moraliserande kulturförakt och hyllande av äkta upplevelser var en vantolkning av Nerman eller inte, var det först i och med hans artikel som boken tycktes riktigt värd att debattera.

De flesta kommentatorer välkomnade folkbildningskritiken. Snarare gällde frågetecknen den (av Furhoff) föregivna uppmaningen att som en

legitim tanke acceptera att en i samhället allt starkare populärkultur skulle kunna betraktas som en fullgod kulturupplevelse. Denna tanke kritiserades från alla tänkbara politiska håll. En konservativ skribent som Leif Carlsson hade svårt att fördrå en diskussion om kulturellt värde som inte inbegrep estetiska värden.<sup>268</sup> En hårt vänsterorienterad skribent som Per Olov Zennström hade lika svårt att acceptera den i hans ögon småborgerliga illusionen av en sann folklig kultur.<sup>269</sup> En socialdemokrat som Alf Ahlberg bekymrade sig över den jargongmässiga bilden av folkhemmet.<sup>270</sup> Vissa mer liberala debattörer läste i den kulturdemokratiska kretsens (det vill säga Furhoffs och Nermans) acceptans av kommersiell kultur in ett hot mot valfriheten, medan andra å andra sidan lyfte fram Nermans tankegångar som ett välkommet försvar för kulturkonsumtionens frihet.<sup>271</sup>

Denna debatt har undersökts av bland andra Anders Frenander och Tomas Forser.<sup>272</sup> Bägge ger en något hårdragen bild av mottagandet av *Demokratins kultursyn*. Forser talar om ”hård kritik och förbittrade reaktioner från studieförbundshåll”.<sup>273</sup> Frenander diskuterar hur provocerande Nermans missförstådda tankegångar var, och hur han därför blev hårt kritiserad i recensionerna och i den efterföljande debatten.<sup>274</sup> Det är inte osannolikt att Nermans egen förvåning över reaktionerna färgat av sig på deras beskrivningar (efter de två artiklarna i *DN* under hösten 1962 återkom Nerman vid flera tillfällen till mottagandet av *Demokratins kultursyn*). En genomgång av debatten visar som sagts ovan att det snarare var Furhoffs något förenklande – och väldigt positiva – recension av Nermans bok än själva boken som var debattens startskott. I själva verket hade de tidigare recensionerna under våren varit påfallande generösa. Inte heller debatten var entydigt kritisk mot Furhoff eller (än mindre) Nerman. Snarare kan man se hur den gav uttryck för en aktuell oro inför olika företeelser i samtiden: bildningens förfall, en ny ungdomskultur, välfärdsstatens ökade fritid och konsumtionsutrymme, ett nytt mer demokratiskt skolsystem.

Från Nermans bok, och från Furhoffs recension av den, utgår en debatt kring omdömet roll i (samtids)kulturen. Individens möjlighet att värdera konst, individens roll för det gemensamma, kunskapens betydelse för upplevelsen av ett konstverk, konstverks relativa eller absoluta värde, den eventuella motsättningen mellan ideologisk tendens och estetisk kvalitet – frågor som dessa turneras på ett långt ifrån alltid förutsägbart och statiskt sätt. Hur mycket den diskussion som fördes sedan hade med Nermans bok att göra är en annan fråga. En sista aspekt värd att ta upp är att poängtera hur prominenta namn (redan då etablerade eller blivande storheter) som deltog i debatten kring Nermans bok. Erik Hjalmar Linder, Gunnar Fredriksson, Lars Gustafsson, Göran Palm, Alf Ahlberg och Per Olov

Zennström utgjorde bara en handfull av rösterna, något som visar att de frågor som diskuterades förmådde intressera kommentatorer från olika politiska eller intellektuella positioner. Även nästa stora kulturpolitiska händelse 1962 skulle uppbåda ett stort intresse.

### *Har vi råd med kultur?*

Harry Schein hade liksom Bengt Nerman vid det här laget en lång bakgrund inom kulturområdet, och han uppbar dessutom sedan några år en tydligare offentlig medial profil. Dels som make till Ingrid Thulin, dels som kontroversiell debattör. Under det föregående året hade han i *Expressen* diskuterat etermediepolitik i flera stort uppslagna artiklar och dessutom varit drivande i ett kraftigt och uppmärksammat angrepp på den svenska filmcensuren. Han hade i mer än 15 år argumenterat för en nyordning av svensk filmpolitik. Bakom kulisserna hade han dessutom varit en av de drivande krafterna när Stockholms stadsteater inrättades under åren 1958 till 1960.<sup>275</sup>

Som diskuterats i föregående kapitel är *Har vi råd med kultur?* rimlig att se inte bara som ett förslag till en kulturpolitisk strategi, utan också som en del i en strategi. I sina långvariga ambitioner att forma en svensk filmpolitik hade Schein på olika sätt försökt påverka opinionen. Hans projekterade filmreform hade politiskt stöd i socialdemokratien, men inte branschens förtroende. Dittills hade den offentliga uppmärksamheten för hans reformer varit sparsam. Det tillfälle han nu grep innefattade dels hans kändisskap, dels den kulturdiskussion som Nermans bok skapat. Korrespondens med förläggaren Hans Hederberg på Bonniers och kulturminister Ragnar Edenman styrker att här fanns tankar på att rida på en plötsligt livlig opinion vad gällde kulturfrågor. Precis som i Nermans fall byggde Schein delar av sin bok på redan publicerade artiklar.<sup>276</sup>

Scheins bok *Har vi råd med kultur?* är ett konkret kulturpolitiskt handlingsprogram. I de tre inledande kapitlen ”Kulturpolitikens dilemma”, ”Opinionens mognad” och ”Statens brist på mognad” formulerar författaren en kritik mot den kulturpolitik som bedrivits i Sverige – inte minst mot socialdemokratins sätt att hantera kulturfrågorna. Dessutom redogör han för förutsättningarna för att ändra den rådande kulturpolitiska ordningen, samt för sina allmänna ståndpunkter i frågan. I det följande ”Allmänna riktlinjer” beskriver han grundragen i det reformarbete han föreslår. Sedan följer sex kapitel som täcker in var sitt delområde av den föreslagna reformen: ”Film”, ”Radio och tv”, ”Musik och teater”, ”Litteratur”, ”Bildkonst” respektive ”Folkbildning”.



Det kulturpolitikens dilemma som presenterades var flerdelat. Det handlade på ett allmänt plan om kulturpolitikens osäkra plats i ”skärningspunkten mellan politikens mål och dess medel”.<sup>277</sup> Mer specifikt diskuterade Schein arbetarrörelsens klivna förhållande till kulturpolitiken. Han menade att det rådde en ”misstänkt stor enighet om de kulturpolitiska målsättningarna”. Den ideologiska osäkerheten om kulturens funktion i samhället hade ”skapat en härva av honnörsord och återvändsgränder”.<sup>278</sup> Denna osäkerhet härrörde enligt Schein inte minst från arbetarrörelsens klivenhet inför kulturen. Å ena sidan fanns en gammal valfrändskap mellan konstens och litteraturens avantgarde och den politiska strävan efter förändring som arbetarrörelsen representerade. Å andra sidan fanns en skarp dissonans mellan den svenska arbetarrörelsens demokratiska ideal och konstens mer ademokratiska karaktär. Denna ademokratiska karaktär – det vill säga att varken omfattas av eller stå i motsättning till demokratiska processer – hade konsten visserligen gemensamt med andra kulturyttringar och samhälleliga företeelser. Schein tog som jämförande exempel upp vetenskapen, vars egna spelregler inte inneburit några problem för välfärdsstaten. Samhället garanterade vetenskapen de ekonomiska förutsättningarna för sin existens, samtidigt som demokratin garanterade den forskningens frihet ”som visat sig så ändamålsenlig”.<sup>279</sup> Det demokratiska samhället tillgodogjorde sig vetenskapens resultat indirekt och på avstånd, utan anspråk att styra den.

Också konsten och litteraturen bidrog på ett indirekt sätt till samhällets utformning och omdaning. Men i den svenska välfärdsstaten kännetecknades denna indirekta relation av en ömsesidig besvikelse. Kulturens utövare var besvikna på uteblivna förbättringar vad gällde arbetsvillkor, medan arbetarrörelsen var besviken på konsternas svek mot sin folkliga uppgift. ”Konst och kultur är ett mål som traditionellt lär angå oss alla”, skrev Schein, och menade att konsternas interna hierarkier därför hade varit svårare att acceptera för den politiska demokratin än vetenskapernas: ”Därför får på konstens område kunnigheten stå i bakgrunden för ’smaken’. Skillnader i kunskapsgrad utjämnas genom att man förvandlar dem till smakskillnader. Och smaken skall som bekant inte diskuteras.”<sup>280</sup> Att socialdemokratin hade misslyckats med att skapa ett genomtänkt program för kulturpolitiken handlade enligt Schein om ”glidningen från den liberala respekten för konstens frihet till rädslan att ta ställning i ’smakfrågor’”, respektive ”glidningen från utopisternas framtidssyn till begrepp som demokratisk konst”.<sup>281</sup> Socialdemokraterna hade svikit sina kulturpolitiska skyldigheter. Det som saknades var inte slagord utan ett handlingsprogram.

Nu var dock tiden inne för en ny djärv kulturpolitik. Detta antagande grundade Schein på flera iakttagelser. Han såg i samtiden en allt tydligare politisk enighet vad gällde att i ord framhålla nödvändigheten av stöd till kulturen, en enighet som balanserades av ett lika gemensamt politiskt motstånd mot att (med hänsyn till skattebetalarnas attityder) konkretisera denna välvilja. Den samfälliga opinionens syn på kulturstöd var inte utredd, varför ett resonemang om den allmänna uppfattningen i denna byggde på gissningar. Schein menade sig se indicier – det vill säga gissade – att ett mer helhjärtat kulturpolitiskt engagemang inte skulle mötas av större opinionsstormar.<sup>282</sup> Ett indicium var uppslutningen kring 1962 års förstamajdemonstration i Stockholm. Dagen hade dels ägnats åt den algeriska frihetskampen, dels åt kravet på en aktiv kulturpolitik. Uppslutningen var inte bara manifesterad i publika reaktioner på plats, utan framför allt i pressreaktionen. Ledarkommentarerna hade unisont instämt i kulturkravet. Men han såg också mer handfasta indicier på att kulturfrågor nu skulle förmå engagera en bred allmänhet i en spontan insamling till förmån för Malmö stadsteater, i Stockholms stadsteaters överraskande publikframgångar, eller i den oförmodade breda acceptansen för det (i och för sig modesta) kvalitetsstödet till film som hade införts successivt under de närmast föregående åren.

Ett annat argument för att nu föra kulturfrågorna högre upp på dagordningen fann Schein i den samtidens ideologiska nivellering som många (Schein exemplifierar med Herbert Tingsten) identifierat. Politiken uppfattades som ”tråkig”. Socialdemokratin hade genom samförstånd och reformarbete etablerat ett välfärdssamhälle ”fast förankrat hos hela folket”, med de ideologiska konflikterna ”maskerade till tekniska och ofta taktiska problem.”<sup>283</sup> En djärvare satsning på kulturfrågor kunna bli politiskt matnyttig. Dessutom skulle det för socialdemokratin innebära något mer än ett taktiskt drag, det skulle också vara ”en moralisk skyldighet” att stärka kulturen.<sup>284</sup> Man kanske inte kunde hävda att folkmeningen krävde en stärkt kulturpolitik, men reformerna skulle själva skapa en egen opinion.

Om nu opinionen eventuellt var mogen för en radikal kultursatsning så var enligt Schein staten inte lika mogen. Det var de statsfinansiella möjligheterna som stod i vägen. Inte såtillvida att kostnaden för en mer aktiv kulturpolitik skulle utgöra någon större samhällsekonomisk belastning. Problemet var snarare att det rutinmässiga tillbakavisandet av alla höjda anslagskrav med ”det statsfinansiella läget” som argument drabbade kultursektorns anslagsframställningar hårdare.<sup>285</sup> Dels på grund av att kulturens företrädare var så orutinerade politiska förhandlare att man till

skillnad från företrädare för andra intresseområden tog de nej man fick som definitiva svar, dels mot bakgrund av kulturfältets relativa splittring. Konstnärerna hade små fackorganisationer. Kulturens institutioner var ”varken starka eller väl etablerade i det byråkratiska spelet”.<sup>286</sup> Dessutom var fältet med alla sina aktörer, konstarter och medier väldigt splittrat mellan olika departement, mellan nationell och lokal politik, samt mellan olika län och kommuner. Kulturens företrädare hade därför svårt att föra samlad talan.

Men det fanns andra problem. Schein hänvisar till ”obegriplighetsdebatten”, den ideologiska konflikten mellan välfärdsstatens förverkligade inrikespolitiska målsättningar och konstens och litteraturens brist på samhällsanpassad konformism.<sup>287</sup> Att konsten var ”asocial i ordets rätta bemärkelse, upptagen med en estetisk eller andlig problematik som stod folkhemmet fjärran” verkade enligt Schein självfallet provocerande på många ledande politiker.<sup>288</sup> Det kunde vara svårt att i den mest visionära konsten och litteraturen identifiera ett kommunikativt syfte, vilket blev en utmaning att axla för en aktiv kulturpolitik. Kulturpolitik drevs i Sverige som fattigvården hade bedrivits före socialdemokratins genombrott. Scheins slutsatser var drastiskt formulerade. Han såg inga skäl för socialdemokratin att inte driva kulturpolitik på ett lika genomgripande och systematiskt sätt som man tidigare drivit socialpolitik. Det som saknades var ett handlingsprogram. Antingen skulle man genom en utredning kunna forma en gigantisk kulturpolitisk syntes, eller så kunde man på ett pragmatiskt sätt utforma kulturpolitiken successivt område för område. Resterande delen av Scheins bok skisserade ett tillvägagångssätt för den sistnämnda strategin.

Den omedelbara målsättningen handlade om att på ett radikalt sätt förbättra levnadsförhållandena för konstnärer. Så radikalt att ”var och en som har betydande konstnärlig begåvning och dokumenterat intresse att ägna sig åt den” kunde ges tillfälle att göra det.<sup>289</sup> Denna målsättning innebär samtidigt betydande svårigheter då den skulle ”mobilisera hittills oanade begåvningsreserver” som ville ”sola sig i den generösa kulturpolitikens glans”.<sup>290</sup> Schein hade dock en regulator att tillgripa vad gällde detta problem. Han förde nu in det begrepp som i efterhand – inte sällan kritiskt – skulle komma att ses som mest centralt i hans strategi och vision: kvalitet. Men som regulator måste kvalitetskravet användas försiktigt menar Schein: ”hellre för många dåliga konstnärer än för få bra”.<sup>291</sup> Kvalitetsbegreppet var inte bara en utsorterande strategi, det motiveras också på andra sätt i Scheins tankar kring kulturpolitik. Den exklusiva konsten hade (oavsett område) ett större behov av stöd jämfört med den

konst som kan kallas ”folklig”. Dessutom hade det exklusiva enligt Schein en mer dynamisk funktion i kulturlivet än det konventionella och traditionella, genom att ”de exklusiva tankarna sprider sig som ringar i vattnet”.<sup>292</sup>

Kvalitetsinriktad kulturstöd var politiskt utmanande i och med att det ställs utanför ”den demokratiska representationen i de beslutande instanserna”.<sup>293</sup> Här behövdes istället expertis från de konstnärliga disciplinerna, men med en stadgeenlig tvångscirkulation för att undvika akademism. Kunskap snarare än smak skulle vara kvalitetsbestämmande. Schein jämförde med hur forskningsanslag inte heller fördelades enligt demokratiska principer.

### Scheins strategi

Bokens avslutande sex kapitel behandlade var sitt fält i den ordning Schein menade att de skulle reformeras. Att filmen borde vara det första kulturområdet att reformeras motiverade han med att hänvisa till filmindustrins akuta kris. Vi känner igen den idé som presenterades. Genom att avskaffa nöjesskatten och omvandla den till en avgift på 10 procent av biljettintäkterna kunde man höja filmindustrins och biografernas vinster samtidigt som de medel som avgiften genererade kunde användas som stöd för både kvalitetshöjande och filmkulturella åtgärder. Också argumenten måste varit välbekanta för de som följt Scheins arbete för denna reform genom åren. En omfördelning av medel innebar en försumbar kostnad för de offentliga finanserna. Avtalsförslaget var redan diskuterat på detaljnivå av företrädare för branschen och berörda politiska instanser, varför reformen relativt snabbt skulle kunna sjösättas. En filmreform skulle inte bara ge kulturella värden. Schein pekar också på hur de internationella framgångarna för Ingmar Bergman och Alf Sjöberg hade skapat ekonomiska värden. Svensk filmindustri skulle inte göra film avsedd enbart för svenska biografer.

Radio och teve ser Schein som ett lämpligt nästa fält att reformera. Argumentet var att Sveriges Radios monopolställning 1964 skulle omförhandlas. Detta var självfallet en lämplig tidpunkt att diskutera nya principer för etermedierna. Den akuta krisen var inte som i filmens fall bristande publik tillströmning. Snarare var problemet det motsatta. Radions och televisionens stora lyssnar- och tittarskaror inverkar enligt Schein på kvaliteten i dessa mediers utbud. Ett akut problem menar Schein var också den privata piratradioverksamhet som konkurrerat med SR. Trots de stadgeenliga skyldigheterna att ge värdefulla program med god kvalitet svek etermedierna denna uppgift. Dels på grund av det yttre hot mot

radion som piratkanalerna innebar – på vilka man svarade med att inrätta melodiradion. Dels på grund av det stora opinionstryck som den stora publiken skapade, vilket med hjälp av inte minst pressens ökade bevakning av radio och teve tvingade fram publikfrieri snarare än kvalitet. Scheins utförliga resonemang om dessa mekanismer leder till ett par konkreta förslag. För radions del skulle en tredje kanal inrättas och bli ”ett rent skvalprogram” i vilket reklamslag eventuellt tilläts.<sup>294</sup> Med överskottet från reklamverksamheten kunde de två andra radiokanalerna sedan konkurrera med varandra i att uppnå kvalitet. Dessa bägge kanaler borde enligt Schein få likartade instruktioner. Möjligen kunde begreppet ”underhållning”, enligt Schein ”en frälsarkrans för dåliga program”, undvikas i instruktionerna till den ena av kanalerna. Även för televisionens del skisserar Schein en utbyggnad, men här i två kanaler. Den ena med folklig underhållning, den andra för mer exklusiva program. Här var Schein mer tveksam till reklamfinansiering – men inte helt avvisande. Av statsfinansiella skäl kunde reklam tillåtas i båda etermedierna, men den måste balanseras av ”energisk och effektiv konsumentupplysning”.<sup>295</sup> Organisatoriskt ville han se Sveriges Radio fortleva, men han ville bryta upp monopolet. Bolaget skulle ta hand om den lättare tevekanalen, skvalradion och den lättare radiokanalen. Två nya oberoende produktionsbolag, statliga och sorterande under ecklesiastikdepartementet, ska ansvara för den exklusiva radio- respektive tevekanalen.

Film, teve och radio skiljer sig från de traditionella konstarterna såtillvida att de lämpade sig för statliga ingrepp då de till sin karaktär var så centraliserade. Musik och teater, nästa område att reformeras, var politiskt i lika hög grad en kommunal som en statlig angelägenhet. Problemen var här bristen på genomtänkt utbildningspolitik, vilket främst var fallet för teaterns del, och otillräckliga ekonomiska resurser till utövarna. Skådespelare, musiker och dansare utgjorde ”ett för välfärdssamhället komprometterande konstnärsproletariat”.<sup>296</sup> Häri låg en orsak till att prioritera detta fält före litteratur och konst. Staten skulle ansvara för en ny teaterutbildning, som gavs i samarbete med en ny filmutbildning och utbildning för radio och teve. När det gällde arbetssituationen för skådespelare och musiker – och även för dramatiker och kompositörer – var det inte självklart var ansvaret skulle ligga. Ett statligt stöd kunde stimulera tillkomsten av fler fasta institutioner och turnéverksamhet. Dessutom bör osäkra stipendier till tonsättare och dramatiker ersättas av tryggare finansiering.

Litteraturen kom därefter på Scheins dagordning för det kulturpolitiska reformarbetet. Detta då det var ett mindre komplext system än bildkonst och arkitektur. Här krävdes inga särskilda lokaler, ingen särskild appa-

tur eller tekniska hjälpmedel. De svenska bokförlagen fungerade väl. Dessutom fanns ett omfattande stipendiesystem med både offentliga och privata medel. Schein såg det som ”ytterst osannolikt att skönlitteratur av någon kvalitet inte finner en förläggare”.<sup>297</sup> Det huvudsakliga problem han siktade in sig på var författarnas försörjning. Dels var storleken på stipendiefonderna otillräcklig: ”det torde inte stöta på några svårigheter att finna författare och tonsättare som under en längre tid levit i direkt ekonomisk misär eller av ekonomiska skäl tvingats avstå från all skapande verksamhet”.<sup>298</sup> Dessutom gav stipendiesystemet grogrund för kotterbildningar, med godtyckliga favoriseringar som resultat. Ett tredje problem var att systemet inte medförde rimlig trygghet utan gav slumpvisa och oregelbundna inkomster. Schein föreslog en sorts livslånga statliga garantilöner för utvalda författare, tonsättare och dramatiker, samt för yngre författare tre- till femåriga arbetsstipendier. Från garantilönerna skulle delar av inkomster från böcker eller uppförda verk räknas av. En central komponent i dessa nya stödsystem var en kvalitetsbedömning. Schein såg slutligen det väsentligaste samhällsstödet till litteraturen som en indirekt följd av hans allmänna kulturpolitiska program. ”I det ögonblick våra massmedia, film, radio och tv, förvandlas från tingel-tangel till kulturpolitiskt betydelsefulla instrument kommer författarnas medverkan att fordras i allt större utsträckning.”<sup>299</sup>

I bildkonsten genomfördes det största offentliga stödet via inköp av konst, eller genom uppdrag till konstnärer för utsmyckning av offentliga byggnader. Dessutom var den annorlunda än andra konstarter vad gällde relationen till publiken. Bildkonst krävde inte en aktiv och uppsökande publik: ”det är omöjligt att gå över Hötorget utan att se Milles’ Orfeusgrupp.”<sup>300</sup> De problem (och lösningar) Schein såg för bildkonstens del var inte lika konkret formulerade som för de andra områdena. En centraliserad politik på bildkonstens område var inte att föredra enligt Schein. Snarare trodde han på decentralisering. Dels genom att administrativt skilja på statliga institutioner som Nationalmuseum och Moderna Museet, dels genom att låta konstinköp och utsmyckningsuppdrag förbli en kommunal angelägenhet. Han ville samtidigt peka på en risk med att överskatta konstinköps och utsmyckningspolitikens betydelse. Konstnärer får levebröd, kommunen får ”gott samvete att hänga i en skolkorridor eller i posthuset”, men ”samtidigt är bildkonstens social-estetiska funktion förlamad”.<sup>301</sup> Det Schein främst fokuserade i detta kapitel till skillnad från kapitlen om de andra konstarterna och medierna var inte så mycket den ekonomiska situationen för bildkonsten som bristen på meningsfull integrering av bildkonsten i samhället. Bildkonstnärer skulle integreras



institutionellt i samhällsplaneringen – som representanter i ”styrelser och kommittéer som arbetar på detta område, i skönhetsråd som estetiska experter, att stimulera dem till kritik och debatt”.<sup>302</sup> På samma sätt borde arkitekter lockas att bli visionära aktörer i samhällsplaneringen istället för organisatörer och arbetsledare i byggnadsindustrin.

Det sista kapitlet ”Folkbildning” handlade inte om konkreta idéer för folkbildningen. Istället bemötte Schein här de tankar om kultur och bildning som Bengt Nerman fört fram i sin *Demokratins kultursyn*, samt anknöt till diskussionen i pressen om Nermans bok. Schein fann Nermans kritiska tankar om folkbildningsarbetet övertygande, och han kunde också se att Sigge Stark hade ett respektabelt behov att fylla: ”konsumtion av värdefulla kulturprodukter kräver – och bör kräva – en viss ansträngning av konsumenten”.<sup>303</sup> Man bör därför, enligt Schein, inte förakta fullt legitim avkoppling. Däremot vände han sig mot att ”man uppfattar sådan avkoppling som en kulturkonsumtion som är ’sann mot sig själv’, ’svarande mot individens genuina personlighet’, ’ett uttryck för kärnan’ och andra ypsykologiska floskler”.<sup>304</sup> Schein såg Nermans resonemang om sann individualitet som en vag illusorisk fiktion. Personligheten var snarare en produkt av oändligt många faktorer, menade Schein, och han såg knappast den kommersiella kulturen som den svagaste kraften bland dessa faktorer. Även om han instämde i att den valfrihet Nerman ville sätta mot folkbildningens auktoritära kultursyn var eftersträvansvärd måste Sverige satsa ”på krafter som kan motverka eller åtminstone balansera de kommersiella kulturkrafterna”.<sup>305</sup> Schein menade att det heller inte var fel att propagera för värdefull kultur. Argumentet att objektivt god och dålig kultur ej skulle finnas – hämtat från Lars Furhoffs debattinlägg – avfärdade Schein som en värderelativism som lät mera sofistikerad än den verkligheten var.<sup>306</sup> Om man definierade vad som menades med god eller dålig kultur kunde man visst tala om den som objektivt god eller dålig, menar Schein. Den folkbildningens problem som Nerman diskuterat utgjordes inte av att propagandan för den värdefulla kulturen, utan av att man försummat dess definitioner, ”att den med överdrivna moraliska ambitioner sällan redovisar dem, kanske inte bryr sig om att diskutera dem”.<sup>307</sup> I så måtto kunde Nermans kritiska anmärkningar enligt Schein vara värdefulla.

Dessa brister i folkbildningen, lästa genom Nerman, förde Schein in på ett avslutande resonemang om kulturpolitikens mål och kulturens värde. Den kulturpolitiska målsättningen kan ”i vårt samhälle på sikt bara syfta till större frihet”, menade han. Frihet ville han definiera på tre plan – ”valfrihet” mellan olika alternativ, ”frihet från oökvalitet” i de fall när valfrihet inte kan etableras, respektive ”andlig frihet” genom att stimulera aktivitet

och självständighet.<sup>308</sup> När det första planets positiva frihet saknades måste den kompenseras av ett konsekvent kvalitetstänkande: ”i fråga om den miljö som påtvingas oss har vi rätt att kräva kvalitet, rätt att skyddas mot smaklöshet, vulgaritet, kortsiktig ekonomisering.”<sup>309</sup> Valfrihet och frihet från oökvalitet var friheter på det materiella planet, vilka i sin tur var förutsättningar för den frihet på det andliga planet som Schein framställde som ett syfte för kulturpolitiken: ”Det gäller att fostra människor till självständighet, till synes ett contradictio in adjecto, genom att stödja – i värsta fall till och med auktoritärt – alla antiauktoritära krafter: oppositionslusten, minoriteterna, skepticismen.”<sup>310</sup> På bokens sista sidor återkommer han till folkbildningen när han propagerar för en ”prestigepolitik” som entusiasmerar istället för att låta ”tråkig högaktningfullhet” omgärda den goda kulturen.<sup>311</sup> Rent av kunde en massmedial ”statligt understödd idolbildning” på kulturens fält vara av godo menar Schein. Visserligen skulle den ”medföra ihåliga resultat”, men Schein ser det ändå som ”mer tilltalande med en stor kulturpersonlighet som idol än en boxare, en rocksångare eller en bystdrottning”.<sup>312</sup> Viktigt menar han dock är att här ta vara på Nermans kritik av folkbildningsrörelsen och ”presentera kulturen på ett kontroversiellt sätt, att provocera en skeptisk inställning inte bara till Sigge Stark utan även till Harry Martinson”.<sup>313</sup> När Schein själv använder duon Martinson/Stark förordar alltså inte heller han någon given konsekvrering av den mer upphöjde Martinson. Kvalitetsprincipen är inte absolut, vilket han sammanfattar i att ”kulturpolitikens stora uppgift är att göra det oantastliga antastbart”.<sup>314</sup>

Harry Scheins bok *Har vi råd med kultur?* låter sig utan problem sammanfattas som ett konkret handlingsprogram för den svenska kulturpolitiken. Precis som Nermans bok har den dock vidare implikationer än så. Även Schein diskuterar kulturens roll i välfärdsstaten, och även han är kritisk till politisk dirigerings och instrumentalisering av kulturen. Hans lösning är att med generositet gentemot konsten undvika en selektiv stödpolitik och låta kulturlivet få materiella förutsättningar för en fri utveckling. Kanske ”blir det kultur- och konstlivet självt som kommer att dirigera samhället”.<sup>315</sup> Där Nerman avslutar sin bok med att sanningsträvande måla upp människans frigörelse som kulturens mål, är Schein syn på människan mindre storslagen: ”Man bör inte vänta sig mera av en aktiv kulturpolitik än att den, i bästa fall, kan göra livet något lättare att leva för människorna – eller åtminstone mera meningsfullt att leva; att den kan samla samhället kring mera meningsfulla konflikter. Det är ingen ringa uppgift, ingen dålig målsättning, kanske den enda som återstår för ett välfärdssamhälle.”<sup>316</sup>

## Reaktionerna på *Har vi råd med kultur?*

Harry Scheins skrift blev liksom Nermans snabbt mycket omtalad. Det är som sagt tydligt i den korrespondens som finns bevarad att förlaget eftersträvade ett medialt genomslag. Förläggaren Åke Runnquist och Harry Schein kommunicerade flitigt under september och oktober 1962 kring bokens lansering.<sup>317</sup> Till skillnad från Bengt Nerman var Schein knappast oförberedd på uppmärksamheten. Den livliga debatten kring *Demokratins kultursyn* hade gjort både förlag och författare beredda på det mediala intresset för kulturpolitik.

När *Har vi råd med kultur?* gavs ut den 9 november 1962 blev den omedelbart omskriven. De flesta stockholmstidningarna recenserade boken redan på utgivningsdagen. I *Expressen* till och med i tre olika anmälningar. Här kom också de mest kritiska rösterna i Clas Brunius och Alf Thoors artiklar om kapitlen om bildkonsten respektive scenkonsterna, vilka fick samsas under rubriken ”Är detta Schein... eller Edenman?”. Brunius menade att för konstens del var Scheins program ”inte ens snömos”.<sup>318</sup> Här såg han få konkreta idéer men däremot en orimlig utopi om konstnärens deltagande i samhällsbygget samt tankar om konstens finansiering (kommun istället för stat) som spelade ecklesiastikminister Edenman i händerna. Även Thoor var kritisk till hur Schein på liknande sätt ville spela ut kommun och stat mot varandra i ett redan beprövat (och misslyckat) samfinansieringssystem. Bo Strömstedt var i tidningens huvudrecension ”Scheins nya sköna värld” betydligt mer positiv. Strömstedt knyter raskt an till sommarens debatt om Nermans bok som ”på ett nyttigt sätt ifrågasatt många auktoritativa och moralistiska värderingar – men som samtidigt hos många människor tycks ha gett upphov till viss osäkerhet och ängslan för att yppa, hävda, argumentera för sina egna värderingar”.<sup>319</sup> Strömstedt ser ingen sådan ängslan hos Schein. Han ser snarare i Scheins vision om en aktiv kulturpolitik en möjlighet att ge människorna valfrihet och uppfostra deras skepsis. Schein har enligt Strömstedt formulerat en utopi med förvånansvärt realistiska inslag. Filmen fick stor plats i Strömstedts anmälan, liksom i *DN*:s mycket lovordande anmälan av Mauritz Edström samma dag.<sup>320</sup> Även *Stockholms-Tidningens* Birger Norman såg *Har vi råd med kultur?* som angelägen.<sup>321</sup> I *Aftonbladet* menade Allan Fagerström att ”ingenting kunde drabba svensk kulturpolitik med större vikt och betydelse än om Harry Scheins maximer blev allmänt accepterade”.<sup>322</sup>

Det finns få kritiska röster bland de många anmälningarna av *Har vi råd med kultur?*. Kanske beror det på dess många konkreta förslag att man

i allmänhet mest refererar Scheins kulturpolitiska modell i detalj och istället polemiserar mot politiskt håll, innan man i allmänna ordalag berömmar boken. Den kritik som finns rör sig oftast på detaljnivå. Som när *Ny Dags* annars positive Sam Johansson förebrår Scheins hans beskyllning av kommunismen att sätta tvångströja på konsten, eller när en i övrigt vänligt inställd ledarskribent i *Ny Tid* ondgör sig över Scheins ogenomtänkta idéer om reklam i etermedierna.<sup>323</sup> Annars är *Ny Tids* skribent en av få som över huvud taget lägger vikt vid Scheins diskussion om kvalitetsbegreppet, vilket man sympatiserar med. Den som uppehåller sig längst vid kvalitetstanken är *SvD*:s Leif Carlsson som identifierar den som ”det hela tiden centrala i Scheins resonemang”.<sup>324</sup> Carlsson går så långt som att se bokens största värde just i analysen av kulturpolitikens allmänna förutsättningar, inte i de många detaljförslagen.

En månad efter utgivningen publicerade Harry Schein själv en artikel om sin bok i *Expressen* med rubriken ”Varför vill ingen debattera min debattbok?”. Dels gick han i svaromål mot Clas Brunius och Alf Thoors kritiska synpunkter, men framför allt beklagade han sig över den uteblivna debatten. ”Hur bär man sig åt för att skriva en debattbok om kulturpolitik när de som ska debattera är eniga – på debattens bekostnad?”, frågar han sig.<sup>325</sup> Svaren till Brunius och Thoor rörde sig kring detaljer i de specifika områden som kritiserats, och besvarades snart med än mer kritiska argument av de två anmälnarna. Ett antal anmälningar av boken i landsortspressen följer, men mot slutet av januari 1963 är uppmärksamheten för *Har vi råd med kultur?* över.

Någon större kritisk debatt kring Harry Scheins bok utbröt inte även om den under en tid var påfallande omskriven. Schein försvann inte från rampljuset då statens och filmbranschens förhandlingar under våren 1963 utmynnade i att det avtal som lade grunden för filmreformen kunde slutas. Skillnaden mot den debatt som under sommaren hade rasat kring Nermans bok är påtaglig. Men man får påminna sig att bortsett från det som hände efter Lars Furhoffs recension i slutet av juni var reaktionerna på böckerna i viss mån likartade. De presenterade var sitt problemområde som sågs som angeläget och uppmärksammades brett med positivt gensvar. Scheins bok gavs förhållandevis mycket och snabb publicitet jämfört med Nermans, men den ledde inte till några kontroverser bland anmälnarna. Scheins iakttagelse om den mogna opinionen tycktes bekräftas, de flesta kunde ställa sig bakom kravet på en aktiv kulturpolitik. Man kan dock också laborera med att det är mångfalden av konkreta detaljförslag i Scheins bok som gör den mindre debatterad, och som också gör att så få skribenter väljer att fokusera de principdiskussioner som finns där. Nermans bok

levde mer på en kontinuerlig principdiskussion som gjorde den tacksamare att angripa.

## Avslutning

Där Nerman visionärt talar om den sanna människans plats i välfärdsstaten och om kulturens roll för individens egen förändring och utveckling av sin inneboende potential, är Scheins visioner mer konkreta. Snarare är det kulturens roll i samhället – mer än dess betydelse för individen – hans kulturprogram avser förändra. Att kulturen sedan kan göra livet något lättare att leva för människorna för han fram som en effekt av sitt program, inte som det ultimata målet.

De olika temperamenten till trots brottas Schein och Nerman med en del gemensamma problem. Ett sådant är den kulturfientlighet som de båda iakttar i samtiden. De ger dock olika förklaringar och lösningar på detta problem. Schein ser hur det svenska välfärdssamhällets politiska värderingar går stick i stäv med konstens eget värdesystem. Han vill dock inte anpassa konsten till demokratin, hellre ta konsekvensen av konstens ademokratiska natur och låta den (med demokratins välsignelse) inrätta sin egen aristokrati fullt ut. Nerman ser snarare hur välfärdssamhällets välvilliga fostran in i den konstens aristokrati som ändå finns, föder ett motstånd hos den enskilde. Lösningen ligger för honom i att lämna den enskilde i fred med sitt eget sökande efter kulturella upplevelser. En likhet skribenterna emellan är att ingen av dem ser något egentligt problem i att den exklusiva konsten blott berör ett fåtal. Likaså vänder de sig bägge mot en förståelse av kulturen som en statisk företeelse.

Kulturen ska heller inte ha någon given ideologisk eller politisk uppgift. Också här är Schein och Nerman överens, även om de inte talar samma språk. Nerman diskuterar kulturen som en process som främst rör individens egen utveckling. Schein ser kulturen som en lika dynamisk kraft, men främst med sikte på dess roll i det demokratiska samhället. Dess betydelse är dock för Schein helt beroende av dess autonomi. Inga andra värden än kvalitet ska föreskrivas kulturen, och detta värde ska ständigt omformuleras i ett öppet samtal där ingenting ska tillåtas förbli oantastligt. Det är slående hur Schein gång på gång – även på andra håll än i *Har vi råd med kultur?* – återkommer till den akademiska världens ideal som en modell för hur kulturen och konsten bör fungera.

Den reaktion som mötte Scheins skrift kan därför iakttas med en närmast ironisk blick. Den i det närmaste unisona hyllningen av hans konkreta förslag – och den lika unisona negligeringen av hans övergripande

principdiskussion – sprider ett förklarande ljus över hans efterfrågan på debatt kring boken. Snarare än uttryck för en kokett önskan att stå kvar i rampljuset kan artikeln i *Expressen* i december 1962 ses som en konsekvens av hans omhuldande av den ständiga offentliga prövning som han ser som central i det demokratiska samhället. Istället är det Nermans bok – om än i Furhoffs något tendensiösa version – som leder till den öppna diskussion om det oantastliga kontra det antastbara som rasar sommaren 1962.

Kampen om kulturbegreppet i det svenska 1900-talet har analyserats av Anders Frenander, som ser Folkhemmet som en ”mycket stark politisk och ideologisk hegemoni” grundlagd under 1930-talet.<sup>326</sup> I den paternalistiskt utformade diskurs som Frenander ser som central i svensk kulturpolitik får Scheins tankar om hur en kvalitativ högkulturell diskurs byråkratiskt ska organiseras plats. Inte hans tankar om kulturens funktion i samhället. På samma sätt utesluts Nermans uppmaning till självkritik ur diskursen, hans kulturdemokratiska vision stöps om till en relativistisk stridsskrift, vars innehåll blir en kontroversiell utmaning mot det folkhem han kritiserar. Schein skulle på så sätt bli en företrädare för välfärdsstatens absoluta ideal och Nerman en motståndare. Med avseende på hur de båda i sina respektive böcker håller fram det asociala som ett väl så starkt ideal som det sociala kan det dock finnas anledning att se dem som mer närbesläktade med varandra.

Med andra begreppsliga förtecken hade man kunnat iaktta en strid om moderniteten, med Nerman som motståndsmän och med Scheins skrift som ett heroiskt men fåfängt försök att bereda plats för omdömet i det teknokratiska samhällets storskaliga visioner. De två böckerna kan historiseras på ett annat sätt. Det går att i debatten och de två böckerna spåra framåtsyftande drag av senare etablerad kulturteori, vilket exempelvis Frenander har gjort när han hos Nerman ser ”tankefigurer som vi idag närmast förknippar med postmodernismen. En språklig vändning och diskursiv ansats”.<sup>327</sup> Men den framtida relativiseringen kan också ses som mer konkret. Året 1962 befann sig västvärlden på randen till en omvälvande tid präglad av ungdomskultur och politiskt motstånd vars dignitet varken Nerman, Schein, deras kritiker eller deras tillskyndare kunde ana. Diskussionen om relativisering bär för oss läsare idag spår av denna relativa oskuld. Alla debattinlägg som ovan citerats och refererats skrivs kort innan John F. Kennedy mördas, kort innan Vietnamkriget präglar opinionen gentemot USA och västvärlden, kort innan gränserna mellan högkulturen och en ny populärkultur blir suddiga på ett sätt som Schein, Nerman, Furhoff, Zennström eller Leif Carlsson inte kunnat tänka sig. Samtidigt är båda böckerna och debatten om dem centrala för förståelsen av svensk



kulturpolitik och kulturdebatt under de decennier som skulle följa. Filmavtalet 1963 var bara en av de reformer som skulle prägla organisationen av svenskt kulturliv. Huruvida just Scheins övriga idéer var verkligt avgörande är svårt att fastslå men att många av hans förslag – som det om konstnärslönerna – skulle komma att återfinnas i svensk kulturpolitisk praktik är ett faktum, och de nya attityder till populärkultur som Nermans bok öppnade för skulle bli en självklar del i kulturpolitikens överbyggnad.

## 5. Om filmarkiv

### *Arkivvärde, programvärde, marknadsvärde*

Den nya svenska filmpolitiken av 1963 kom främst att förknippas med en förnyad produktionspolitik. Biograferna befriades från nöjesskatt, och genom avtalet med branschen kom istället en mindre del av biljettintäkterna att återföras till filmproduktionen. Uppdraget att administrera dessa stödmedel låg på det nyinrättade Svenska Filminstitutet. I syfte att stärka både branschens ekonomiska bärkraft och den nationella filmens konstnärliga nivå fördelades pengar efter tre principer – som förlustgarantier, i relation till intäkter, samt inte minst med avseende på filmernas egenskaper. På så vis införlivades snabbt begreppet kvalitetsfilm i det offentliga svenska språket. Filmproduktionen, som i takt med televisionens ökade tittarantal och biografpublikens avtynande mer än halverats sedan 1956, tog fart igen. Dessutom kom filminstitutet explicit att verka för att höja filmmediets kulturella status, en process som också sammanföll med strömningar i övriga Europa. 1960-talet var tiden för nya filmvågor och för politisk film, och intresset för den rörliga bildens estetik och retoriska kraft präglade tydligt den allmänna debatten. Dessutom är det ett decennium då filmforskning och filmutbildning professionaliseras – filmskolor inrättas på många håll i Europa (i Sverige 1964) och filmvetenskap börjar etableras som akademisk disciplin. I båda fallen spelade Filminstitutet en helt central roll.

Men under perioden kom även nya filmarkivariska initiativ, praktiker och institutioner att initieras i Sverige. Dessa var förbundna med det samtida mediala och kulturpolitiska landskapet. Att poängtera en nära relation mellan å ena sidan arkiv och å andra sidan samhällslig och teknologisk kontext kan te sig självklart. Arkivarisk praktik lever i symbios med medie- och kulturpolitik, och lika självklart är arkivens beroende av teknologier – inte minst vad gäller filmarkiv. 1960-talet och det tidiga 1970-talet kännetecknades dock av intensiva förändringar vad gäller både kulturpolitik och medielandskap. Dels har vi de ovan omnämnda förändringar för



just filmens del som 1963 års filmreform förde med sig i Sverige. Men dessa var ju samtidigt både en del och konsekvens av en mer vidsträckt transformationsprocess. Detta är tiden för en nationell expansion av etermedier, där en allt populärare television och två nya radiokanaler upptar en allt större del av befolkningens (och filmpublikens) tid. En expansion som är allt annat än nationsspecifik. Mer nationellt är istället det svenska politiska landskap som också det är en viktig förutsättning för filmpolitiken.<sup>328</sup> Det var nu under rekordåren som en socialdemokratisk välfärdspolitik på allvar också tog sig an kulturen. Med startpunkt i partiets kulturpolitiska betänkande *Människan och nutiden* 1952 gick man i bräschen för en intensifierad statlig reglering av kulturen, där stöd till konstnärer och författare och strategier för att sprida kulturanvändningen i breda folklager var centrala inslag.<sup>329</sup> De kommande decennierna kom att kännetecknas av ett antal kulturpolitiska reformer, krönta av 1968 års kulturutredning vars betänkande *Ny kulturpolitik* 1972 banade väg för exempelvis den nya myndigheten Statens kulturråd och de statliga inkomstgarantierna för konstnärer. Detta är alltså de storslagna samhällseliga reformernas tid – varav filmreformen blott är en. Allt detta gör filmens arkivfråga under denna period extra intressant att iaktta, liksom det faktum att filmarkivens förändring inte så ofta diskuterats i samband med tiden för televisionens och (så småningom) videons ankomst, som det satts i relation till dagens digitala medier. Man kan hänvisa till hur exempelvis Giovanna Fossati i boken *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition* i huvudsak fokuserar 2000-talets inledande decennium med dess omvälvande transformationer till digitalitet.<sup>330</sup>

1960-talets filmarkiv kännetecknades av andra omvälvningar. De hade att göra med den nya teknologi som television och video innebar, men också med en än mer grundläggande transformation av det offentliga attityd till kultur och utbildning i allmänhet, och därmed också till filmmediet. Filmreformens huvudperson Harry Schein hade ju inte minst med debattskriften *Har vi råd med kultur?* nu etablerat sig på den livliga kulturpolitiska scenen. Han var dessutom under en knapp tioårsperiod involverad i tre smärre – men alla mer eller mindre betydelsefulla eller intressanta – omstruktureringar av det svenska audiovisuella arkivlandskapet. 1963 deltog han (som värderingsman och förmedlare) i Sveriges Radios förvärv av Svensk Filmindustris journalfilmsarkiv. Som verkställande direktör på Filminstitutet medverkade han till att de filmhistoriska samlingar som

← Filmhuset under byggnad. Harry Schein och arkitekt Peter Celsing, 1968.



härbärgerats på Tekniska museet bytte huvudman och fördes till institutet. Slutligen utarbetade han 1971–1972 som sakkunnig på Utbildningsdepartementet ett förslag om en (aldrig instiftad) svensk statlig filmcentral, där lejonparten av distributionen av svensk kortfilm och smalfilm skulle ha samordnats för skolbruk, undervisningsbruk och annan offentlig verksamhet. Detta kapitels huvudsakliga fokus utgörs av dessa tre filmarkivariska verksamheter.

Syftet är inte bara att lyfta fram tre arkivariska *minor stories* ur historiens djup. I den kontext som kopplingen till filmarkivet.se utgör blir de tre exemplen mer än bara historiska perspektiv på dagens arkivsituation. De har alla tre på olika sätt konkreta aspekter att tillföra en diskussion om synen på film som historisk källa i allmänhet och om filmarkivet.se i synnerhet. Exempelen kan därför bidra till att turnera frågan om filmens 1900-tal från att peka mot ett konkret filmmaterial till att orienteras mot själva förutsättningarna för att retrospektivt kunna diskutera den historia filmerna vittnar om, och mot de historiska processerna bakom arkivets bestånd. Exempelen är dessutom intressanta i sin mediala heterogenitet. Både Sveriges Radios förvärv av journalfilmsarkivet och den planerade filmcentralen var ju förbundna med andra medier än filmen: biografen var inte längre det givna visningsfönstret för film; filmprojektorn hade förvisso ännu 1972 sin plats i undervisningen, men bara i väntan på ny teknik.

## Värderingen av AB Svensk Filmindustris journalfilmsarkiv

Våren 1963 anförtroddes Harry Schein, som ännu inte tillträtt sitt uppdrag att leda Filminstitutet utan fortfarande verkade som fri skribent och konsult, tillsammans med Riksarkivarie Ingvar Andersson från Riksarkivet uppdraget att värdera Svensk Filmindustris stora arkiv med journalfilmer.<sup>331</sup> Anledningen var att Sveriges Radio AB för televisionens räkning ville köpa det omfattande arkivet (som bestod av närmare en miljon meter film) för att använda i sin programverksamhet. Bakgrunden till det ömsesidiga intresset för ägarbytet av det aktuella filmmaterialet var tidstypisk. Journalfilmsprogrammen som förspel på biograf började i televisionsåldern te sig som omoderna; SF-journalen skulle också snart upphöra. Samtidigt saknade det unga tevediet ett eget arkiv med äldre bilder. Dessa filmbilder skulle dels kunna användas som referensmaterial för program i det ordinarie teveutbudet (nyhetssändningar och samhällsprogram), men journalfilmsarkivets kvantitativa omfattning och dess historiska vidd – det fanns i arkivet exempel på så tidiga filmer som från 1890-

talet – innebar också att det hade potential som bas för en egen historisk programkategori.

Schein och Andersson påtalade skyndsamt i sin värdering hur svårvärderat ett material av detta slag var. Dels på grund av att det inte rörde sig om en marknadsvara i gängse mening, dels på grund av att själva förfogandet av materialet i sig (i synnerhet det arkivmässiga underhållet av filmmaterial) medförde arbete, ansvar och inte minst kostnader. Man kunde inte heller använda produktionskostnader som parameter vid värderingen – materialet bestod både av filmer som SF tillskansat sig från olika håll (inom och utom landet) och sådana som man själva framställt för att sätta in i sina dagsaktuella filmjournaler. Materialet var dessutom av varierande ålder – de äldsta bilderna var från 1897 och de yngsta från 1960 – vilket än mer komplicerade bedömningen av produktionskostnaderna.

Användbarheten var, enligt Schein och Andersson, minst lika svårbedömd, både för SF:s och för televisionens del. SF återbrukade i och för sig på frekvent basis klipp från journalarkivet i bolagets egen nyproduktion, och skulle även efter en försäljning till Sveriges Radio få tillåtelse att till förmånliga villkor fortsätta med detta. Huruvida svensk television skulle kunna använda materialet handlade såtillvida mycket om programpolitik. Bifogat Andersson och Scheins värderings-pm fanns också en sammanställning av blivande teveproducenten Gardar Sahlberg (då anställd hos SF). Sahlberg föreslog där 130 potentiella teveproduktioner, en slags kompilationsfilmer sammanklippta av material ur journalfilmsarkivet, en produktionsvolym som dock framhölls som orealistisk i utredningen. Snarare var det som inklipp i diverse löpande dokumentära teveprogram, med såväl aktuell som historisk fokus, som användandet av journalmaterialet främst skulle kunna komma i fråga. Men i vilken omfattning var givetvis svårt att besvara innan journalarkivet införlivats med tevearkivet.

I sin värdering laborerade Andersson och Schein med en värderingsmetod där de använde tre positiva värderingsparametrar – arkivvärde, programvärde och externt marknadsvärde – samt en negativ parameter i restaureringskostnaderna. Det externa marknadsvärdet var enklast att fastställa. Man utgick helt sonika från de förtjänster som SF redan hade för sin externa uthyrning ur journalfilmsarkivet till institutioner, till tevebolag, eller till andra filmbolag. Då SF:s uthyrningspolitik varit restriktiv gentemot konkurrerande producenter av beställningsfilm valde man dock att räkna upp beloppet. Uppskattningen av det man kallade programvärde handlade just om den svårbedömda omfattningen av hur materialet



kunde omsättas i nya teveproduktioner. Sveriges Radio menade att högst ett program i månaden av det slag Sahlberg föreslagit kunde utvinnas ur materialet, och detta under som längst en tvåårsperiod. Värderingsmännen valde dock att dubbla frekvensen till totalt 48 program då ”en kompetent och intresserad TV-producent” skulle ”kunna stimulera TV-ledningen till ett hårdare utnyttjande av materialets programmöjligheter”.<sup>332</sup> Arkivvärdet, slutligen, betecknade flera faktorer. Nyttjandegrad var en sådan. Schein och Andersson uppskattade efter undersökningar av den aktuella situationen på SR vad gällde nyttjande av det existerande tevearkivet att ungefär 1,2 procent av journalarkivets filmmängd skulle komma att användas årligen i nya produktioner. Här avsågs alltså inte hur hela specifika program skulle utvinnas, utan snarare hur material kontinuerligt kunde användas som inslag och illustrationer i den löpande produktionen.

Schein och Andersson kom under den mest lösliga rubriken arkivvärde också att diskutera andra typer värden, några av dem mer immateriella. Att värdera filmen som historisk källa var exempelvis ett sådant värde. Detta värde var allra svårast att ”uttrycka siffermässigt”, enligt författarna till rapporten. Men ändå menade de att ”de kulturhistoriska synpunkterna” var av allra mest ”avgörande betydelse vid värderingen av materialet”:

Hittills har strävandena att säkra ett så vitt möjligt rikhaltigt och allsidigt källmaterial väsentligen varit inriktat på i skrift bevarade källor, på arkivmaterial i konventionell mening. Modern teknik har emellertid sedan mer än ett halvsekel skapat nya utgångspunkter för framtidens rekonstruktion av vår tids historia. För detta nya material utgör dess bevarande respektive gallring, dess vård och tillgängliggörande för forskningen, dess ordnande och förtecknande, problem som måste lösas liksom för konventionellt arkivmaterial.<sup>333</sup>

I värderingen påtalade utredarna vidare hur materialet i SF-arkivet belyste både Sveriges och världens påtagliga förändring under 1900-talet. Bland annat pekade man på hur delar av filmmaterialet skulle kunna anknyta till frågor av såväl internationella som lokalhistoriska eller personhistoriska intressen. Det var dock inte bara de enskilda beståndsdelarna som hade betydelse enligt Andersson och Schein. Därutöver hade också filmsamlingen som helhet ett värde i sig – det vill säga det faktum att ”ett så omfattande och mångskiftande material [fanns] bevarat i ett sammanhang” var i sig av ett (film)historiskt intresse.<sup>334</sup> Det externa marknadsvärdet bestämdes slutligen till 250 000 kronor, programvärdet bestämdes till 1,2 miljoner kronor och arkivvärdet bestämdes till 2,15 miljoner kronor. Restaureringskostnaderna uppskattades, efter konsultation av bland

annat firman Akustik-konsult AB, som genomförde en utredning av olika alternativa kopieringsstrategier till en miljon kronor. Till slut stannade värderingsmännen Andersson och Schein vid att SF:s journalfilmsarkiv kunde värderas till 2,6 miljoner kronor.

Under de snart femtio år som gått sedan värderingen av SF:s journalfilmsarkiv genomfördes torde det gigantiska materialet, som vid nyåret 1964 inköptes av Sveriges Radio för (till slut) 3 miljoner kronor, med råge ha uppfyllt det programvärde som Andersson och Schein en gång spekulerade kring. En lång rad av svensk televisions historiskt orienterade produktioner har helt skapats kring detta material.<sup>335</sup> Det blygsamma externa marknadsvärde som Andersson och Schein 1963 räknade fram torde under åren också det med råge ha överstigit av intäkterna från SF:s uthyrning ur journalfilmsarkivet. Återstår så arkivvärdet – dels värdet för televisionen av att kontinuerligt ha tillgång till materialet som illustrationsexempel, men också de mer immateriella värden som består i att det har bevarats och vårdats i sin helhet. Värden som kan sammanfattas under beteckningen kulturarv. Här är det i vissa avseenden svårare att göra en separat bedömning av huruvida (den höga) värderingen har infriats. Användningen av materialet som inslag i svensk televisions egna program av olika slag är en parameter. Andra parametrar kan dock idag betraktas som mer väsentliga, inte minst de som har andra värden än de televisionsspecifika. Möjligen är det till och med så att värdet av Sveriges Radios och SVT:s arkivariska vård av journalfilmsmaterialet än så länge långt ifrån maximerats med avseende på hur nya visningsfönster och informationsbärare oupphörligen ger möjligheter att på nya sätt tillgängliggöra filmerna. Ett tillgängliggörande av glädje såväl för den forskning som Andersson och Schein värnade om som för en intresserad allmänhet.

## De Filmhistoriska samlingarna blir nationellt filmarkiv

Filmreformen 1963 förde som sagt inte bara med sig en ny politik vad gällde produktion och finansiering av ny film. Den innefattade också satsningar på olika filmkulturella verksamheter. Bland annat var den en förutsättning för att de så kallade Filmhistoriska samlingarna, som Svenska Filmsamfundet byggt upp, kunde föras in under Svenska Filminstitutets verksamhet. Något som skedde redan 1964. Harry Schein skriver i sin bok *I själva verket* från 1970: ”Det fanns redan ett klipparkiv i Sverige, hos Filmhistoriska Samlingarna, en stiftelse med lokaler på Tekniska Museet. Där fanns också ett mycket fint bildarkiv, ett mindre bibliotek på ett par

tusen band, en del manuskript och arkivalier, samt ett mindre filmarkiv, bestående av i huvudsak ganska ointressanta filmer.”<sup>336</sup>

Detta ”mindre filmarkiv” med sina övriga samlingar av bilder och klipp blev alltså basen till det arkiv som Svenska Filminstitutet idag förfogar över, och som räknas in bland världens äldsta filmarkiv – tiden under Filmsamfundets flagg inräknad. De Filmhistoriska samlingarna är ett nog så intressant fall för att fundera över vad ett filmarkiv är – med utgångspunkt i exempelvis parametrar som omfång och systematik. Längre var samlingen ytterst liten. Fram till mitten av 1940-talet lyckades man endast komma över ett tiotal spridda långfilmer, och ett större antal kortfilmer, mestadels på smalfilm.<sup>337</sup> Successivt utökades arkivet vad gällde såväl filmkopior som kringmaterial och litteratur.<sup>338</sup>

Redan i de tidigaste diskussionerna om ett framtida svenskt filminstitut – som i artiklar av Bengt Rösiö och Harry Schein i slutet av 1940-talet – fanns tanken på ett filmarkiv, eller snarare tanken på att ett framtida institut vid sidan av produktionsstöd även skulle ombesörja visningen av filmklassiker.<sup>339</sup> Det var alltså inte så mycket bevarandet av film, utan snarare visningsverksamheten som initialt stod i fokus. I Scheins omtalade skrift *Har vi råd med kultur?* från 1962 var denna tanke mer utarbetad mot ett reellt filmmuseum. Det var inte minst instrumentella behov som borgade för en god förvaltning av de Filmhistoriska samlingarna. Högre undervisning och forskning, filmundervisning i skolorna, folkbildningsrörelsen och yrkesundervisning inom filmen var alla verksamheter som hade behov av ett offentligt finansierat filmmuseum.<sup>340</sup>

I ett utskick från Harry Schein till Filminstitutets personal med rubriken ”Varför görs inte sådant som borde göras?” från hösten 1966, där en rad kritiska punkter gentemot olika verksamhetsgrenar radas upp, får arkivdelen främst anmärkningar för två saker. För det första är det bristen på systematik i organisationen av arbetet som kritiseras: ”Jag har för länge sedan uttryckt en önskan att få filmarkivets arbete mer programmerat, t.ex. var är prioriteringslistan på de utländska filmer vi bör ha – i vilken arbetstakt och med vilka metoder försöker vi få tag i dessa filmer [...] En motsvarande prioriteringslista [...] är självfallet också motiverad när det gäller restaurationen av gamla filmer.”<sup>341</sup> För det andra efterlyser Schein en tydligare extern kommunikation: ”Varför tas det inga initiativ när det gäller vår informationsverksamhet? [---] Jag har inte läst i någon tidning en rapport om uppbyggnaden av vårt filmarkiv eller vårt restaurationsarbete.”<sup>342</sup> Oavsett huruvida Scheins kritik var berättigad eller ej kan man se en hastig omsvängning från ett tidigare mer instrumentellt och internt orienterat förhållningssätt gentemot filmarkivet till dels en

skarpare fokusering på filmarkivering som självändamål, dels en mer utåttriktad verksamhet.

När samme Schein ser bakåt på filmarkivet i sin bok *I själva verket* 1970 är det också främst visningsverksamheten för allmänheten i filmklubben Cinemateket han lyfter fram. Arkivets bestånd av film kom att basera sig på de filmer som visades och därför införskaffades (oftare, precis som under Filmhistoriska samlingarnas dagar hyrdes eller lånades dock de klassiker som visades) eller som deponerades av filmbolag. För att återgå till de värden som Schein och arkivarie Andersson laborerade med i samband med journalfilmsarkivet verkar det så kallade arkivvärdet nu stå i centrum för Schein. Det handlade om ett räddningsarbete, snarare än om att säkra ett pedagogiskt åskådningsmaterial. Schein skriver om hur filmkopior under decennier avsiktligt förstörts av filmproducenter för att hindra ”kommersiellt missbruk”, då det ej var värt att spara sådant som inte kunde exploateras. ”Världens filmproducenter har på detta sätt under ett halvt sekel gjort sig skyldiga till en vandalisering som jämförts med förstörelsen av Alexandriabiblioteket” skriver Schein, och fortsätter: ”[arkiven] har ofta tillkommit med rättsligt högst tvivelaktiga metoder. Man har stulit filmkopior, smusslat undan dem, gjort piratkopior, haft – och har – hemliga kataloger. Skyddade av lagen har producenterna vandaliserat kulturen – i strid med lagen har arkiven bevarat kulturen åt framtiden.”<sup>343</sup>

## Statens filmcentral

Journalfilmsarkivet som Sveriges Radio övertar och det mer heterogena filmarkiv som SFI successivt bygger upp är på olika sätt bägge frukter av en strävan att säkra en filmens kulturhistoria. Diametralt motsatta värden karakteriserar förslaget på inrättandet av en statlig filmcentral. I juli 1971 tillträdde Harry Schein som mediepolitisk expert på Utbildningsdepartementet. Ingvar Carlsson hade anlitat honom med bland annat ett övergripande syfte i åtanke: att samordna den audiovisuella och mediala läromedelssituationen i olika utbildningssammanhang – från grundskola till universitet – på ett nationellt plan. Häri ingick exempelvis att skapa synergieffekter mellan SR och TRU (teve och radio i utbildningen), att organisera landets AV-centraler, att se över distribution av film för undervisningssammanhang, att inventera hur ny teleteknik kunde användas för undervisning samt (inte minst) att skapa ett statligt kassettbolag som skulle tillse att den nya videotekniken utnyttjades på ett optimalt sätt i undervisningen.

Det finns mycket att säga om detta storskaliga projekt – så typiskt för det tidiga svenska 1970-talets magnifika samhällliga ingenjörskonst. Här fokuseras på en av de två utredningar som blev den omedelbara följden av Scheins uppdrag. Det är bland de mer förvånande inslagen i Scheins värv att han mitt i denna stora satsning på ny teknik allra först initierar ett projekt kring smalfilm. Tillsammans med Gösta Larsson (ordförande för Kommunförbundet och en central gestalt och expert vad gäller frågor om nationell samordning av läromedel) gör han utredningen Smalfilmsdistribution, som utkommer våren 1972. Detta engagemang i den äldsta av de olika teknologier som ligger i uppdraget, balanseras på sätt och vis av den parallella utredning om kabelteve och bredbandsteknik som han på egen hand gör samtidigt, och publicerar hösten 1972 under titeln *Inför en ny mediapolitik*.

En fråga man emellertid kan ställa sig i sammanhanget är vad som hände med videomediet. En brevväxling mellan Schein och Johan von Utfall, direktör på SR:s tekniska avdelning, kan blixtbelysa. ”Mig synes det som om luften har i stor utsträckning gått ut ur ballongen kabel-TV och kassett-TV, vilket ju inte var helt oväntat”, skriver von Utfall till Schein i april 1972. I ett svar ordar även Schein en del om ”kassett-hysterin”, och fortsätter: ”hoppas bara att min skrift inte kommer att ge upphov till kabel-TV-hysteri.”<sup>344</sup> Under de första månaderna på sitt nya uppdrag sommaren 1971 hade Harry Schein satt sig in den nya videotekniken och funnit att även om det fanns både program att visa och apparatur ute på svenska läroanstalter, var systemen för så kallad kassetteve flera och inte alls kompatibla med varandra. Dessutom var olika tillverkare sysselsatta med att utveckla ännu fler standarder. Vilket videosystem som skulle komma att dominera marknaden var ännu oklart. Det fanns också brister i utbudet av undervisningsmaterial. Rättighetsfrågorna för överföring till kassetteve vad gällde sådant material som visats eller producerats av TRU eller SR var inte helt löst, och dessutom skulle produktionen av kassetter bli kostsam. Särskilt fanns risker med avseende på frågan om konkurrerande videosystem.<sup>345</sup> Däremot fanns hos företag, myndigheter och filmbolag, hos AV-centraler och hos politiska partier, gammal hederlig film en masse. Därav ambitionen från Scheins sida att istället för att satsa på en dyr och ännu otymplig teknik – som dessutom riskerade att snabbt bli obsolet – initiera en nationell smalfilmscentral.

I inledningen till utredningen Smalfilmsdistribution kan man således läsa: ”Skolreformerna, vuxenutbildningen, folkbibliotekens vidgade uppgifter har medfört att den tidigare indelningen av filmer i undervisningsfilm, kulturfilm, beställnings- (företags-) [sic!] film och barnfilm mist sin

mening ur konsumentsynpunkt.”<sup>346</sup> Utredningen fortsätter därefter med en översikt över olika kategorier av svensk smalfilm.

Skattefinansierad produktion, avsedd för tv-visning. (TRU, SR/UTB) I film eller elektronisk form, som i så fall skulle kunna ”överföras till filmform”.

Övrig skattefinansierad produktion. D.v.s. filmer producerade av statliga verk och myndigheter samt av landsting och kommuner. Utbildningsförlagets produktion (finansierad av SÖ). Filmer finansierade av Posten, SIDA och AMS.

S.k. beställningsfilm, som främst i PR- eller informationssyfte beställs hos enskilda s.k. fria filmproducenter av företag och organisationer.

Undervisningsfilmer, finansierade av enskilt företag. (exemplifieras med Esselte Studium AB)

Reklamfilm som beställs av enskilda företag för ren produktreklam. Visas vid utställningar, försäljningskampanjer o. dyl.

S.k. fri film, med vilken traditionellt menas en film, tillkommen på initiativ av upphovsmannen. [---] Den dokumentära och politiska syftningen är idag mer allmän än den rent cinematografiska.<sup>347</sup>

Kategoriseringen byggde bland annat på en enkätundersökning ställd till ett antal statliga verk, myndigheter och filmbolag. Utredarna slog fast att det förelåg en massiv produktion av film för olika ändamål som på grund av brister i distribution och informationsverksamhet dock sällan eller aldrig visades. En lösning på detta problem var inrättandet av en nationell filmcentral som skulle ha följande uppdrag:

Registrera och katalogisera all smalfilm.

Att lagerhålla och distribuera film som är för lågfrekvent för den kommersiella smalfilmsdistributionen och AV-centralerna.

Att lagerhålla och distribuera, barnfilm, s.k. fri film och sådana undervisningsfilmer som producerats av TRU och SR/UTB.

Att importera barnfilm, undervisningsfilm och annan smalfilm av god kvalitet.

Att försälja filmkopior.

Att exportera svensk kortfilm.

Att distribuera upplysnings- och informationsfilm producerad av stat och kommun,



Att ge råd i produktions- och distributionsfrågor åt statliga och kommunala beställare av kortfilm.

Att producera läromedel för undervisning i film- och tv-kunskap.

Att i övrigt främja produktion och distribution av svensk kortfilm.

Att genom kursverksamhet och information främja filmvisningarnas tekniska kvalitet.

Att på sikt och i mån av behov utvidga verksamheten att även omfatta ljudband, audiokassetter och videogram.

Att representera svenska intressen i sådana internationella organisationer som arbetar med icke-kommersiell filmproduktion och distribution.<sup>348</sup>

Filmcentralen skulle vara en självständig institution i form av en stiftelse, med en styrelse utsedd av Utbildningsdepartementet. Målet var att centralen skulle svara för 10 procent av den totala filmuthyrningen och 15 procent av den totala filmförsäljningen i landet. Liknande centraler fanns i flera europeiska länder (Danmark, Frankrike och Storbritannien nämns som exempel i utredningen och i korrespondens), vilkas verksamhet kunde fungera förebildligt.

Utredningen innehöll också som appendix ett omfattande förslag på klassifikations- och registreringssystem anpassade för automatisk databehandling på hållkort, något man menade saknades i tillgängliga kataloger för film på den svenska marknaden. Man valde att inrätta ett numeriskt system för att underlätta databehandling, med inspiration från de standarder som redan existerade inom bland annat Dewey-systemet. Klassificeringen delades upp i filmspecifika huvudkategorier (barnfilm, långfilm, kortfilm) med underkategorier för exempelvis tänkta åldersgrupper, geografiskt ursprung eller fiktion/dokumentär – men också i en betydligt mer finlipad innehållsmässig kategorisering, där rubriker som "Astronomi – Rymdfärder" (4.01) eller "Biologi" (4.03) kunde ha undergrupper som "Satelliter" (4.01.03) eller "Övriga ryggradslösa djur" (4.03.11.07).<sup>349</sup>

Anledningen till att jag uppehållit mig tämligen ingående kring denna typologi är att de ytterst noggranna ambitionerna att hitta sätt att registrera filmer om lantbrukets djurvård (4.06.03) eller olika typer av brandförsvarsfilmer – 4.04.01 avsåg filmer för allmänheten, medan 4.01.02 avsåg instruktionsfilm för brandmän – kan ses som illustrativa exempel på en byråkratisering av arkivet. Denna tendens är något som fundamentalt skiljer detta arkivförslag, om vi nu ska kalla det så, från mina tidigare två exempel. Om man bortser från vad Harry Schein tyckte, tänkte och gjorde

i dessa filmarkivariska frågor, finns alltså några övergripande skillnader mellan dessa tre olika vägar att bevara och/eller tillgängliggöra filmer. Där journalfilmsarkivet i hög grad byggde på vad som skulle kunna kallas för en högt värderad proveniens – detta var en kategori filmer som inte minst sågs som historiskt värdefulla i och med sitt ursprung i ett filmbolags verksamhet – hade SFI:s successivt uppbyggda arkiv med klassiker snarare karaktären av exklusiv samling (snarare än arkiv) som kännetecknade de Filmhistoriska samlingarna från Tekniska Muséet. Smalfilmcentralen är i sin tur exempel på något helt annat, dels i och med sin byråkratiserade organisation, dels i och med sitt instrumentella syfte.

Man skulle kunna relatera denna myndighet som aldrig blev till till de tankar om arkiv och (politisk) makt som exempelvis Michel Foucault eller Jacques Derrida formulerat. Bägge har på olika sätt beskrivit arkivet som en förutsättning för, eller som en del av, en maktapparat. Som en sorts disciplinerings förlängda arm i ett samhälle uppbyggt av kunskap, myndigheter och institutioner blir arkivet (hos Foucault) både en metafor för makten och en konkret företeelse.<sup>350</sup> Här är det inte bara det officiella syftet att skapa en välorganiserad del av en offentligt finansierad kunskapsapparat som motiverar detta perspektiv. Men man kan också skönja andra dimensioner. En kontextuell faktor omöjlig att förbise är exempelvis de strider som rasade mellan Filminstitutets ledning (läs Harry Schein) och vänstervågens fria filmare runt 1970. Det är därför alls inte långsökt att se Filmcentralen som ett sätt att på typiskt scheinskt manér både söka utmana och kontrollera den institutionella kontext som unga radikala filmare format genom organisationer som FilmCentrum och Folkets Bio. Det går – något mer spekulativt – att se hela ambitionen att organisera det audiovisuella utbildningslandskapet som en vidare kontrollapparat. En parentetisk anekdot kan hämtas från journalisten Peter Bratts memoarer – han arbetade vid denna tid på TRU och har vittnat om hur representanter från SAP regelmässigt kontrollerade innehåll i sådana program som rörde inrikespolitiskt brännbara frågor.<sup>351</sup>

Om man bortser från dessa något konspiratoriska tankegångar blyt-belyser den föregivna relationen mellan arkivet, makten och lagen också den karaktäristiska dubbelheten hos pragmatikern Harry Schein. Den olydnad inför lagen med vilken han i boken *I själva verket* hade närmat sig frågan om filmarkivets mål och mening ur kulturhistoriskt perspektiv, slår ett år senare i en ny arkivkontext över i en laglydig ambition att centralisera en alltför vildvuxen flora av kortfilmsproduktion. Vid en närmare anblick kan dock denna föregivna motsättning framstå som en chimär. Det var ju med helt andra mål än de arkivariska som smalfilms-

centralen projekterades. Denna filmsamling skulle kategoriseras med sikte på ett instrumentellt användande av rörliga bilder, inte främst med avsikt att nå en kulturell offentlighet, en fri publik eller forskare. Den noggranna kategoriseringen hade en stor praktisk potential i att göra filmer sökbara och tillgängliga i stor skala på ett helt nytt sätt.

Smalfilmscentralen blev aldrig verklighet. Motståndet hos aktörer som FilmCentrum, Föreningsfilmo, SolFilm och Folkets bio var för stort; tunga aktörer som Folkets Hus-rörelsen, TCO och TRU lämnade kritiska remissyttranden.<sup>352</sup> Det som gör projektet intressant är inte minst att det är en sen – och stor – manifestation av 1900-talets tro på filmens pedagogiska egenskaper. Det tänkta filmbeståndets programvärde torde dock efter hand i huvudsak ha transformerats till arkivvärde.

### Från arkivvärde till användarvärde?

De tre exempel jag tagit upp kan alla relateras till (vad som en gång var) nya medier. Inköpet av journalfilmsarkivet var ett sätt för televisionen att profitera på filmens arkivvärde. Det gamla filmmediet sålde här en inte obetydlig del av sitt minne till det nya tevediet – ett medium utan minne. Skapandet av SFI:s filmarkiv kan å den andra sidan ses som en frukt av den filmpolitik som inte minst televisionens intåg hade drivit fram – i det nya medielandskapet 1960 organiserade det gamla filmmediet sitt minne på nya sätt. Bevarandet av film blev en kulturpolitisk gärning av vikt. Smalfilmscentralen, slutligen, var ett smått föråldrat alternativ till den videoteknik som 1971 ännu inte förmådde bära en statlig organisation för audiovisuellt utbildningsmaterial.

Webben är förstas idag det nya mediet *par excellence*. Här har idag den av (bland annat) Svenska Filminstitutet drivna sajten filmarkivet.se just en lika medial som praktisk koppling till alla de tre beskrivna arkivprojekten – Sveriges Radios journalfilmsarkiv, Filminstitutets arkiv samt den aldrig realiserade nationella filmcentralen. Det filmens 1900-tal som vi idag kan se på återmedierat på filmarkivet.se är den typ av filmer som Smalfilmscentralen var tänkt att distribuera och registrera. Att Sveriges Radio en gång tog över, samlade och hanterade det journalfilmsarkiv som SF inte längre behövde har en direkt bärighet på existensen av denna typ av filmmaterial i dagens svenska offentlighet. Dels har de många produktioner som skapats av svensk teve runt materialet redan visualiserat historien för ett par generationer tittare, dels har materialet som sagt bevarats. Men i televisionens bruk av journalfilmsarkivet finns sannolikt också en än viktigare embryonal nationell institutionalisering av själva

tanken på film som historia implicerad. Svenska Filminstitutets arkiv har en annan historia. Här var snarare 1900-talets film än filmens 1900-tal till en början det omedelbara objektet för filmarkivet. Idag är det dock en av grundpelarna även för film som historisk källa.

Fallet Smalfilmscentralen utgör snarast en paradoxal kontrast till dagens filmarkivet.se. Det är visserligen inte minst på denna sajt som tanken att samla och tillgängliggöra svensk kortfilm från myndigheter, företag och fria producenter återfinns idag. Dock med helt andra arkivariska förtecknen. Där man genom smalfilmscentralen skulle låta instrumentell nytta och förtäckt statlig kontroll bli ett, är filmarkivet.se istället en kulturhistorisk instans där arkivvärde, programvärde och inte minst marknadsvärde (tänk på sajtens formidabla succé vid premiären i februari 2011) samsas på andra sätt. Alla tre fallstudierna leder också på olika sätt fram till den centrala frågan: vad är det som ska bevaras – filmens historia i Sverige eller svensk filmhistoria, eller rent av Sveriges historia på film?

I Harry Scheins mediehistoriska biografi är dessa tre fall både signifikativa och intressanta då de tydligt och samfällt tecknar de paradoxer som generellt kännetecknar hans mediepolitiska verksamhet. Å ena sidan är han smalfilmsutredningens grandiose teknokrat, å andra sidan den kulturvurmare som gärna ställer konsten över lagen när det gäller det egna institutets arkiv. Han är förhandlare, chef och utredare i ett.

Alla de tre exemplen visar samtidigt hur det som stod på spel vid denna tid dels var bevarandet av filmer, dels tillgängligheten till filmer. Dessa bägge svåruppnådda mål underställdes arkivets (och samhällets) auktoritet. Filmer i (mer eller mindre) privat ägo fördes över i samhällelig ägo eller kontroll. Den stora nyheten i de tre fallen var ju inte – som i den samtida brytningstid som filmforskaren Giovanna Fossati idag beskriver – främst en ny teknologi för arkivering/bevarande av film, utan snarare den brett offentliga ambitionen att över huvud taget underställa filmen Arkivet.<sup>353</sup> Det storslaget byråkratiska anslaget kan här lätt skymma en annan aspekt av arkivering i exempelvis fallet Filmcentralen. Utan att helt avfärda maktaspekten, kan organisationen av den svenska kortfilmen såsom Larsson och Schein tänkte den aktualisera ett fjärde värde vid sidan av marknadsvärde, programvärde och arkivvärde – användarvärdet. Bristerna i alla de olika filmproducenternas distributionsmöjligheter och offentliga synlighet kunde med den föreslagna myndigheten avhjälpas. Kategoriseringen skulle bli en central del av tillgängliggörandet. På samma sätt kan man läsa in Scheins ilska upprop till filmarkivet 1966 angående extern information i samma värnande om användarvärdet, likaså hans fokus på Cinematekets visningsverksamhet i *I själva verket* 1970. Användar-

värdet är nu inte Scheins begrepp, och värnandet om det sannolikt inte unikt för honom. Snarare kom en alltmer medierad offentlighet – i en tid präglad av demokratisering och auktoritetsuppror – närmast per automatik att aktualisera frågan om arkivens utåtriktade verksamhet.

Idag, nästan ett halvsekel senare, skulle problemet kunna beskrivas som det motsatta. Nya möjligheter till tillgänglighet och bevarande ställer potentiellt arkivets (och samhällets) auktoritet på spel. I Fossatis o-nämnda bok beskrivs hur den eviga filmarkivariska motsättningen mellan bevarande och tillgängliggörande intensifierats i den digitala tidsåldern.<sup>354</sup> Arkivvärde och användarvärde (om man lånar med sig de två begreppen) rymmer i vissa avseenden inkompatibla mål. Med en blick tillbaka på en tid då arkivering av film inte var en självklar allmän angelägenhet kan spelet mellan dessa bägge värden på nya sätt läggas i dagen.

## 6. En pest för våra svenska hjärtan

### *Kriget om Åsa-Nisse i Radionämnden*

Bland de mer omtalade kapitlen i Harry Scheins professionella biografi är det som kom att kallas kriget om Åsa-Nisse hösten 1971. Benämningen ”krig” skapades av pressen – särskilt kvällspressen – som kontinuerligt rapporterade om det i grunden tämligen triviala ärende som det hela gällde.<sup>355</sup> Det var ju blott en privatperson som anmälde ett teveprogram till Radionämnden, den myndighet som hade att granska huruvida Sveriges Radio fyllde de villkor för sändningstillstånd som reglerades i lag och förordning. I anmälan hänvisades till paragraf 7 i Radiolagen, närmare bestämt till den skrivning om innehållets karaktär som den innehöll. Ett sändningstillstånd förutsatte att ett värdefullt innehåll förmedlades av den som sände radio och teve i landet. Innehållet kunde vara konstnärligt, bildande eller upplysande, men också underhållande. Det krävdes dock i sådana fall att den underhållning som sändes var god.<sup>356</sup>

Men i det här fallet var det ingen mindre än Harry Schein som var anmälaren. Han menade i sin skrivelse till nämnden att filmerna om Åsa-Nisse, som TV2 köpt in 1971 och som man började visa under hösten samma år, inte uppfyllde kravet på god underhållning. Filmernas undermåliga kvalitet gjorde snarare begreppet god (eller värdefull) underhållning meningslöst. Om Åsa-Nisse och andra exempel ur det filmpaket som nu var inköpt var god underhållning, vad var i sådana fall dålig underhållning? Scheins fråga tyckte implicera att kvaliteten i den anmälda filmen var av en så undermålig halt att bedömningen av den inte kunde ifrågasättas.

Detta förhållningssätt till värderingen av filmers kvalitet skaver mot hans tidigare torgförda synpunkter på kultur och kvalitet. Om kvalitet skulle det ju tvistas. Gällde inte den devisen filmerna om Åsa-Nisse och de andra gamla svenska filmlustspel som nu hade köpts in av Sveriges Radio? Scheins kulturpolitiska program i *Har vi råd med kultur?* hade avslutats med en formulering om kulturpolitikens uppgift. Inget skulle vara



oantastligt, och kulturpolitikens uppgift var att göra det oantastliga möjligt att antasta.<sup>357</sup> Men gällde inte det omvända? Kunde inte det av alla antastade också omvärderas?

I fallet Åsa-Nisse sammanfaller flera bärande teman i denna bok. Det är en debatt som inbegriper ett samspel mellan elitära värderingar och politiska diskurser i en medial förändringsprocess. Positionerna i striden om de svenska filmernas plats i tevetablåerna är långt ifrån givna. Striden handlar inte främst om Harry Scheins smak, även om han är drivande i debatten, utan om hur estetiska hierarkier förändras med mediernas materiella och ekonomiska förutsättningar.

### Den utskällda folkligheten?

Det lilla filmbolaget Svensk Talfilm spelade 1949 in *Åsa-Nisse*, den första filmen efter Stig Cederholms populära berättelser om den småländske torparen med samma namn. Cederholm hade börjat ge ut sina noveller 1946. Det var burleska folklivsskildringar som nu iscensattes av regissören Ragnar Frisk med John Elfström i huvudrollen som Nisse. Det skulle till 1960-talets slut komma att spelas in 20 filmer om figuren Åsa-Nisse, varav de 15 första gjordes av Svensk Talfilm.<sup>358</sup>

Filmerna hade länge varit allmänt antastade. I alla fall av den kritiska elit som hade haft att bedöma dem som filmkritiker eller filmhistoriker. När Harry Schein och ett antal svenska regissörer och kulturpersonligheter 1951 hade föreslagit ett kvalitetsstyrt filmstöd som alternativ till den publikbaserade dimensionering som statsmakterna planerade som styrinstrument för den skatterestitution som skulle införas, var det just filmerna om Åsa-Nisse som utgjort ett av de bästa argumenten. De var billiga att spela in och sågs av en stor publik – vilket sammantaget gav goda vinstmarginaler – men ratades konsekvent av filmkritikerna.<sup>359</sup> Således tycktes dessa filmers stödbehov lågt, vilket regissören ”Hampe” Faustman (en av regissörsaktionens undertecknare) menat i en debattartikel i *Afton-tidningen*, där han också pekat på det paradoxala i att filmer som allmänt sågs som undermåliga skulle gynnas allra mest av den filmpolitik som nu stod för dörren.<sup>360</sup>

Men svensk populärfilm hade varit ett slagträ i kulturdebatten ännu tidigare. Med film ljudet hade de lättare folklustspelen blivit en viktig del av det svenska filmgenrelandskapet. I det tidiga 1930-talet myntades begreppet pilsnerfilm i en debatt som rörde både svenska filmers generella



← Ströyers Dagbok, *Dagens Nyheter*, den 20 november 1971.

kvalitet och eventuellt statligt ekonomiskt stöd till film. Som ett argument mot den svenska filmbranschens önskemål om produktionsstöd fördes inte bara lustspelens undermåliga värde fram, dessutom pekades på hur filmerna gav en skev bild av svensk livsföring. Särskilt var det alkoholbruket i filmerna som fördes fram. Det flitiga användandet av starksprit och öl rimmade inte bara illa med nationell nykterhetspolitik, det var också navet i lustspelsgenrens vulgaritet. Filmlustspelen försvarades dock av en handfull kritiker, och mot mitten av decenniet kom flera filmskribenter att se pilsnerfilmen som ett avslutat kapitel.<sup>361</sup> Det var i det omgivande samhället som debatten kom att fortlöpa, särskilt i kyrkliga och konservativa kretsar där man i filmlustspelen såg en kulturell förflackning som inte bara gällde en viss typ av filmer utan fick beteckna hela filmmediets, och ibland till och med populärkulturens, förfall.<sup>362</sup>

I denna 1930-talets första stora filmdebatt myntades med ”pilsnerfilm” ett långlivat begrepp. Pilsnerfilmsdebatten kom dock kort före andra världskriget att efterträdas av en än mer legendarisk debatt, den som nådde sin kulmen under en beryktad radioutsänd diskussion på Konserthuset i Stockholm den 25 februari 1937. Debatten var initierad av Sveriges författarförening, utgångspunkten var filmkritikern Carl Björkmans uppmärksammade angrepp på filmen *Pensionat Paradiset* i *Dagens Nyheter* några veckor tidigare.<sup>363</sup> Björkman hade i sin recension kallat filmen ”en skamfläck för vår kultur” och argumenterat för hur den motverkade ”det svenska folkbildningsarbetet”.<sup>364</sup> Nu var det en bredare kulturelit som tog sig an frågan om filmen. Visserligen inledde Carl Björkman vid mötet på Konserthuset men därefter uttalade sig författare och folkbildare som Vilhelm Moberg, Carl Cederblad och Ivar Harrie. Den bild som de olika talarna gav av den svenska filmen var mörk. Orsaken till det beklagansvärda tillståndet var uppe till diskussion. Moberg menade att filmbranschen som stängde ute författarna. Harrie lastade snarare den liknöjda publiken och tillståndet i landet; man hade ”det för demokratiskt och idylliskt”. Cederblad såg orsaker i den låga folkbildningsnivån och i bristen på resurser till bildningsarbetet: ”den film som går svarar mot ett folks andliga struktur”.<sup>365</sup>

Decenniets debatt visar sammantaget ett mångbottnat förhållningssätt till svenskheten. Å ena sidan fanns – från bland annat konservativt håll och nykterhetsrörelse – en bild av de inhemska filmlustspelen som osvenska. De speglade inte svenska dryckesvanor och de hämtade sin grova humor från utländskt håll. Å andra sidan kunde den svenska populärfilmens otillfredsställande kvalitet av andra – som några röster på konserthusdebatten visar – förklaras med den svenska publikens bristande

bildningsnivå. Svenskarna såg kort sagt de filmer de förtjänade. Om vi därtill lägger att vissa röster kunde efterfråga nationella teman eller klassisk svensk kultur, medan andra (som Björkman) prisade den lätthet med vilken amerikansk film berättade och kontrasterade mot de tungfotade svenska filmlustspelen, blir det nationella perspektivet i debatten svårfångat.

Många har påtalat hur debatter som den på Konserthuset delvis bidrog till den mer allvarsamma och ambitiösa strömning i svensk film som präglade 1940-talet. Huvudskälet må på olika sätt ha varit det världskrig som bröt ut – dels föranledde den nationella samlingen en ny högstämhet, dels kunde inhemska filmer ta en större marknadsandel under kriget – men 1930-talets olika offentliga utspel om svenska filmlustspel kom att utgöra basen för en mytologi om utskälld och lågkvalitativ folklighet i svensk film under decenniet. Om det under denna pilsnerfilmens glansdagar trättes om huruvida detta verkligen kunde passera som *svensk* film, har det folkliga inhemska filmlustspelet successivt ofta kommit att betraktas som just svenskt. Den har gjort det med kritiska ögon, av filmvetare som Tommy Gustafsson och Per Olov Qvist som på olika sätt undersökt hur nation och etnicitet konstrueras i 1930-talets och senare decenniers svenska folklustspel, inte sällan med rasistiska förtecken.<sup>366</sup> Den har också betraktats med etnografisk blick, där dess popularitet tagits som intäkt för att använda filmfarser som (exempelvis) nyckel till nationell kultur och svenskhet.<sup>367</sup> Dessutom började runt 1970 en bredare nostalgiserande popularitet formas kring pilsnerfilmen i den svenska offentligheten, en tendens som var intensivt sammanbunden med televisionens mer frekventa visningar av äldre svensk film. Pilsnerfilm var inte längre bara ett givet skällsord utan också ett beskrivande begrepp som omfattade närmast all svensk film från den tidiga ljudfilmsepoken.

Folkligheten kom också att omfattas av en politisk dimension. När regissören Christian Lundh våren 1971 berättade om sin tevefilmatisering av Lars Molins pjäs *Badjävlar* i en intervju för *Dagens Nyheter*, hänvisade han till ”traditionen från svensk pilsnerfilm” som en inspiration. Den politiska teatern hade till uppgift att finna nya mer folkliga former för sin samhällskritik.<sup>368</sup> Ett liknande exempel är hur serien *Hem till byn* efter sin premiär i november samma år berömdes av *Expressens* tevekrönikör Jan Lindström, då han påtalade hur författaren Bengt Bratt lyckats använda den gamla svenska landsbygds melodramens stereotyper som verktyg i sin kritik av det samtida samhället.<sup>369</sup>

Lindströms krönika publicerades bara några dagar efter att *Dagens Nyheter*s Ove Säverman i en stort uppslagen artikel under rubriken ”30-

talets pilsnerfilm, var den så dålig som alla säger?” diskuterat den folkliga svenska filmtraditionen. Även om filmerna hade varit tekniskt och konstnärligt undermåliga, hade de också gett utrymme för realism och egenkänning.<sup>370</sup> Pilsnerfilmens historiska motpol var inte den konstnärligt utmanande filmen utan den samtida borgerliga komedin, den där det dracks champagne istället för pilsner. En intervju med filmkritikern Nils Beyer beledsagade Sävermans artikel. Beyer hade en gång hört till pilsnerfilmens belackare, men när han såg om filmerna kunde han bli glatt överraskad över de små poänger som fanns där och inse hur orättvis tidens kritik varit. Den hade ju formulerats med 1920-talets filmiska storhetstid i färskt minne. Nu, framme på 1970-talet, upplevde Beyer 1930-talets filmlustspel som ”camp”.<sup>371</sup> I begreppet camp fick det tidiga 1970-talets kulturkritik ännu en dimension att luta sig mot i sitt förhållningssätt till sådan populärkultur som 1930-talslustspelen. Vid sidan av att värdera filmernas realism och folklighet gick det också iakttas dem med distans och ironi.

### Filmlustspelens renässans i en film- och mediehistorisk kontext

När Harry Schein den 26 oktober 1971 anmälde filmen Åsa-Nisse, som skulle visas samma kväll, till Radionämnden, fanns alltså ett antal parallella förhållningssätt till äldre svenska filmlustspel. Bilden av 1930-talet och folklustspelen – genre och tidsperiodisering tenderade att flyta samman – som svensk films bottenvegetation var visserligen fortfarande väl etablerad i den nationella historieskrivningen kring filmmediet, men nu fanns också nya sätt att betrakta dem på. Det går att iakttas tre sammanvinnade för tiden nya attityder inför äldre svenska populärfilmer.

En var huvudsakligen nostalgisk. I ett samhälle som snabbt stöptes om i rekordårens accelererande modernitet tycktes bilderna från Södermalms bakgårdar, eller från den nu alltmer avfolkade svenska landsbygden, förmedla kontakt med ett nära förflutet. Det var en förlorad nationell idyll många såg reflekteras i de svartvita bilderna och eka i de raspiga ljudspåren. Nostalgin hade en bred förankring, detta var ett publikt förhållningssätt. Huruvida den nya attraktionskraften hos dessa filmer skulle försvaras med begreppet ”camp” eller inte var nog inte en fråga för gemene man. Men för en kritisk elit kunde det begrepp som Susan Sontag introducerat några år tidigare fungera som beteckning för omvärderingen av de gamla filmerna med Fridolf Rhudin, Thor Modéen eller andra.<sup>372</sup> Sontag hade hämtat begreppet från amerikansk queerkultur och använt det som en

beteckning för en medvetet ironisk användning av kitsch och populärkultur, som hon menade utgjorde en kulturell strömning i samtiden. Sontag kom att kritiseras av företrädare för gayrörelsen för sin kolonisering av begreppet.<sup>373</sup> Med campbegreppet möjliggjordes en andra attityd där nostalgin sattes inom ironiska citationstecken, och där attraktionen kunde hanteras med distans. Det gick att glädjas åt filmernas små poänger – för att tala med Nils Beyer – och samtidigt betrakta dem som intressanta spår av historiska sammanhang, eller som legitima uttryck för en på avstånd betraktad svunnen folklig kultur. En tredje attityd var mer politisk och lyfte folkligheten till en mer normativ nivå och lät den betecknas som ”folket”. Här kunde de burleska sidorna hos gamla farser ges en emanciperande innebörd, och lustspelens halvsekelgamla typgalleri till och med lyftas in i en samtida filmisk samhällskritik.

Den nyss så utskällda pilsnerfilmen kunde alltså nu förknippas med såväl folklig nostalgi, som med estetisk camp och politisk revolt. Huruvida Harry Schein hade kartlagt de olika facetterna i denna samtida kursändring vad gällde filmernas status när han angrep deras plats i tevetablåerna ska vara osagt. Han hade dock tveklöst siktat inställt på den gemensamma mediala förutsättningen för alla de tre attityderna – remedieringen i televisionen. Utan den ökade visningsfrekvensen av äldre svensk populärfilm i teve mot slutet av 1960-talet hade dess breda renässans varit otänkbar. Detta var filmer som sällan hade visats under de år som passerat sedan de premiärsattes. Visserligen hade filmlustspelet levt kvar ända in i en ny tid, i den långlivade filmcykeln om Åsa-Nisse hade den film som skulle bli den sista producerats så sent som 1969, men det var framför allt det något äldre filmbeståndet som omfattades av den nya filmnostalgin.

När den film som 1937 hade utlöst debatten i Konserthuset, *Pensionat Paradiset* (1937), visades i TV2 den 19 oktober 1971 var det första gången den kunde ses av en tevepublik. Huvudrollsinnehavaren Thor Modéen, som nu kom att betraktas som en av portalfiguerna bland svenska komiker, hade visserligen skymtat en del i teve under mediets allra första år i landet men under hela 1960-talet hade han bara synts i tre tevevisade filmer vilka samtliga hörde de till de mindre burleska inslagen i hans produktion.<sup>374</sup> När den nya kanalen TV2 introducerades med provsändningar under hösten 1969 kunde nu filmer med Modéen som *Lilla Helgonet* (1944) och *Swing it, magistern* (1940) ses i den nya kanalen. En vecka efter visningen av *Pensionat Paradiset* sände TV2 också Åsa-Nisse (1949). Det var inte bara tevepremiär för just den filmen, det var också första gången någon av de dittills 22 filmerna om den småländske torparen visats i svensk teve. Inga fler filmer om Åsa-Nisse skulle komma att produceras



under 1900-talet, men tevevisningen skulle under åren följas av många fler.<sup>375</sup>

Bakgrunden kan delvis hittas i en ny inköpspolitik från Sveriges Radio. Nils Petter Sundgren kunde i juni 1969 för *Dagens Nyheter* berätta om hur han för den nya kanalens räkning genomfört det största enskilda köp av svenska filmer som teve någonsin gjort. Det var 29 filmer från det numer överksamma bolaget AB Wivefilm som hade sålts ”mycket, mycket billigt”, alla utom två var producerade under 1930- och 1940-talen.<sup>376</sup> Sundgren hänvisade till en stor efterfrågan av äldre svensk film bland tittarna, och även om de inköpta filmerna var av ”skiftande kvalitet” hade de alla sitt ”stora dokumentära intresse”.<sup>377</sup> Det fanns ekonomisk bakgrund till köpet. Wivefilm hade liksom andra mindre svenska filmbolag drabbats hårt av televisionens genombrott i landet, och under 1960-talet upphörde verksamheten.<sup>378</sup> Bland de många filmer Wivefilm distribuerat fanns bland annat *Pensionat Paradiset*.<sup>379</sup> När samme Nils Petter Sundgren den 9 april 1970 för TV2:s räkning köpt hela AB Svensk Talfilms lager om 70 långfilmer, var även den affären följaktligen ett tecken i tiden.<sup>380</sup> Bolaget hade 1968 producerat och distribuerat sin sista film, *Sarons ros och gubbarna i Knohult*. Den filmen – den näst sista av filmerna om Åsa-Nisse – var en klippfilm sammansatt av äldre material; bolaget hade 1965 förlorat rättigheterna till författaren Stig Cederholms karaktär. Även om bolaget skulle fortsätta att existera på papperet ett antal år avyttrades nu alla dess filmrättigheter i samband med försäljningen till TV2.<sup>381</sup>

## Pilsnerfilmens värde

Inom loppet av ett knappt år hade alltså den nya kanalen TV2 införskaffat rättigheter till nästan hundra svenska långfilmer. Under en-kanalsepoken från 1956 till 1969 hade antalet visningar av långfilm i svensk teve kommit att stanna på ungefär 75 filmer per år, av dessa skulle högst 20 vara svenska. Detta var ett *gentlemen's agreement* mellan Sveriges Radio och landets samlade filmbransch, där man initialt varit tveksamma att alls överlåta filmrättigheter till det nya konkurrerande mediet.<sup>382</sup> Dessutom hade visningarna följt en kvalitetsprincip. Svensk teve hade konsekvent strävat efter att visa filmer vars konstnärliga och historiska värde kunde motiveras. Nu köptes ett påfallande stort bestånd filmer in, vilket dessutom med få undantag innehöll filmer vars konstnärliga värde varit kraftigt ifrågasatt.

Televisionens expansion i landet utgjorde i dubbel bemärkelse en förutsättning för dessa inköp. Dels var det landets alla mindre filmbolag som hade drabbats hårdast av den biografernas publikkris som det nya teve-

mediet skapat, de bolag som hade producerat och distribuerat pilsnerfilm och buskis. Dels ökade televisionen konstant sändningstiden och därmed också behovet av program att visa. Särskilt den nya kanalens tablåer rymde stora mängder tid som skulle fyllas. För provsändningarna hösten 1969 var följaktligen billigt inköpta långfilmer utmärkta att använda. Men filmerna från paketet skulle komma att användas mer och på andra sätt. Under säsongen 1970–1971 visade TV2 bland annat ett större antal filmer med Adolf Jahr som under 1930- och 1940-talen filmat för både Wivefilm och Svensk Talfilm. Dessutom kunde utdrag från de två bolagens filmer utgöra stomme till en kort serie om svenska filmkomiker under ledning av *Filmkrönikans* förre programledare Gunnar Oldin. Serien visades fyra fredagar i oktober 1970 under titeln ”Våra glädjespridare”. I fokus för programmen stod Nils Poppe, Adolf Jahr och John Elfström i var sitt program, medan det fjärde programmet samlade andra namn (bland andra Thor Modéen och John Botvid).<sup>383</sup>

Oldins serie hade alltså en materiell förutsättning i tillgången på film. Den passade dessutom – som vi sett ovan – in i ett nytt filmkulturellt sammanhang, präglad av nostalgi, camp och ideologi. Ett år tidigare hade Svenska Filminstitutets filmklubb i Stockholm haft serien ”Fyra svenska komiker: Thor Modéen, Fridolf Rhudin, Edvard Persson och Nils Poppe” som ett av säsongens huvudnummer.<sup>384</sup> Likheten serierna emellan är slående, särskilt med tanke på att Oldin från början tänkt ge Persson och Rhudin var sitt program men fått ändra upplägg av rättighetsskäl.<sup>385</sup>

Konkurrensen mellan biograf och television gav intrikata resultat – biografkrisen gjorde filmbolag konkursmässiga och deras konkursbon avyttrades till det vinnande mediet teve. De mediala restprodukterna kunde räddas från kulturhistoriens soptipp och inte bara fungera som utfyllnad, utan genom en ny vokabulär och nya kulturattityder få hederlig plats i arkiv och tevetablåer. Det var samtidigt ett transaktionsmönster som i än högre grad befäste teves makt över publiken. År 1969 hade 74 filmer visats i den gamla kanalen, 1971 visade båda kanalerna tillsammans 242 filmer, och någon begränsning för hur många svenska filmer som kunde (och skulle) visas fanns inte längre.<sup>386</sup> Och filmerna var populära. En svensk långfilm i teve samlade i regel en miljonpublik, och när den första Åsa-Nisse-filmen visades i oktober sågs den av 3,86 miljoner tittare.<sup>387</sup>

Den stockholmska filmklubb som visade serien om de fyra komikerna hade inte primärt möjliggjorts av filmbranschens kris, men i mer sekundär bemärkelse var den ändå en följd av den. Dess förutsättning var det nya filmarkiv som etablerats inom Svenska Filminstitutet, vars existens ju i

högsta grad hade motiverats genom branschens kris. Nu kunde det nya ämnet filmvetenskap – inom vilket en första professur detta år skulle installeras vid Stockholms universitet och finansieras genom samma filmreform – bygga forskning och undervisning på arkiverade filmkopior som genom filmklubben också gjordes tillgängliga för en intresserad allmänhet.

Filmer som varken setts eller visats på länge kunde nu alltså på olika sätt få plats i den audiovisuella offentligheten. Deras nya platser möjliggjordes delvis – särskilt i tevefallet – av deras låga försäljningsvärde. En gång hade filmproducenter och biografägare investerat i dem med visshet om en hygglig återbäring.<sup>388</sup> Även om folklustspelen inte utmärktes av några högre produktionsvärden hade en svensk filminspelning av normalt snitt kostat runt 200 000 kronor i början av 1940-talet.<sup>389</sup> De summor som nu florerade i pressen om priset TV2 betalat för rättigheterna till de två filmpaketerna från Wivefilm och Svensk Talfilm var låga, det talades om 60 000 kronor för det förstnämnda paketet och om 90 000 kronor för det andra. Det var i så fall sammantaget – i 1970 års penningvärde – mindre än vad en enda av de totalt 99 inköpta filmerna hade kostat att producera. Gamla filmer var uttjänta varor vars ekonomiska värdeförlust var odiskutabel, det var länge sedan någon alls velat betala för att se dem, och de biografier där de visats var i många fall nedlagda. Genom visningar på filmklubbar och teve gavs de nu ny offentlig existens helt utanför filmbranschens kommersiella cirkulation. Men om prislapparna på de gamla svenska filmlustspelen numer angav låga belopp, var deras kulturella värde samtidigt högre än någonsin. Filmer som aldrig tagits riktigt på allvar var nu kulturhistoria, camp eller folkkultur. Och oavsett hur lågt filmerna i sig värderades i kronor och ören kunde de ändå tillmätas en central ekonomisk effekt för filmbranschen, då deras popularitet som gratis teveunderhållning höll betalande filmpublik borta från biograferna.

Som i fallet med spelet kring olika filmarkiv i föregående kapitel var det alltså värden – tillskrivna och reella – som stod på spel. Om vi överför den typologi som Harry Schein laborerat med i samband med Sveriges Radios köp av SF:s journalfilmer – *arkivvärde*, *programvärde* och *externt marknadsvärde* – ser vi att äldre fiktionsfilm nu fyllde andra funktioner än de gjort. Det externa marknadsvärdet gick att mäta och det var lågt. Filmerna hade inte längre sin plats på biograferna och såldes därför billigt. Men programvärdet såg här annorlunda ut, det handlade inte om att (som för journalfilmer) använda delar av materialet i nya program, utan om att sända filmer i sin helhet. Detta värde var högt, filmerna fyllde sin plats i tablån och fångade många tittare. Arkivvärdet – inbegripet det kultur-

historiska värdet – var också annorlunda. Detta var filmer som tills helt nyligen hade värderats lågt med en utgångspunkt som uteslutande låg i filmernas konstnärliga brister, men nu ritades de kulturella och mediala hierarkierna om. Likt journalfilmerna sågs även gamla lustspel och snyftare som historiskt väsentliga, men inte bara med utgångspunkt i den historia de kunde illustrera. De kunde också ses som uttryck för sin tids föreställningsvärld och för sin publiks önsknings- och fantasier. Dessutom var deras vulgaritet och enkelhet inte längre given – eller rättare sagt kunde även burlesk komedi nu anses äga estetiska värden.

Frågan vilket slags värde pilsnerfilmen egentligen skulle tillmätas kunde alltså tyckas öppen. Ingen som en gång investerat kapital i den gjorde längre anspråk på avkastning, men filmernas nyupptäckta kulturhistoriska värde framstod som närmast odisputabelt. För att tala med Pierre Bourdieu: det kulturella kapitalet förstärktes på det ekonomiska kapitalets bekostnad. Eller var det tvärtom, att den plötsliga totala avsaknaden av ekonomiska intressen i konkursbolagens filmer gjorde det möjligt att tillskriva dem nya symboliska värden? Den ekonomiska värdeförlusten hos filmerna var inte bara symtom på en filmbransch i kris, genom Sveriges Radios köp av filmerna förstärktes krisen ytterligare. Häri låg det filmpolitiskt provocerande för Schein, men han skulle i sin kritik mot visningarna främst ta fasta på ett annat värde, bortom den ekonomiska och den kulturella kapitalbildningen. Han skulle rikta in sig på filmernas underhållningsvärde.

## Harry Schein anmäler Åsa-Nisse

Det var på tisdagen den 26 oktober 1971 som Harry Schein lämnade in sin anmälan till Radionämnden angående den film som skulle visas i TV2 samma kväll, Åsa-Nisse från 1949, vilket alltså var den första filmen i serien. Han var visserligen inte säker på att han sett filmen, men för programmet ”Vardags” i radions P3 kunde han berätta att han ”sett flera andra och att de alla var likartade”.<sup>390</sup> Motivet till anmälan hämtade Schein som nämns i radiolagens sjunde paragraf, där det reglerades att programmen i radio och teve skulle vara ”omväxlande till karaktär och innehåll” och ”skänka god förströelse och underhållning med beaktande av olika smakriktningar”.<sup>391</sup> Han poängterade i intervjun att det inte i första hand var kvaliteten i sig som föranlett hans anmälan. Det var främst det faktum att filmen var köpt i ett realisationspaket han vände sig mot. Hade den betingat ett normalt pris skulle den aldrig ha köpts in och än mindre visats, menade han.<sup>392</sup>

Frågan om priset för att visa filmer i teve var en hjärtefråga för Schein. Den gällde både de låga inköpsprisen av filmerna, och frågan om huruvida Sveriges Radio skulle betala en avgift till SFI på samma sätt som biograferna gjorde. I den pågående offentliga utredningen om filmpolitiken var diskussionen om relationen mellan de två audiovisuella medierna hans väsentligaste bidrag. Utredningen var formerad kring ett fortsatt – och i vissa avseenden utökat – filmstöd. Vad gäller teve fanns i slutbetänkandet *Samhället och filmen 1973* ett radikalt förslag. Utredningen (det vill säga Schein) föreslog att avgiftsbelägga televisionens visning av biograffilm med en summa motsvarande cirka 60 000 kronor per film. Avgiften skulle kunna diversifieras för att befordra ”kvaliteten och aktualitetsvärdet i TV:s filmrepertoar”.<sup>393</sup> På så sätt skulle Svenska Filminstitutet samtidigt få ett tillskott på 10 miljoner kronor per år, förbättra standarden på teves filmutbud, samt (vilket mest antydde mellan raderna) också kvantitativt minska detta utbud. Inget statligt ingripande förordades, det skulle räcka med en frivillig lösning mellan parterna – däremot borde Sveriges Radio kompenseras av skatte- eller licensmedel.<sup>394</sup>

Detta förslag hade föregåtts av en lång diskussion kring de bägge mediernas förhållande till varandra. Ökningen av filmvisningarna i teve sedan 1969 var som sagt enorm, och den var det även i en internationell kontext.<sup>395</sup> I den internationella jämförelse som gjordes i utredningen (av Schein) visas att Sverige med råge slog de nordiska grannländerna (som samtliga visade runt 100 filmer per år i teve) och snarare lade sig i paritet med ett land som Frankrike där de tre kanalerna 1970 hade visat totalt 380 filmer. Av statistiken i Scheins utredningsarbete framgår också att fördelningen mellan produktionsländer hade förändrats sedan kanalreformen. Andelen filmer producerade i USA hade ökat från 26 till 37 procent och i TV1 var andelen amerikansk film så hög som 49 procent 1971/1972. Ursprungsländer vars andel av filmutbudet minskat var Sovjetunionen, Italien och ”Övriga”.<sup>396</sup> Att televisionen menligt påverkat nedgången i biografernas besöksfrekvens utreddes i utredningens avsnitt ”Tv:s negativa inverkan på biograffilmen”.<sup>397</sup> Filmen hade mer än någon annan kulturverksamhet förlorat sin publik till teve, hävdades det.

Harry Scheins anmälan var kortfattad och saklig.<sup>398</sup> Han konstaterade i sin skrivelse hur lydelsen i radiolagens sjunde paragraf var formulerad och att ett friande utfall skulle innebära att filmerna om Åsa-Nisse rymdes under begreppet god underhållning, och i så fall endast lämna kvar frågan om vad som ”menas med underhållning”. Han poängterade som sagt också de ekonomiska aspekterna av visningen. Filmerna hade ”köpts på realisation för ett par tusenlappar per styck”, och de var ”inte illustrationer

till filmhistoriska analyser utan effektiva och billiga instrument i kanal-konkurrensens kamp om publiken”.<sup>399</sup> Schein understök alltså att filmerna visades på ett sätt som inte utvecklade det som han kallat användarvärde i samband med journalfilmköpet några år tidigare.

Anmälan blev snabbt uppmärksammad och kritiserad. Den hade föregåtts av en ouvertyr när *Pensionat Paradiset* tevevisats den 19 oktober. Schein var med sin dokumenterade motvilja mot svenska lustspel en ypperlig motpart till TV2:s filmköpare och filmkritiker Nils Petter Sundgren. De möttes direkt efter sändningen av filmen i en debatt i programmet *Kvällsöppet*, som denna kväll leddes av författaren Per-Olov Enqvist och där också bland andra Olof Palme och Vilhelm Moberg – som en gång medverkat vid mötet i Konserthuset 1937 – denna kväll medverkade.<sup>400</sup> Enqvist presenterade Schein som en ”avvikande enstöring” som ansåg att *Pensionat Paradiset* aldrig borde ha visats. Schein svarade med att hänvisa till 1930-talets samlade opinion om filmen. Då hade den enhälligt förkastats, och han konstaterade med ett fabulerat citat av Mao Tse Tung att ”dynga luktar inte bättre därför att den är gammal”. Moberg som en gång varit del av opinionen mot filmen tyckte dock att den åldrats väl, och jämförd med annan film i teve var den en ”ljuspunkt”. Enqvist var också mycket road av *Pensionat Paradiset*, och såg även hur den gav en bild av 1930-talets myter och drömmar. Schein invände. Han var skarpt kritisk mot camptänkandet som han betraktade som en ”överklassattityd”. Det var en nostalgisk position utifrån vilken en upplyst samtid tyckte sig på avstånd förstå ”smörjan”, med en dold översittarattityd mot allmogen. Han kritiserade också TV2:s ekonomiska strategi, att billigt köpa in ett filmpaket för att locka tittare. Sundgren avsvor sig ansvaret eftersom den film som visats under kvällen inte ingick i det uppmärksammade köpet från Svensk Talfilm. Han nämnde dock inte det lika billiga paket från Wivefilm dit *Pensionat Paradiset* hörde utan hävdade att filmen köpts in separat. Diskussionen slutade i oenighet.<sup>401</sup>

*Kvällsöppet* var även plats för nästa offentliga debatt. Den inföll den 27 oktober, dagen efter visningen av Åsa-Nisse. Då med Åsa-Nisses skapare Stig Cederholm som gäst. Cederholm kom med ett utfall mot dagens filmer, där han bara kunde se sexualitet och pornografi. Schein kontrade kvickt – tjuvskyttnar var väl i så fall farligare än sex.<sup>402</sup> Scheins anmälan mot filmen var redan känd, och en folkstorm stod för dörren.



## Det stormar kring Schein

Ur några insändare i *Dagens Nyheter* under de följande veckorna kan invektiv om Schein som ”kulturdiktator” eller ”torr och tråkig” hämtas.<sup>403</sup> Ett par läsare påtalade intressant nog hur de gamla filmerna kunde fungera som en protest mot ”alla realistiska och samhällsmedvetna filmer”; hur ”dessa roliga och oskyldiga filmer” var en ”omväxling till *Badjävlar*” som enbart efterlämnade ”äckel och olustkänslor”.<sup>404</sup> Tydligt träffade inte de nya folkliga formerna av samhällskritik alltid sin tilltänkta målgrupp på det avsedda sättet.

För den som enbart återvänder till *Dagens Nyheter* som källa kan berättelsen om Scheins anmälan av Åsa-Nisse i sina konturer framstå som en ganska snabb och enkel affär. Anmälan kom in, tidningen rapporterade, Poul Ströyer använde visserligen Schein och Åsa-Nisse som underlag till ett par av sina dagsaktuella satirteckningar, en del läsare reagerade och under ett par veckor var anmälan ett av de dominerande inslagen på insändarsidan. Men efter att en nästan enhällig radionämnd den 18 november friade den anmälda filmen som ”harmlös och oförarglig underhållning” – må vara utan att uppfylla ”konstnärliga krav” – försvann affären i stort sett från tidningens spalter.<sup>405</sup> *Svenska Dagbladet* ger en liknande, och än mer sparsmakade bild, av affären. Sakligt meddelades hur Schein anmälde filmen då den var ”en provokativ utmaning mot texten och andemeningen i avtalets § 7” och ett billigt ”instrument i kanal-konkurrensens kamp om publiken”.<sup>406</sup> Friandet får här något större uppmärksamhet då *SvD*:s egen kulturredaktör Leif Carlsson var den ende i Radionämnden som reserverat sig och därmed – enligt en intervjuad Schein – gjort sig förtjänt av en Guldbagge.<sup>407</sup> Därefter var det tyst även i *Svenska Dagbladet*.

Den som går till andra lägg får dock en annan bild än den som ges i den sakliga rapporteringen i huvudstadens morgonpress. I huvudstadens två stora kvällstidningar blev affären betydligt mer omtalad. *Aftonbladet* inledde med att i en enkät inför visningen av Åsa-Nisse den 26 oktober fråga åtta kända svenskar huruvida de skulle se filmen. Schein var en av de tre som svarade nej, de andra var utbildningsminister Ingvar Carlsson och skådespelaren Per Oscarsson, medan bland andra sångaren Bertil Boo (som själv medverkade i den film som skulle visas) och brottaren Pelle Svensson svarade att de självfallet skulle se filmen.<sup>408</sup> I denna artikel och andra etablerades en bild av hur samhällets eliter, företrädd av namn som Schein, Oscarsson och Carlsson, föraktade kulturella uttryck som annars uppskattades av ett bredare tvärsnitt av folket.

*Aftonbladets* Macke Nilsson utnämnde den 30 oktober Schein till en potentiellt större kulturfara än Åsa-Nisse. Dels var filmen han anmälde i sig ingen kulturfara, men vad värre var kunde hans anmälan göra Radionämndens roll farlig. Om nämnden gav sig på att precisera vad som var god eller värdefull underhållning kunde deras utslag bli ett trumfkort mot den breddade samhällstillvända underhållning som nu började fylla tablåerna.<sup>409</sup> Under dessa höstveckor skulle över 300 artiklar om Scheins anmälan publiceras i svenska tidningar. I landsortstidningar som *Dala-Demokraten* eller *Västerviks-Tidning* kunde krönikörer oförblommerat benämna Schein som ”filmdiktator” eller kulturell ”viktigpetter”. *Kvälls-posten* kunde stort slå upp nyheten om hur 30 anställda vid Industrins vatten- och luftvårds AB i Stockholm inlämnat en officiell protestlista till TV2 där man efter Scheins anmälan krävde att ”kultursnubbar som bestämmer vad svenska folket ska underhållas med” skulle bort.<sup>410</sup>

Den 17 november skulle avgörandet fällas. Samma dag kunde *Expressen* i stora rubriker meddela att slaget om Åsa-Nisse skulle börja. Krigsmetaforiken underströks i artikelns ingress: ”Dagens frontrapport från striden mellan Åsa-Nisse och Harry Schein”.<sup>411</sup> I artikeln presenterades den radionämnd som skulle avgöra ärendet. När *Expressen* den 18 november redovisade nämndens beslut kunde tidningen också redovisa folkets röst utifrån de brev och samtal tidningen fått. ”Åsa-Nisse står våra hjärtan nära. Våra svenska hjärtan. Harry Schein borde ha lärt sig det nu.” De tre meningarna var återgivna som en ingress i punktform som för att trumma in det budskap som artikeln hade att presentera: ”äktsvensken tycker att Harry Schein är rena pesten”.<sup>412</sup>

Samma nationella retorik skulle omgärda hur anmälan av Åsa-Nisse formulerades i bildtidningen *Se*. Den hade en ärevördig historia som ett försök att göra en svensk motsvarighet till amerikanska *Life*. I det sena 1960-talet hade dock tidningen tillsammans med andra bildtidningar som *Folket i Bild* i konkurrens med andra medier, inte minst med teve, drabbats av en kris som avhjälpes med en allt större spekulation i lättklädda motiv och sensationsnyheter. *Se* var en av de tidningar som slog upp nyheten med Schein och Åsa-Nisse allra störst. I det nummer som gavs ut första novemberveckan 1971 ägnades tre fullmatade sidor åt affären. Under rubriken ”Folkets kärlek vår belöning” gavs dels kortfattade fakta i målet, dels en lång berättelse om filmseriens historia. Fakta, det var att ”filmdiktatorn Harry Schein” skrivit sin anmälan eftersom han inte tyckte om filmerna, alltmedan det svenska folk som ”dyrkar sin Åsa-Nisse” ansåg att Schein kunde ”dra på trissor”.<sup>413</sup> Den tvåsidiga reportagetexten avslutade i hotets tecken – dels berättades om det hot filmerna nu utsattes

för i Radionämnden, dels hotades Harry Schein: ”Genomdriver Schein att Åsa-Nisse stoppas ligger han illa till. Han har ett par miljoner svenskar emot sig. Retade, hotfulla mumlande svenskar.”<sup>414</sup> Ett par veckor senare kunde tidningen *Ses* redaktör Rune Moberg berätta om hur filmen hade friats, nu återstod bara att försöka förklara för Schein ”svenska folkets urgamla rätt att ha hur dålig smak det vill”.<sup>415</sup> Vid jul var Schein en given måltavla i den tecknade årsammanfattningen ”Julens långdans: Snövit och de 27 dvärgarna”, han fick under namnet ”Mäster” plats i dansen och beledsagades av texten: ”besserwisser som på bruten svenska anklagar Åsa-Nisse för dålig småländska”.<sup>416</sup>

## Avslutning

Den 17 november beslutade Radionämnden att det anmälda programmet uppfyllde kriterierna för vad som skulle kunna betraktas som god underhållning. Åsa-Nisse klarade sig alltså. Däremot kom Harry Scheins status i offentligheten att påverkas negativt av affären.

Sammantaget visar fallet med Harry Scheins anmälan av filmen *Åsa-Nisse* en rad sammanlänkade aspekter vars mönster både är symptomatiska för bilden av honom själv och för snabba förändringar i samtidens mediasystem. Där friläggs attityder, värderingar och tankemönster, men också mer handfasta materiella och ekonomiska realiteter och de strategiska överväganden med vilka de hanterades av olika aktörer.

Genom den långa berättelsen om synen på 1930-talets svenska populärfilm löper inte minst en tydlig förhandling om svenskhet. Från ett högkulturellt kritiskt nationellt perspektiv kunde de vulgära lustspelen initialt betraktas som osvenska. En angränsande, men mindre nationellt färgad kritik, kunde tvärtom se filmerna spegla det svenska folkets bildningsbrist och okultur. Ur ett mindre normativt perspektiv har filmerna av senare generationers filmvetare antingen – med grund i sin popularitet – setts som nycklar till svenskhet och folkliga attityder eller analyserats som berättelser där svenskhet och nation konstrueras. Debatterna kring 1970, särskilt den om Schein och Åsa-Nisse, tycks här centrala. Det är nu som 1930- och 1940-talens inhemska populärfilm för första gången via televisionen åter visas för en stor filmpublik som förmår uppskatta dem, och också nu som en medvetenhet om deras existens väcks i offentligheten genom en affekterad diskussion om filmernas kvaliteter.

I denna offentlighet fanns flera förhållningssätt till lustspelen. Vid sidan om den nostalgi som präglade det breda mottagandet kunde både begreppet camp och en mer ideologiskt färgad vurm för folkliga kulturella uttryck

användas som ett försvar *för* filmernas kvaliteter. Fallet Åsa-Nisse med tillhörande kritik – av framför andra Harry Schein – *mot* filmernas kvaliteter visar att dessa olika i grunden positiva förhållningssätt var svåra att komma åt. Nationell nostalgi, kitschig skräpkultur och folkkultur var intimt sammanlänkade, och utgjorde ett sammantaget försvar för visningarna.

Samtidigt fanns en övergripande materiell bakgrund i de förutsättningar som de två dominerande audiovisuella massmedierna film och teve gav. Den avtynande biografpubliken hade slagit extra hårt mot sådana filmbolag som Svensk Talfilm. Med sina billiga genrefilmer var de utestängda från den nya filmpolitikens kvalitetsstöd och hade svårt att få det förlustutjämningsstöd som filmavtalet innehöll. Flera liknande filmbolag gick i konkurs, men lager av filmer som nyss varit osäljbara gick nu att avyttra. För en expanderande television var billiga filmer med publiktycke precis vad som behövdes i en ny situation där de två kanalerna måste fylla allt längre tablåer och tävla om tittare.

Harry Schein hade i sina tevepolitiska utspel istället förordat en television där två kanaler tävlade i kvalitet. Han hade dessutom redan i det tidiga 1960-talet kritiserat de förarbeten till radiolagen som han fått se genom sin plats i den socialdemokratiska kulturkommittén. Det var särskilt begreppet ”värdefull underhållning” som han då ansett helt meningslöst. Han avfärdade konstruktionen med att konstatera att vissa människor uppfattade all underhållning som värdefull, medan andra snarare såg allt värdefullt som underhållande.<sup>417</sup> Samtidigt var han ordförande för Svenska Filminstitutet, vars ekonomi var beroende av den biografpublik som nu decimerades i samma takt som tevepubliken ökade.

Således kan vi iakttä såväl principiella som strategiska aspekter bakom Scheins agerande. Kanske ville han främst ge publicitet åt en ödesfråga för den svenska filmen och samtidigt föra en diskussion om principerna för kvalitet inom televisionen. Även om hans personliga ogillande av filmerna om Åsa-Nisse var väldokumenterat, och hans målande om kvalitet inom filmen hade varit hans huvudärende, låg fokus här lika mycket på de ekonomiska implikationerna av visningar av filmer i teve som på det faktum att de filmer som visades ofta var dåliga. Kanske underskattade Schein Åsa-Nisses funktionalitet i en diskussion om kvalitet och kulturpolitik. Ett par decennier tidigare hade svenska folklustspel varit ett helt okontroversiellt tillhygge i den debatt om filmstöd som då fördes. Hösten 1971 var situationen den omvända, det var kritiken mot Åsa-Nisse som var kontroversiell. Schein var i stort sett ensam om att offentligt vädra en negativ syn på pilsnerfilmen.

Istället var det den sammantagna synen på Harry Schein som blev negativ. Uppmärksamheten i pressen måste betraktas som massiv med avseende på Scheins omfångsmässigt blygsamma insats i affären – två korta teveframträdanden och en anmälan till Radionämnden. Två egenskaper hos Schein dominerade rapporteringen – hans elitism och hans osvenskhet. Filmernas eventuella kvalitet, det normativa underhållningsbegreppet och Sveriges Radios inköspolitik – det vill säga Scheins sakargument – åsidosätts helt. Det mesta kommer att handla om Scheins egen person och om (för att tala med Rune Moberg i *Se*) svenska folkets rätt till dålig smak. Schein hade bott och verkat i landet i mer än 32 år, hade varit medborgare i mer än 20 år. Han hade varit en del av den nationella offentligheten under större delen av sin tid i landet. Ändå kontrasteras han mot svenskarna; det är hans oförmåga att förstå Sverige som väcker känslor. Förhandlingen om svenskhet omgärdade alltså under hösten 1971 inte så mycket diskussionen om hur inhemska populärfilmer skulle värderas och tolkas. Det var snarare Scheins svenskhet som ifrågasattes.

I flera fall görs en folklig kritik mot Schein till nyheter, som när *Expressen* låter det svenska folkets avsky mot Schein sammanfatta hela debatten eller när *Kvällspostens* skriver om hur de anställda på ett företag lämnar en officiell protest mot Scheins tilltag. Det senare fallet är ett av många exempel på hur Scheins egen maktposition missbedöms. Han anmäler som privatperson ett teveprogram till en för ändamålet adekvat myndighet, men handlingen betraktas konsekvent som ett uttryck för hans makt och inte som hans medborgerliga rättighet. I artiklar och insändare benämns han som ”diktator”, ”viktigpetter” eller ”besserwisser”. Och när det svenska folkets reaktioner beskrivs är det inte i kritiska ordalag utan snarare som en varning till Schein. *Se* berättar om hur retade, hotfulla och mumlande svenskar inväntar nämndens beslut. När beslutet väl är fattat – till Åsa-Nisses fördel – fastslår *Expressen* läget: ”äktsvensken” tycker att Harry Schein är rena pesten.

Ännu var Stig Cederholms bakgrund som frivillig soldat för Tyskland under andra världskriget okänd för allmänheten, men retrospektivt kan uppställningen av medverkande i *Kvällsöppet* den 27 oktober ändå ses som symptomatisk.<sup>418</sup> En judisk flykting ställs mot en ss-man i en offentlig debatt och möter publikens antipatier. Det är en hårdragen bild, men språkbruket i pressens rapportering bär en rad antisemitiska övertoner. De är som tydligast när *Expressen* låter den ”pest” som betecknar Schein ställas mot det ”äktsvenska”, men där finns också återkommande angrepp på Scheins brytning och på hans överlägsna attityd. Att Schein under denna tid fick ta emot en rad brev med antisemitiskt innehåll från okända

svenskar stärker bilden.<sup>419</sup> Det svenska folket är däremot homogent och kärleksfullt, och kärleken ger de i detta fall till Åsa-Nisse.

I en bred medial och offentlig manifestation kring värderingen av populärkultur skulle en tematisering av smak kunna ses som förväntad. I debatten om Åsa-Nisse och Schein hösten 1971 tycks dock smakfrågan sekundär. Med Pierre Bourdieus terminologi kan vi se konstens och kulturproduktionens olika fält som präglade av övertygelse (*croynance*) om att konsten eller litteraturen är viktig för fältets aktörer, inte bara som handelsvara och symboler. Denna övertygelse är en central del i det kulturella kapitalet, det är en övertygelse som kan övertrumfa både socialt och ekonomiskt kapital. En central frågeställning hos Bourdieu är hur den auktoritet som just kring konsten lyckas skapa ett mervärde vidmakthålls.<sup>420</sup> Så länge ideologin om konstens egenvärde kan upprätthållas på fältet behåller konsten sin upphöjdhet, men den bygger på att alla är överens om denna grundläggande övertygelse om icke-materiella och icke-ekonomiska värden. Sedan kan en kamp inom fältet pågå om vad som ska konsekreras som god och stor konst. Om de värden som är konstens riktiga, och om målet med konsten.

I diskussionen om Åsa-Nisse 1971 fanns ingen som ville upprätthålla förnekandet av det ekonomiska kapitalets betydelse. Även om Schein personligen i allmänhetens ögon tycktes stå för upprätthållandet av en god smak (som ingen ville dela) var en av poängerna i hans anmälan just att filmer köptes in för billigt. Tvärtom mot i de fält Bourdieu beskriver – sådana där illusionen om konstens egenvärde hålls uppe av fältets aktörer – var det främst som handelsvara och symbol pilsnerfilmerna användes. Schein spekulerade i *doxa* (för att tala med Bourdieu); i en förväntad gemensam övertygelse – i alla fall i en elitsfär – om att *Pensionat Paradiset* och Åsa-Nisse med självklarhet skulle betraktas som undermåliga. När en rad filmkritiker, tevekritiker och uppburna författare istället försvarade visningen av filmerna med argument om värden som inte primärt var konstnärliga (som historiskt värde eller uttryck för gemensamma föreställningar) undergrävdes Scheins möjligheter. Det som stod på spel var kanske distinktionen – för att åter tala med Bourdieu – men inte den mellan god och dålig smak, utan den mellan Harry Schein och Sverige.





Marshall McLuhan,  
Professor,  
University of  
Toronto



Jean-Louis  
Servan-Schreiber,  
Författare, Paris



Carl M:son  
Mannerfeldt,  
VD, Esselte



Åke Ortmark,  
Chefredaktör,  
Veckans Affärer



Lukas Bonnier,  
Bokförläggare,  
Ahlen & Åkerlund



Arne Byskov,  
Ordförande,  
Nord-Video



Brikt Jensen, VD,  
Gyldendal  
Norsk A/S



Hannu Tarmio,  
Generaldirektör,  
Werner  
Söderström Oy



Alf Thoor,  
Redaktör, Expressen



H.M. Konungen,  
Carl XVI Gustaf



Jörn Donner,  
Författare,  
Filminstitutet



Gustaf Douglas,  
VD,  
Dagens Nyheter AB



Gustaf von Platen,  
Chefredaktör,  
Svenska Dagbladet



Harry Schein,  
Sakkunnig inom  
Utbildnings  
departementet



Christina  
Jutterström,  
Inrikeschef,  
Rapport



Jim Damon,  
Videochef,  
IBM World Trade



Nils B Treving,  
Chef,  
EBAV



Mats Myrén,  
Chef,  
Video-Institutet

# VIDEO OCH NYA MEDIA 74

## 7. Medier, vetenskap och politik

På framsidan till foldern för konferensen Video och Nya Media 74, som hölls i Stockholm i juni 1974, presenteras en rad prominenta deltagare med bild. Marshall McLuhan, Jörn Donner, H.M. Konungen Carl XVI Gustaf, Harry Schein och Christina Jutterström tillhör de mer celebra. Mindre kända idag är IBM-chefen Jim Damon, Esseltes vd Carl M:son Mannerfeldt, konsortiet Nord-Videos ordförande Arne Byskov eller Gyldendals vd Brikt Jensen. Konferensen anordnades av EBAV (Esselte Bonnier Audio Visual).<sup>421</sup> Deltagarlistans mix av journalister, författare, förläggare, medieentreprenörer, forskare och politiker är symptomatisk för sin tid vad gäller det offentliga samtalet kring massmediernas då snabba utveckling. Från sina olika kontexter deltog de alla i en institutionsöverskridande kamp om såväl planering som begreppsliiggörande av en föreställd medial framtid. Kanske var denna framtid effektivare och mer lukrativ för medieföretag, eller mer informationstät för medborgaren. Eller var den i sitt hotande överflöd en fara för demokratin?

En sådan mångfald bland de aktörer som driver mediedebatt och mediepolitik är väl långt ifrån unik, varken för Sverige eller för det tidiga 1970-talet. Som mer uppseendeväckande framstår i efterhand snarare den intensitet och den dignitet som präglade debatten – i just detta dokument manifesterat genom konungens närvaro, eller varför inte genom Marshall McLuhans? Detta var en tid när även en medieforskare kunde bli en celebritet.

Som uppseendeväckande framstår idag också – sett ur vår egen obarmhärtigt framtida blick på 1974 års visioner – den teknik som då stod i fokus. De förändringar man förutspådde skulle drivas av innovationer som telefax eller videobandspelare. Det talades givetvis också om datorer, men de nya medier som fokuserades bestod ännu av ett antal åtskilda tekniker och fysiska kanaler. Massmedia var med självklarhet en pluralbeteckning, och

← Framsida till folder för konferensen *Video och nya media* i Stockholm, juni 1974.

om dess framtid kunde man disputeras. Helt säkert kunde denna framtid också styras och planeras till det allmännas bästa, bara politik och näringsliv samverkade. Och forskningen hade sin givna plats i planeringen. En medieforskning som ännu inte hade funnit sin institutionella form.

Vad som är än mer intressant är följaktligen den formativa betydelsen som dessa olika aktiviteter kan tänkas ha haft ur ett medievetenskapligt perspektiv. Från en svensk horisont är det inte orimligt att förlägga grunden för det senare etablerade ämnet medie- och kommunikationsvetenskap till just början av 1970-talet. I offentliga utredningar, debattartiklar och även i mindre offentliga politiska sammanhang upprepades vid denna tid behovet av forskning om dessa massmedier som ett ständigt mantra.<sup>422</sup> Än så länge kallades fältet massmedieforskning eller masskommunikationsforskning; som universitetsämne skulle det först komma att kallas informationsteknik.

I detta kapitel avser jag att med utgångspunkt i material från Scheins tid som sakkunnig inom Utbildningsdepartementet 1971 till 1976, reflektera över hur aktörer från tre sfärer – politik, akademi respektive näringsliv – i en svensk (och till viss del även i en nordisk) kontext i det tidiga 1970-talet samverkade vad gällde att nationellt institutionalisera medieforskning samt i att formulera frågor och modeller för den. Scheins roll må ha varit central i svensk mediepolitik. Han var ju inte bara ordförande och vd för Svenska Filminstitutet utan också regeringens särskilde expert på mediefrågor och genomförde bland annat en enmansutredning om kabelteve och bredbandsteknik 1972.<sup>423</sup> Här tänker jag dock göra Scheins roll perifer, och snarare låta material ur hans efterlämnade personarkiv (inbjudningar, abstracts, konferensprogram, utredningsmaterial) utgöra ett källmaterial till vidare frågor än de personcentrerade.

I denna fallstudie undersöker jag primärt material från tre internationella konferenser där Schein deltog i rollen som massmedieexpert, alla tre med sin fokus riktad mot medieforskning: Intergovernmental Conference on Cultural Policies in Europe, Helsingfors den 19 till 28 juni 1972; Nordisk Mediekonferens, Voksenåsen, Oslo den 18 till 21 juni 1973; samt Video och Nya Media 74, Stockholm den 5 till 6 juni 1974. En grundtanke i kapitlet är att undersöka hur delar av medieforskningens uppgifter – dess frågor och dess terminologi – formuleras i ett samspel mellan vetenskap, politisk praktik, näringsliv och offentlig debatt.

## Medieforskningens förlorade historia?

Symbiosen mellan statsmakt, näringsliv och medieforskning är långt ifrån ett svenskt fenomen. Och det är inte heller så nytt. Bristen på en självreflexiv historisering inom medieämnet har påtalats från både ett internationellt perspektiv, i antologin *The History of Media and Communication Research: Contested Memories* i redaktion av David W. Park och Jefferson Pooley, och ett nationellt svenskt av Lars Lundgren.<sup>424</sup> Både Lundgren och Park och Pooley pekar på hur medievetenskapen tenderar att helst använda sin egen historia till att skriva framgångshistorier ur ett kumulativt kunskapsperspektiv. Äldre forskning naiviseras och kontrasteras mot ny, gärna genom en tendentiös historieskrivning kring användandet av teorier och begrepp över tid. För att citera Sue Curry Jansen i en av artiklarna i Parks och Pooleys antologi: ”fältets likgiltighet inför historia inkluderar dess egen”.<sup>425</sup>

Kommunikationsforskningen må vara relativt ny, men dess utveckling är ändå komplex. Dessutom är den alltså långt ifrån en inomakademisk historia. Trådarna till andra världskrigets underrättelseverksamhet och propaganda är välkända, likaså hur efterkrigstidens växande informationsteknologi och medieindustri med sin kunskapskrävande verksamhet generade såväl egen forskning som en ständig dialog med den akademiska världen. Inom sociologi, psykologi och pedagogik studerade man efter kriget medievanor och medieeffekter – områden av intresse för både kommersiella krafter och den politiska makten, och viktiga för kartläggning av både marknad och opinioner. Medieforskningen antog i mitten av 1900-talet formen av en kumulativ vetenskap där modeller för påverkan och beteenden avlöste varandra. Där föddes nya begrepp – *the magic bullet*, *the hypodermic needle*, *the two step hypothesis* etcetera – vilka på olika sätt var orienterade mot det omtalade massamhällets problem och som var genererade ur undersökningsmetoder avpassade för samma nya massamhälle.<sup>426</sup> I Parks och Pooleys antologi framställs dessa metoder i hög grad som en amerikansk företeelse – det var den ensamma massan eller organisationsmannen som skulle undersökas.<sup>427</sup> Metoderna var inte bara instrumentella verktyg, de bottenade också i en kritisk intellektuell tradition. David Riesmans sociologiska klassiker *The Lonely Crowd* från 1950 var en kritisk skildring av ett samhälle där konsumtion av varor och distribution av kultur och medier standardiserades. I denna strömlinjeformade värld, som inte minst var den amerikanska, uppstod det kapitalistiska systemet till trots en hård gruppstyrning, menade Riesman.<sup>428</sup> Organisationsmannen var föremål för en lika kritisk studie i William H. Whytes lika inflytelserika

*The Organization Man* från 1956, där individen sågs utplånas i en anonym och målstyrd företagskultur.<sup>429</sup>

I Sverige institutionaliserades medieforskningen senare. Ett tidigt exempel från 1960-talet med anknytning till den amerikanska kontexten är hur Svenska Filminstitutet från mitten av decenniet ledde och finansierade en grupp av främst pedagoger, psykologer och sociologer med syfte att studera filmpåverkan som internt fick namnet Filmforskningsgruppen. (Se även kapitel 8.) Mycket av de dokumenterade lämningarna efter denna verksamhet visar tydliga spår från den amerikanska medieforskningens då unga traditioner. Genom enkäter eller ibland mer antropologiskt orienterade metoder skulle man undersöka effekterna av exempelvis sex och våld i rörlig bild, med avseende på att kunna möta (och också driva) förändringar i censurlagstiftning eller tevepolitik. Det är uppenbart att man från institutets ledning (inte minst gällde det dess vd Harry Schein, som var ivrig censurmotståndare) här hoppades finna argument som talade mot censur, att med vetenskaplig bevisföring hävda det omöjliga i att fastslå de visuella mediernas effekter. Det är också uppenbart att en outtalad intressekonflikt snart skulle föreligga mellan uppdragsgivare och utförare. Många av Filmforskningsgruppens forskare synes ha varit mer intresserade av att verkligen undersöka mediernas effekter, än av att leverera de önskade resultaten. Sannolikt hade de forskningens ideala förutsättningslöshet för ögonen, men där fanns också den egna effektforskningens mer institutionella intressen att värna.<sup>430</sup> Åren runt 1970 tynar Filmforskningsgruppen bort. Filminstitutets (det vill säga Scheins) intresse svalnar, från 1969 delfinansierar man hellre en reguljär professur i det nya ämnet filmvetenskap på Stockholms universitet. Vissa delar av forskningsgruppens verksamhet fortlever där, och disciplinen får också en fysisk hemvist i det nybyggda Filmhuset på Gärdet i Stockholm.

Intresset för mediefrågor i den svenska offentligheten dör dock knappast. Inte heller Scheins intresse dör, men han förflyttar det till andra arenor än biograffilmens snäva kontext. I just detta tidiga 1970-tal som jag kommer att fokusera kan man iaktta två saker. Dels hur mediernas förändringsprocess uttalat betraktas som snabbare och osäkrare än någonsin, dels hur denna snabba förändring all osäkerhet till trots förefaller generera väldigt likartade spørsmål oavsett från vilken institutionell kontext – näringsliv, offentlig förvaltning, vetenskap – eller politisk position de ställs. Sedan ges naturligtvis problemen skilda förtecken av olika aktörer och politiska positioner, men problemställningarna är i hög grad gemensamma. Arrangörerna av de konferenser jag undersöker representerar varsin av just dessa tre samverkande institutionella kontexter – politik,

akademi och näringsliv. Deltagarlistor visar dock hur de tre kontexterna ständigt interagerar. Konferensen i Helsingfors anordnades av UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation) och var en kulturpolitisk konferens för europeiska kulturministrar och deras departement med särskild massmediefokus. Nordisk mediekonferens anordnades av Institutet för pressforskning vid Universitetet i Oslo och var ett första steg mot att samordna nordisk medieforskning, den var också den första av de internordiska konferenser under rubriken Nordmedia som fortfarande ges vartannat år. Konferensen i Stockholm 1974 anordnades av Esselte/Bonniers dotterbolag för audiovisuell produktion, EBAV.

## Helsingfors 1972

I Parks och Pooleys antologi om medievetenskapens historia förs den FN-ledda verksamhet för internationellt utvecklingsarbete inom utbildningsfältet och kulturområdet som drevs av UNESCO, fram som en central bakgrund för hela efterkrigstidens internationella medieforskning. Som internationell medieforskning ska i detta fall kanske främst förstås interaktionen mellan amerikansk masskommunikationsforskning och övriga världen. Det är rent av genom UNESCO:s försorg som IAMCR – den mest centrala internationella organisationen för medieforskning – föds något decennium efter andra världskriget.<sup>431</sup> När UNESCO inrättas 1946 är en av de första punkterna på organisationens program att verka för inrättandet av ett internationellt institut för press och information. Man anordnar redan här konferenser om massmedier – det vill säga press, radio och film. UNESCO skriver till och med in i sin första konstitution att organisationen ska ”samarbeta i utvecklingen av den ömsesidiga kunskapen och förståelsen mellan alla folk, genom alla former av masskommunikation och för dessa syften rekommendera sådana internationella avtal som är nödvändiga för att understödja det fria utbytet av idéer genom ord och bilder.”<sup>432</sup>

I juni 1972 hölls alltså i Helsingfors en konferens i UNESCO:s regi vid namn Intergovernmental Conference on Cultural Policies in Europe. Konferensen benämndes i en pm från Svenska UNESCO-rådet som en europeisk kulturministerkonferens. Dess syfte var att definiera ”begreppet kulturpolitik och undersöka de institutionella, administrativa och ekonomiska problem som uppstått genom offentligt kulturstöd i Europa”.<sup>433</sup> Det var alltså en kulturpolitisk konferens, men dess främsta fokus sades i samma pm vara ”nya medias betydelse”. Den svenske utbildningsministern Ingvar Carlsson lyfte i det anförande han höll naturligtvis fram den nya



svenska kulturpolitik som just hade lanserats i den stora kulturutredning som skulle leda till 1974 års svenska kulturpolitiska nyordning. Kulturpolitiken presenterades som en sorts miljöpolitik, en globalt orienterad verksamhet som också krävde internationellt utbyte och samordning. Intressanta är också hans avslutande uttalande om behovet av forskning – med sikte på att öka kunskapen om spridningen av kultur och dess effekter, men också för att nå ökad förståelse vad gällde mediernas roll för opinionsbildningen.

När departementets medieexpert Harry Schein i ett brev till Carlsson efter konferensen sammanfattar sina intryck av konferensen synes det dominerande temat i de sessioner han bevistat varit tevepolitik. Han går igenom de olika ländernas representanter med konstateranden som ”från Ungerns sida underströk man hur viktigt det är för den samhälleliga gemenskapen med tv”, ”från Norges sida menade man att publiken skulle tas med i planeringen och genomförandet av tv-program” och ”Tjeckerna sa, att tv har stora möjligheter i socialistiska länder”.<sup>434</sup>

Talande i Scheins korta resuméer, och i de abstracts till anförenden som finns bevarade, är hur man trots olika politiska system och skilda principer för organisationen av televisionen brottas med likartade frågor. De ställningstaganden som görs från de olika länderna skiljer sig visserligen åt, men de följer spännande nog inte den politiska kartans gränser. Några övergripande teman kan skönjas: man anför en positiv (eller i alla fall mindre ideologikritisk) bild av tevetittande än tidigare (exempel är Ungern, England, Tjeckoslovakien), man diskuterar publikens delaktighet (Norge, Västtyskland), man efterfrågar helhetsgrepp på mediepolitiken (Ukraina, Finland) eller efterlyser rent av en större kontroll av massmediernas kommersialisering och fruktar dess fria utveckling (Frankrike, Ukraina). De problem och frågor man står inför har gemensamma kännetecken, medan svaren och lösningarna skiljer sig åt. I flera fall tenderar deltagarna från de olika länderna att problematisera bilden av mediepubliken och mediernas effekter.

Teve är för några delegationer ännu en kulturfara, men påfallande ofta verkar man också se televisionen som en positiv samhällskraft och tevepubliken som något annat än en ensam passiv folkmassa. Televisionen hade nu varit etablerad i gott och väl tio år i de flesta länder. Det kan tyckas förvånande att den fortfarande här stod i fokus. Men föreställningarna om mediernas påverkan var ännu starka, och teven var ännu det nyaste av medier. Kanske kan man tvärtom se det som lika överraskande att man redan 1972 från så många olika håll visar en mindre rigid syn på påverkan, och lyfter fram tevediets publika användningspotential.

Likaså innebar de nya framtida medier som konferensen specifikt adresserade lika delar hot och möjligheter. I de dokument från konferensen som finns bevarade i Scheins personarkiv är dessa olika tendenser lika tydliga som i hans kommentarer till Ingvar Carlsson. Flera exempel kan också enkelt nämnas. Den jugoslaviska delegationen föreslog exempelvis att med den nya tekniken utveckla televisionen till det globala kommunikationsmedel den hade potential för, och därmed inrätta ett sameuropeiskt kulturprogram för televisionen (Scheins handskrivna kommentar ”God jul” på det jugoslaviska dokumentet tyder på viss skepsis från svenskt, eller i alla fall från scheinskt, håll). Från Spanien sida ville man istället initiera arbetet med video, man föreslog ett ”European video-cassette centre” med syfte att utveckla multinationella kulturprogram. I en fransk resolution hade man en rad förslag för spridandet av kulturella värden till stora publikker – bland annat förordade man en standardisering av klassifikation och arkivering av radio och teve. Dessutom efterlyste man från franskt håll forskning kring åskådare och filmspråk med syfte att ”i tevetittaren ingjuta tendensen att på en och samma gång reflektera och leva ett aktivt varierat liv”.<sup>435</sup>

Man kan i denna franska resolution och i andra dokument från konferensen se i tiden sannolikt nya tendenser. Där finns en svärfångad men tydlig tilltro till – på en och samma gång – televisionen, dess publik, medieforskningen och politiken. Med vetenskaplig kunskap ansåg man sig kunna styra ett medium som tidigare ansetts som undermåligt, till att bli den viktiga faktor i europeiskt kulturliv som det hade potential till. Till sin hjälp hade man vetenskaplig metodik och politisk dådkraft, dessutom fanns stora publikker som inte alls var så passiva och styrda som man tidigare trott.

Det tydligaste exemplet på detta kombinat av politisk vilja och medieanalys finns i den 122 punkter omfattande ”Item 8 of the provisional agenda: The Challenge of Innovation in Cultural Development (With Special Reference to Achievements and Prospects in TV Programming)” som skickades ut till alla deltagare inför konferensen.<sup>436</sup> Detta märkliga dokument var dels ett resultat av en enkät ställd till alla europeiska radio- och tevestationer, dels av inlagor skrivna av ”national experts”. Utifrån dessa två undersökningar sammanställdes en rapport där en rad teser om teve framställs. Dokumentet är omöjligt att sammanfatta men några intressanta aspekter från de avslutande punkternas formulering av utmaningar och problem kan lyftas fram. Exempelvis fastslås i punkt 112 att ”televisionen har utvecklats från en överförings- och spridningsteknik till ett kreativt medium – en populär konstform i egen rätt” – något som

aktualiserar behovet av att vidare utveckla och experimentera med televisionens estetik.<sup>437</sup> I punkt 114 fastslås behovet av forskning kring såväl mediets effekter som effektivitet – samtidigt som man vill formulera en politik som ser alla medier som ”funktionella element i samhällets sociala strukturer” vars möjligheter för utbildning, information, kultur och nöje måste tas till vara.<sup>438</sup> Punkt 121 är kanske mest intressant – här påtalas hur medier aldrig existerar isolerade från varandra utan snarare tillsammans formar ett intrikat nätverk, något som påkallar behovet av nationell integrerad mediepolitik. Och med de nya medier som kommer (sannolikt menas satelliter och kabelteve) krävs till och med en internationell integrerad mediepolitik.

Sådana frågor skulle också i Sverige tas upp samma år. I Scheins utredning *Inför en ny mediepolitik* (se även nedan och kaptiel 8) som publicerades i september skulle han bland annat diskutera dubbelriktad kommunikation via telefonnätet.<sup>439</sup> Schein förutspådde en medieutveckling där de traditionella massmedierna inte längre var lika åtskilda. Med nätburna faksimiltidningar och mångfaldigt fler tevekanaler, kanske till och med pay-per-view-system för viss rörlig bild, skulle medierna närma sig varandra. Beredskap behövdes. Scheins visioner väckte uppmärksamhet – men blev (som vi kommer att få se) inte populära, särskilt inte i tidningsvärlden där många gav uttryck för att känna sig hotade av de förutspådda förändringarna. Att han under sitt slutarbete med utredningsmanuset deltagit i ett sammanhang (det vill säga UNESCO-konferensen) där liknande embryonala tankar på mediekonvergens ventilerats är en händelse som ser ut som en tanke.

## Oslo 1973

Helsingforskonferensen var ingen forskningskonferens, även om många delegater verkar ha hänvisat till eller efterfrågat vetenskapliga undersökningar, och några faktiskt var akademiska forskare. Sommaren 1973 anordnades dock i norska Voksenåsen, Oslo, den första renodlade samnordiska medieforskningskonferensen under titeln Nordmedia. I den inbjudan som skickades ut till tänkta deltagare och talare kan man läsa:

Denna konferens syftar till att för första gången samla masskommunikationsforskare från hela Norden till några dagars diskussion kring vad vi åstadkommit så här långt och hur vi bör/kan fortsätta. Mig veterligen blir det också första gången en sådan konferens arrangeras helt genom forskarnas egen försorg, utan någon inblandning eller styrning från speciella särintressen.<sup>440</sup>

Inbjudan är utsänd av Dag Lundborg, ekonomie doktor verksam vid Sveriges Radio, Publik- och Programforskningsavdelningen (SR-PUB).<sup>441</sup> Detta är en institutionell hemvist som också visas på inbjudans brevhuvud. Det finns flera intressanta aspekter att fundera över vad gäller detta korta citat. För det första – underförstått har alla nordiska masskommunikationsforskare ett gemensamt uppdrag. Det gäller bara att staka ut den bästa vägen. För det andra – att olika särintressen styr forskningen inom fältet har varit ett axiom; intressestyrningen är rent av så självklar att en forskare på SR-PUB inte ens själv ser motsägelsefullheten i att skicka en inbjudan till en konferens med företagets brevhuvud och samtidigt torgföra konferensens frihet från särintressen.

Konferensen i Voksenåsen pågick under fyra dagar, från den 18 till den 21 juni. Den organiserades av Institut för pressforskning vid Universitetet i Oslo, men hade planlagts av en nordisk samarbetsgrupp om sju personer varav nämnde Dag Lundborg var en. Bland övriga deltagare märks svenskarna Stig Hadenius och Lennart Weibull samt Kaarle Nordenstreng från Tammerfors. Det program som finns bevarat i Scheins arkiv är ett ramschema där papers ännu inte hade fyllt sessionerna. Sessionsrubriker och plenarföreläsningar är dock inprickade – några exempel på de senare är Kaarle Nordenstrengs ”Normative retningslinjer för mediaforskningen”, Dan Lundbergs ”Samfunnskommunikasjon: Muligheter for aktivering av samfunnsborgarne ved hjelp av masse-media” och Kjell Nowaks ”Modeller for massekommunikasjon: I vilken kontekst ska fenomenet studeras?”. Dessutom är ett par gruppdiskussioner schemalagda. En mellan praktiker och forskare, betitlad ”Vem ska medieforskningen tjäna?”, samt en mellan politiker och forskare om mediepolitik.

Deltagarlistan är i sig intressant. Av 26 svenska deltagande forskare kom åtta stycken, det vill säga nästan en tredjedel, från SR-PUB. Övriga var fördelade på olika universitet, institut och discipliner. Där fanns psykologer, statsvetare, litteraturvetare och ekonomer. Dessutom var några företrädare för kulturpolitik, som Schein, och medieföretag inbjudna. Detta mönster är lika tydligt vad gäller deltagare från övriga nordiska länder – å ena sidan representanter för dagspress, etermedia och politik, å den andra företrädare för ungefär samma akademiska discipliner som från den svenska sidan. Många av namnen på deltagarlistan från Nordmedia är också sådana som skulle komma att präglade nordisk medieforskning under de närmaste decennierna. Förutom Hadenius, Weibull och Nordenstreng ser man namn som Svennik Höijer, Helge Østbye och Hans Peter Clausen.

Att medieforskning ska ske i dialog med mediebransch (eller praktiker) och politiker framstår följaktligen som givet. Frågan vem medieforskningen ska tjäna är dock öppen – även om den uppenbarligen är ett självklart inslag även i en konferens fri från särintressen. Forskningen ska tjäna. Lundborgs passus i inbjudan om frånvaron av särintressen kan förvåna när man i konferensprogrammet ser att företrädare från etermedier, press och politik tillsammans skulle diskutera medieforskningens nytta – i diskussionen deltog bland andra Aftenpostens redaktör Trygve Ramberg, NRK:s ”kringastningssjef” Torolf Ekster och Nordiska rådets informationschef Sten-Olof Westman. På samma sätt är punkten där forskare och politiker diskuterar mediepolitik värd att notera – här deltog Hadenius, Nordenstreng, Schein och Svein Dalen. Den senare ledde den pågående norska pressutredningen.

Forskare diskuterar politik, branschföreträdare diskuterar forskning. Men vem är vem? Programmet för konferensen i Oslo är inte minst intressant ur ett nätverksperspektiv. Gräddan av medieforskare, mediepolitiker och mediebransch i Norden framstår vid denna tid i stor utsträckning som samma personer. Stig Hadenius är med sin långa karriär ett extremt exempel – han leder den svenska pressutredningen och är också disputerad historiker, han blir tidningsman (bland annat chefredaktör för *Västgöta-Demokraten*) och tjänstgör på 1980-talet också som diplomat innan han blir professor i medie- och kommunikationsvetenskap – men de flytande gränserna mellan de tre institutionella kontexterna är slående.

## Stockholm 1974

Slutligen så tillbaka till den konferens jag inledde detta kapitel med, Video och Nya Media 74. Den är ett exempel på en tredje kontext för medieforskningen. Bonniers och Esseltes gemensamt ägda dotterbolag EBAV hade startats 1970 och hade en stor inkomstkälla i att producera och saluföra olika medieprodukter baserade på Lennart Nilssons allt mer omtalade fotografier.<sup>442</sup> Bolagets huvudsakliga nisch var dock något man kallade multimedia för utbildning. Redan 1973 hade EBAV anordnat en något mer anspråkslös konferens – KTV73 – om kabelteve där bland andra några experter från kanadensiska bolag var inbjudna. Med konferensen Video och Nya Media 74 fanns högre anspråk i sikte. Det märks redan i valet av lokaliteter – KTV73 hade gått av stapeln på Filminstitutets nybyggda Filmhus, nu huserade man istället på centrala Industrihuset med vissa inslag förlagda till ståtliga Konserthuset. Representationen i samband med konferensen hölls i restaurant Riches festvåning, där deltog

självaste kung Carl XVI Gustav som var anlitad prisutdelare för ”Årets videogram”.

En explicit deklARATION av konferensens syfte finns i ett tackbrev som EBAV:s Mats Myrén skickar Schein efter konferensen: ”Vårt mål med konferensen var att kartlägga nuläget och spåra utvecklingstendenser inom media. Vår ambition är att påverka utvecklingen. Denna påverkan hade inte varit möjlig utan Ditt bidrag till konferensen.”<sup>443</sup> I själva konferensprogrammet motiveras evenemanget på annat sätt. Här beskrivs konferensens värde snarare utifrån den föreställda kundens intresse: ”Nu börjar verksamheten på allvar inom nya media. Vi har samlat några av världens och nordens [sic!] bästa bedömare av utvecklingen. Att det är dyrt att inte vara informerad det har många företag i Skandinavien och Europa fått uppleva.”<sup>444</sup>

Det kunde alltså vara rent av förödande att inte vara informerad om förändringarna i medielandskapet. Och de som var lämpade att informera var såväl forskare och praktiker som politiker. De två mest namnkunniga deltagarna var Marshall McLuhan och den franske pressmogulen och politikern Jean-Louis Servan-Schreiber. McLuhan höll två föredrag. I det första, som inledde hela konferensen, kritiserade han tendensen att betrakta nya medier som en version av gamla medier. Föredraget betitlades ”A new message from professor McLuhan: Organized Ignorance”, och hävdades i programmet presentera en ny teori som skulle ”göra utvecklingsarbetet snabbare och billigare”.<sup>445</sup> I det andra diskuterade han ”lovan- de idéer inom mediaindustrin”.

Servan-Schreiber höll också två föredrag. Det första hette ”The Future of Publishing – and the Power over New Media”. Det var en av flera programpunkter som fokuserade på makten över medierna. En annan punkt var det efterföljande panelsamtal där Christina Jutterström ledde Schein, Donner, Gustaf von Platen och författaren Gustaf Douglas i en diskussion med samma titel – ”Makten över Nya media”. I Servan-Schreibers andra framförande ”The Power over New Media – or Media takes the Power?” problematiserades medieutvecklingen mer. Här spådde han behovet för de tryckta mediernas företrädare att bereda sig på utmaningar från nya elektroniska medier och kabelteve.<sup>446</sup>

Det mest slående med programpunkterna i EBAV:s konferens är denna konsekventa fokus på medieutveckling. Kanske föga förvånande med avseende på arrangören. Däremot kan forskningsprofilen förvåna. McLuhan och Servan-Schreiber, som alltså höll två föredrag var under konferensens två dagar, var ju snarare bemärkta som intellektuella giganter än som tekniska experter. Det samma kan sägas (men i något mer diminutiv skala)



om Schein, Donner och von Platen. McLuhans ställning som mediegur under 1960-talet är väl omvittnad. Oavsett om han, som det hävdats i en biografi, missuppfattades i sitt omfattande av nya medier var han sannolikt ännu 1974 ett uppburet namn.<sup>447</sup> Genom att anlita McLuhan, Servan-Schreiber, Donner och Schein jämsides med de mer tekniska experter som också deltog, visade man en lyhördhet inför tiden. Men samtidigt framstod också de humanistiskt orienterade perspektiv, vilka en tänkare som McLuhan sannolikt gav, som ett vitalt inslag i strategierna för medieutveckling.

Om spåren efter helsingforskonferensen 1972 kan visa en förvånansvärd öppenhet inför televisionens potential, sett mot den då ännu så starka traditionen av påverkansforskning, överraskar EBAV-konferensen på annat sätt. Det är naturligtvis inte förvånande att en gestalt som McLuhan bjuds in till en mediekonferens 1974. Däremot bör man nog notera vilken stor vikt det kulturella kapitalet i mer generell bemärkelse tillmättes. Det var inte bara av kunskapsmässigt strategiska skäl som alla dessa intellektuellt bemärkta damer och herrar skyltade i inbjudan. De presenterades som självklara inslag i en konferens om ny medieteknik. Den tekniska och den kulturella expertisen var inte aktörer på samma fält, men fältens respektive symboliska valutor var uppenbarligen konvertibla. Kanske hade de olika förhållningssätt till kunskap och teknik, kanske till och med till expertsamhället som sådant. Men precis som konferensen i Voksenåsen 1973 berättar om suddiga skärningspunkter mellan politikens, pressens och etermediernas samt forskningens respektive fält, visar EBAV:s konferens hur den kulturella och den tekniska eliten tillsammans kunde samverka med näringslivets toppar. IBM, Bonniers och Jörn Donner; författare och direktörer, alla tillhörde de en gemensam maktelit.

## Avslutning

Dessa tre fall är inte unika. Det finns visserligen också exempel på andra institutionella kontexter där medieintresset frodas – vill man ha fler exempel på konferenser från Scheins personarkiv skulle man under samma period kunnat titta på exempelvis ”Kyrkorna och de nya medierna” som hölls i september 1974, eller några symposier anordnade av olika studieförbund. Men den politiska sfären, näringslivet och akademien synes (om än brett definierade) tveklöst vara de tyngre aktörerna i sammanhanget. En uppsjö av exempel vid sidan av de tre jag ovan gått igenom finns. Som exempel kan nämnas Sekretariatet för framtidsstudiers ”Människan i framtidens kommunikationssamhälle” (29–30/11 1973 på Lidingö),

Scand-Video AB:s ”TV-kassetten och Video i praktiken” (17–18/4 1974 i Borås), Allmänna biblioteksforeningens AV-mässa (9/11 1973 i Stockholm) eller Europarådets kulturstyrelsens möte om Kommunikationsteknologi och kultur (4–5/5 1972 i Paris).<sup>448</sup>

Medievärlden stod inför en förändring, det var många uppenbart medvetna om. Ny teknik stod för dörren. Videogram, kabelteve och datorer i förening skulle utmana de kommunikationens förutsättningar som omgärdat kultur och samhällsliv. I backspegeln fanns redan ett decennium av extrem samhällsutveckling – välfärd, politisk vindkantring, ungdomsuppror, oljekris etcetera. Fanns det någon som helst anledning att tro att förändringstakten skulle mattas av? Det var en situation som krävde handling, men också kunskap. De tre konferenserna visar sammantaget påfallande mångskiftande förhållningssätt inför mediestudier. Publikanalys, institutionella frågor, textanalys och medieekonomi är några exempel på sådana frågekomplex som varvas. Likaså växlar attityderna inför frågorna – optimism, pessimism, liberalism eller ideologikritik alternerar. Var det rent av så – vilket Schein menade i sin medieutredning 1972 – att massmedierna var på väg att dö? Kanske skulle, som han med en tidstypisk referens hävdade, McLuhans globala by ersättas av staden med tusen getton.<sup>449</sup> Det var bara en sak man var rörande ense om i 1970-talets början – att medierna skulle studeras. Det skulle sannolikt gå att undersöka andra objekt än konferenser – som offentliga utredningar, offentlig debatt eller vetenskapliga publikationer – för att belysa samma frågor under samma period. Och bilden skulle med sannolikhet bli likartad.

Att ett forskningsfält präglas av oenighet är knappast något förvånande. Vad som kan väcka mer funderingar är hur forskningen så starkt är kopplad till institutionella aktörer utanför akademien. Det är (som ett exempel) inte svårt att i tanken koppla samman den tunga representationen av företrädare för etermediebolagens publikundersökningsavdelningar med de mer komplexa bilder av tevepubliker som kan skönjas i material från både Helsingfors och Oslo. Som en reell frukt av nya insikter om tittandets komplexitet, eller (om man är en smula mer misstänksam) som en problematisering av strategisk vikt för den egna professionens överlevnad. Vad kunskapen om medierna skulle användas till verkar nästan mindre ha varit en fråga för akademien än för medieföretagen och för politiken. Det var mediebranschen som behövde kunskap om publiken. Således ligger det nära till hands att ana konturerna av en medieforskning som i betydligt högre grad än andra humanistiska discipliner gjort sig till lierad med en bransch. Om man med branschen avser exempelvis etermedieföretag eller pressen.

Är det då så unikt att vetenskapliga discipliner formeras i dialog med ett omgivande samhälle, i linje med akademiexterna intressen? Jürgen Habermas har ju använt begreppet handlingsvetenskaper för att beskriva hur många samhällsvetenskapliga discipliner har fått sin främsta funktion som ett medel i samhällsutvecklingen. Detta till skillnad från de hermeneutiskt-historiska vetenskaper som snarare strävar efter att förstå världen med utgångspunkt i tolkningstraditioner, och utan primärt instrumentellt syfte.<sup>450</sup> I den senare gruppen finner vi mycken humaniora, i den förra gruppen ämnen som sociologi och de ekonomiska vetenskaperna.

Sociologins närhet till det offentliga utredningsväsendet är en välkänd del av ämnets ursprung. Efter andra världskriget intensifierades denna anpassning ytterligare. Amerikanen C. Wright Mills identifierade i sin klassiska uppgörelse med vissa tendenser i sitt ämne, *Den sociologiska visionen* från 1959, en ny ”byråkratisk samhällsvetenskap” som ”tjänar varje syfte som dess byråkratiska kunder råkar ha”.<sup>451</sup> Mills kritiserade den nya samhällsvetenskapens anspråk på en Vetenskaplig Metod, som han närmast såg anta formen av en propagandistisk kraft. Och han iakttog hur en abstraherad empirisk stil och en standardiserad metodologi, fokuserad på mätbarhet, institutionaliserades i sociologin. För avnämare i stat och näringsliv var de standardiserade metoderna tacksamma. För sociologins del menade Mills att de var förödande, standardiseringen och anpassningen till omvärlden försvagade disciplinens möjligheter att upprätthålla sin autonomi.

Det ligger nära till hands att se massmedieforskningen som en del i ett liknande mönster. Den etablerades i samspel med starka utomakademiska aktörer. En skillnad kan dock skönjas. Där sociologin formas i en mer vertikal relation mellan statsmakter och akademi, i ett samspel där disciplinens autonomi kan anta formen av en förhandlingsfråga, ser medieforskningen ut att ha formats i ett betydligt mer komplext institutionellt nätverk. Den tidiga medieforskningens frågeställningar och problem formulerades på många olika håll av olika aktörer. Initiativ väcktes av politiker och av forskare, mer sällan inom akademien än inom medieföretag. Då den senare institutionella kategorin i sig kan inbegripa allt från teknikjättar som IBM till dagstidningar, och till och med public service-företag, blir möjligheten att identifiera, och förhandla kring, medieforskningens autonomi betydligt svårare än i fallet sociologi. Medievetenskapen är en disciplin som föds precis i den historiska situation som C. Wright Mills ser som så förödande för sitt eget ämne. Och den hade ännu ingen akademisk autonomi att försvara.

I bakgrunden ligger också begreppet masskommunikation, ett historiskt

sett till 1900-talet avgränsat fenomen beroende av väldigt specifika teknologiska, världsekonomiska och politiska förutsättningar – som industrialismen, begränsade eterfrekvenser, analog teknik, det kalla kriget, kolonialismen etcetera. I denna kontext skapas teorier och frågor om mediering och kommunikation, vilka var dömda att explodera i den digitalitet som är 2000-talets, och som har drag av det framtida mediala tillstånd som förutspåddes under det 1970-tal då medievetenskapen etablerades nationellt.

Sannolikt kan man finna en bakgrund till den svenska medieforskningens (och till medievetenskapliga utbildningars) praktik i denna eras tvärinstitutionella ambitioner att förhålla sig till en osäker medial framtid. Denna osäkra framtid kunde dock ha olika ansikten. Ur ett kritiskt perspektiv ägde den en hotfullhet – här kunde bildningsvurmande konservativa och ideologikritiska radikaler samsas. Ur den samhälleliga styrningens perspektiv fanns effektivitet att vinna vad gällde informationskampanjer och påverkan eller utbildning. Dessutom identifierade man allt tydligare massmediernas centrala betydelse för demokratin. För branschens olika medieföretag (press, etermedia, teknik etcetera) innebar medieutveckling istället antingen lukrativa nya branscher som videogram och kabelteve, eller hot mot de gamla som pressen och biografen.

Den begränsade blick på det tidiga 1970-talets mediediskussion som jag på dessa sidor kunnat ge ställer nog fler frågor än den ger svar. Att medievetenskapen kom att rikta sin fokus på framtid och samtid är tydligt. Att den gjorde det i symbios med den politiska offentligheten och näringslivet står lika klart. Den är till och med svår att skilja från de två andra kontexterna. Medieforskare, mediepolitiker och branschmän – de må till sina beteckningar framstå som aktörer på skilda fält. Under 1970-talet var gränserna dock flytande. Vilken betydelse detta fick för den svenska medieforskningens framtid är en fråga som återstår att utreda.





## 8. Samhället i medierna?

### *Harry Schein och medieforskningen*

I november 1996 deltog Harry Schein, vid det laget pensionerad från alla sina administrativa uppdrag inom den svenska mediavärlden, i seminariet "Medierna i samhället" vid Institutionen för journalistik, medier och kommunikation (JMK) vid Stockholms universitet.<sup>452</sup> Seminariet var föranlett av en nyutkommen bok där Schein fanns bland de medverkande skribenterna – *Medierna i samhället: Igår, idag, imorgon*, som var en festskrift till Stig Hadenius under redaktion av Ulla Carlsson. Scheins plats i boken och på seminariet motiverades av hans bakgrund inom mediepolitiken och som samhällsdebattör, samt av hans långa vänskap med festföremålet Hadenius.

I sitt anförande lekte Schein med bokens och seminariets titel. Egentligen borde rubriken varit "Samhället i medierna" menade han. Med denna omformulering ville han främst peka på hur det politiska språket allt mer kom att anpassas till medierna, särskilt till televisionen. Att påtala mediers betydelse för den politiska kommunikationen var knappast någon kontroversiell iakttagelse att presentera vid ett seminarium på en medievetenskaplig institution i slutet av 1990-talet. Och det var nu heller inte de medverkandes förståelse av samhällets relation till medier Schein vände sig mot. Hans inpass i det korta anförandet handlade istället om att blyxtbelysa de egna insatserna i debatterna kring Sveriges Radios verksamhet sedan 1960-talet. Det gällde frågan om public service-uppdraget, vad som skulle vara företagets – eller hela mediepolitikens – syfte. En gång i tiden, inför televisionens kanalklyvning 1969, hade Schein föreslagit två kanaler med skilda uppdrag utan inbördes konkurrens.<sup>453</sup> Det hade varit en politiskt orealistisk lösning. Lika orealistiskt hade det varit, långt senare, när Schein själv var ordförande för Sveriges Radios styrelse och då dess monopolställning upphörde, att under 1980-talet ompröva företagets uppgift: att istället för att tillfredsställa alla smakriktningar koncentrera

← Harry Schein och Ingvar Carlsson, 1972.



sig på ett kvalitetsutbud som andra aktörer inte fann lönsamt. Han hade haft rätt, det var hans övertygelse, men hans insikt hade endast lett honom till de numer bevingade orden att konkurrensen i etermedia inte skulle leda till mångfald utan till enfald. Nu hade hans farhågor besannats, i ett medielandskap där public service konkurrerade med kommersiella aktörer hade det politiska språket förenklats och vulgariserats.

I sin artikel i festskriften, ”Yttrandefriheten och maktkoncentrationen”, var Scheins tema delvis ett annat. I hans fokus på de två begreppen i artikelns titel låg, snarare än ambitionen att utreda dem, en kritisk udd. Yttrandefriheten var dubbel, menade han. Om den innebar en frihet från statsmaktens kontroll var den central för demokratin, men om den däremot definierades som friheten att starta en tidning eller en tevekanal var den inget annat än en kapitalets frihet.<sup>454</sup> Maktkoncentration kunde potentiellt vara ett hot mot demokratin – Schein exemplifierade med Silvio Berlusconi – men den kunde å andra sidan också vara ett önskvärt inslag i en demokrati. Han tänkte då på alla de etermediemonopol som under många år hade försett de europeiska demokratierna med ”ett anständigt programutbud”.<sup>455</sup> Några konkreta förslag för den framtida mediepolitiken hade Schein inte i sin artikel, hans syfte var istället att ”punktera ett antal honnorsord” som i allt för hög grad präglade en ”mediadebatt som bara förts av medierna själva”.<sup>456</sup>

De teman Schein anknöt till i sitt anförande och i sin artikel var långt ifrån nya. Varken för medieforskningen eller för den offentliga debatten kring massmedierna. Men vad mera var, på dessa få sidor samlades dessutom ett koncentrat av de tankefigurer som han själv oupphörligen hade återkommit till ända sedan 1950-talet. Där fanns värnandet om kvalitet. Där fanns också tanken på offentlig styrning av mediernas organisation, men parad med det samtida värnandet om någon slags frihet, om inte för ägandet så i alla fall för tanken. Men samtidigt fanns där också den kritiska blicken på mediernas centrala roll i samhällsbygget, och då inte i form av modeller för hur människor påverkades eller för hur kultur avspeglades. Visserligen hade Schein sedan decennier räknat med bägge dessa rörelser som simultana processer i samhället. Redan som filmkritiker i början av 1950-talet hade han beskrivit det hela som en ”trollcirkel” där film liksom andra medier inte bara var en kulturell seismograf utan i lika hög grad själv ”formade verkligheten”.<sup>457</sup> Men han hade samtidigt utvecklat ett annat slags förståelse av denna process än den linjära kausalitetens, där det som kallades samhället och alla offentlighetens olika kommunikationspraktiker – konst, nyhetsförmedling, bild, film, etcetera – var än mindre åtskiljbara än vad dessa modellerande processer medgav.

Det som gör allt detta intressant är inte primärt att en välinformerad intellektuell i offentligheten håller sig tillräckligt uppdaterad vad gäller teoribildning och idéstoff för att kunna kommunicera i en akademisk värld vilken han egentligen inte tillhörde. Att Schein höll sig inläst på filmteori och politisk teori, satte sig väl in i medieutveckling och framför allt läste mängder av samtidshistoriska studier är redan relativt välkänt. Intressantare är att han tog med dessa sina läsefrukter, och den förståelse av mediesamhället de gav, in i en rad maktpositioner som rörde just medier

## Till exemplet

I föregående kapitel åskådliggjordes ett samspel mellan vetenskap, politisk praktik, näringsliv och offentlig debatt genom fallstudier från tre mediekonferenser. I detta kapitel blir Harry Schein utgångspunkt för en förlängning av dessa resonemang. Han får utgöra exempel på hur vetenskapens och den intellektuella debattens tankegods lämnar spår i politiska skeenden. Genomförda såväl som planerade; reella såväl som befarade. Det handlar om hur makthavare tar intryck av medieforskning, åberopar den som argument, eller låter den tjänstgöra med metoder. Men också om hur ambitioner till maktutövning tillskrivs medieforskning använd i en offentlig debatt av makthavare.

Jag relaterar här alltså några av Scheins olika verksamheter till de förståelser av medier som de tycks ha utgått från. Fokus ligger också på mottagandet av, och debatten kring, några av de utredningar och utspel som han företog som mediepolitiker och medieutredare. Schein figurerar i meningsutbyten av olika slag. I vissa fall förs de i offentligheten, i andra fall återfinns de i en mer sluten politisk kontext. Gemensamt för dessa diskussioner är att de inte bara visar hur kontroversiell Schein var som person. De visar också hur diskussioner kring massmediers teknik, organisation och finansiering under dessa år förmådde uppbåda ett överdåd av allmänt intellektuellt engagemang.

Även om Schein inte själv var forskare, framstår han alltså som en central gestalt att läsa både den tidiga svenska film- och medieforskningens (det vill säga 1960- och 1970-talens) historia genom. Det går inledningsvis att notera tre olika – men sammanvävda – aspekter av Scheins relation till medieforskningen och dess frågor:

1. Referenserna till samtida forskning kring film och medier i hans egna texter (böcker, artiklar, utredningar, tal, brev).

2. Hur de politiska skeenden han verkade inom mer eller mindre aktivt – som motor, som katalysator eller som kommentator – präglas av olika diskurser kring medier. Vetenskapliga eller common sense-artade; tidsbundna eller oppositionella.
3. Hur dessa skeenden ofta blir till en slags mediehändelser, i det att de är knutna till Scheins person/persona, och hur de på så sätt skapar projektytor för olika förhållningssätt i en offentlig debatt om medier där de specifika sakfrågorna och Scheins person kan vara mer eller mindre svåra att separera.

Jag kommer nedan att diskutera dessa olika synvinklar av Scheins relation till medieforskning med utgångspunkt i fyra olika exempel: den så kallade filmforskningsgruppens verksamhet inom Filminstitutets ram; boken och undersökningen *Kulturattityder* av Harry Schein och Björn Häggqvist från 1967; utredningen och boken *Inför en ny mediapolitik: Kabeltelevision – bildskval eller kommunikation* från 1972; samt slutligen Scheins anmälan av Jarl Torbackes bok *Dagens Nyheter och demokratins kris 1937–1946: Genom stormar till seger* i januari 1973.

De exempel jag valt representerar inte bara olika vetenskapliga discipliner och politiska situationer, utan också olika institutionella kontexter. De första två är genomförda inom stiftelsen Svenska Filminstitutets slutna ramverk. Det tredje exemplet är från det i alla fall idealt sett mer transparenta Utbildningsdepartementet, medan det fjärde handlar om en helt öppen debatt i (främst) dagspress angående publicerad forskning. Att exemplen successivt utspelas mer i detta öppna – från Filminstitutets interna arbete över ett offentligt utredningsuppdrag till en offentlig debatt om mediastyrning – kan tyckas slumpmässigt, och jag tror inte alls att det med utgångspunkt i Scheins relation till medieforskningen går att sluta sig till att den var en verksamhet utsatt för tilltagande offentligt ljus. Men ändå speglar nog det lilla urvalet på sitt sätt hur begreppen om massmedier successivt utsätts för ett ökat allmänt intresse under dessa decennier. Dels i takt med en politisering av det offentliga samtalet, där misstänksamheten mot de politiska anspråken på att styra kultur och medier ökade. Dels i takt med en akademisering av medievetandet, där samspelet mellan metoder och maktutövning, mellan kritisk blick och teori, utgör trådar i en komplex väv av traditionell akademisk institutionalisering, statsförvaltningens utredningsväsende och fritt kunskapssökande.

## Filmens inflytande på sin publik?

I sin roll som verkställande direktör för Svenska Filminstitutet kom Schein på olika sätt att etablera samröre med forskarvärlden. I kapitel 5 diskuterade jag hur en filmhistorisk verksamhet med arkivariska förtecken upprättades inom Filmhusets ram. Någon filmvetenskap i egentlig mening fanns på 1960-talet ännu inte i landet men inom Filminstitutet etablerades som vi sett ändå en infrastrukturell grund ett för akademiskt filmhistoriskt studium. Dessutom samlade han och lät finansiera en grupp forskare som kom att fungera som en skuggutredning till den offentligt tillsatta utredningen över den statliga filmcensuren som tillsattes 1964. Denna filmforskningsgrupp, som verkade under hela 1960-talet, inriktade främst sitt arbete mot frågor om mediepåverkan med utgångspunkt i discipliner som pedagogik och psykologi.

Det finns mycket intressant i gruppens arbete att ta fasta på, att undersöka dess arbete och spåren efter den är i sig ett forskningsprojekt. Gruppen kom att fungera som ett tidigt exempel på organiserad forskning kring medieeffekter i Sverige, men den betraktades samtidigt av kritikerna som en styrd forskning, med syfte att förorda en liberal syn på påverkan vilken i sin tur kunde motivera ett avskaffande av vuxencensuren.<sup>458</sup> Inte minst Scheins sedan länge offentligt torgförda motvilja mot censur gav denna tolkning stöd.

Lämningarna efter Filmforskningsgruppen visar tydliga spår från den amerikanska medieforskningens då unga traditioner. Genom enkäter, psykologiska undersökningar, intervjuer, eller ibland genom mer antropologiskt orienterade metoder, skulle man undersöka effekterna av exempelvis sexualitet och våld i rörlig bild. Forskningen på Filminstitutet hade inte genererats enbart genom forskarnas nyfikenhet, eller av pur omsorg över den kritiska diskussionen kring filmens effekter. Konstituerandet av Filmforskningsgruppen hade som syfte, i alla fall från institutets sida, att möta (och också driva) förändringar i censurlagstiftning eller tevepolitik.

Gruppen konstituerades vid årsskiftet 1963/64. Dess kärna utgjordes av professorerna Sven Ahnsjö (barnpsykiatri), Torgny Segerstedt (sociologi), Gudmund Smith (psykologi) och Arne Trankell (pedagogik). Som ordförande för gruppen fungerade Schein och som sekreterare Leif Furhammar, doktorand i pedagogik. Under denna grupps ledning knöts en rad forskare till projektet. Finansieringen av deras arbete kom helt från den 10-procentiga avgift på biografintäkterna som staten och filmbranschen våren 1963 kommit överens om skulle ersätta nöjesskatten. En lista över aktuella projekt upprättad i november 1964 ger en översikt vad gäller gruppens inriktning på mer detaljerad nivå:

Enkät till läkare rörande skadlig filmpåverkan – Sven Hansjö (professor)  
Psykiatri

Varseblivningsexperiment – Ingvar Bokander (fil.kand) Psykologi

Ungdomskriminalitet och film – Dr Bengt Börjesson, Psykologi

Upplevelse av verkligheten – Dr Bengt Börjesson, Åke Lindén, Claes  
Janssen. Psykologi

Tystanden och publiken – Jan Ekecrantz, Fil kand. Sociologi

Filmens påverkan på sin publik – Olof Elthammar, dr. Psykiatri

Västern-Filmen och dess publik – Björn Häggqvist, Fil.kand. Sociologi.

”Litteratursammanställning” – Dr Rutger Irgens. Psykologi

Filmcensur och publikreaktion – Docent Joachim Israel, Docent Ulf  
Himmelstrand. Sociologi

Effekter av censurerad och ocensurerad film – Professor Georg Karlsson.  
Sociologi

Biobesöksfrekvens och filmpreferenser i relation till skolanpassning –  
Fil.Lic Olena Sennton. Psykologi

Filmpreferens och personlighetsläggning. Olika kunskapsmedias in-  
läringseffekter – Professor Wilhelm Sjöstrand. m.fl. Pedagogik

Film och grupptillhörighet – Professor Wilhelm Sjöstrand. Pedagogik<sup>459</sup>

Om man därtill lägger att gruppens sekreterare Leif Furhammar snart skulle lägga fram sin licentiatavhandling *Filmpåverkan* inom ämnet pedagogik, kan man se en tydlig ämnesmässig slagsida inom filmforskningsgruppen – pedagogik, psykologi/psykiatri samt sociologi var ämnen som helt dominerade.

Filmforskningsgruppen arbetade tätt samman med den filmcensur-utredning som tillsattes hösten 1964, bland annat efter debatterna kring filmerna 491 och *Tystnaden* under föregående säsong.<sup>460</sup> Det är uppenbart att man från institutets ledning – inte minst gällde det dess vd Harry Schein – i forskningen hoppades finna argument som talade mot censur; att med vetenskaplig bevisföring hävda det omöjliga i att fastslå de visuella mediernas effekter. Det är också uppenbart att en outtalad intressekonflikt snart skulle föreligga mellan uppdragsgivare och vissa av utförarna. Många av Filmforskningsgruppens forskare tycks som sagt ha varit mer intresserade av att verkligen undersöka mediernas effekter, än av att leverera de önskade resultaten. När gruppen våren 1967 gav ett sammanfattande delbetänkande som en del av den pågående censurutredningen var dock dess

ordförande nöjd. I ett brev till censurutredningen konstaterade Schein att enighet nu råder i gruppen, en enighet som till och med omfattar tidigare censuranhängaren Torgny Segerstedt – vilket gör Schein extra nöjd. Gruppens rapport, som kallas *Filmens inflytande på sin publik* och betecknas SOU 1967:31, konkluderar: ”Utsikterna att med censurlagstiftningen nedbringa skadefallens antal kan [...] bedömas som utomordentligt små.”<sup>461</sup>

De olika projekten inom Filmforskningsgruppen drevs till övervägande del separat vid de olika forskarnas heminstitutioner. Men man etablerade också samarbete med den offentligt tillsatta Filmcensurutredning redan när den inledde sitt arbete hösten 1964. Dessutom beslöt gruppen, under Harry Scheins ledning, också att samla de olika projektens resultat. Även om Filmforskningsgruppen inte formellt utgjorde en tillsatt utredningsgrupp, kom gruppen att publicera sina samlade slutsatser inom ramen för en SOU. Detta gjordes innan den stora utredningen lade fram sitt betänkande. Våren 1967 presenterade den således sitt samlade resultat under titeln *Filmens inflytande på sin publik*, SOU 1967:31. Man gick där i 11 kapitel igenom olika aspekter av filmens möjliga inflytande. Kapitlens titlar ger en bra bild av innehållet: Skadebegreppet, Filmen som pedagogiskt hjälpmedel, Attitydpåverkan, Frekvensundersökningar, Åldern och filmpåverkan, Psykiatriska störningar, Filmen och kriminaliteten (två kapitel), Filmupplevelse och försvarsmekanismer, Censurens effekter, Censurvilja och verklighetsbild.

Man undersöker begreppet skada, vilket visar sig vara ytterst svårdefinierat. Man menar att filmens särskilda funktion som pedagogiskt hjälpmedel är omöjlig att fastslå, och man fastslår vidare att ”filmens sätt att verka på publikens attityder inte kan isoleras från den ständigt pågående samverkan med andra påverkningskällor” samt att filmundervisning i skolan kan motverka ”attitydförskjutande effekter från tendentiösa filmer”.<sup>462</sup> De som ser filmer är främst ungdomar (17-åringar är toppnoterade) och det finns samband mellan biogående och dåliga skolresultat, läsning av seriemagasin istället för böcker samt en ”negativ korrelation med intelligens”.<sup>463</sup> Orsakssammanhanget är dock inte glasklart, utredningen föreslår med stöd i forskningen att det är ”filmkonsumerandet som är en följd av eller ett symptom på bakgrunds- och personlighetsfaktorernas funktion”. Det längsta kapitlet diskuterar åldern och filmpåverkan. Inte heller där är det möjligt att fastslå något generellt mönster för barns påverkan vad gäller ålder, filminnehåll eller effekter. Filmer kan orsaka ångest och rädsla, men en undersökning av tevetittande har också visat att 35 procent av en barngrupp från årskurs 3 och 5 har sett filmer bedömda som barnolämpliga, vilket ”nästan alla” uppskattat. Filmens samband



med kriminalitet är enligt de undersökningar som gjorts inom gruppens forskning omöjliga att fastslå, förutom vad gäller fall av brottsinstruktion. Sådan information torde dock vara enklare att skaffa på annat håll menar utredningen. Vid försök med våldsfilm har filmer visat sig kunna ge upphov till aggressivitet för vissa grupper, utredningen ställer dock upp hypotesen att det kan vara just dessa gruppers speciella förutsättningar att uppfatta våldsfilmer (erfarenheter, personlig läggning) som är orsaken till aggressivitet. Censurens effekter antas i utredningens tionde kapitel snarare skapa förväntningar på filmer som drabbats av klipp, och på så sätt ”motverka censuråtgärdernas avsikter”. I det sista kapitlet diskuteras viljan att censurera, en undersökning av attityder till filmcensur får ligga till grund för en diskussion om hur bilden av filmers påverkan hos censurivrare sällan bygger på rationella kunskaper utan på mer känslomässig grund. Resultatet av gruppens utredning om censurfrågan blev otvetydigt. Det gick inte att generellt påvisa några som helst effekter av filmen på dess åskådare.

Trots all forskning som finansierats är det ändå som om de tyngsta argumenten i utredningen är av mer intellektuellt resonerande art än absoluta resultat av de undersökningar som genomförts. Det var just så här Harry Schein hade resonerat på egen hand under ett par decennier.<sup>464</sup> Men med forskningsgruppens bistånd – och underskrifter – kunde hans argument nu få vetenskaplig legitimitet. Med rapporten hade gruppen gjort sin viktigaste insats, under de närmaste åren minskade successivt Scheins engagemang vad gällde att finansiera och administrera Filmforskningsgruppens verksamhet.

Rapporten skulle inte få den betydelse Schein hoppats på. Visserligen tog den stora censurutredningen fasta på Filmforskningsgruppens resultat, den föreslog i det slutbetänkande som kom 1969 att vuxencensuren skulle slopas. I denna tid av uppror, uppbrott och allmän relativisering var det nog ingen oväntad slutsats. Alla – till och med biografbyråns chef Erik Skoglund – väntade sig en snar stängning av biografbyrån, eller i alla fall en omdirigering av dess uppgifter. Men inget hände. Det inrikespolitiska klimatet var kanske inte riktigt lika radikalt som tidens medieklimat verkade uttrycka.

Eller snarare, radikaliteten såg plötsligt annorlunda ut. Det som till helt nyss av många nog kunnat uppfattas som en reform i frihetens namn – mot inskränkthet, mot moralism och mot statlig kontroll – kunde nu möta motstånd från de flesta håll. Naturligtvis från de religiösa grupper som några år tidigare drivit debatten om 491, men också från andra konservativa. Det var inte heller givet för alla socialdemokrater att filmen skulle

släppas fri. Och ännu längre vänster ifrån kom hård kritik. I en skrift om Harry Schein och Filminstitutets verksamhet utgiven av en grupp radikala filmare i Uppsala benämndes forskningsgruppens verksamhet som styrd efter det liberala frihetsbegrepp som enbart gynnade den etablerade branschen. För att citera skriften: ”fritt fram för knull, knull och pang, pang”.<sup>465</sup> Och inte ens filmbranschen var helt igenom pigg på att avskaffa censuren, den innebar ju ett skyddsnät som bibehöll biograffilmens goda rykte, som med officiell stämpel skötte hygieniseringen av salongernas utbud.<sup>466</sup>

När gruppens arbete avtynar runt 1970 delfinansierar som ovan nämnts Filminstitutet istället en professur i nya ämnet filmvetenskap vid Stockholms universitet. Vilken inriktning detta ämne skulle få var inte självklart. Schein uppmanade exempelvis två pedagoger från forskningsgruppen, Leif Furhammar respektive Sven Norlin, att söka professuren. Norlin söker också, men bedöms av de sakkunniga väga för lätt. Istället erbjöds professuren till Rune Waldekrantz. Han var rektor för den film-skola som Filminstitutet drev vilken nu skulle läggas ned för att ge plats till Dramatiska Institutet.<sup>467</sup> Med honom fick ämnet en humanistisk inriktning. Filmskolans estetiska praktik och Waldekrantz filmhistoriska kunde bli bärande inslag, liksom en successiv orientering mot ämnets internationella nyordning. Samtidigt kom delar av forskningsgruppens mer allmänt massmedieorienterade ambitioner länge att fortleva inom ämnet vid Stockholms universitet, bland annat genom lärare som medverkat i Filmforskningsgruppen (som Björn Häggqvist). Dessutom skulle Leif Furhammar 1978 komma att efterträda Waldekrantz som professor i ämnet. Då var ämnet redan helt finansierat av universitet.

I filmvetenskapen kom alltså tydliga spår – personella och innehållsmässiga – av två verksamheter som avvecklas av Filminstitutet att fortleva inom det nya Filmhusets väggar. Dessutom skulle andra till gruppen knutna forskare, med blivande professorn i medie- och kommunikationsvetenskap Jan Ekecrantz som främsta exempel, komma att prägla svensk medieforskning. Filmforskningsgruppen tycks således haft viss betydelse för flera vetenskapliga discipliners utveckling. Dess konkreta funktion i den kulturpolitiska situation den formats för att bidra i var dock ringa. Gruppen hade kommit fram till att medier – i alla fall film – inte var särskilt farliga vad gällde påverkan. Deras inflytande var svårt att fastslå. Kanske var detta en sanning som passade inte bara Harry Schein, utan också den filmbransch som genom ett avtal med staten finansierade och deltog Filminstitutets ledning. Censurmotståndet kan i och för sig betraktas som en sorts liberalt grundad värdering av yttrandefrihet eller rent av konstnärlig frihet, men det finns i just detta fall besvärande institutionella

faktorer som problematiserar en sådan ideal syn på filmforskningsgruppens roll i censurutredningen. Att vuxencensuren trots både forskningsgruppens rapport och själva utredningens betänkande som också ifrågasatte vuxencensurens existens trots allt inte avskaffades vid denna tidpunkt ändrar inte den problematiken.

## Att mäta kultur

Mitt nästa exempel från filminstitutet är dock ännu ett annat. I den kulturdemokratiska våg som kom att prägla den offentliga och politiska diskussion om konst, litteratur och medier några år in på 1960-talet, var sådana begrepp som kvalitetsfilm hotade. Inom sociologin hade man med nya undersöknings- och mätmetoder kunnat fånga opinioner och attityder till kultur som utmanade inte bara en elitär konstsyn, utan också klassiska folkbildningsideal. Som ett svar kom Schein att själv använda de nya metoderna i en stor undersökning om svenskar attityder till kulturen och (inte minst) till filmen. Den kom att utföras av Filminstitutet i samarbete med opinionsbyrån SIFO och publicerades 1967 under titeln *Kulturattityder*.

I mitten av 1960-talet förändrades den svenska kulturpolitiken. Harry Schein hade haft en viktig roll som opinionsbildare med sin bok *Har vi råd med kultur?* från 1962 och med säsättningen av Svenska Filminstitutet året efter. Han sågs som en konstens välgörare i och med den ekonomiska utjämningsmodell han generellt förordade i kulturpolitiken – och också införde i filmproduktionen. Intäkterna från den kultur som lönade sig skulle tillföras exklusiv konst som hade svårt att annars överleva. Scheins ideal kunde framstå som sympatiska och kulturvänliga, men de var i vissa avseenden också djupt elitistiska. Hans syn på konsten som en företeelse som borde vara skild från samhällets demokratiskt inrättade strukturer var ohöjd. Kulturpolitik skulle inte – ej heller en socialdemokratisk sådan, som Schein såg det – handla om att sprida god kultur enligt en modell för jämlikhet lik den efter vilken de materiella resurserna människor emellan nu skulle utjämnas i socialdemokratins Sverige. Behovet av att skapa eller av att konsumera kultur var visserligen lika ojämnt fördelat i samhället som de ekonomiska tillgångarna, men det följde på intet sätt med automatik socialgrupperna. Schein ville inte se tillgodogörandet av god konst och litteratur som en primärt social företeelse, avsedd att göra samhällsnytta och möjlig att fördela.<sup>468</sup> Hellre ville han tillgodose konstens asociala kvaliteter. Det var bara konstens intäkter som skulle fördelas, kvalitet skulle bedömas av kulturvärldens experter och belönas efter förtjänst på den populära kulturens bekostnad.

Harry Scheins tankar var i så måtto på kollisionskurs med en ny markant tendens i den svenska offentligheten. De var det på flera sätt. En direkt replik på Scheins skrift var stadsplaneringsexperten Lennart Holms bok *Strategi för kultur* från 1964. Där Schein enligt Holm förordade en ”pragmatisk kulturpolitik, mjukt anpassad till den politiska frontens läge och till ett praktiskt finansiellt samspel med etablerade enskilda kulturorgan”, förordade Holm en annan strategi.<sup>469</sup> Han menade att en metodisk sociologisk kartläggning borde ligga till grund för det kulturpolitiska arbetet. Hur såg kulturkonsumtionen ut? Vilka var dess samband med individers utbildning, inkomst och bostadsort? Sådana frågor skulle undersökas, och de svar som undersökningarna gav skulle användas i det övergripande pedagogiska projekt som var kulturpolitikens mål: att förbättra tillgänglighet till kultur för att främja en god kulturkonsumtion.<sup>470</sup> Helst skulle man söka nå en ”kultursociologisk totalbild”.<sup>471</sup>

Holm förordade alltså stora sociologiska kartläggningar av folkets kulturvanor. Sådana kom också nu att utföras. Sociologen Harald Swedner var exempelvis redan sysselsatt med att undersöka teaterpubliken i Malmö. Han iakttog hur dess sociala sammansättning gav vid handen att teatern långt ifrån lyckades fånga något tvärsnitt av samhällets socialgrupper. Dessutom tydde mycket på att det i stora delar av socialgrupp tre fanns en motvilja mot det ”insidesprat” som omgärdade mycken teater, litteratur och konst.<sup>472</sup> Swedner använde begreppet ”finkultur” för att beteckna denna kultur, den var ett ”opium för borgarna” på samma sätt som religionen kallats opium för folket.<sup>473</sup> Finkulturen hade sina ”stöttrupper” i ABF och andra bildningsorganisationer, menade Swedner, men där fanns ofta en förmyndarattityd. De trodde sig kunna sälja in finkultur genom att ge dåligt samvete, när det hellre gällde att informera om olika valmöjligheter i kulturutbudet.

Kulturlivet tycktes alltså ha svårt att anpassa sig till samhällets övergripande demokratiseringsprojekt. Teatern hade förblivit en bastion för de högre samhällsskikten, för dem med högst utbildning eller med högst inkomst. Den var ett finrum som genom hela sin miljö och sitt tilltal närmast skrämde bort arbetarklassen, vände sig från den breda befolkning som många nu såg som främst behöva kulturen. Likadant var det sannolikt med annan finkultur. Genom kultursociologiska undersökningar likt de Swedner nu själv genomfört kunde klara besked ges om sakernas tillstånd. Vad var då målet? Swedners ärende kan tyckas dubbelbottnat. Å ena sidan talar han om sociala kontexter kring finkulturen: hur undersökningarna i Malmö antydde en ”barriär” mot finkulturen, och om hur nedbrytandet av denna barriär krävde kunskap – det vill säga enkätunder-

sökningar – om dess beskaffenhet.<sup>474</sup> Den beskaffenheten kunde undersökningar likt den han redan gjort ge en fingervisning om, men rader av liknande (och större) framtida kultursociologiska forskningsprojekt krävdes för att uppnå full kunskap. Å andra sidan talar han om finkulturens innehåll: hur konstnären identifierade sig med borgerskapet och hur teatern tematiskt fixerades vid borgerligheten.<sup>475</sup> Finkulturen kunde inte tala till människors erfarenheter. Varför då bryta barriären mot finkulturen, kan man undra.

Holm och Swedner hade olika mål – för Holm hägrade den goda samhälleliga pedagogiska kulturplaneringen, medan Swedner snarare verkade för nedbrytningen av barriärerna mellan de sociala grupperna, kanske av hela borgerligheten – men medlet var detsamma. De förordade de stora enkätundersökningarna som given motor och kunskapskälla. Här var de inte ensamma. Mätbarhetens triumf, fixeringen vid siffrorna, präglade en rad fält under 1960-talet. En ny datateknik möjliggjorde avancerad resultatanalys, siffror kunde ge mer kunskap än tidigare. Men med siffrorna följde också en status av vetenskap, av kumulativt vetande om kulturen. Och en åskådliggörande bas för politisk handling.<sup>476</sup>

Det kulturpolitiska landskapet var mångskiktat. Som om det inte räckte med Holms statsstyrda kulturpedagogik och Swedners mer omvälvande ideal, fanns hade också en kulturliberal rörelse etablerats i kölvattnet av Bengt Nermans *Demokratins kultursyn*. Den debatt om relativiseringen av kulturella värden som följde – och som diskuterats ovan i kapitel 4 – hade slagit rot. Nermans ärende hade inte riktigt legat i den kulturrelativistiska fåra som hans efterföljare snabbt plöjde fram, men hans perspektiv banade väg för en rehabilitering av den föregivet dåliga publika smaken. Man kan med Kjell Jonsson tala om hur en ”ny kulturdemokratisk position” i och med Nermans bok fick sitt mest uppmärksammade uttryck.<sup>477</sup>

Den exklusiva kulturens status var således hotad från olika håll. Från liberaler som värnade marknadskrafter och frihet, från en socialdemokrati som ville sprida och demokratisera den, och från mer vänsterorienterade som dessutom ville avlägsna dess borgerliga värderingar. I förordet till skriften *Kulturattityder*, som publicerades 1967 och där Schein och statistikern och sociologen Björn Häggqvist presenterade sin undersökning, berättade Schein om hur föreställningen om den allmänna opinionens kulturfientlighet ännu var obevisad. Genom att skaffa sig faktiska upplysningar om allmänhetens kulturpolitiska attityder menade han att det gick att på ett säkrare sätt uttala sig om hur Sveriges befolkning i gemen såg på såväl samhälleligt stöd till kultur som på samhällelig reglering av kulturens innehåll. Det handlade alltså inte primärt om att kartlägga vanor

och beteenden kring kultur, utan om att undersöka attityder till kultur. Hur uppfattades exempelvis på ett principiellt plan censurfrågorna, nu några år efter stormarna kring *491* och *Tystnaden*? Och hur såg svenskar på den nya kulturpolitikens – eller mer specifikt Harry Scheins filmpolitikens – ambition att stödja den exklusiva kulturen på den kommersiellt framgångsrikas bekostnad?

Dessutom lade författarna – det vill säga Harry Schein – också visst utrymme på att göra narr av den sorts metoder som de själva använde sig av. Sociologiskt arbete handlade ofta om att för stora kostnader bevisa vad alla ändå visste, menade han. Om att, med Scheins ord, sätta truismerna på tabell.<sup>478</sup> Schein sade sig härmed mer allmänt avse vad han kallade parodier på sociologi – men sannolikt fanns också en specifik adress i Harald Swedner. Att de flesta människor sällan såg teater och därför kände sig främmande i en teatersalong var precis en sådan truism som Schein syftade på. I de resultat som han själv med Björn Häggqvists hjälp nått genom en stor enkätundersökning i sin stora kulturpolitiska undersökning – totalt hade 1171 svenska medborgare svarat på 74 frågor – såg han dock inte truismer utan ny kunskap om attityderna till kultur. Exempelvis visade undersökningen att filmen hade en förvånansvärt stark förankring i inhemskt kulturliv. En fjärdedel av svenskarna var filmintresserade och av dem hade hälften till och med ett *starkt* filmintresse.

Schein och Häggqvist menade sig med sin undersökning ha visat att det medvetna kulturhatet var betydligt mindre utbrett än vad många trodde. Det allra djupaste intresset för kultur fanns hos en minoritet, men det intresset var spritt över socialgrupperna. Harald Swedners upptäckt av en större frekvens teaterbesök i socialgrupp ett än i de andra socialgrupperna dolde enligt Schein det mer intressanta faktumet att det trots allt var relativt få i denna mest välbärgade grupp som faktiskt utnyttjade möjligheten att gå på teater.<sup>479</sup> Genom begreppet finkultur associerades till marmorpalats och aftonkläder, och Schein befarade att den negativa laddningen som följde av den ständiga fokuseringen på den exklusiva kulturkonsumtionens yttre former skulle komma att glida över till att förknippas även med den exklusiva kulturens innehåll. Alla de associationer som nu kommit att omgärda begreppet finkultur hotade drabba den exklusiva konsten i gemen.<sup>480</sup>

Schein genomför alltså med Häggqvists hjälp en studie vars metod är just den som hans vedersakare Holm och Swedner förordat respektive använt. Samtidigt kritiserar han i rapporten i explicita ordalag samma metod, inte främst i form av regelrätt metodreflektion utan snarare i form av sarkasmer mot själva opinionsundersökningens värde som företeelse.<sup>481</sup>



Rapportens karaktär av debattbok ger detta paradoxala förhållningssätt en logik. *Kulturattityder* var lika mycket avsedd att väcka debatt som att rapportera resultatet av en undersökning.

Det finns paralleller mellan undersökningen av 1960-talets medieattityder och Filmforskningsgruppens arbete. I båda fallen fanns en tydlig hemvist i samhällsvetenskaplig forskning med tonvikt på kvantitativ metod. Detta kan tyckas svära mot de tydliga syften som båda projekten utgick från. Hade de vetenskapliga undersökningarna – i händelse av ett motsatt utfall än vad som nu blev fallet – verkligen varit ägnade att övertyga även Schein själv om filmens farlighet, om behovet av en censur, eller om en kulturfientlig opinion? Hur tänkte Schein? Var hans tro på mätbarheten så orubblig att dess frukter i detta fall skulle förmått honom att – precis som Segerstedt – överge sina ideal, bara Filmforskningsgruppen kommit fram till att filmens påverkan kunde fastslås och rent av vara skadlig? Harry Schein hade ju så envist hävdad hur innehållet i filmer till varje pris skulle fredas från ingripanden. Eller var både Filmforskningsgruppen och undersökningen om attityder till kultur i själva verket spekulationer i den för tiden så typiska tron på mätbarhet? Om han kunde övertyga en grupp forskare från trovärdiga vetenskapsområden att på goda grunder – grunder som han visste fanns – fastslå att filmens effekter inte kunde generaliseras, då skulle ett starkt argument mot Skoglunds biografbyrå föreligga. Scheins mer allmänna slängar mot sifferexercisens funktionalitet i *Kulturattityder* tyder på en sådan tolkning. För att övertyga år 1967 behövdes siffror och tabeller.<sup>482</sup> Hur seriösa medarbetarna i Filminstitutets forskningsgrupp (och hit hörde även Björn Häggqvist) än var i sitt värv, fanns bakom projektet en tydlig intressestyrning.

## Ett nytt uppdrag

Sommaren 1971 utsågs, som nämnts ovan, Harry Schein till regeringens särskilde sakkunnige i massmediefrågor. Han tillträdde den 1 juli samma år. Hans kostnadsställe skulle bli Utbildningsdepartementet, men hans fysiska arbetsplats fortfarande Filmhuset. Han förordnades efter eget önskemål på halvtid och behöll sina övriga uppdrag. Ingvar Carlsson ville enligt bevarad korrespondens gärna undvika publicitet kring utnämningen, men insåg att namnet Harry Schein var för hett för att det hela skulle kunna ske obemärkt.<sup>483</sup> Därför föreslog han ett meddelande via TT: ”Direktör Harry Schein har förordnats som sakkunnig inom Utbildningsdepartementet fr o m den 1 juli 1971 tills vidare. Han skall inom departementet biträda med beredning av frågor om produktion och distribution

av film, radio- och tv-program, för utbildnings- och kulturområdet. Direktör Schein kvarstår såsom ordförande i filminstitutets styrelse och ledamot av filmutredningen.”<sup>484</sup>

Det kan tyckas som ett dåligt val. Om man år 1971 i Sverige ville undvika publicitet kring något var Schein sannolikt den sämsta bundsförvant som gick att finna. Men kanske var det bara kring utnämningen publiciteten skulle undvikas, däremot skulle de olika utredningar Schein genomförde inom uppdraget garanteras plats i offentligheten.<sup>485</sup>

Det var främst i generella diskussioner om kulturpolitik och genom sina specifika operationer inom filmpolitiken som Schein dittills hade gjort sig känd hos allmänheten. Hans eventuella bredare mediekunnande hade sannolikt skymts av hans smalare fokus på film och (hög)kultur, och helt säkert av hans extravaganta livsstil. Inom Filminstitutets ram hade dock både Filmforskningsgruppen och attitydundersökningen om kulturfrågor anknutit till frågekomplex som var centrala för tidens massmedieforskning. Det handlade om att kartlägga opinioner och att bedöma mediernas påverkan, med teoretisk grund i ämnen som pedagogik och sociologi. Schein själv hade under sin tid som filmkritiker också anknutit till sådana frågor, men då ur mer kulturorienterade än samhällsvetenskapliga perspektiv. Freud hade varit en inspiration för honom, liksom viss marxistisk teori.

Ett prioriterat område för Schein att kartlägga var de audiovisuella medierna. Hans kunskap som filmkritiker och debattör av tevepolitik var meriter. Dessutom hade han redan på uppdrag av industriminister Krister Wickman undersökt möjligheterna att etablera ett kassettbolag med offentlig finansiering i samarbete med Kooperativa Förbundet. Här låg enligt utbildningsministern hjärtpunkten i utredningsuppdraget. Fanns inte risk för att videon bara var en av alla dessa tekniska ballonger som luften snabbt skulle gå ur?<sup>486</sup> Massmediefrågor, det var ett problemområde som inrymde mycket av sådant som Schein hade ägnat sig åt – som administratör, eller som skribent och debattör. Men samtidigt var det ett vidare fält, det rymde också betydligt mer än de medier han dittills lagt sin tid och sitt tänkande på. Där fanns inte bara filmen, televisionen, radion och pressen, eller nya medier som videon. Där fanns också medier som ännu inte ens fanns. För det Schein skulle komma att utreda var inte bara samtida massmedieproblem, utan också den mediala framtiden.

En omedelbart närliggande fråga att fundera – och spekulera – över är naturligtvis orsakerna till att uppdraget gavs. Varför gavs det just vid denna tid, och varför just till Harry Schein? Likaså värt att undersöka är uppdragets instruktioner, hur det formulerades. Vidare är det naturligtvis

intressant att iaktta vari kärnan i Scheins framtidsprognoser bestod. Vari från han hämtade underlaget till dem, den medieteoretiska grund och det tekniskt kunnande som uppdraget någonstans förutsatte, samt hur de hängde samman med den samtida debatten. Det vill säga dess relation till det samtal om medier som ständigt fördes i offentligheten och i akademien.

En utredning om kabelteve och framtidens (digitala) medielandskap utmynnade i en intensiv debatt med runt 60 inlägg i olika tidningar under ett knappt halvårs tid (från september 1972 till januari 1973). Här är kontexten i dubbel bemärkelse politisk. Dels utgörs den av kanslihusets departementsvärld, men också av partipolitiken. Scheins utredning skapade en osäkerhet. Handlade hans uppdrag om en rationell samhällsplanering eller var den ett led i en socialdemokratisk mediepolitik? Hans största enskilda utredning inom uppdraget kom tidigt, den sammanfattades i augusti 1972 genom skriften *Inför en ny mediapolitik*. Det var en bok där Schein, delvis i samarbete med tekniker från televerket, diskuterade en snar medial framtid där fiberkabel – eller bredband, som Schein framsynt kallade tekniken – skulle kunna revolutionera mediekulturen.<sup>487</sup> Denna teknik kunde, som Schein såg det, innebära att den globala by som var Marshall McLuhans metafor för tevekulturens svällande värld kanske endast skulle bli en kort, aldrig verkligt realiserad, mediehistorisk parentes. Hellre skulle framtidens mediesamhälle kunna beskrivas som staden med tusen getton. Masskulturen hade för ett ögonblick av historien kommit att bli det heterogena moderna samhällets främsta gemensamma erfarenhetsform, men den nya kommunikationstekniken skulle komma att avlösa den. Vad skulle i dess värld återstå av gemensamma erfarenheter? frågade sig Schein.<sup>488</sup>

Samhället stod inför en snar medierevolution och det gällde att finna vägar att bereda sig på den. Dels i kulturell bemärkelse, människors vanor och föreställningsvärldar skulle komma att förändras drastiskt med den nya kabeltekniken. Dels handlade det om att etablera infrastruktur. Ingen enskild aktör skulle ha råd att tillhandahålla det nya kabelburna nätverk som behövdes. Inte heller för staten – oavsett om man därmed avsåg Televerket, Sveriges Radio eller Utbildningsdepartementet – skulle den initiala kostnaden framstå som rimlig. En planerad samverkan mellan näringsliv och offentlighet behövdes, för att ha råd, men också för att etablera en kontroll över det nya nätet i den utsträckning det var möjligt. Ingen nation skulle kunna ställa sig utanför den nya kabelkulturen, och frågan var inte om utan hur Sverige skulle bereda sig på den.<sup>489</sup>

Idéerna om kabeltelevisionen – och metaforen om staden med tusen getton – var hämtade från en aktuell kanadensisk offentligt utredning om

framtidens mediesamhälle, *Instant World*.<sup>490</sup> Det var alltså inte några helt okända idéer Schein lade fram. Men för den svenska offentligheten tycktes perspektiven halsbrytande, och inte minst i kraft av budbärarens persona kom de att misstänkliggöras. Han angreps från alla politiska vinklar, till och med inifrån socialdemokratin, för de visioner om ett samhälle uppbyggt kring dubbelriktad kommunikation via skärm som hans skrift innehöll. (Se vidare Kapitel 9 om utredningen och den debatt som följde på den.)

### Pressproblem – Harry Schein i debatten om den svenska tidningskrisen 1973

Det fjärde exemplet visar Schein som debattör, men framför allt Schein som föremål för debatt. Många av Scheins kultur- och mediepolitiska insatser och utspel blev diskuterade i press, radio och teve. Ett exempel är den ovan diskuterade anmälningen av Åsa-Nisse till Radionämnden hösten 1971. Ett annat är de ständiga skärmytslingarna med den så kallade filmväinstern runt 1970.<sup>491</sup>

Mitt fjärde exempel utgörs dock av ett mindre omtalad skeende, men som gav upphov till runt 200 artiklar i dagspress och tidskrifter under våren 1973. Det var något till synes så obetydligt som en bokanmälan av Schein om ett presshistoriskt verk som kom att utlösa en av 1970-talets mer intensiva offentliga debatter om presspolitik. Den rymde också ett utspel kring pressens ägarstruktur, relaterad till demokrati, presstöd och till pressetiska frågor. Här är alltså ett exempel på forskning som katalysator till samhällelig debatt. Jarl Torbackes bok var inte beställd, den utgjorde inget exempel på kvantitativ opinionsforskning eller analys av medieanvändandets faror. Den var en traditionell historieskrivning. Scheins artikel kom dock att ses som beställd, att utspelet var partipolitiskt motiverat och hade brett stöd inom socialdemokratin var de flesta kommentatorer ense om.

Det var den 10 januari 1973 som Schein i *Dagens Nyheter* redogjorde för sin läsning av presshistorikern Jarl Torbackes bok *Dagens Nyheter och demokratins kris 1937–1946: Genom stormar till seger*, om Bonniers inflytande över de tidningar förlaget ägt. Det var den andra delen i Torbackes tvåbandsverk om *Dagens Nyheter*s politiska historia. Att artikeln inte var en vanlig recension framgick dock sannolikt redan av den signatur som kunde läsas nedanför den. Temat för artikeln var medier och ägarskap. Med presshistoriska exempel argumenterade Schein utifrån Torbackes bok nu för hur pressens kris – tidningsdöden – borde aktualisera andra åtgärder

än enbart ekonomiskt stöd. För frågan var inte bara historisk, utan i hög grad en samtida angelägenhet. Torbackes böcker visade ”att tidningens redaktion varit utsatt för praktiskt taget oavbrutna påtryckningar från ägarnas sida”, menade Schein.<sup>492</sup> Tidningar tillhörde ännu de viktigaste opinionsbildarna, att sådana kunde ärvas och under långa perioder utgöra inkomstbringande familjeföretag såg han som en samhällsfara. I Torbackes böcker om familjen Bonnier fanns exempel på hur tidningsägare kunde påverka pressens innehåll. Än värre blev det om samma privata ägare ägde flera tidningar. Mediemonopol utmanade demokratin, skapade sina egna regler. Särskilt i de fall som tidningarna knöts till politiska partier. I Sveriges riksdag var majoriteten socialdemokratisk med stöd av Vänsterpartiet kommunisterna. Denna vänsterriksdag speglades inte i pressen, där merparten av tidningarna var liberala, knutna till Folkpartiet. Varför måste den skarpa skiljelinjen mellan ägande av medier och kontroll av deras innehåll begränsas till nya medier? Den aktuella frågan om pressstödet aktualiserade här en brännande fråga: skulle verkliga statliga subventioner slussas till de tre stora ägarfamiljerna?

Som en lämplig modell för reglering av pressen såg Schein etermediernas public service-begrepp. Ju färre tidningar och större monopol, ju orimligare var det att denna makt över opinionen ärvdes. Varför inte låta alla tidningars ledarsidor ha artiklar av skribenter med skilda politiska färger? Varför inte säkra tidningarnas saklighet och allsidiga bevakning av politiken med lagstiftning och myndighetsutövning?<sup>493</sup> Regeringens mediepolitiska expert hade talat, och det var kontroversiella ståndpunkter som han gav uttryck för. Inte blev de mindre kontroversiella av att Schein på en offentlig konferens i Danmark, dit han inbjudits för att tala om sin nu välkända kabelutredning, tycktes ha menat att det i framtiden kunde räcka med en enda dagstidning i ett land som Sverige.<sup>494</sup> Administrerad av TT och omgärdad av samma lagar som radio och teve. En svensk *Pravda* menade kritikerna, med TT som informationsministerium. Kanske hade man missuppfattat honom. En dementi kom. Inte ville han begränsa antalet tidningar. Han var felciterad. Däremot hade han velat väcka frågan om villkoren för pressens frihet, om ägandet av den, om det privata kapitalets rätt till opinionsbildning. Och samtidigt diskuterat framtidens tekniska medieutveckling. Perspektiven hade rörts samman. Kanske för att problemen var komplicerade. Schein citerade Kirkegaard – när alla andra förenklade allt ville han istället göra det lite svårare.<sup>495</sup>

Men kritikerna hade tagit fasta på sina misstankar. När riksdagen väl hade blivit huvudman för AB Sveriges rikstidningar skulle friden och vintermörkret lägga sig över det blandekonomiska Sverige, en ny skön

värld där storebror såg allt. *Expressens* ledarsida citerade en oroad Nils Petter Sundgren och kryddade med dystopiska referenser under rubriken ”Storebror på väg”.<sup>496</sup> En liberal som Olle Wästberg utfärdade i en stort uppslagen kulturartikel i samma tidning en skarp varning för Schein, han var en betydligt större fara än eventuella politiska vridningar åt olika håll.<sup>497</sup> I Scheins mediesamhälle skulle det inte ens bli någon vänstervridning, annat än som experimentverksamhet arrangerad av kommunikationspolitiska byrån. Överhetssamhället krävde att kontrollera debatten. Wästberg vävde i sin kritik samman den utredning som kommit under hösten med Scheins nya utspel. Och enligt Lars Gustafsson var det enda Schein egentligen erbjöd i sitt förslag friheten att lyda polisen.<sup>498</sup>

Var Scheins misstag att vilja ge friheten garantier genom att bygga ut makten? På *Aftonbladets* kultursida försvarade man i sin Innerspalt Schein, som säkert inte hade så ont uppsåt som alla hans fiender försökte ge sken av. Schein hade bara utgått från en korrekt analys av den hotande totala ofriheten i kapitalismens, kommersialismens och liberalismens samhälle. Men det var i alla fall ironiskt att diktator Schein, när han nu väl agerade utanför sitt Filminstitut, förespråkade någon slags företagsdemokrati.<sup>499</sup>

Det fanns många som både roade och oroade sig häröver. Debatten blev långdragen. Frågan togs uppenbarligen på stort allvar, rösterna var många. Den rörde just de medier där debatten fördes, det var ett angeläget perspektiv. Det tycks som om knappt en ledarsida i Sverige undvek frågan.<sup>500</sup> Perspektiven varierade – politiskt såväl som kunskapsmässigt. Här dividerades utifrån kunskap om historien, men också med blicken in i framtiden. Perspektiven var teoretiska, praktiska eller ideologiska. In på hösten 1973 skulle frågan om pressens frihet diskuteras. Jarl Torbacke själv kom snart att beklaga den roll Schein låtit hans forskning spela i dagsdebatten. Han var presshistoriker och hade inget uppsåt att låta sin forskning bli slagträ i dagsdebatt. Dessutom var Scheins tolkning av hans forskning väldigt hårdragen.<sup>501</sup>

Och debatten tycktes ha haft en viss omedelbar betydelse. Eller så var den bara en del i en kampanj? För redan i februari meddelade *Dagens Nyheter*s chefredaktörer Olof Lagercrantz och Sven-Erik Larsson att landets största tidning nu skulle bli partipolitiskt oberoende, och att dess ledarskribenter skulle signera sina artiklar.<sup>502</sup> En bagatell menade de två redaktörerna, några bokstäver till nedanför en artikel. En medial katastrof menade kritikerna. Skulle ledarsidan bli ett klotterplank? Stundade en omdaning av tidningar till en slags varuhus för nyheter och åsikter? Det var i så fall en sådan utveckling som gynnade centralbyråkrater som Harry Schein, skrev någon. Om en grötig och svåröverblickbar anda lägrade sig



över hela pressen, vad skulle då ske med tidningens förmåga att utmana makten? I en stor debattartikel i *Expressen* pekade Gustaf von Platen mer precist på farorna. Personfrågor skulle ersätta sakfrågor. Att gå in med öppet visir i en debatt skulle bli en tyngre uppgift för en skribent, än att göra det med anonymitetens traditionella skydd. Det politiska samtalet skulle bli subjektivt, fastna i personliga tråtor. Visst var det allom bekant att objektivitet inte gick att uppnå, men var det nog anledning att inte sträva efter den? frågade sig von Platen.<sup>503</sup>

Så vad handlade denna strid om? Om politiska realiteter? Var det en kamp mellan folkpartister som var rädda om sina publicistiska språkrör och en socialdemokrati som såg sin hegemoni hotad? Eller handlade det om ideal? Sådana dimensioner fanns ju i debatten, äganderättens ideal stod mot det fria ordets ideal. Eller var dessa två ideal sammanflätade? Var det de liberala rättigheterna att äga och yttra sig som stod mot idéer om – eller krass maktsträvan mot – statlig kontroll? Eller handlade det om frågan vad en tidning egentligen var? Många ville se dess identitet som tidlös, dess praktik och blotta existens som en garant för demokratin. I den pressutredning som tillsatts 1972 kom man i denna anda att formulera mediernas funktioner – deras uppgift var information och gruppkommunikation, samt att kommentera och granska verkligheten.<sup>504</sup> Uppställningen av funktionerna skulle ta sig ända in i läroboken *Massmedier* som utredarna Stig Hadenius och Lennart Weibull samtidigt författade, en bok som skulle komma att bli en klassiker på de svenska universitetens och högskolornas medieutbildningar.<sup>505</sup>

Medier, press och journalistik. Plötsligt tycktes begreppen flytande, närmast synonyma, i den svenska debatten. Som regeringens medieexpert fick Schein tillfälle att dryfta den pågående pressutredningen med utredaren och vännen Hadenius. Han vände sig mot tanken på att medier skulle ha givna funktioner i en demokrati. Var det inte lite förödmjukande? Demokrati var ju inget annat än ett sätt att organisera ett samhälle. Visserligen ett bra sätt, för att inte säga det bästa eller i alla fall minst dåliga. Men nu var demokrati på väg att bli ett honnörsord, något gott som skulle legitimera olika företeelser. Som kulturen, och nu pressen. Men borde man inte låta demokratin få vara viktigare för pressen än vice versa? Och fanns inte en risk att man genom att göra demokratin till ett honnörsord glömde dess organisatoriska dimensioner. Om demokrati reducerades till att främst representera värderingar, kunde ju begreppets retoriska funktion komma att bli viktigare än de konkreta processer det var förbundet med.

Och hade inte massmedierna minst lika viktiga funktioner för sådant

som inte primärt berörde organisationen av samhället? frågade sig Schein i brevet till Hadenius.

Livet består ju för guds skull av annat än frågan om lämplig samhällsorganisation och massmedia har ju enligt min uppfattning betydande funktioner även på sådana sektorer av verkligheten som inte berör organisationen av samhället. [...] För att vara en aning corny skall inte massmedia göra den enskilde kunnigare, rikare, God Bless me, lyckligare? Vad jag menar är att jag saknar en liten anarkistisk djävul i din text.<sup>506</sup>

Var det en demagog som talade? Genom att underbetona pressens funktioner i ett demokratiskt samhälle skulle en styrning av den framstå som mindre kontroversiell. Eller var det snarare kulturpolitikern Schein som ville poängtera hur instrumentaliseringen av medierna under givna funktioner var ett lika stort samhälleligt problem som en politisk styrning av mediernas infrastruktur.

Vad den stora debatten som följde artikeln om Torbackes bok visar är naturligtvis dels hur medieforskningens och pressens praktik erfors som en osäker verksamhet, dels hur (parti)politiken sågs som dess självklara mått. Pressens självpåtagna uppgift var att säkra demokratin, journalistikens uppgift var att bidra med saklighet medan opinionsgenrerna utgjorde nervtrådarna i det politiska samtalet. Att Scheins förtroende för pressens förmåga att utgöra denna demokratins ryggrad var lågt hade han gång efter annan visat. Intressantast är dock hur presshistorien motades bort ur nuet. Att Torbackes undersökningar inte hade något att göra med 1970-talets situation verkade de flesta helt överens om, inte minst Torbacke själv som med trosvis säkerhet menade att sakernas tillstånd nu var så mycket bättre än under den period han undersökt.<sup>507</sup> Schein var pessimist och kanske var det denna pessimism som gjorde honom beredd att argumentera om samtida presspolitik med utgångspunkt i det förflutna. Men här aktualiseras också hans tankar på samtidens medielandskap – massmedierna – som en parentes i mediehistorien, som ett tillstånd i vilket forskare och beslutsfattare både hade ett förflutet och en framtid att ta ansvar för. Om denna inställning tycks han ha varit relativt ensam i sin massmediefixerade samtid.

## Avslutning

Som vi sett förde Schein dialog med högst olika forskningsinriktningar. I de fyra fallen finns såväl kvantitativa undersökningsmetoder, sociologi,

medieutvecklingsteorier, cybernetik och presshistoria representerade genom teoretiska resonemang, i litteraturhänvisningar eller genom rent metodiska grepp. Här finns exempel på hur inte bara politiken och mediesamhället styr forskningen, utan också på hur forskningen i sin tur används i försök att styra samhället och dess olika områden. Medieforskningen fransår som en allmän angelägenhet som driver politiker och debattörer att förhandla, agera och uttala sig.

Just vad gäller Schein är han intressant i sin dubbla funktion. Å ena sidan är han som ett lackmuspapper inför all ny teori och metodologi. Han hänvisar till McLuhan, läser Enzensberger och Habermas. Han använder enkäter och studerar framtidens medieteknologi. Som en ödets ironi kom han i sin allra sista utredning som kultur- och mediepolitiker, *Kulturindustrins negativa verkningar* som publicerades 1982, att på tidstypiskt manér anta den då så aktuella språkliga vändningens ideal. Hans skrift är en begreppsutredning av terminologin kring populärkultur och kommers. Vad menas med kulturindustri? Vad är en negativ verkning? Och alla dessa metoder med kvantiteter och kausalitet som för inte så länge sedan varit en oavvislig doxa i utredningsvärlden kunde nu förlöjligas:

En faktor i sammanhanget är måhända att alla forskare tycks vara mer angelägna om att finna orsakssammanhang än att konstatera brist på sådana. De förstnämnda är ju påtagliga, eftersökta, stimulerande – och leder ofta till fortsatta forskningsuppdrag. De sistnämnda är tråkiga, intetsägande. Man kan inte ens göra dygd av dem eftersom det kunskapsteoretiskt är omöjligt att verifiera o-hypoteser, t ex att kulturindustrin – eller fyrkantiga bord eller läsningen av promemorior – *inte* är skadliga.<sup>508</sup>

Å andra sidan får vi inte glömma att det redan i den studie han gjorde tillsammans med Häggqvist funnits liknande tvivel. Om samtidens tankar oavbrutet fastnade på Schein tycks han själv inte fått fäste i samtiden på samma självklara sätt. Vad dessa olika exempel visar om Schein – och inte om generella tendenser i medieforskningens historia – är hans förmåga att på ett paradoxalt vis både beteckna sin tid på ett kongenialt sätt och samtidigt fungera antitetiskt gentemot dess dominerande tendenser.

Innan den stora debatten om presspolitiken 1973 riktigt hade klingat av hölls den första nordiska debatten om massmedieforskning i Voksenåsen utanför Oslo dit Schein ju hörde till de inbjudna. I hans kommentarer under den avslutande paneldebatten om mediepolitik kunde spår av vårens meningsutbyten skönjas. Det var fel att utreda etermedierna för sig och pressen för sig, inte minst borde en diskussion om den lokala bevakningen

föras kring flera medier simultant.<sup>509</sup> Inga beslut om lokal journalistik i etermedierna borde fattas innan pressutredningen lämnat sitt betänkande om presstödet. Kanske var funktionen public service för Schein viktigare än vilken medieteknologi som hade att hantera idealen.

I de fyra fall jag ovan anknutit till syns exempel på hur flera olika politiska problemområden aktualiseras. Filmforskningsgruppen hade ett uppdrag underställt liberaliseringen av film – alltså om att avveckla en statlig styrning av medierna. I utredningen om kulturattityder handlar det istället om att värna en konstsyn – och en institutionalisering av denna – mot en ny kulturdemokrati. I kabeltevedebatten – som också kan ses som en tidig internet- eller bredbandsdebatt – handlar det om frågan hur och huruvida framtidens medieutveckling kunde, eller alls skulle, styras. Tidningsdebatten är mer specifikt orienterad mot samtidens opinionsbildning och mot nyhetsmedierna. Mot frågorna om vem som skulle äga medierna, och huruvida mediernas innehåll vad gäller politik och opinionsbildning skulle bevakas och regleras.

Harry Schein  
**Inför en  
ny  
mediapolitik**

*Kabeltelevision  
— bildskval eller kommunikation*



**Publica**

## 9. ”Stoppa kabel-tv!”

*Det offentliga mottagandet av Harry Scheins  
utredning Inför en ny mediapolitik 1972*

Åter befinner vi i oss i inledningskapitlets – och bokens – öppningsscen. Oktober 1972, Harry Schein håller ett anförande på Publicistklubbens 75-årsjubileum i Malmö motiverat av hans omdiskuterade bok om det framtida kommunikationssamhället, *Inför en ny mediapolitik*, vilken han nyligen publicerat. Det medielandskap som man kände – med böcker, press, teve, radio och film som olika informationsbärare – var nu utsatt för ett hot, menade Schein. Rentav hotades ”själva massmediebegreppet”, vilket enligt Schein främst hörde ”intimt samman med ekonomiska och tekniska begränsningar i produktions- och distributionsprocessen”.<sup>510</sup> Dessa begränsningar skulle så småningom komma att upphävas – på gott och på ont. En ny dubbelriktad bredbandsteknik skulle inom en inte allt för avlägsen framtid komma att ge nya möjligheter för mellanmännisklig kommunikation, och också distribuera skriven journalistik, ljud och rörlig bild på helt nya sätt. Denna framtida utveckling krävde inte minst dagspressens beredskap.

Scheins bok hade publicerats i början av september 1972. Den uppmärksammades livligt. Delvis på grund av den medialitet Scheins själv ägde, men rapporten uppmärksammades lika mycket på grund av sitt innehåll. Den nya medieteknologi som beskrevs framstod som skrämmande, fascinerande eller osannolik. Och den politiska lösning som Schein föreslog – att en statlig ”mediabyrå” skulle övervaka utvecklingen av ny medieteknologi och samordna organisationen av den infrastruktur som ny telekomteknik krävde – framstod för vissa kritiker som synnerligen teknokratisk. Andra fann i Scheins visioner snarare ett hot mot näringsfrihet och liberala principer.

← Omslag till *Inför en ny mediapolitik*:  
*Kabeltelevision – bildskval eller kommunikation*, 1972.



Jag kommer i detta kapitel att diskutera den debatt som följde på utredningen. Röster höjdes från olika politiska håll mot Scheins utredning. Man vände sig som sagt mot den nya tekniken, mot Scheins framtidspekulationer eller mot hans politiska projekt Mediabyrån. En undersökning av mottagandet av utredningen ger kunskap om den bild av Schein som förmedlades i samtidens medievärld, och om de attityder till hans person som kritiken (positiv såväl som negativ) av utredningen gav uttryck för. Framför allt kan diskussionerna som efterföljde utredningen ge en inblick i tidens attityder till visioner om framtida teknik. Vi kan således genom att studera 1972/1973 års olika reaktioner på *Inför en ny mediapolitik* i viss mån också få korn på den tidens syn på vår egen – det vill säga dagens – mediala samtid. Här möter tankegångar som med historiens avstånd ibland framstår som djupt främmande, men som ändå cirkulerar kring en välbekant medial teknik – den teknik vi idag lever i. Reaktionerna säger också mycket om svensk kultur- och mediepolitisk praktik. De som yttrade sig i debatten representerade i allmänhet kulturpolitiska, mediepolitiska eller massmediala institutioner (eller intressen) av olika slag. Den offentliga diskussionen om *Inför en ny mediapolitik* lägger således i dagen ett antal tidsbundna förhållningssätt vad gäller samhällets styrning, teknologi, kultur eller opinionsbildning, men den ger också uttryck för mer tidlösa attityder och farhågor inför nya medier.

### Inför en ny mediepolitik?

Uppdraget att belysa nya televisionstekniska lösningar som kabelteve, betalteve och satellitsändningar var ett av hans första som medieutredare efter att han tillträdde den 1 juli 1971. Tanken var initialt bland annat att Schein skulle undersöka möjligheter till samordning av olika visuella medier för utbildningsbruk. Det gällde inte minst den nya videoteknikens användning. Redan hösten 1970 hade Schein gjort två punktinsatser på fältet. Dels hade han medverkat i etablerandet av ett statligt videoföretag, dels hade en gjort en värdering av företaget Filmteknik AB. Det senare företaget, ett laboratorium som primärt hade använts av Svensk Filmindustri AB och ägdes av AB Huvudstaden, var ute till försäljning och en tanke var att Sveriges Radio och SFI tillsammans nu kunde nyttja AB Filmteknik.<sup>511</sup>

Två utredningar blev den omedelbara frukten av Scheins uppdrag på Utbildningsdepartementet. Den första var den utredning han skrev tillsammans med Gösta Larsson (ordförande i Kommunförbundet) som hette *Smalfilmsdistribution* (se kapitel 5). Larssons och Scheins utredning presen-

teras våren 1972. Det är bland de mer förvånande inslagen i Scheins karriär att han mitt i denna stora satsning på ny teknik allra först initierar ett projekt byggt helt kring smalfilm.<sup>512</sup> Detta engagemang i den äldsta av de olika medietekniker som i uppdraget ålåg honom att undersöka balanseras dock på sätt och vis av den parallella utredning om kabelteve och bredbandsteknik som alltså får namnet *Inför en ny mediapolitik*.

Vid tiden för utredningen *Inför en ny mediapolitik* pågick ytterligare ett antal statliga utredningar om mediefrågor. Schein själv medverkade också i en utredning om film som skulle lämna sitt slutbetänkande 1973, *Samhället och filmen*.<sup>513</sup> Om vi därtill lägger en kulturutredning som även hade mediefrågor på sin agenda (som publicerades 1972) och en radioutredning färdig 1974, samt till sist en bred etermedieutredning med sikte främst på teve, som tillsattes 1974 och som lade fram betänkande 1977, så kan vi se en samtida politik med mediefrågor synnerligen högt upp på agendan. År 1973 tillsattes dessutom en särskild ”mediapolitisk arbetsgrupp” av regeringen, med syfte att samordna alla dessa frågor. Inte bara för att vinna synergieffekter mellan arbetet med de olika frågorna, det fanns också en medvetenhet om att olika medier inom en inte alltför avlägsen framtid skulle komma att härbergas av en gemensam teknologi. I Scheins utredning av år 1972 kallades den för telekommunikationsteknik, vilket mer specifikt avsåg de sätt som bredband och kabelteve skulle kunna komma att ta över nyhetsförmedling och underhållning samt dessutom möjliggöra en ny sorts dubbelriktad kommunikation.

Till utbildningsminister Ingvar Carlsson skrev Schein i november 1971: ”det finns en filmutredning, en litteraturutredning, en massmediautredning, presstödsutredningen etc. Dessutom håller jag på med kabel-tv. Är det riktigt att på detta sätt isolera frågorna från varandra? Krävs det inte en sammanhängande informations- och kommunikationsutredning?”<sup>514</sup> Man skulle med dagens ögon kunna se uppmaningen som ett uttryck för en väldigt tidig medvetenhet om det som senare kommit att kallas mediekonvergens.<sup>515</sup> Samtidigt gav Schein här också exempel på en tidstypisk tro på storskaliga lösningar för samhället. En övertygelse om möjligheten att med en övergripande offentlig planering lösa de problem som ny teknik skulle ställa massmedierna (och därmed också samhället) inför. Man kan naturligtvis dessutom se Scheins propå som en strävan efter att själv få uppgiften att hantera den eventuella mediekonvergens.

Som klargjorts i de två föregående kapitlen var massmedier ett fält som i det tidiga 1970-talet omgärdas av ett allt större offentligt intresse – präglad av politik och forskning i symbios. Det handlade om att undersöka ny teknik, om att understödja demokrati och om att värna pluralitet. Men

massmedieintresset var (i alla fall i Sverige) också sammanbundet med den kulturpolitik som nu etableras och i flera avseenden expanderar. Kulturpolitiken växte institutionellt under dessa år. 1972 års kulturpolitiska betänkande *Ny kulturpolitik* föreslog en rad reformer som skapade nya myndigheter och stödsystem för konstnärer och författare, och också för spridningen av god kultur. Men där fanns samtidigt en expansion av själva kulturbegreppet. Allt fler dimensioner av mänsklig aktivitet sågs nu som kultur, detta bär inte minst den nämnda kulturutredningen vittnesmål om. Således blir massmedierna på ett annat (mer formaliserat) sätt än tidigare en del av den kulturella offentligheten. Något som också innebär att förståelsen av massmediers roll i människors liv successivt börjar förändras hos forskare och hos politiker, samt i den offentliga debatten. Samtidigt är detta även ideologikritikens tidevarv, en tid av förnyad misstänksamhet gentemot all form av meningsproduktion och kulturindustri. En misstänksamhet som inte minst drabbar storskaliga statliga lösningar, eller ännu hellre kommersiella aktörer på mediemarknaden, eller helst (i alla fall i Sverige) de kombinationer av dessa som svensk socialdemokrati ofta verkade för i korporativistisk anda. Scheins utredning landar alltså i en situation där offentliga utredningar vidgar kulturbegreppet, värnar om demokratin och utreder mediernas funktioner, medan andra röster i offentligheten skarpt ifrågasätter massmediers demokratiska potential i ett blandekonomiskt samhälle som det svenska.

## Utredningen

I resultatet av sin enmansutredning – som inte presenterades som ett sedvanligt betänkande i SOU-serien, utan som en bok utgiven av Allmänna förlaget – inventerade Schein de tekniska lösningar för distribution av teve som existerade i början 1970-talet. Dessutom presenterade han de möjliga framtida konsekvenserna av en ny digital teknik, burens av bredbandskabeln, det vill säga den framväxande kabeltelevisionens förutsättningar. En stor del av boken (70 av 248 sidor) bestod i ett appendix med rent teknisk information som primärt hade tekniker på Televerket som författare.

Boken gavs den dubbeltydiga titeln *Inför en ny mediapolitik: Kabeltelevision – bildskval eller kommunikation*, där huvudtitelns ”inför” både avsåg den oundvikliga förändringsprocessen vad gällde villkor och tekniska lösningar för teve, film, radio och press man nu stod inför, och innebar en skarp uppmaning att från politiskt håll styra denna process – det vill säga att införa en ny mediepolitik. Schein pläderade som sagt var för att inrätta

en statlig mediebyrå där frågor om teve, radio, press, telefoni och vissa kulturfrågor kunde samlas. Dels för att låta den nya teknologin omfattas av en genomtänkt public service-politik liknande den som redan omgärdade etermedierna i Sverige, dels för att underlätta och rationalisera de infrastrukturella nyinvesteringar som etermedierna, dagstidningarna och televerket gemensamt skulle komma att ställas inför. Samtidigt skulle denna public service-politik inte innebära ett monopol liknande det som redan existerade för etermedierna. Snarare krävde den nya tekniken en samverkan mellan offentlighet och privat näringsliv – dels vad gällde att organisera och skapa en infrastruktur, men också i fråga om att fylla de nya medierna med innehåll. Vad gällde den senare uppgiften såg Schein framför sig nya medietekniker med potential att rymma allt från mellanmänsklig kommunikation och lokalt småskalig informationsverksamhet (direktsända kommunfullmäktigesammanträden nämns som ett av många exempel) till nationell högkultur, internationell idrott och underhållning. Inte minst såg han den nya tekniken som revolutionerande för nyhetsförmedlingen. Man skulle kanske inte längre ens komma att tala om tidningar i framtiden, menade Schein. Med bildskärmar som huvudsaklig plattform för all kommunikationsförmedling – där ljud och bild kunde samsas i en form (Schein talar om faksimiltidningar) – skulle en ny politik för press och television snarast behöva inrättas.

För demokratin del innebar den nya tekniken enligt Schein både potentiella faror och möjliga förstärkningar. Med hjälp av en historisk utflykt i 1940-talets Tyskland – Hitler hade 1942 föreslagit införandet av trådradio för att hindra befolkningen att ta in utländska kanaler – påtalar Schein hur kabelteve gav makthavare ökade möjligheter för ett stärkt ”informationsflöde från maktens centrum”.<sup>516</sup> Med en hänvisning till Marshall McLuhans bejakande av samtidigheten i elektronisk teknologi och av möjligheten att med dess stöd utmana maktens monopol, såg Schein å andra sidan den nya tekniken som ett tänkbart medel mot central styrning. ”Den nya kommunikationstekniken [...] kan komplettera massmedia med lokalt förankrade kommunikationsflöden. Den kan medverka till en allmän decentralisering, en aktivering av många människor, en avmystifiering av teknologin, en utveckling av demokratin som livsform och beslutsprocess”.<sup>517</sup> En sådan utveckling krävde dock att den nya tekniken styrdes.

På ett mediekulturellt plan såg Schein alltså framför sig en teknik som kunde innebära massmediernas död. Med dubbelriktad kommunikation och ett mångdubblat utbud (Schein förutspådde en framtid med så mycket som 20 tevekanaler) skulle den gemensamhetskultur som masskommu-

nikationen kunnat erbjuda det industrialiserade samhället avlösas av "en långtgående individualiserad kultur. [...] Mot McLuhans universella by – oavsett om den präglas av Åsa-Nisse eller av TRU-program – ställs nu staden med tusen ghettos."<sup>518</sup> Scheins utredning har ingående behandlats av Nina Wormbs i artikeln "Harry Schein & framtidens kommunikationsteknologi".<sup>519</sup> Wormbs fokuserar i sin text allra främst på utredningens innehåll och på dess rötter. Schein byggde en stor del av sina slutsatser på nordamerikanska erfarenheter och studier.<sup>520</sup> Mest inflytande hämtade han från den kanadensiska utredningen *Instant World*, vilken hade publicerats 1971. Således var han tämligen kvick när det gällde att hämta in aktuell forskning. I sin bok sammanfattade Schein alltså rön och erfarenheter från utländskt håll och diskuterade de konsekvenser som den nya tekniken kunde innebära.

Det enda konkreta förslaget i utredningen är egentligen inrättandet av en mediebyrå underställd regeringen. Wormbs påtalar i sin artikel hur stor plats i utredningen som ägnas "behovet av klok reglering" av kommunikationstekniken.<sup>521</sup> Denna tidiga insikt i nyttan av en sammanhållen offentlig mediopolitik och de bitvis profetiska iakttagelserna av vad den nya tekniken skulle kunna innebära för morgondagens samhälle – som när han förutspår hur en mer individualiserad kultur skulle komma att följa medierevolutionen – är vad Wormbs främst lyfter fram från Scheins utredning. Samtidigt påtalar hon hur författaren i andra fall å andra sidan har en väldigt tidsbunden syn på medier och kultur, till exempel när det gäller reklam. I sin argumentation blir han enligt Wormbs också påfallande vacklande vad gäller den framtida medieteknikens revolutionerande kvaliteter – ömsom skulle den komma att förändra allt, ömsom framställdes förändringen som mindre dramatisk, tekniken (det vill säga framtiden) fanns ju redan där.<sup>522</sup> Samtidigt var detta kanske – som Wormbs också påtalar – att se som en strategi med syfte att "gardera uttalanden mot samtida och framtida kritik".<sup>523</sup> Men i denna Scheins otvetyglighet skulle också kunna läsas in det mer prövande argumentationsmönster som Janne Lindqvist Grinde iakttagit i sin studie av Scheins retorik. Hans skrivande blir hans tänkande. I de hundratals kolumner i *Dagens Nyheter* som Lindqvist Grinde undersökt driver Schein "sällan en entydig eller tydlig tes".<sup>524</sup> Han använde debatten snarare för att finna än för att vinna.<sup>525</sup> Detta att se skrivandet som en förutsättning för (det egna) tänkandet är en återkommande explicit och implicit tankegång hos Schein – vars texter från 1940-talets film- och bokanmälningar och framöver ofta präglas av denna motsägelsefullhet. Slående iakttagelser och från polemik varvas med sakliga beskrivningar och självmedvetna relativiseringar. Allt uttryckt

i eleganta och ofta dubbeltydiga formuleringar. Så också i *Inför en ny mediapolitik* – där ju redan titeln andas denna dubbelhet. Om denna strategis mål kan man fundera. Något som också kommentatorerna av boken skulle komma att göra.

## Elektronikens Åsa-Nisse – en utredning tas emot

De nya formerna av televisionsförmedling som Schein beskrev i *Inför en ny mediapolitik* var egentligen inga nyheter. Företeelser som kabelteve och betalteve var väl kända i landet även om de ännu inte var realiteter. Redan i det tidiga 1960-talet hade Schein själv förklarat hur betalteve redan var ett faktum i USA, och snart kunde införas även i Sverige.<sup>526</sup> Svenska tevetittare hade 1967 i serien *Hur lever vi år 2000?* kunnat se framtidsvisioner om morgondagens vardagsliv med multimediestationer som ett givet inslag i hemmen.<sup>527</sup> Månaderna innan Scheins utredning släpptes fanns flera vittnesbörd i pressen om hur kabelteve i en mycket snarare framtid än millennieskiftet kunde komma att revolutionera det svenska tevelandskapet.<sup>528</sup> I många länder var kabelnät för television också redan etablerade som ett verktyg för lokal och regional kommunikation, men också som en teknisk lösning för mottagning av nationella etermediesändningar i länder med stora avstånd och otillgängliga geografiska områden (härav exempelvis den tidiga utvecklingen i ett land som Kanada).

När Scheins utredning släpptes i september 1972 blev den dock omgående trots allt en stor nyhet. Den 15 september fick *Inför en ny mediapolitik* prioriterad plats i flera tidningar. *Dagens Nyheter* berättade relativt sakligt i en osignerad ledarartikel om boken. "TV med dubbelkontakt" lyder rubriken, under vilken man kan läsa om hur nya "elektroniska under" kommer att "knyta in oss alla i ett tätt och tekniskt perfekt nät med möjligheter till ögonblicklig kommunikation och överväldigande konsumtion av information, underhållning, utbildning, kulturprodukter, åsikter, propaganda".<sup>529</sup> Artikeln fortsätter med att prognostisera hur dagens (alltså 1972 års) starka och "förvirrande brus från radio, tv, press, reklam, underhållningsindustri och kulturproduktion" mot den framtid som Scheins bok utmålar "i minnet [kommer att] te sig som en relativ isolering och tystnad, eller som en själsfridens förlovade och förlorade land".<sup>530</sup> Man påpekar avslutningsvis att många säkert kommer att tolka Scheins skrift som "att denne mångsysslade sociale innovatör vill se sig själv i spetsen" för den samordnande mediebyrå som utredningen pläderar för, men att det vore väsentligare att ta författarens uppmaningar på



allvar och manifestera en beredskap för de förändringar som man (med ett citat från Scheins bok) menar att "kommunikation, demokrati och jämlikhet" kommer att ställas inför.<sup>531</sup>

Samma dag, den 15 september, hade även *Sydsvenska Dagbladet* en ledarartikel. Denna är mer kritisk i sitt förhållningssätt. Man beskriver hur *Inför en ny mediapolitik* i sina sämsta stunder illustrerar "ett utredningsväsendets bottenläge": den är "medvetet personlig och starkt ideologiskt vinklad" och "har spetsen vänd mot olika för hr Schein förargliga media".<sup>532</sup> Artikeln är betitlad "Hot mot pressen?" och har som främsta fokus Harry Scheins eventuella ambition att skapa en nationell mediepolitik som motarbetar dagspressen. Det är Scheins profetior om nya former för nyhetsförmedling man vänder sig mot – eller mer precist hans synpunkt att offentliga subventioner till pressen inte ska styras av den traditionella tidningspressens struktur.<sup>533</sup> Häri läser man in en tydlig animositet från Scheins sida gentemot de svenska tidningarna: "Utan att säga det klart är Schein angelägen om att se pressens roll ytterligare förminskad i framtiden."<sup>534</sup> Kanske bottnade dessa misstankar till viss del i de olika utfall mot den svenska journalistiken som Schein hade gjort under åren. Dels i upprepade korrigeringar av påståenden om hans egen person gjorda i olika tidningar, men också i ett mer generellt (och mycket uppmärksammat) angrepp på den svenska pressens sätt att rapportera kring dåvarande utbildningsminister Olof Palme.<sup>535</sup> Dessutom hade Schein 1968 presenterat ett (häftigt kritiserat) förslag till en samordnad annonsfinansiering för all svensk dagspress, där offentligt organiserade reklam-pooler skulle fördela annonsintäkter (och annonsplatser) lokalt och nationellt på ett sätt som skulle motverka konkurrensen mellan enskilda tidningar och därmed dels främja bevarad mångsidighet på orter med flera tidningar, dels förhindra tidningsdöd på orter med en tidning.<sup>536</sup> I *Sydsvenska Dagbladets* ledarartikel kan man sannolikt utläsa spår av dessa scheinska utfall mot pressens innehåll och av hans kritiska analys av tidningarnas ekonomiska bas. Vid sidan av oron för Scheins pressfientlighet vädrar malmötidningen dessutom en mer generell politisk kritik mot Scheins visioner, vilka karaktäriseras som funktionssocialistiska – en term som vid tiden ofta användes för att beskriva socialdemokratins successiva begränsande strategier gentemot det privata näringslivet.<sup>537</sup>

Skarpt kritisk var också *Aftonbladets* tevekrönikör Macke Nilsson i två krönikor, den 17 respektive den 19 september. Men från en annan politisk horisont. I sin första krönika pekar Nilsson på det bisarra i själva händelsen att Schein – i ett läge där vi inte behöver mer utan bättre information från opålitliga massmedier, och där kommersialismen hotar – skriver en

så entusiastisk bok om en teknik som utvidgar televisionen kvantitativt. Inte minst som han "är vidöppen för kompromisser med kommersiella vinstintressen. Inklusivt reklamen."<sup>538</sup> I den andra krönikan som betitlades "Se upp för Harry Schein – elektronikens Åsa-Nisse" fortsätter Nilssons kritik. Scheins bok är farlig och vilseledande, menar han, och vänder sig främst ånyo mot förslagen om samarbete med näringslivet: "han vill att enskilda vinstintressen ska stå för det 'riskvilliga kapitalet', och att den kommersiella reklamen ska få nya kanaler till hemmen."<sup>539</sup> Visserligen är Scheins bok spännande vad gäller innehållet, men den förespråkar enligt Nilsson samtidigt en önskad teknokrati: "Det behövs ingen stor expertbyrå insnärjd i kommersiella intressen."<sup>540</sup>

I *Expressen* är det på kultursidan som Scheins utredning först slås upp. Alf Thoor ger i artikeln "Vad gör vi med sextio tv-kanaler?" Schein rätt i sin uppmaning att "vi ska sluta prata om tv-politik och radiopolitik och övergå till mediapolitiken istället, innan det är för sent".<sup>541</sup> Om *DN*, *Sydsvenska Dagbladet* och *Aftonbladet* i sina respektive artiklar koncentrerat sig på de konkreta förutsättningarna politiken, journalistiken och pressen, funderade Thoor mer över den nya teknikens kulturella konsekvenser på ett mer allmängiltigt plan. Även här låter han sig övertygas av Schein: "den egentliga innebörden i denna omvälvande utveckling är att vi övergår till nya former för mänsklig samverkan, till ett nytt sätt att meddela sig och hämta kunskap om världen."<sup>542</sup> Han ser i likhet med Schein hur den "elektroniska byn" från "Marshall McLuhans svärmerier" snart är ett passerat stadium. Det närmaste vi kom var när "samma idoler log mot Luleå och Skanör i Aktuellt". Däremot har Thoor svårt att acceptera de politiska lösningar Schein lämnar: "I gengäld uppmålar han dock en ny byråkratisk överhöghet [...], en kommunikationspolitisk byrå med fullkomligt monstruösa arbetsuppgifter. [...] Den vet allting bäst. Den bestämmer allting. Den fyller gamla radiohuset och bygger en våning till. Alla blanketter ifylls här elektroniskt. Man talar med varandra via terminal. Jag kan just undra vad generaldirektören heter i förnamn. Harry?"<sup>543</sup> Thoors fascination för den nya medieverkliggelse som målas upp i Scheins bok växlar alltså över i en mer dystopiskt orienterad värdering av den värld som komma kan, en värld vars monstruösa byråkrati dessutom bär Scheins namn.

Fyra tidningar, fyra genrer och (får man nog se det som) fyra attityder inför den nya mediepolitik som presenteras i Scheins utredning. För att komplettera bilden av det omedelbara mottagandet (som dessutom omfattar ytterligare tidningar förutom de här nämnda) ska också citeras en intervju med upphovsmannen själv, publicerad i *Svenska Dagbladet* den 15

september. Här fick alltså Schein själv komma till tals genom att svara på tio frågor (vilket var en stående intervjuingress). Tonen är inte över sig kritisk i frågorna, utan Schein får tämligen fritt redogöra för sin utrednings teser och resultat. En viss fokusering i frågorna rör det internationellt komparativa perspektivet, där Schein får chansen att påtala områdets vikt. Den enda riktigt offensiva frågan från *SvD:s* sida gäller typiskt nog Scheins egen potentiella roll. På frågan "kan ni tänka er att själv stå i spetsen för en sådan byrå?", blev svaret: "Jag har alltid drömt om att få bli byrådirektör när jag blir stor. Men det är skillnad på drömmar och tankar."<sup>544</sup>

Sammantaget ger dessa fem exempel från det omedelbara mottagandet i pressen på det hela taget en representativ bild av attityderna till utredningen, men de ger också en bild av attityderna gentemot Schein. Utredningen tolkas lika mycket utifrån hans person – intellektuellt stimulerande, presshatare, socialdemokrat, teknokrat, maktlysten – som utifrån sitt innehåll. Det är heller inte orimligt att se det som att det är Schein själv som med sin persona ger utredningen en hel del av dess nyhetsvärde. Även om perspektiven i *Inför en ny mediapolitik* må ha framstått som kittlande 1972 så var den nya teknologin som sagt långt ifrån okänd. Framtidens kabelteve hade diskuterats i pressen tidigare under sommaren 1972, och man hade i några artiklar också vänt frågan om etermediemonopolets vara eller inte vara.<sup>545</sup> Under årets första månader hade dessutom en intensiv debatt om sekretess och insyn i dataregister rasat. Gunnar Fredriksson krävde exempelvis i sin krönika "Databanker som vet allt om oss" i *Aftonbladet* i februari 1972 att "hela dataverksamheten måste vädras ut så att vi får veta vad som pågår".<sup>546</sup> Om den nya tekniken Schein redovisade inte var någon nyhet, var den alltså å andra sidan samtidigt något av en konfliktthärd. Vilket snart kom att märkas än tydligare i den fortsatta debatten kring hans skrift.

### "Stoppa kabel-tv!" – debatten fortsätter

I den andra vågen av reaktioner på Scheins utredning, som kom att pågå från slutet av september 1972 och året ut, var historikern och pressutredaren Stig Hadenius den förste att begära ordet. I en debattartikel i *Aftonbladet* den 27 september nagelfar han Scheins utredning ur ett flertal perspektiv. Visserligen är *Inför en ny mediapolitik* "en nyttig och inspirerande volym", menar Hadenius, men vid sidan av dess brist på källhänvisningar och systematisk metod lider den också av att dess upphovsman inte förmått relatera läsefrukterna från den nordamerikanska politiska, ekonomiska och mediala kontexten till den svenska kontext som utredningen

avser föreslå lösningar för. Denna svårighet att kontextualisera visade sig på flera sätt. Den regionalisering Schein förespråkade – Hadenius noterar sarkastiskt hur Schein gungade fram på gröna vågen – skulle i Sverige innebära att väldigt små regioner skulle förväntas få en orimligt stor betydelse i mediesamhället. Små regioner, med små resurser – "det kan bli bygdepolitik och amatörteater för hela slanten", skriver Hadenius och funderar om det verkligen skulle "passa utredaren från Utbildningsdepartementet".<sup>547</sup> Ett annat problem som Hadenius ser är att Schein, när han förespråkar en långtgående samverkan mellan offentliga institutioner och kommersiella intressen, bagatelliserar svårigheterna att skilja mellan kontroll över ägande och makt över innehållet. Något som enligt Hadenius får ett tydligt uttryck i Scheins beredvillighet att diskutera reklam i nya medier som kabelteve, vilket skulle innebära att man för snabbt och enkelt accepterade kommersialisering och reklamberoende. När tidningarna grundades var reklamberoendet naturligt som finansieringsform, vilket inte innebar att samma finansieringsform med automatik skulle vara naturlig och önskvärd i nya medier. Riskabelt var enligt Hadenius också förslaget med en mediebyrå. Här menade han att Schein isolerade massmedierna i för hög grad, istället för att "förankra dem i den medievärld och det samhälle som nu existerar".<sup>548</sup>

Nu gav sig utredaren själv in i debatten. Den 7 oktober besvarade han i *Aftonbladet* både Hadenius artikel och Macke Nilssons tidigare tevekrönikor. Nilssons kritik mot kommersialismfaran i utredningen avfärdas snabbt med att "det är en tröst att han stjälar bokens argument för att bekämpa värderingar som han tillskriver boken utan att de finns där".<sup>549</sup> Vad gäller Hadenius är Schein mer bekymrad. Han menar att Hadenius tagit hans beskrivningar av den nya teknikens möjliga positiva och negativa sidor för åsikter. Hadenius måste också ha missuppfattat den nya tekniken, fortsätter Schein. Kabelteve var ju bara en av den nya teknikens funktioner. Näringslivet – däribland AB Aftonbladet, påpekade Schein syrligt – skulle komma att behöva det teleburna datasystemet för en rad legitima uppgifter, och det var mot den bakgrunden det enskilda kapitalets roll måste diskuteras. Liksom reklamens roll. Ska man fortsätta driva en puristisk reklampolitik i en krympande etersektor och släppa reklamen fri i alla andra (nya och gamla) medieformer, eller "skärpa reklampolitiken generellt", frågar sig Schein, som också instämmer i att problemet att skilja på kontroll över ägande och makt över innehåll är svårt, men samtidigt tror att man med "funktionssocialistiska hjälpmedel, genom en analys av äganderättsbegreppet och dess olika funktioner, kan komma bra långt".<sup>550</sup> Han avslutar sitt svar med att mer generellt anknyta till reaktionerna på

utredningen: "Man har kritiserat mig för överdriven entusiasm inför den nya tekniken. Jag förstår inte denna kritik. Bokens centrala avsnitt handlar om de olägenheter som den nya tekniken kan medföra om vi inte styr utvecklingen. Jag är rädd för social isolering, för manipulerad information, skenbar valfrihet, avhumanisering, en förstärkning av eliten, mest av allt kanske för den rörliga bildens expansion på bekostnad av det tryckta ordet."<sup>551</sup> Hadenius svar lät inte vänta på sig. Även efter Scheins klarlägganden fann han anledning att vara skeptisk. Att tillåta reklam i alla medier men med skärpta regler var en riskabel strategi. Man visste inte hur effektiva styrmedel man kunde skapa, men framför allt skulle en sådan fri men mer reglerad reklam innebära ett stort hot mot pressen. Vad gällde den nu allmänt omstridda mediebyrå ville Hadenius hellre slå ett slag för de olika parlamentariska utredningar som hanterade medier – den nyligen framlagda radioutredningens betänkande RUT72 naturligtvis, men också den pressutredning där Hadenius själv var ledamot.<sup>552</sup>

Nu kom slag i slag en rad artiklar om kabelteve och om Scheins utredning. Samma dag som Hadenius svar var infört, den 10 oktober, fördes ett annat perspektiv fram i *Aftonbladets* spalter. Carl Rothlin tog upp de förbisedda miljöeffekterna av den kraftigt ökade elektromagnetiska strålning som den nya kommunikationstekniken skulle medföra.<sup>553</sup> Det dittills kraftigaste ideologiska angreppet från vänsterhåll svarade Bengt Olvång för i samma tidning några dagar senare. Under rubriken "Vem tjänar på Kabel-tv?" bemöter Olvång den kritik Schein i sitt svar till Hadenius riktat mot "extremvänsterns" och borgerlighetens gemensamma strid mot socialdemokratin. Scheins modell tjänar – funktionssocialistiska lösningar till trots – monopolkapitalet menar Olvång och frågar sig vem som har nytta av dessa kapitalkrävande anläggningar. "Inte kan väl arbetarna i en fabrik bygga en kabel-tv för att effektivisera det fackliga arbetet? Inte kan väl studenterna använda en sådan maskin för att bedriva kritiska studier?"<sup>554</sup> Nej, det var enligt Olvång bara köpmän, fabriksägare, kommunmyndigheter och utbildningschefer som kunde använda denna nya teknik. Olvång slutar sin artikel: "Det enda progressiva beslut regeringen kan fatta är att förbjuda denna amerikanska apparatur – eller åtminstone förbjuda varje kommersiell användning av den."<sup>555</sup> Lika kritisk som Olvång var *Ny Dags* skribent Kent Hägglund i artikeln "Schein söker styra", där han pekade på risken att utredningen skulle leda in hela debatten i frågan på ett spår där möjligheten att bromsa kabelsystemets utveckling negligerades.<sup>556</sup> Att "spola kabel-tv" var också budskapet i den mindre vänsterorienterade, utan snarast visualitetsfientliga, ledarartikeln med rubriken "Stoppa kabel-tv!" i *Kvällsposten* den 3 november. Här såg man den nya

tekniken som ett hot mot läskunnigheten – och naturligtvis mot pressen.<sup>557</sup> I en ledare i *Östgöta Correspondenten* den 6 november, "Framtidens TV", var man snarare orolig för alltför stor statlig inblandning i kabel-, kassett- och satellitteve – och pekade också på faran av att nationer som Sovjet skulle få större inflytande över internationell tevepolitik än den amerikanska informationsfriheten.<sup>558</sup> I *Dagen* var den blivande folkpartistiske utbildningsministern Jan-Erik Wikström i stort positiv till Scheins utredning, men saknade "reflexioner kring den etiska problematik som ett vidgat massmedieutbud ovillkorligen för med sig".<sup>559</sup>

Föregående styckes exposé av ett antal artiklar om Scheins utredning visar med tydlighet att kabelteve inte bara gick att kritisera – utan borde kritiserats – oavsett politisk utgångspunkt. I alla fall när det gällde Scheins visioner kring den nya tekniken. Även om vi ovan kunnat skönja såväl miljöorienterade och kristet etiska som liberala motiv i kritiken mot *Inför en ny mediapolitik*, är det också tydligt att den mest uttalade kritiken kom från vänster. Och de mest intensiva angreppen på den nya tekniken skulle komma från en person som Schein i sin egenskap av ordförande och vd för Filminstitutet redan hade en laddad relation till. Carl Henrik Svenstedt, filmare och författare, var en av de ledande personerna i föreningen FilmCentrum vars verksamhet för fri film som alternativ till den kommersiella filmindustrin och statens kulturpolitik inte hade fått det stöd från Filminstitutet som man ansåg sig ha rätt till, något som hade lett till några av de mer intensiva filmbråken i tidens offentlighet. I två stora artiklar angrep Svenstedt nu Schein för den mediepolitik han i sin bok förordade, och framför allt för den medieteknik han beskrev. Scheins bok "är en bok om teknokratins andliga fattigdom och dess cyniska strävan att multiplicera sina budskap till miljoner 'mottagare'".<sup>560</sup> Orden är hämtade från en artikel av Svenstedt i författarförbundets medlemstidskrift *Författaren* hösten 1972, där han kritiserar utredningens bild av mediedemokrati som en myt. Kabelteve (inklusive den dubbelriktade telekommunikationen) skulle komma att medföra en betydligt mer direkt kontroll än vad som för närvarande var för handen menade Svenstedt. Nya medier skulle mångdubbla gruppen av utbildnings-, informations- och underhållningsexperter. Den viktigaste frågan för läsekretsen (författarna) var att ställa frågan om huruvida massmedier "i grunden [var] ett redskap för andlig exploatering och ett hot mot en mångskiftande och levande kulturell och politisk verksamhet byggd på människors konkreta erfarenheter och egna kompetens".<sup>561</sup> Carl Henrik Svenstedt är mer tydligt massmediekritisk än tidigare kommentatorer, något han visar ännu tydligare i sin artikel "Kommunikation är inte en teknik" i *Sydsvenska*



*Dagbladet* den 19 oktober. Även här står givetvis Scheins utredning i fokus. Artikeln täcker ett helt uppslag och Svenstedt argumenterar nu mer dystopiskt än i *Författaren* om den nya tekniken: "Här finns enkelt, konkret och apparatmässigt alla de tekniska och administrativa förutsättningarna för tretti- och fyrtitalsförfattarnas undergångsvisioner, medvetandemonopolet."<sup>562</sup> Svenstedts dystopi har dock i tiden närmre perspektiv än de framtida. Redan i samtidens sätt att organisera information och undervisning, politiskt så väl som teknologiskt, finns en tendens till den andliga exploateringen. Den "enskilda människans förmåga till kritiskt omdöme och självständig handling" bearbetas med allt mer "specialiserade redskap" av "de sociala och specialiserade teknikerna".<sup>563</sup> Svenstedt iakttar hur "50-, 60- och 70-talens utbildningsreformer, inklusive 'omskolning' och 'vuxenutbildning'" enbart tillfredsställer "ett behov av att 'veta mera' eller att 'vara bättre informerad'. Om vad?"<sup>564</sup> Här ger den nya tekniken ytterligare verktyg till att hantera den "nation av skolbarn" som Svenstedt ser växa fram.

Det som skiljer Svenstedts inlägg från övriga är inte bara omfånget. Trots sin omvittnade animositet gentemot Schein är de bägge artiklarna tämligen befriade från direkt polemik med Scheins bok, inte heller görs några kopplingar till utredarens maktanspråk. Svenstedt kritiserar snarare den framtida medieverkklighet som beskrivs i utredningen än Scheins eventuella åsikter eller personliga vinning med boken. Det är alltså i högre grad tekniken än Schein själv som angrips i Svenstedts artiklar. Eller rättare sagt massmedierna som företeelse, något som kan tyckas motstridigt. I *Inför en ny mediapolitik* förutspåddes ju snarare massmediernas död. Häri ligger väl den stora skillnaden mellan Svenstedt och Schein – i tilliten till välfärdsstatens (och socialdemokratins) förmåga (och ambition) att hantera sin mediepolitik på ett för samhället fruktbart sätt, men framför allt i tilliten till människors förmåga att hantera medier.

## Massmedium blir minimedium – debattens tredje fas

En tredje fas i debatten inleddes i december 1972. Då publicerade *Dagens Nyheter* en helsidesartikel som utgjordes av ett samtal mellan Schein och tidningens chefredaktör Olof Lagercrantz. Under rubriken "Kabel-tv samhällsfara eller ett framtidshopp?" diskuterade de nya mediers potential. Lagercrantz sökte inledningsvis konkretion vad gällde tankarna om den nya medietekniken. Schein målade då upp två alternativa nationella organisationsformer – två extremfall som han kallade det. I det ena fallet

bildar AB Bonnierföretagen, LM Ericsson, IBM och Hughes Aircraft tillsammans Svenska kabel-tv AB. Detta bolag erbjuder system med 20 kanaler till olika svenska kommuner. Tio av dessa kanaler står till offentlighetens förfogande (för folkbildning, politiska partier, samhällsinformation), två kanaler är renodlade insändarkanaler, det lokala affärslivet får tillgång till tre kanaler, Sveriges Radios två kanaler får plats i utbudet, i de tre sista kanalerna sänder kabeltevebolaget sport, långfilmer och underhållning. En av kanalerna får tillåtelse att visa reklam. I det andra tänkta alternativet bildar AB Statsföretag tillsammans med KF och Kommunförbundet Sveriges Telekommunikation AB. Skillnaden mellan de två exemplen är hur de tre sista kanalerna utnyttjas. I den offentligt drivna organisationen överläts kanal 18 till kulturinstitutioner som Dramaten, Operan, stadsteatern (Schein menar sannolikt Stockholms dito) och Svenska Filminstitutet. Kanalerna 19 och 20 överläts till filmare, underhållningsartister och skådespelares fackliga organisationer. Reklam är förbjuden.

Olof Lagercrantz såg nu klarare på situationen och fann givetvis förslag två som den modell med vilken man "måste söka bygga framtiden", men frågade också efter ett tredje extremfall – möjligheten att "allt förblir som det är idag med två kanaler".<sup>565</sup> Schein svarade tvärsäkert att inget land i världen ännu lyckats säga nej till tekniken. Bäst var alltså att koncentrera ansträngningarna på en styrning av tekniken. Samtalet gick då över i en mer generell diskussion om den utökade televisionens potentiella inverkan på kultur och samhällsliv. Lagercrantz oroade sig att det tryckta ordet kunde tvingas tillbaka, en oro som inte minst angick pressen. Schein jämförde skrivande med tänkande och pekade på hur bilden och det talade ordet, förvisso naturligare än skriften, inte kunde nå samma komplikation och kunskap. Teve hade både ett antiintellektuellt och anti-informativt drag, menade Schein: "En politisk ledares tv-personlighet blir viktigare än hans förkunnselse."<sup>566</sup> Samtalet avslutades med att man diskuterade huruvida hela begreppet massmedium snart var i kris. Lagercrantz trodde inte på Scheins tes att den gemenskap som monopolteve och några få stora tidningar skapade skulle komma att hotas av ett stort antal kanaler med skiftande innehåll: "Det står böcker på våra hyllor som predikar skilda läror, men vår gemenskap sprängs inte därför, snarare stärks."<sup>567</sup> Möjligen kunde Lagercrantz oro sig för en ökad andel lokala program, något som Schein delvis instämde i. Med "all respekt för närmedikratin" kunde ett "provinsialt nyhetsutbud" dölja "för mänskligheten viktiga informationer", menade Schein.<sup>568</sup> Samtalet slutar i enighet om att begreppet "det fria ordet" nu måste omprövas, även om Lagercrantz har

svårt att se vem som ska lyssna på de insändarkanaler Schein förutspår. Schein vill å sin sida öka yttrandefriheten genom att lagligt reglera kontrollen över åsikterna i massmedierna.

Scheins och Lagercrantz samtal väckte debatt. Inte minst avslutningen. I *Kvällsposten* återgav Bertil Behring ordagrant de sista två replikerna i detta som han tyckte "ruskiga samtal". Hans kritik fokuserades annars främst på den nya teknikens vara eller inte vara. Hur skulle man hinna tillgodogöra sig 20 tevekanaler?<sup>569</sup> I *Arbetarens* ledare "Mediamän med bekymmer" var det också avslutningen av samtalet som angreps. Dels den bristande respekt för närdemokrati som man trots Scheins brasklapp hade svårt att inte läsa in i kritiken mot lokalnyheter. Dels Scheins slutord om kontroll över åsikter i medierna – vilka vägdes samman med en tidigare debatt där Schein i pluralismens namn velat styra tidningspolitiken i riktning från partipress mot att verka för flera åsiktsriktningar i samma tidning.<sup>570</sup> I *Expressen* liknade Alf Thoor Scheins exempel med de två framtida tevebolagen vid söndagsskolepedagogik: "vill du hjälpa de snälla eller de elaka".<sup>571</sup> Med Lagercrantz som lydige elev och Schein som mild magister. Exempel 2 framställs som det goda, men döljer enligt Thoor ett "byråkratiskt monster och ett hot mot all frihet".<sup>572</sup>

Men det skulle också komma överraskande positiva röster i detta skede av debatten. I *Sydsvenska Dagbladet* reflekterade Peder Tamm under rubriken "Massmedium blir minimedium" den 9 december över hela den dittillsvarande offentliga diskussionen om kabelteve. Främst över Svenstedts och Scheins ömsesidiga förmåga att på var sitt sätt göra "misstaget att bedöma ett nytt medium utifrån ett synsätt som utgår från äldre medieformer".<sup>573</sup> Tamm såg (i likhet med Schein) inte kabelteve som ett egentligt massmedium, men såg dess potential att till massmediernas uppgifter att roa, bilda och informera lägga en fjärde uppgift: "att möjliggöra umgänge mellan människor".<sup>574</sup> Små "försvunna gemenskaper" kunde nu återskapas. Med en hänvisning till David Riesmans sociologiska klassiker *The Lonely Crowd* såg Tamm i den dubbelriktade kabeltekniken, samt i möjligheterna till småskalig lokal teveproduktion, en möjlighet att bryta upp denna masshällets ensamma flock.<sup>575</sup> En månad senare rubricerade eskilstunatidningen *Folket* en artikel av Jan-Ewert Strömbäck med "Storebror ser dej – risk med kabel-TV".

Även om Strömbäck saknar diskussion om kontrollsamhället i Scheins bok uppfyller hans artikel inte rubrikens hotbild. Snarare vill han undvika att "angripa televisionen för en viss samhällsutveckling. Då kan man ju lika gärna angripa elektriciteten".<sup>576</sup> Kabelteve kunde trots allt bli vad man gjorde det till menade Strömbäck. Det var väl också ungefär Stig

Hadenius sammanfattande synpunkt när han i maj 1973 åter gav sig in i debatten om kabelteve. "Det finns åtskilliga om budet och på det här stadiet finns det anledning att låta många blommor blomma", löd avslutningsmeningen i hans artikel "Kabel-TV ja eller nej" i *Expressen*.<sup>577</sup> Nu var Scheins skrift redan historia. Nya kommentatorer hade yttrat sig – flera av dem i antologin *Inflytande på en tråd*, vilken Hadenius artikel delvis är en anmälan av.<sup>578</sup> Vissa skribenter såg enligt Hadenius en dyr teknik som ingen behövde, andra såg en räddning för de folkrörelser som televisionen förstört för. Med den nya teknikens möjligheter till mindre gemenskaper och riktade sändningar kunde man återta det mediala initiativet. Hadenius höll sig nu förvånansvärt neutral inför de olika ståndpunkterna. Scheins bok nämndes utan att få nämnvärd kritik. För Hadenius vore det idealiska nu att genomföra olika experiment med det nya mediet.

## Avslutning

Under ett knappt år hade kabelteve nu varit en medial följetong. Någon statlig mediebyrå inrättades aldrig, och den storskaliga utveckling Schein förutspådde i sin bok skulle som bekant ta decennier på sig. Kabel- och betalteve skulle fortsätta att diskuteras, liksom reklam och kommersialisering.

I januari 1984 talar Harry Schein åter på Publicistklubben. Han talar om framtiden. "För 12 år sedan skrev jag en bok om den nya kommunikationsteknologin", inleder han. Den gången hade en revolution tyckts stå för dörren. Då han själv inte var revolutionär hade han velat hålla en skeptisk och försiktig ton, detta medan alla andra ropade på åtgärder. Nu 1984 hade verkligheten inte förändrats. Schein fortsatte lite längre fram: "Det grundläggande felet med alla framtidsvisioner inom kommunikationsteknologin är att man föreställer sig att det som är tekniskt möjligt även kommer att bli praktisk verklighet. Ett exempel. Genom glasfiber-tekniken kan tiotals TV-program, hundratals TV-program distribueras genom en och samma kabel. Därav följer inte att så kommer att ske. Ty vem ska producera alla dessa program, vem ska betala vad de kostar, vem ska titta på dem?"<sup>579</sup>

Samma uppsättning frågor som ställdes till Schein 1972 ställde han nu själv. Och vad gäller den egna skepticismen mindes han fel. Det är svårt att i *Inför en ny mediapolitik* inte läsa in en entusiastisk fascination över vad som komma skall i kablarna. Att tekniken faktiskt skulle konkretiseras trodde han också, han hade (som vi sett) på samma publicistklubb förutspått de traditionella massmediernas död. I och med detta hade han

– utifrån 1984 års perspektiv – haft fel. Något Schein ogärna och sällan erkände. Dessutom hade han – som vi kan konstatera – nu åter fel när han menade att ingenting skulle hända. Detta andra föredrag hålls ju blott några få år innan kabelteve etableras (och exploderar) i landet. Samtidigt handlade det nya föredraget om just framtiden, och i ett annat avseende är det svårt att säga emot Schein. Det är när han uttalar sig mer generellt om prognoser: ”På kort sikt händer ingenting. På lång sikt kan vad som helst inträffa, med undantag för det vi hoppas på eller är rädda för.”<sup>580</sup> När det gäller den nya medietekniken sedd från 1972 års utgångspunkt tog förändringen betydligt längre tid än vad många trodde. Även om det är förvånansvärt lätt att finna drag av mediedystopiska respektive medieutopiska positioner av idag redan i dessa röster från det tidiga 1970-talets debatt om kabelteve.

Därför är det naturligtvis lika svårt att se huruvida de förhoppningar eller faror man då såg i nya medier skulle ha besannats eller inte i det medielandskap vi nu har. Dystopier och utopier tenderar ju att dra mot det ideala eller det extrema. Däremot visar de debattinlägg vilka jag refererat till ofta förvånansvärt stora insikter i den medieteknologi vi idag känner. Det skulle visa sig svårt att hitta former för att styra över de kommersiella krafterna (se flera av Scheins kritiker). Det skulle skapas nya former för socialt umgänge (Peder Lamm). Många skulle säkert ännu idag känna igen sig i den skräckbild av ”en nation av skolbarn” som Carl Henrik Svenstedt skriver om – begrepp som infantilisering eller ”underhållning till döds” har under de decennier som gått kantat den mediekritiska debatten. Scheins egna tankar om hur olika samverkande telekommunikationsbundna medieplattformar skulle samla press, film och etermedier i nya former och utmana de massmedier man då kände, är även de aktuella idag. Man skulle kunna rada upp fler exempel.

Å andra sidan finns lika mycket som idag framstår som främmande i reaktionerna. Den tro på möjligheten att som nation ställa sig utanför (eller förbjuda) de nya kabelnätverken som framför allt vänsterkritiker omfattar framstår idag som närmast otänkbar. Den elitism som exempelvis Lagercrantz och Svenstedt på olika sätt ger uttryck för skulle nog av de flesta betraktas som nattståndet idag. Och den oro som pressen kände inför tekniken var inte obefogad, men vi vet idag att tidningarna ändå överlevt snart ett par decennier med både eterburen reklam i kabelteve och via internet.

Men mest frapperande för en läsare av idag (och det gäller snart sagt alla inlägg) är nog den samfälliga övertygelsen om att medieteknologier kunde styras med nationella politiska medel. Åsikterna och de politiska

utgångspunkterna skiljer sig debattörerna emellan, men den nya tekniken blir uppenbart en gemensam projektionsyta för det samtida politiska samtalets mer generella innehåll. Decentralisering, USA-kritik, kritik mot öststaternas kommunism, marknadsliberalism, miljöfrågor, teknokrati, anti-teknokrati, kristen värdegrund, socialistiska värderingar, arbetarrörelsens värden, välfärdsbygge, konservatism – alla dessa sinsemellan stridande frågor kommer på olika sätt och vid olika tillfällen till uttryck i debatten. Det enda perspektiv som saknas är kvinnorörelsens. Talande är att ingen kvinna finns bland dem som kommenterar Scheins bok.

Vi ser också hur deltagare i debatten byter etiketter. Stig Hadenius pressprotektionism från hösten 1972 är som bortblåst ett knappt år senare. Schein beskylls för gröna vågen-romantik när han försvarar regionala medier i oktober, i december menar han att det lokala perspektivet är en fara för demokratin. En annan projektionsyta är givetvis Schein själv. Många av inläggen uppehåller sig vid hans person – raljerande, kritiskt eller (i något enstaka fall) beundrande. Främst är det bilden av honom som socialdemokrat och maktfullkomlig som syns. Även här kan vi se hela den politiska skalan representerad. Schein och hans utredning angrips från höger och vänster. Av liberaler såväl som av kommunister.

Vad är det då mer precist som står på spel i debatten om kabelteve? Pressens prestige (och överlevnad) gentemot nya medier är ett tydligt tema. Personlig prestige inom politik och offentlighet är också uppenbara bevekelsegrunder – inte minst när det gäller diskussionen av Schein som person. Ett mer diffust värde som kan skönjas är moderniteten. Året är 1972. Kanske det sista moderna året. Det är precis innan en energikris skakar världen, precis när en kontinuerlig tillväxt (inte minst i Sverige) planar ut. Välfärden är på väg att byta skepnad från paradiset till dystopi (se Svenstedts artikel i *Sydsvenska Dagbladet*). Marshall Berman har i sin omtalade bok om moderniteten, *Allt som är fast förflyktigas* (1982), beskrivit de första åren av 1970-talet som en tid då 1960-talets två parallella moderniseringsformer ”motorvägsvärlden” och ”ett skrik på gatan” – expansion och tillväxt respektive kollektiva proteströrelser – tynar bort. Med Bermans ord: ”de moderna samhällena miste plötsligt sin förmåga att spränga undan sitt förflutna”.<sup>581</sup>

Sverige av 1972 var ett samhälle där moderniteten ännu var central. Kanske var det denna modernitet – ännu omgärdad av övertygelsen att samhället gick att reglera och expandera hur långt som helst, och den samtida övertygelsen att individuella eller kollektiva politiska manifestationer kunde göra skillnad – som kom till uttryck i debatten. Och kanske var det den moderniteten som verkligen var utsatt för hot – inte primärt



pressens eller andra aktörers maktpositioner. Ett annat slags modernitet än den som under de närmaste decennierna skulle få prefixet post-, och till slut inrymmas av ett medielandskap som dessa kommentatorer från 1972 knappast kunde kunna drömma om, alla sina insikter till trots. Men en modernitet där (för att citera Bengt Olvång) köpmän, fabriksägare, kommunmyndigheter och utbildningschefer på ett idag närmast näpet sätt ännu tillsammans kunde tjäna som olika exempel på samhällets elit.

Schein själv var i sin elitposition mer obestämbar. Visst hade han en gång varit någon sorts fabriksägare (som ägare av vattenreningsföretaget MIBIS) och i sin expertroll på departementet kunde han kanske liknas vid utbildningschef. Mest var han dock kändis, maktbärande och kulturdebattör i allmänhet. Denna hans svärfångade (och svårstoppade) offentliga identitet framstår på historiskt avstånd som fantasieggande i sin otidsenliga otydlighet; som ett främmande inslag i efterkrigstidens Sverige.<sup>582</sup> I sin samtids sammanhang kan dock den anomali som Schein utgjorde också ha framstått som skrämmande. Som ett osäkerhetsmoment i paritet med den nya telekommunikationsteknologin. Det lägger ytterligare en förklarande dimension till det heterogena och kritiska mottagandet av *Inför en ny mediapolitik* att läsa samman ängslan inför den nya teknik som boken beskrev med den oro som Schein ständigt ställde sin omgivning inför. Dessutom kan – på ett mer handfast sätt – Scheins växlande elitpositioner också avslutningsvis få problematisera hans föregivna glömska av 1984 års modell. När det andra av de citerade talen på Publicistklubben hölls var Schein nyutnämnd styrelseordförande för Sveriges Radios moderbolag. Han skulle där skarpt komma att ifrågasätta nya aktörer på televisionens område i landet.<sup>583</sup> För 1972 års presumtive chef för statens mediebyrå var tanken på tiotals tevekanaler en förutsättning för att diskutera de nya medier som hotade, för 1984 års SR-ordförande var en tredje tevekanal ett hot mot det (snart) gamla medium han företrädde.

## 10. Harry Schein, offentlighet och elit

Elitism är som framkommit en central aspekt i Harry Scheins etablerade offentliga identitet. Olika aspekter av begreppet kan skönjas. Delvis handlar det ju naturligtvis om Scheins roll som delaktig i samhällets eliter, som samtidigt inbegripen i en politisk, en ekonomisk och en kulturell elit. Han är en celebritet och en maktbärande i ett. En lika central aspekt är mer exklusivt relaterad till smak och kultur. Schein har konsekvent associerats till en högkulturell modernistisk sfär, bland annat genom sitt omhuldande av ett kvalitetsbegrepp som framhåller vissa kulturprodukter som mer värdefulla än andra. Som en tredje aspekt kan man anknyta till mer personliga drag hos Schein. Till den arrogans och bitskhet med vilken han kunde bemöta meningsmotståndare och fiender i offentligheten, egenskaper som andades en sorts överlägsenhet även de andra två aspekterna förutan. Samtidigt kan man naturligtvis med all rätt hävda att Schein bortsett från dessa personliga drag redan förkroppsligar en strukturell överordning på olika sätt – i egenskap av man, av vit eller genom klasstillhörighet.

Jag vill alltså initialt föreslå flera olika aspekter av elitbegreppet som relevanta för synen på Schein som elitist. Olika strukturella, intellektuella och personella positioner och egenskaper vilka potentiellt är relaterade genom ett inbördes samspel. De olika aspekterna står inte isolerade från varandra. De kan också på olika sätt manifest iakttagas i Scheins verksamhet. De handlar både om hur han verkar och med vilka han verkar, om hur han uppträder och hur han uttalar sig, och inte minst om hur han betraktas. Jag vill i det följande diskutera vad dessa olika aspekter av elitism innebär i Scheins fall? På vilka sätt har Schein setts som en elitist? På vilka sätt försvarar han sig själv till elitistiska tankegångar? Och hur förhåller sig dessa hans elitistiska värderingar till hans egen plats i en nationell elitär sfär?



Schein själv använde själv ibland begreppet elitism för att låta beteckna företeelser som stod emot lättköpt anpassning, dock med tydlig medvetenhet om det kontroversiella i att låta begreppet stå för positiva värden. I anteckningar från ett samtal om Maastrichtavtalet i november 1992 kan man exempelvis läsa den handskrivna raden ”elitism motbjudande är populism bättre?”.<sup>584</sup> Den korta noten uttrycker tydligt hur Schein låter elit stå mot massa. Samtidigt visar den hur begreppet ”elitism” (sannolikt både i den aktuella diskussionen och generellt) tillskrivs en negativ innebörd som Schein uppenbarligen vill utmana genom att ställa det mot andra begrepp med än mer negativt laddad innebörd. I Scheins värld syns alltså elitism och populism vara givna motpoler. På samma blad från EG-debatten kan man läsa ytterligare ett par nedkastade ord: ”demokrati honnørsord.” Detta är inte första gången Schein betecknar demokrati på detta sätt; lika ofta använder han begreppet ”honnørsord” på ett sätt som tydligt antyder negativa konnotationer. Redan i hans kulturpolitiska artikel ”Konst och trädgårdsskötsel” i *Tiden* 1955 beskriver han hur kulturen, specifikt konsten, idealt inrättas enligt en *ademokratisk* princip. Med förebild i akademins institutioner. Här finns alltså ytterligare en dimension vad gäller Schein och det elitära. Det finns i hans sätt att ge begrepp som elitism och demokrati en laddning som kan framstå som högst problematisk, men som också ställer en del frågor. Var dessa sätt att använda begreppen uttryck för personlig maktfullkomlighet, för aristokratiskt kynne eller helt enkelt för genuint odemokratiska värderingar? Exemplicifierar de hans motsägelsefullhet och strävan efter att sticka ut, eller rymmer de rent av någon sorts konsekvent tänkande?

### ”Bäste broder” – Schein i makteliterna

I C. Wright Mills klassiska studie av samhällets makteliter, *The Power Elite* från 1956, beskrivs ett antal grupperingar med inflytande av olika slag. Mills talar där om hur samhället – här specificerat till USA – i allt högre grad hade kommit att domineras av synliga såväl som osynliga grupperingar av män. Mills poängterade utan att närmare diskutera genusaspekter hur tillvaron för män *och* kvinnor styrs av manliga grupperingar.<sup>585</sup> Dessa elitgrupper var avskilda från folket både genom sin extrema synlighet och genom sin extrema osynlighet. Mediesamhället av efterkrigsmodell (inte minst med det då nya teve-mediet som paradexempel) hade på ett nytt sätt synliggjort delar av de beslutande skikten, men samtidigt hade stora delar av beslutsfattandet kommit att bli allt svårare att skönja. C. Wright Mills skiljer alltså i sin bok mellan de celebriteter

som till synes uppehöll makt, och de minst lika inflytelserika makthavare vars plats snarare fanns i kulisserna till den offentliga scen som fångades av den allt mer intensiva medievärlden. Dessa två kategorier – synliga och osynliga makthavare – delas i sin tur upp i ytterligare ett antal mer precisa underkategorier av Mills. Kategorier som ”Chief Executives”, ”The Very Rich” och ”The Corporate Rich”.

Schein är speciell såtillvida att han kan placeras i flera av dessa kategorier, utan att hans tillhörighet till dem alltid är helt självklar. Han tillhör inte de väldigt rika, men han är ändå tämligen välbärgad. Han har verkställande positioner i flera organisationer och företag – som vattenreningsföretaget MIBIS, Filminstitutet och Investeringsbanken – men ingen av dem kan sägas höra till den absoluta maktens centra. Han hör egentligen inte till den politiska elitens innersta kärna, men kretsar konstant nära dess mitt. Han är inte heller – för att ta en annan kategori hos Mills – framgångsrik forskare, men har sina olika uppdrag som expert och sakkunnig i exempelvis mediefrågor en närhet till den vetenskapliga sfären. Ett par undantag finns, han kan definitivt räknas till den professionellt mest flytande elitgruppen – celebriteterna – och i alla fall under 1980- och 1990-talen också till de viktigare nationella opinionsbildarna. Denna flytande offentliga identitet är som sagt också något han själv gärna reflekterar över. I en ovan citerad passage ur självbiografiska *Sluten* från 1994 heter det ju exempelvis ”man visste vem jag var, men inte varför eller, rättare sagt, av vilka olika skäl.”<sup>586</sup> Dessutom förkroppsligar han på ett närmast kusligt sätt på samma gång den synliga eliten *och* de osynliga maktspelarna.

Scheins elitära egenskaper må alltså vara svåra att precisera, men minst lika uppenbar synes dock ändå hans tillhörighet till en elit ha tätt sig. Hundratals artiklar om Schein i dagspress och veckopress visar hur han ständigt – med beundran eller avoghet – associeras till den mer eller mindre offentliga sfären av nationens undantagsmänniskor. Ett visuellt anslående exempel är en artikel *Veckojournalen* från 1968 där man kring ett stort cirkelrunt porträtt av Schein och den fetstilade rubriken ”Scheins cirkel” grupperat mindre fotografier på ett antal personer från den svenska offentligheten. Det är politikerna Olof Palme, Roland Pålsson och Krister Wickman, det är Ingmar Bergman, Kjell Grede och Ingrid Thulin, det är filmkritikerna Lasse Bergström och Jan Aghed. Avvikande från den celebra skaran var endast ingenjören och vännen Lars-Erik Tammelin, vilken dock med sin nyckelpost på Försvarets forskningsanstalt nog må räknas till en dold maktelit.<sup>587</sup> I Scheins personarkiv är spåren efter samröret med den svenska elitens olika nätverk lika överväldigande. Att det



inte rör sig om ett nätverk knutet till en specifik elitkategori är kanske det som gör Schein extra intressant att iaktta här. I den korrespondens han bevarat till eftervärlden finns otaliga brevväxlingar med författare, journalister, politiker och näringslivets toppar. I hans sporadiska dagboksanteckningar och i hans almanackor finns lika anslående mängder av möten med, och kontaktuppgifter till, högst namnkunniga personer.

Schein ingick alltså i vad som kan ses som flera prominenta nätverk. Ett kretsade kring politiken. Genom medlemskapet i Clarté, och inte minst den tidiga vänskapen med Krister Wickman, kom han redan i ungdomen att umgås med andra socialdemokrater som Hjalmar Mehr, Roland Pålsson och Olof Palme. I korrespondensen som bevarats i Scheins personarkiv finns brevväxlingar med ett flertal av den svenska socialdemokratins tyngre namn. Ett annat nätverk var konstens och litteraturens. Redan runt krigsslutet började den unge Schein att figurera i kretsen kring författaren Artur Lundqvist. Han deltog i författaren Arne Häggqvists sammanslutning Klubb 44, viken samlade fyrtioalister. Dessutom knöt han genom sitt eget skrivande kontakt med tidningsmän som Olof Lagercrantz och Allan Fagerström. Mediesfären och kulturvärldens ömsesidiga närhet är tydlig när man iakttar Scheins kontaktnät. Successivt blev så näringslivets beslutsfattare en tredje elitgrupp i Scheins närhet, särskilt under (och efter) den period då han verkade som vd för Investeringsbanken och som ordförande i Exportkreditnämnden.

Dessa grupperingar är inte unika, snarare är de typiska exempel på sådana elitära konstellationer som C. Wright Mills en gång undersökte. De skulle med Pierre Bourdieus kultursociologiska terminologi kunna beskrivas som olika fält. De skulle också kunna betraktas som nätverk och studeras med såväl strukturalistisk som aktörsorienterad blick.<sup>588</sup> Oavsett hur dessa olika grupperingar betraktas är det exceptionella och intressanta här hur en enskild person lyckas ta plats i dem alla på ett så till synes självklart sätt som Schein gör. Han närmar sig politiker med strategiskt sinne och idéer om samhällsbyggnad; konstnärer och författare med bildning och smak; näringslivets män med ekonomiskt sinnelag och tankar om effektivitet. I vilken kontext det än må vara – politikens, konsternas, mediernas, industrins – kan han tillägna sig förmågan att bruka dess språk och tänkande. Eller (om man följer Bourdieu) att hantera det symboliska kapital som reglerar positionerna inom fältet.

Å andra sidan ger Schein samtidigt paradoxalt nog också ett intryck av att också vara en främmande fågel inom alla dessa olika områden. På konstens fält saknar han länge den egna estetiska praktik som är fältets verkliga hårdvaluta. Först 1991 publicerar han med *I slutet av evigheten* sin

första och enda roman – och han brottas dessutom med en teknokratisk image som ofta främmandegör honom från fältets gängse värderingar.<sup>589</sup> I socialdemokratins värld äger han som företagare knappast arbetarrörelsens lika gängse uppsättning av erfarenheter. Även inom näringslivet måste han som etablerad inom den organiserade arbetarrörelsen ses som en avvikare. Således flankeras hans uppenbara anpassningsbarhet med en lika uppenbar förmåga att också samtidigt sticka av inom alla de olika kontexter han verkar.

Hur går då dessa två sidor samman? Liksom i många paradoxer är motsättningen i viss mån skenbar. Som den ständige avvikaren står han visserligen ofta utanför. I många av de föredrag om sitt liv han håller efter den avslutade karriären återkommer Schein å ena sidan till hur just detta hans utanförskap kunnat hålla honom kreativ. Samtidigt kan han å andra sidan lika ofta i sådana tal berätta om sin förmåga att med hjälp av tidigare erfarenheter ständigt också anpassa sig till nya kontexter.<sup>590</sup> I ett sammanhang – som han inte nämner i dessa diskussioner – framstår han dock ständigt som en outsider. Det är som offentlig debattör och kolumnist, en roll i vilken hans brist på given lojalitet och hemort snarare oupphörligen blir en tillgång.

C. Wright Mills lyfte i sin nämnda elitstudie över det amerikanska samhället fram militären som ett särskilt inflytelserikt kluster, vid sidan av den ekonomiska och av den politiska eliten. Gränserna mellan dessa tre kluster är inte fixa, särskilt gäller detta relationen mellan den politiska och militära sfären. Om den svenska elitstrukturen ska tillskrivas några specifika egenskaper jämfört med den amerikanska är det dels hur endast två grupperingar – en ekonomisk elit och en politisk elit – nationellt dominerat maktutövningen i Sverige, dels hur dessa två grupperingar varit skarpt åtskilda. Få svenska exempel på personer som byter gruppering, eller som deltar i två grupperingar samtidigt, finns, förklarar Gergei Farkas i *Essays on Elite Networks in Sweden*. Farkas poängterar å andra sidan också hur den svenska offentligheten under 1900-talet har kännetecknats av hur relationen mellan de bägge dominerande nätverken kring politiskt och ekonomiskt beslutsfattande präglats av ett ömsesidigt samförstånd.<sup>591</sup> Dessutom har de skarpa gränserna mellan grupperna på mer lokala nivåer än den centralt nationella, tenderat att vara suddigare. Scheins arena är dock nationell. I rollen som den framgångsrike företagsägaren som växlar spår och blir filmpolitiker, eller som den socialdemokratiska debattören och kulturpersonligheten som utnämns till bankdirektör (låt vara för statliga Investeringsbanken), är Schein således ett undantag. Dessa rollbyten gör honom inte bara till ett undantag i egenskap av gränsöverskridare,

han kommer genom sina rollbyten också att avvika inom de olika kontexter där han verkar.

## I (eller utanför) den socialdemokratiska eliten?

I en ledare i *Hälsinge-Kuriren* beskrivs Harry Schein sommaren 1990 som ”en elitistisk teknokrat som befinner sig nära eller i maktens boningar”.<sup>592</sup> Ledaren är sannolikt skriven av chefredaktören Sören Thunell, detta är i alla fall Scheins slutsats när han senare besvarar kritiken. Epitetet används i artikeln som förklaring till (och argument för) att Schein aldrig passat in i arbetarrörelsen. Den mer specifika kontexten till ledaren var att Schein under våren 1990 i debattartiklar och krönikor pläderat för en mittenallians mellan Socialdemokraterna och Folkpartiet, ett utspel som i sig kan vara intressant i sammanhanget. Det intressantaste här är dock snarare hur Schein beskrivs i artikeln.

Oavsett på vilket sätt man förhåller sig till ledarens argumentation – med tanke på hur relativt sett anspråkslösa positioner han ändå haft kunde exempelvis Schein själv i en replik effektivt kritisera användningen av begreppet ”maktens boningar” – säger inlägget en del om bilden av Schein och inte minst om hans relation till arbetarrörelsen.<sup>593</sup> Elit, teknokrat och makt – det är en pejorativ retorisk treenighet som inte är ovanlig och som definitivt gärna kopplats till Schein. Samtidigt torde man utan att vara alltför vågad kunna hävda att dess tre begrepp – elit, teknokrati och makt – lika ofta förknippats med socialdemokrati och arbetarrörelse. Något som gör Thunells argumentation intressant i sig, och som framför allt lämnar ett antal frågor efter sig. Som så ofta när det gäller Schein läggs här paradoxer i dagen. Å ena sidan är han en person som sedan länge är delaktig i arbetarrörelsen genom kontakter, politiska uppdrag och medlemskap i SAP. Å andra sidan kan man ofta (inte bara i denna ledare) se hur rörelsens egna medlemmar inte anser honom som person passa in i detta sammanhang. Men den djupaste paradoxen är hur de egenskaper som Thunell tillskriver Schein för att exkludera honom från socialdemokratien minst lika ofta pejorativt tillskrivits socialdemokratien själv. Elitistisk teknokrati var ju en återkommande beskrivning av den korporativistiska socialfascism som många vänsterkritiker sett i den svenska arbetarrörelsen sedan 1960-talets slut. Samtidigt hade man lika ofta kunnat hitta kritiker från höger som sett i det närmaste samma maktfullkomliga teknokrati förkroppsligas i regeringarna Palme och Erlander.

Thunell exkluderar i sin ledarartikel alltså Schein från socialdemokratien med en retorik som påminner om en kritik som också riktats mot arbetar-

rörelsen från olika externa håll. Med tanke på Scheins bakgrund som (exempelvis) ingenjör, företagare eller bankdirektör hade man kunnat tänka sig andra orsaker att i honom se ett främmande element. Här bortser Thunell dock från den personliga bakgrunden för att istället placera Schein i en strukturell och ideologisk kontext. Arbetarrörelsen är ju nu inte homogen, och en orsak att placera Schein utanför dess kärna är att markera hans tillhörighet i en del av socialdemokratien som i lika hög grad som Schein framstått som maktlysten och teknokratisk. Palme var sedan några år död och det är inte långsökt att se Scheins position som svagare utan närheten till sådana tongivande partimedlemmar som stått honom nära – förutom Palme också Krister Wickman och Carl Lidbom.

Harry Scheins avstånd till arbetarrörelsens traditioner blir ofta uppenbart. Detta var ingen nyhet 1990. Hans insats som första maj-talare i Bergsjö 1985 är ett exempel som är talande på flera sätt. Redan i det filminslag som finns bevarat från evenemanget i Bergsjö framstår Schein som en främling i det socialdemokratiska lokalsamhället.<sup>594</sup> Vi ser Schein gå i en procession på väg mot den scen där talet ska hållas. Med sin eleganta kostym är han en uppenbar avvikare i den hälsingländska arbetarkommunens majtåg. Bakgrunden till hans medverkan förklaras av en representant för den lokala socialdemokratiska föreningen i en intervju med att man efter att ha gått igenom de föreslagna personer vilka rekommenderats som majtalare från centralt partihåll respektive från LO, inte tyckte sig hitta något tillräckligt publikdragande namn. Då föddes idén att fråga Schein, ett känt ansikte som fick uppdraget mer i kraft av sina kontroversiella egenskaper än genom sin rörelseförankring. Med avseende på pressreaktionerna lyckades man också. Lilla Bergsjös första maj-firande bevakades av rikspressen och förärades till och med mittuppslaget i rörelsens eget riksorgan *Aftonbladet*.<sup>595</sup> Intressant i detta sammanhang är hur den lokala partiklubbens strategi tycks bekräfta *Hälsinge-Kurirens* (och Thunells) resonemang. Scheins ställning i partiet var på många sätt oklar. Han finns inte bland föreslagna talare och hans närvaro motiveras explicit genom att man genom Schein kunde nå uppmärksamhet.

Våren 1982 antydde *Aftonbladets* Gunnar Fredriksson avståndet mellan socialdemokraten Schein och den breda arbetarrörelsen när han brevlades kommenterade en av Scheins krönikor i *Dagens Nyheter*.<sup>596</sup> Krönikan – ”Om myrornas Gud” – kretsade kring skribentens svårigheter med att eliminera en myrstack på sin villatomt.<sup>597</sup> Den är dock en uppenbar allegori över något annat. En omedelbar association som Scheins beskrivning av sin misslyckade myrutrotning kan ge en läsare är förintelsen under andra världskriget, inte minst mot bakgrund av Scheins egen biografi. Fredriks-

son föreslog dock andra betydelser i sitt brev, såsom Sisyfos-myten, apokalypsen eller Scheins egen årliga trädgårdsfest som nu stod för dörren – med myrorna i gästernas roll. Han beslutar sig för att ge berättelsen om myrstacken en väldigt specifik innebörd: ”Jag tror jag stannar för tolkningen att din kolumn handlar om rörelsen. Var därför försiktig med myrorna men håll dem på viss distans. [---] Men vad har myrorna för budskap? Har du lyssnat på dem? Du antyder att din myt om myrorna är berättelsen om Apokalypsen [sic!], om den enskildes nederlag och kollektivets seger. Egentligen skulle jag vilja ge dig följande givetvis helt idiotiska råd: Lyssna inte på rörelsen.”<sup>598</sup>

Krönikan – och Fredrikssons brev – skrevs i en situation där socialdemokratin var i opposition, och där Schein var aktiv i partiets strategiska arbete med att återta regeringsmakten. I den politiska debatt där han sedan något år var en återkommande röst genom sina krönikor hade han profilerat sig med frågor om löntagarfonder, skattesatser och anställningstrygghet. Ofta i strid med såväl partiprogram som LO, som ju hårdnackat krävde det fondsystem som Schein var motståndare till.<sup>599</sup> Scheins arbete inför valet 1982 skulle som bekant inte belönas med en ministerpost. Huruvida han själv verkligen önskade en sådan eller inte kan man blott spekulera i. Intressantare är att hans roll för partiet i detta skede kan tecknas med en för Schein bekant dubbelhet. I hans bevarade lämningar av arbetet med valstrategier (han bidrog med textavsnitt till valmanifestet *Den svarta boken* och deltog i en grupp som planerade omstruktureringen av kanslihuset efter en valseger) framstår han som en osynlig insider, omgiven av kretsen Ingvar Carlsson, Carl Lidbom, Anders Ferm och några fler.<sup>600</sup> Samtidigt finns annat material från samma period som snarare tecknar rollen av en synlig outsider. Kolumnisten och den offentlige debattören Schein fungerade både som en intern och extern katalysator, för att låna Bengt Göranssons ord i hans artikel om Schein i antologin *Citizen Schein*, och som en extern och intern kritiker av socialdemokratin.<sup>601</sup> I så måtto utgör Gunnar Fredrikssons brev både en intäkt för och en god illustration av Scheins relation till rörelsen. Att den största nationella rörelsetidningens chefredaktör gav en mediebelyst socialdemokratisk debattör rådet att hålla distans till rörelsen, och att *inte* lyssna på den, belyser inte bara Scheins laddade och dubbla relation till arbetarrörelsen. Dessutom stadfäster det, i likhet med bilden på den kostymklädde distingerade Schein på utflykt hos Bergsjö arbetarekommun, hans plats i partiets elitskikt och hans avstånd till dess breda massor.

Fredrikssons brev om den problematiska myrstacken föranleddes dock inte bara av Scheins krönika, det var också ett återbud till en fest. I maj

månad varje år, från det tidiga 1980-talet och något drygt decennium framåt, gick en inbjudan till fest ut från Schein till en samling personer. Festen hölls någon vecka in i juni. Benämningarna på tillställningen växlar; den kallas Trädgårdsfest, Vårfest eller Sommarfest men presenteras hela tiden som årlig. De många inbjudningsbrev till dessa fester från Schein som bevarats kan retrospektivt fungera som en provisorisk katalog över Scheins krets under dessa år, men också ur ett vidare perspektiv utgöra en sorts vittnesbörd från det svenska 1980-talets elitsfär. Gästernas antal på dessa fester är ungefärligen konstant, men sammansättningen varierar. Det är alltid personer väl kända från den nationella offentligheten. I de tidigaste inbjudningslistor Schein bevarat dominerar kulturpersonligheter och politiker.

## Den goda smaken, det goda omdömet eller det goda sällskapet?

Såväl kulturpolitikern som kulturkonsumenten Harry Schein stod för en uttalat god smak. Om han själv hemföll åt *camp* var det möjligen på whiskyområdet där hans förtjusning i den blandade Cutty Sark, av många kännare benämnd som ett mediokert märke, frapperar. Hans omhuldande av den goda konsten – inbegripande film, litteratur eller teater – präglar annars bilden av såväl hans kulturpolitiska gärning som av hans idéer. Här finns ännu en paradox hos Schein; socialdemokraten som förespråkar elitära värden framför egalitära. Det är en paradox som innebär ett brott mot vad som brukar betraktas som en traditionell socialdemokratisk kultursyn. Istället för att verka för att sprida goda kulturprodukter till alla medborgare, eller förespråka givna ideologiska uppgifter för konsten och litteraturen, såg Schein snarare en uppgift hos kulturpolitiken att värna konstens frihet. Detta värnande kunde visserligen vara ekonomiskt generöst, men måste i gengäld innefatta krav på kvalitet. Konsten måste, som Schein uttryckte det, upprätthålla sin egen aristokrati.<sup>602</sup>

Motsättningen mellan Scheins ademokratiska idéer och arbetarrörelsens demokratiska ideal kan dock i vissa avseenden sägas vara skenbar. Schein återkom genom åren till hur ett av kulturpolitikens mål måste vara att skydda och bistå den minoritet som den högkvalitativa kulturens utövare och publik utgjorde. I en kolumn i *Dagens Nyheter* 1991 påtalar Schein visserligen hur denna elitism snarare alltid utmärkt borgerlig kulturpolitik ”i den mån den finns”. Personligen sade han sig dock ha haft stora sympatier för den: ”dels därför att jag konsumerar elitkultur, dels därför att flertalet av kulturlivets främsta företrädare i modern tid tillhört



vänstern”.<sup>603</sup> Konstens sociala funktion hade alltså enligt Schein delvis blivit en affär för en smal konstnärlig elit.

Detta förhållande behövde för Schein inte nödvändigtvis innebära att den bästa konsten alltid kunde definieras som politisk. Snarare menade han att den (vänster)politiska konsten ofta också strävade mot ett avantgarde, mot den konstens elit som han också själv gärna ville tillhöra. Att Harry Schein redan som mycket ung kom att röra sig i kretsar av nationellt framstående författare och konstnärer har väl mer än tydligt framgått ovan. Värnandet om den goda konsten innebär i fallet Schein potentiellt alltså mer än tankeövning eller maktutövning (vilket han ju kom att ägna sig åt i detta fall). Det handlar också genomgående om att värna en krets han tidigt strävade efter att tillhöra och som han kom att röra sig i under hela sitt vuxna liv. Visst kan man nöja sig med att för sig iaktta de abstrakta idealen hos Schein, de om en konstens aristokrati eller om kvalitet som en egenskap reglerad av det goda omdömet. Samtidigt riskerar dock bilden av den rena omdömeskraften att grumlas av Scheins närhet till den parnass som skulle bedöma och bli bedömd. Där ingick personer som Artur Lundqvist, Ingmar Bergman, Olof Lagercranz och Lars Forssell. Vänner till Schein som alla både var skapande konstnärer och hade olika nyckelroller i nationell kulturdebatt eller kulturpolitik.

Även när det mer specifikt gällde filmpolitiken har Scheins smak ofta setts som symbiotisk med hans maktposition. I en radiointervju gjord kort innan avskedet från Filminstitutet 1978 förklarade Schein (som svar på en direkt fråga) att den kritik som förts fram mot dubbelheten i hans attityd till svensk film – att klandra dess idébrist och kreativetskris och samtidigt försvara samma film inför statsmakter och utländsk marknad – var obefogad. Motsättningen var enligt Schein en chimär. För det första låg det i hans uppdrag som vd för SFI att samtidigt både utåt försvara den film han ansvarade för och inåt kritisera filmer som inte levde upp till de kvalitetskrav man kunde ställa. Dessutom upplevde han sig ha kunskaper som gjorde honom lämpad att dels värna svensk film gentemot orättvis generaliserande kritik, men också att peka ut de hinder för konstnärlig kreativitet som existerade. Till de senare räknade han både bristen på resurser och den politiska polariseringens ”förödande effekt”.<sup>604</sup>

Man kan alltså se en likhet mellan filmdirektören Schein och socialdemokraten Schein. I båda fallen agerar han både utåt mot offentligheten och inåt mot ett institutionellt sammanhang han tillhör. En dubbelhet som vad gäller filmpolitiken knappast är överraskande, givet hans roll i organisationen SFI. Intressantare är hur hans ageranden även här fjärrat honom från de breda lagren. I SAP-fallet är det den breda arbetarrörelsen,

i SFI-fallet är det filmarbetarna. Det handlar inte bara om att slå mot vänster (vilket han i vissa avseenden gör i bägge fallen), det är i än högre grad (och på ett djupare plan) fråga om en sorts illojalitet mot en förväntad position, givet hans institutionella kontext. Han är ofta illojal mot de institutionaliserade kollektiven av arbetarrörelse och filmarbetare – men lojal mot Olof Palme och Ingmar Bergman. När han vid ett tillfälle uppenbart låter partiloyaliteten gå före den egna övertygelsen i en kolumn om löntagarfonder inför valåret 1982 beklagar han således det hela i efterhand: ”lojalitet är en tvivelaktig dygd, i varje fall för en fri intellektuell”, men inte ens mot sin idealistiska illojalitet är han helt lojal, då han tillägger ”min syn på friheten är dock tämligen relativistisk”.<sup>605</sup>

I den nämnda radiointervjun från 1978 tar sig Schein också explicit an frågan om elitära värderingar i samband med den förda filmpolitiken. Schein ser med viss skepsis på hur demokratiseringen av arbetslivet (som han påpekar oftast är av godo) i just filmbranschen riskerar att få olyckliga följder. När det gäller att producera film måste man välja vilka projekt som genomförs – val som i Sverige ålåg såväl filmbolag som Filminstitutet. Om filmarbetarnas fackliga organisationer fick igenom sin önskan att delta aktivt i urvalsprocessen lät man enligt Schein egalitära principer råda för en verksamhet som av ekonomiska skäl måste rata merparten av potentiella projekt. Om kvalitetshänsyn ska styra denne process är det en ”elitär process” – ordet ”är lite fult på svenska, men det är lika bra att använda fula ord för då talar man klarspråk”.<sup>606</sup> Frågan var, menade Schein, huruvida en organisation som till sin natur var egalitär (ett fackförbund) skulle ägna sig åt frågor som var elitära? Det var en process som måste studeras med hänsyn till sin effekt, och när det gäller filmpolitik och filmproduktion fanns det enligt Schein endast en relevant effekt – ”kvaliteten på de filmer man gör”.<sup>607</sup>

## Ironikern Schein?

Sommaren 1992 fick Harry Schein i uppdrag att ”säga något klokt och vackert” om ett valfritt begrepp i radions *Kulturnytt*.<sup>608</sup> Han föreslogs att utgå från något av begreppen understatement eller litotes, men valde istället begreppet ironi. I manus till anförandet betonar Schein på olika sätt hur ironi som företeelse är en med nödvändighet exkluderande konst. Det är lika pinsamt när ingen skrattar åt ironin som när alla gör det, menar han. Mest lyckat är det när så få som möjligt skrattar:

Den maximala lyckan uppnår man när av t ex etthundra personer endast en enda förstår att man sagt något roligt. 99 oförstående minner, men en stor gemenskap med den ende som förstod. Ironikern och den ende som förstår honom tillhör en hemlig orden, en elit. Vi mot dom. Lyckan är nästan lika stor om man är den förste, helst den enda, som förstår någon annans ironi.<sup>609</sup>

Att Schein utsågs att tala om understatements (eller dess klassiska synonym litotes) var knappast en tillfällighet. Ej heller att han själv istället valde ironin. Förmågan till eleganta och överlägsna elakheter hade länge präglat bilden av Scheins sätt att argumentera. I ett föredrag om skrivande ett år senare återkom han själv till samma formulering som ovan – det är ett ”fiasko när alla skrattar eller när ingen skrattar”.<sup>610</sup>

Ironi – förmågan att säga en sak och med cynisk udd mena en annan – är följdriktigt en konst som ofta tillskrivits Schein, och uppenbarligen delade han också denna bild av sitt eget språkbrukande. Som Janne Lindqvist Grinde påpekat i sin analys av Harry Scheins kolumner i *Dagens Nyheter* är dock den renodlade ironin inget särskilt vanligt grepp hos Schein. Det är relativt sällan hans texter är regelrätt ironiska såtillvida att de uppenbart skulle bokstavligt säga motsatsen till vad Schein menar.<sup>611</sup> Däremot etablerade Schein tidigt i sitt skriftställarskap förmågan att spela med en annan sorts språklig dubbelhet – att genom att undvika entydighet göra läsaren osäker på textens avsikt.<sup>612</sup> Likaså utvecklade han den uppenbara ambitionen att i sitt skrivande måna om de (eventuellt få) som uppfattade (och uppskattade) hans avsikter. Det är inte minst i just kolumnerna för *Dagens Nyheter* man hittar återkommande exempel på hur mångtydiga texter gett läsare svårigheter att förstå poängen.

Ett tidigt exempel är när han 1981 bygger en krönika på ett brev han fått från en man vid självmordets rand. Krönikan handlar om hur en pensionerad sjökaptan skriver ett långt brev till Schein för att senare samma dag ta sitt liv genom ett hopp från femte våningen. Ärendet för denna text är dunkelt. Många läsare reagerade mot Scheins tilltag att utnyttja en så tragisk händelse (och det förtroende som brevet utgjort) för en kolumn. Berättelsen var dock fiktiv. Brevet (och sjökaptanen) hade aldrig existerat. Sannolikt eftersträvade Schein någon sorts allegorisk effekt, men texten ger få ledtrådar till vad den desperata sjökaptanen ska tänkas representera.<sup>613</sup> Fabeln om myrornas gud från samma år kan likaså läsas allegoriskt, även om tolkningarna (som Gunnar Fredrikssons ovan refererade brev visar) kan variera och inte på något sätt understöds av författaren.

Ett exempel på en mer tydlig ironi i bemärkelsen att säga ett och mena ett annat kan hämtas från våren 1990 då Harry Schein i en kolumn om

Carl Lidboms nyligen utkomna bok om händelserna runt Palmemordet, *Ett uppdrag*, genomför en till synes våldsamt uppgörelse med författaren. Kolumnen pryddes av en flinande vinjett, vilket redan det alltså signalerade att innehållet inte var bokstavligt menat. Denna brutala vidräkning med Lidbom var alltså egentligen avsedd som en mer subtil uppgörelse med den massiva kritiken av samme Lidboms göranden och låtanden. Trots den flinande vinjettens (enligt Schein själv) tydliga tecken på en sorts ironisk distans förstod många läsare inte att Schein inte bokstavligen menade att kritisera Lidbom, överraskande många i Scheins ögon. Som han själv uttryckte det i sin krönika om mottagandet av artikeln: ”När jag skrev min kolumn var jag på det klara med att några skulle missförstå den. Den risken tog jag med öppna armar. Det är bara korkade personer som inte förstår, och man vill inte alltid bli förstådd av korkade personer. [---] Men de som missförstod var fler än jag förstått mig. Och åtskilliga av dem var långt ifrån korkade.”<sup>614</sup>

Oavsett om Lindqvist Grindes iakttagelse angående Scheins sällsynta användning av ironier är rimlig eller ej, är det intressant hur Schein själv så tydligt identifierar sig med ironin. Att inte vara uppenbart begriplig av alla var uppenbarligen ett ideal för honom. Således manifesterar hans ironi också hans elitistiska drag.

Ironin som renodlad trop må vara frånvarande hos Schein, hans förmåga att formulera sig i dräpande kärnfulla sentenser var dock tveklöst desto mer närvarande. Från 1940-talets filmkritik, över korrespondensen som filmpolitiker eller bankdirektör, till de sista kolumnerna i *Dagens Nyheter* efter sekelskiftet 2000; hela tiden lever han högt på sin slagfärdighet. Denna slagfärdighet har som sagt kanske inte främst drag av satirens eller ironins syrlighet, snarare är det den illojala saklighetens bitskhet som präglar hans formuleringskonst. Under en debatt på Publicistklubben om journalistik och skrivande hösten 1995 polemiserade Schein mot Gunnar Fredriksson som uppmuntrat studiet av stilistik. Schein menade att övningar i stilistik inte var det centrala – snarare såg han behovet av klarhet som det viktigaste i publicistiska sammanhang. ”En klarhet utan kunskap” blir dock ”dålig journalistik”, menade Schein – och exemplifierade med 1968-generationens bristande kunskap om verkligheten. På samma sätt menade han att ”kunskap med oklarhet” blir dålig journalistik. Snarare gällde det att vara kunnig och bildad, och att ”översätta sin kunnighet till klarhet”.<sup>615</sup> Hindret var, menade Schein, ”egotrippen, när jaget blir viktigare än kunskapen och klarheten”.<sup>616</sup>

Denna uttalande vurm för klarhet står ju i uppenbar kontrast mot det Schein ovan sagt om ironi, och mot de exempel på medveten dubbeltydighet

som anförts ovan. Hur går dessa två retoriska strategier samman? Vurmen för klarhet torde ju motverkas av strävan att tala endast för de få som lyckas förstå talarens mångtydigheter. Om vi betänker det hinder för klarheten som Schein lyfter fram – ”egotrippen” eller jaget som blir viktigare än kunskapen – fångar vi ytterligare in dubbelheten i Scheins egna framställningskonst. Med fyra självbiografiska böcker och många kolumner med utgångspunkt i den egna personen präglas Scheins skriftställarskap knappast av någon strävan efter att gömma undan det egna jaget.

## Celebriteten och makten

Harry Schein blev celebritet i det tidiga 1960-talet. Det var med boken *Har vi råd med kultur?* och med filmreformen som Harry Schein skulle bli en kändis. Visst hade han redan tidigare varit en offentlig person som skribent och som make till Ingrid Thulin. Han var en framgångsrik industriman och ett återkommande ansikte i stockholmsvimlet. Han var en av alla dessa bekantas bekanta som kunde synas i bildreportage från premiärer och andra evenemang i kvällspress och i veckotidningar. Men det var med denna bok, och med dess mediala och kulturpolitiska efterspel, som hans namn och ansikte verkligen kom att präntas in i ett gemensamt nationellt medvetande.

Även om Scheins berömmelse vilade på konkreta insatser kunde han som diskuterats ovan (se kapitel 1) själv konstatera hur den ständiga be-lysningsen av honom i offentligheten inte tycktes motiveras så mycket av vad han verkligen gjorde. Han upplevde hur kändisskapet hade ”oklara konturer”.<sup>617</sup> En bakgrund till hans plötsliga berömmelse i det tidiga 1960-talet var etermedia. Redan på utgivningsdagen av *Har vi råd med kultur?* sände radions *Tidsspegel* en direktsänd debatt om Scheins bok där han själv medverkade. Det var inte första gången Schein medverkade i radio eller teve. Han hade då och då varit en röst i liknande kulturprogram, och i september 1961 hade han väckt uppmärksamhet som censurmotståndare i en tevesänd diskussion om biografbyråns verksamhet. Vad var det då man såg i Schein? Den 7 mars 1963 gjorde *Expressens* nöjesredaktör Alf Montán ett porträtt. Han inleder: ”Vad ska han nu hitta på, Harry Schein – mannen bakom det sensationella avtalet mellan staten och filmbranschen.” I artikeln beskrivs Schein som en man med våldsamt verksamhetslust, som ”lägger sin näsa i blöt i det mesta”. Utan honom ingen stadsteater, inget filmavtal, inget friluftsbad på Gärdet, fastslår Montán. Han är vidare en ”typisk avhoppare”, som lämnar företag, filmkritik och teaterstyrelse. Dessutom beskrivs han på tidstypiskt manér

som playboy med lyxvilla och egen swimmingpool.<sup>618</sup> I andra presentationer under våren 1963 beskrivs han som grå eminens, som impuls-givare, eller helt enkel som ”aktuell”. I *GT:s* spalt ”Man talar I dag om...” den 17 juni omnämns han som presumtiv chef för SF, Dramaten, TV2 och nya Filminstitutet. Allt är dock bara rykten. Nyss var han ”Herr Thulin”, men det händer inte längre menar man i spalten. Han är definitivt ingen grå eminens, han träder ständigt fram med ytterst bestämda meningar.<sup>619</sup>

Jag har i annat sammanhang låtit berättelsen om bilden av den offentlige Schein löpa parallellt med berättelsen om hans yrkesliv.<sup>620</sup> Sammanfattningsvis kan vi se hur de beundrande tonfallen från artiklarna vintern 1963 snart bryts mot ett allmänt ogillande, det som når sin kulmen i debatten om Åsa-Nisse 1971. Playboyattityden och sarkasmerna var hörnstenar i imagen hos en man som det inte gick att lita på för den genomsnittlige svensken. Trots substansen i ett intensivt yrkesliv blev Schein hos en bred allmänhet snarast känd för att vara känd. Den negativa Scheinbilden bröts först efter den uppmärksammade biografien 1980, och särskilt i och med de populära krönikorna för *Dagens Nyheter*.

Särskilt populär blir Schein under 1990-talet. Det är ett ironins decennium och uppenbarligen kunde en excentrisk samhällsdebattör med sarkastiskt tonfall och exklusiv livsstil då tilltala en svensk allmänhet. Så sent som sommaren 2002 befinner sig Harry Schein fortfarande i kändis-eliten. När *Expressen fredag* i reportaget ”Kändisfesternas abc” den 28 juni listar a-, b-, respektive c-kändisar hamnar Schein på a-listan tillsammans med 15 andra. Där finns också Björn Borg, Carola Häggqvist, Gunde Svan och Daniel Westling.<sup>621</sup> Han är fortfarande en given referenspunkt. I en krönika i *Kvällsposten* kan Dr Besk samma år ironisera om Harry Potter-fenomenet genom att föreslå en svensk motsvarighet i Anders Björk. Hans onda motpart – det vill säga hans Voldemort – är given. Det är Harry Schein. Men Voldemort-parallellen är chimärisk. Den åldrande celebriteten är ofarlig. Snarare blir han en slags excentrisk seriefigur vars nycker, omdömeslöshet och livsstil blir en tillgång.<sup>622</sup>

Schein döljer sig gärna bakom ett illusoriskt sken av mediekritik. Det är lätt att villas bort i hans återkommande diskussioner om bilder av bilder som skymmer verkligheten. Schein karaktäriserar exempelvis i självbiografiska *Makten* (1990) hur Jean Baudrillard också tycker ”att vi lever i en värld av bilder. Bilderna – och här går han kanske ett steg längre än jag – refererar inte till verkligheten utan till andra bilder. Vår bild av verkligheten är därför inte bilden av verkligheten utan bilden av bilder”.<sup>623</sup> I samma andetag hänvisar han till en annan stor fransk tänkare när han



förklarar hur den makt han själv sagts besitta varit lika illusorisk som bilderna av honom:

Vi misstänker att makten döljer sig. Det stämmer inte. Makten är osynlig därför att den inte finns. Foucault skrev att ”makten bör inte sökas i ett enda maktcentrum utan i styrkeförhållandenas rörliga sockel som oupphörligen skapar makttillstånd som hela tiden är lokala och ostadiga. Makten är överallt; inte därför att den omsluter allt utan därför att den kommer överalltifrån”. Foucault är en större tänkare än jag och uttrycker sig därför mer komplicerat än jag. Men slutsatserna är desamma.<sup>624</sup>

De resonemang om makt och sken som Schein för i *Makten* är ett bokslut över en flera decennier lång karriär som makthavare vilken nyligen hade avslutats. Att som makthavare förneka den egna makten är en klassisk strategi. I Scheins fall blir självreflektionen över maktens icke-existens ett implicit förnekande av alla de rykten om hans eget maktspel som fyllt mediebevakningen av honom under flera decennier.

## Avslutning

En socialdemokrat som ofta säger sig stå för asociala och ademokratiska värden. En retoriker som är som mest nöjd när så få som möjligt förstår och tar till sig hans texter. En stenrik finsmakare vars favoritwhisky är erkänd som en av de sämre sorterna. Kanske är det delvis i sådana här blyxtbelysande små detaljbeskrivningar som Harry Scheins elitistiska profil gör sig tydlig. Samtidigt finns som vi här har sett å andra sidan aspekter av mer övergripande art. I det svenska samhällets maktutövande skikt hade Harry Schein under lång tid en självklar plats – ekonomiskt, politiskt och kulturellt. Dessutom representerar han till yttermera visso andra sorters strukturell makt. Han var man, ekonomiskt oberoende och västeuropé. Alla är de egenskaper som i sig placerade honom i en privilegierad position. Hans bakgrund som ensamkommande flyktingbarn 1939 problematiserar dock i viss mån detta överläge. Han föddes visserligen in i en relativt burgen wiensk medelklass, men det var en borgerlig trygghet som den tyska ockupationen och dessa antisemitiska lagar förintade. Samtidigt kan den judiska identiteten (om än måhända vag hos familjen Schein) problematisera åt andra hållet; i Wien hade ju det kulturbärande skiktet inte sällan varit av judisk börd. Den judiska befolkningen i Wien har rent av beskrivits som en kulturell elit i sig.

Det är svårt att ringa in en absolut elitposition för Harry Schein – hur elitär han än må förefalla. Redan när journalisten Herbert Söderström

våren 1963 skulle presentera mannen bakom den nyinrättade filmpolitiken i ett radioprogram valde han talande nog begreppet ”oberoende” som sammanfattande epitet. Detta oberoende bestämdes av Söderström som ”ekonomiskt, politiskt och socialt”.<sup>625</sup> När Ola Sunesson nästan 30 år senare 1991 presenterade Harry Schein inför medverkan i en diskussion om samtidens Sverige i *Kulturradion* menade han på liknande sätt att Schein hade ”för många yrkesbeteckningar, tror jag, för att man ska kunna räkna upp dem”.<sup>626</sup>

Och kanske är just det begrepp som Herbert Söderström använde – ”oberoende” – sällsynt passande för Harry Schein. Inte bara vad gäller den ekonomiska frihet han så snart skaffade sig, både det sociala och det politiska oberoende som Söderström hänvisar till är minst lika betecknande. I ett personporträtt i *Expressen* 1968 räknades följande epitet upp om Schein: ”Miljonär, kapitalist, socialist, kulturskapare, seriös playboy, myglare, fascist”.<sup>627</sup> Samlingen av begrepp pekar på en hos journalisten i fråga långtifrån unik men symptomatiskt formulerad medvetenhet om mångsidigheten hos Schein. Den svenska offentligheten må ha sett många kapitalister, kulturaristokrater, playboys eller sossepampar, det som synes ha varit unikt för Harry Schein är att han förkroppsligade dessa olika elitpositioner samtidigt. Genom att upprätthålla alla dessa roller markerade han närmast maniskt detta oberoende. Hoppjerkan blev en beskrivning som Harry Schein själv raljerade över, men samtidigt också paradoxalt nog ett ideal som han ständigt hemföll åt att uppfylla. I hans användning av begreppet ligger också en dold folkhemskritik. Att kalla sig själv hoppjerka var att anamma en beteckning som i 1950-talets arbetslivspropaganda hade stått för ett önskat beteende – hoppjerkan var en arbetare som bytte arbete för ofta och därför inte lärde sig ett yrke ordentligt.<sup>628</sup> Hoppjerkan var också potentiellt illojal – både mot den arbetsgivare och mot de arbetskamrater som strävade efter kollektiv organisation.

Hoppjerkan kan tyckas som en passande beteckning i Harry Scheins iscensättning av sig själv. Den döljer att han naturligtvis var högst beroende av alla de nätverk där han ingick. Likaså bör hans gryende berömmelse som Ingrid Thulins make ses som en förutsättning för filmreformens genomförande. Utan alla sina kontakter, och utan den bild av honom som runt 1960 börjat etableras i press, radio och teve, hade sannolikt den uppmärksamhet och det stöd hans idéer fick inte infunnit sig. Lika svårt är det att tänka bort den offentlige Schein när det gäller alla de framtida uppdrag han sedan skulle få. Hans kritiska diskussioner av den offentliga tillvaron till trots, tycks hans beroende av kändisskapet varit lika stort som hans behov av sina nätverk.

Kändiskulturen upplevde en ny intensitet i det tidiga 1960-talet och Schein var inget unikt exempel i sin tid på hur samspelet mellan mediebevakning och egen iscensättning leder till framgång. Ragni Svensson har beskrivit hur bokförläggaren Bo Cavefors vid samma tid etablerar sig i offentligheten.<sup>629</sup> Cavefors persona har många drag gemensamma med Schein. Han är en elegant ung man som växlar in den klassiska bilden av ”gentlemannaförläggaren” i en medietillvänd image som återkommande reproduceras i olika reportage i dagspress och veckopress.<sup>630</sup> Den unge avantgardistiske filmaren Peter Kylberg, som 1966 skulle bli den förste att få en långfilm producerad av Filminstitutet, är ett annat samtida exempel på hur högkultur och elegans var ett tacksamt bildmotiv i både tabloider och veckopress.<sup>631</sup> Kulturpersonligheten som deltar i iscensättningen av sig själv som celebritet var ingen ny företeelse. Ett annat svenskt exempel är Verner von Heidenstam, vars strategiska samspel med offentligheten undersökts av Andreas Nyblom.<sup>632</sup> Nyblom beskriver hur Heidenstams ansikte blir ett återkommande inslag i sekelskiftets visuella kultur. Schein är alltså långt ifrån unik i att vara en mediebelyst profil i svenskt kulturliv, varken i sin samtid eller historiskt. Däremot är han till skillnad från många andra celebriteter speciell i och med den fokus som tidigt riktas på de nätverk han ingår i. Det är i hög grad tillsammans med andra han blir representerad. Han figurerar med sina lierade – som Ingrid Thulin, Olof Palme och Ingmar Bergman – men också med sina många fiender. På så sätt blir hans ständigt iklädda outsiderposition en del av den iscensättning som döljer hur beroende han är av relationer. Utanförskapet döljer ett innanförskap. Här ligger en utmaning mot den så etablerade bilden av Schein som en solitär.

## Epilog

Under en tidsperiod då svensk samhällsutveckling utgör en internationell framgångssaga vad gällde välfärd, industri och kultur befann sig Harry Schein konstant i händelsernas mitt. Han administrerade kulturpolitik, ledde företag och vistades i det samhällsbärande partiets centrum. Som både kritisk kommentator av – och aktiv aktör i – välfärdsstatens idévärld är Harry Schein en retrospektiv utgångspunkt för att resonera kring företeelser som makt, demokrati, kultur och medier i (och efter) det svenska folkhemmet.

På ett mer precist plan finns ett antal återkommande teman att reflektera över: konstens frihet, samhällelig styrning av kultur och massmedier, demokratins organisationsformer, effektivitet i industri och offentlig sektor och kommunikationsteknologi är de mest återkommande. Som ett exempel kan man iaktta hur han är involverad i olika processer som rör omdömet roll i samhällelig styrning. Det kvalitetsbegrepp han torgförde i filmpolitiken innebar på paradoxalt sätt en konstens interna kvalitetsgranskning.

Det förra kapitlets slutsats – att Scheins image av outsider dolde hans enorma beroende av de nätverk han verkade i – anknyter till den dubbelhet som kännetecknar honom, en dubbelhet vars poler är det synliga och det osynliga. Denna binära konstruktion är framför allt en tillskriven egenskap. För att vara känd person fick Harry Schein påfallande ofta möta frågan om vem han egentligen var. Frågan bekräftar förstås de suddiga kanter som han såg sig lida av som celebritet med alla sina många professionella roller, men den fäster också uppmärksamheten på hur han ständigt mäts mot olika nätverk. Den autonoma Schein framställdes påfallande ofta tillsammans med andra. De bevarade bilder där han är ensam är oftast antingen ungdomsbilder eller bilder från hans ålderdom. Att en enskild aktör är beroende av sociala strukturer är naturligtvis ingen överraskning. I Scheins fall skaver dock insikten om hans påtagliga bundenhet till andra människor mot den etablerade persona som formades kring – och av – honom. Kanske är detta en av de insikter om personen Schein som blivit en frukt av arbetet med att forma dessa olika texter till en bok.

# HERR THULIN, VEM ÄR DET?



I de tio kapitlen har jag, med utgångspunkter i Harry Scheins olika verksamheter, rört mig mellan Harry Scheins arkiv och den offentlighet där han verkade. Den kontext som jag främst valt att göra synlig genom Scheins arkiv är filmen. Det är som filmkritiker han etablerar sig som offentlig röst, och det är genom sitt engagemang i filmpolitisk praktik som han når mest offentlig framgång.

Den mest omtalade episoden i Scheins långa offentliga liv – filmreformen 1963 – har dock varit relativt frånvarande i denna bok. Särskilt har jag utelämnat de ständiga konflikterna kring Filminstitutet med de svenska filmarna, de som pågick under i princip alla de 15 år Schein ledde dess verksamhet. Dels har jag redan behandlat detta på annat håll, dessutom har många andra också gjort det. Men framför allt har jag utelämnat alla bråken om filmstöd eller produktionsbeslut av den anledningen att de inte förefallit mig lika intressanta som de fallstudier som fyller denna bok. Bråken är svåra att i efterhand beskriva och handlar sällan om idéer och tankar som bryts, utan oftare om sådant som i efterhand framstår som trivialiteter. Om brutna löften, om vem som sagt vad vid vilket tillfälle, eller helt enkelt om pengar. Filmreformen har diskuterats ur ekonomiska, kultursociologiska och filmpolitiska perspektiv. Den har betraktats som en genial lösning på den svenska filmens problem, eller i alla fall som en tillräcklig räddningsaktion. Många har beundrat den långlivade konstruktion som avtalet 1963 innebar. Men man har också kritiserat dess styrsystem, dess elitism, dess paternalism och patriarkala drag. Reformens verkningar har setts som diktatoriska, ineffektiva eller otidsenliga. Och den har avfärdats som industristöd, som borgerlig ideologiproduktion eller som ett socialdemokratiskt projekt.

En aspekt av filmreformen som dock inte riktigt poängterats är den extrema mediala uppmärksamhet som redan från början omgärdade den. Visst har Harry Scheins status och det svenska filmlivets plötsliga elegans påtalats, men kanske skulle man kunna gå betydligt längre och i första hand se filmreformen som en mediehändelse i tiden, snarare än som en kulturpolitisk händelse av verklig vikt. Det är en kulturell reform om vilken publiciteten och uppmärksamheten är svår att tänka bort. Går det över huvud taget att föreställa sig 1963 års filmpolitik utan den mediala representationen av den? Hela förhandlingsfasen var inbäddad i en konstant bevakning av vad som skedde.

Och när reformen väl var genomförd, var realiserades den? I de ateljéer där man fortsatte göra (lite fler och lite mer annorlunda) filmer? I det lilla filmarkiv som nu tilläts växa? I tidskriften *Chaplin*, som bytte ägare, men fortsatte fungera som förut? Eller i det kontor från vilket Schein, en



sekreterare och en handfull tjänstemän administrerade förvaltningen av biografernas avgifter? Tidningarnas rubriker var många och svarta, det tycktes väldigt mycket om det som gjordes i Filminstitutets namn. Det var som att denna kulturpolitiska reform genomfördes lika mycket i tidningar, i teve och i radio som i realiteten. Det institut som skapades var bara några rum i ett kontorshus varifrån ett antal redan existerande verksamheter kom att styras. Det är lätt att glömma, men kolossen på Gärdet låg 1963 ännu långt fram i tiden. Först 1970 skulle Filmhuset stå färdigt.

Harry Scheins arkiv och andra källor från den tid där han verkar ger oss tillträde till en mångfald av röster, inbegripna i samtal om medier och kultur. Ett samfällt budskap är att gränsen mellan kunskap om medier och makt över medier under denna tid var närmast obefintlig. Att reflektera över mediernas form, innehåll och organisation innebar också ofta att göra anspråk på att påverka sakernas tillstånd.

Det faktum att kulturpolitik var ”inne” betecknar inte bara ett ytligt mode, utan också en intensiv medial förändringsprocess som ännu till viss del kunde styras på en nationell politisk nivå. Idéer om den goda kulturen var sammanbundna med idéer om hur ett gott samhälle kunde utvecklas. Scheins självpåtagna roll var domedagsprofetens, domarens och frälsarens. Om man bortser från personen och istället väljer att se föredraget vid Publicistklubben som ett uttryck för en historisk kontext – som ett spår av vad som var möjligt att tänka, förutspå och anse om medieutveckling anno 1972 – får det andra innebörder. Uppenbarligen är detta en tid då optimistiska och storskaliga lösningar på samhällsproblem var tänkbara. Oavsett om Scheins presenterade modell för en framtida mediepolitik framstod som rimlig (eller önskvärd) för de åhörare den angick, var han trots allt inbjuden till den nationella pressens heligaste finrum för att delge dessa tankegångar. Inför en ofrånkomlig global explosion av ny medieteknik, som radikalt skulle komma att ändra förutsättningarna för all masskommunikation och journalistik, kunde en politiskt organiserad modell förefalla som en rimlig väg att ta. Förändringen var hotande, men möjlig att påverka.

På ett halvsekels avstånd är det kanske mest kittlande i 1963 års svenska filmreform den enorma uppmärksamhet som de filmpolitiska förändringarna just då fick i nationella medier. Liksom det mest fascinerande med Scheins utredning om dubbelriktat bredband inte är det faktum att en svensk mediepolitiker kunde vara så pass inläst på ny medieteknologi, utan att det för en nationell opinion framstod som både önskvärt och liggande inom möjligheternas gräns att på nationell nivå besluta att avstå från den teknik som vi några decennier senare skulle lära känna som internet.

## Noter

1. Harry Schein, ”Pressens framtid”, Föredrag 13/10 1972, Publicistklubben, Malmö. Harry Scheins personarkiv, Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek (HS/ARBARK), vol. 2:6, ”Tal och diverse manuskript från 1960- och 70-talen.” Utredningen publicerades i bokform och hette *Inför en ny mediapolitik: Kabeltelevision – bildskval eller kommunikation* (Stockholm: Allmänna förlaget, 1972).
2. Maaret Koskinen & Louise Wallenberg, ”Inledning”, *Harry bit för bit: Harry Scheins många ansikten*, red. Koskinen och Wallenberg (Stockholm: Carlsson, 2017), 17.
3. Ibid., 16. Begreppet är hämtat från den ryske formalistiske litteraturforskaren Boris Thomashevsky.
4. Torbjörn Forslid, Patrik Lundell, Anders Ohlsson & Tobias Olsson, ”En inledning”, *Celebritetskapande från Strindberg till Asllani*, red. Forslid, Lundell, Ohlsson & Olsson (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2017), 20.
5. Se Harry Schein, ”Inledning till samtal om den offentliga människan”, manus föredrag på Södermanland-Nerikes nation i Uppsala, 28/11 1978, HS/ARBARK, vol. 2:13, Manus: *Om känslor och andra farligheter*. (+ artiklar t o m 1984), eller Harry Schein, *Sluten* (Stockholm: Bonnier), 66–74.
6. Jonas Sima ”Konflikternas mästare: Berättelse om en filmfurstes uppgång och fall” och Stig Björkman ”Jag kände aldrig Harry Schein”, *Citizen Schein*, red. Lars Ilshammar, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Stockholm: Kungliga Biblioteket, 2010).
7. Roger Blomgren, *Staten och filmen: Svensk filmpolitik 1909–1993* (Stockholm: Gidlund, 1998); Mikael Timm, *Dröm och förbannad verklighet: Spelet kring svensk film under 40 år* (Stockholm: Gidlund/SFI, 2003); Per Vesterlund, ”Den svenska modellen: Arbetarrörelsen, staten och filmen”, *Medier och politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, red. Mats Jönsson & Pelle Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2007).
8. Per Vesterlund, *Harry Schein: En biografi* (Stockholm: Bonnier, 2018).
9. Kapitlet är en lätt reviderad version av ”I Harry Scheins arkiv”, *Harry bit för bit*, red. Koskinen & Wallenberg, 2017.
10. Kapitlet bygger i huvudsak på ”Drömmen om verkligheten: Filmkritikern Harry Schein”, *Citizen Schein*, och ”Vägen till filmavtalet: Harry Scheins filmpolitiska aktivitet innan 1963”, *Nordisk kulturpolitisk tidskrift*, vol. 16, nr 1, 2013.
11. Kapitlet är i huvudsak identiskt med ”Arkivvärde, programvärde, marknads-

värde”, *Skosmörja eller arkivdokument*, red. Mats Jönsson & Pelle Snickars (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2012).

12. Kapitlen är omredigerade versioner av ”När medier blev vetenskap: Tre nordiska massmediakonferenser”, *Återkopplingar*, red. Marie Cronqvist, Patrik Lundell & Pelle Snickars (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2014) samt ”Samhället i medierna: Harry Schein och medieforskningen”, *Massmedieproblem*, red. Hyvönen, Snickars & Vesterlund, 2015.

13. Kapitlet är en förkortad version av ”Stoppa kabel-tv: Det offentliga mottagandet av Harry Scheins utredning Inför en ny mediepolitik, 1972”, *Spår och spridning*, red. Bengtsson & Ekstrand (Gävle: Högskolan i Gävle, 2013).

14. Birgitta Holm, *Ruth Hillarp: Poet och erotiskt geni* (Stockholm: Atlantis, 2011), 164.

15. Mårten Blomkvist, *Höggradigt jävla excentrisk: En biografi över Bo Widerberg* (Stockholm: Norstedt, 2011), 137.

16. Johan Svedjedal, *Spektrum 1931–1935: Den svenska drömmen: Tidskrift och förlag i 1930-talets kultur*, (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2011), 15.

17. Elisabeth Åsbrink, *Och i Wienerwald står träden kvar*, (Stockholm: Natur och kultur, 2011), 142–143.

18. Henrik Berggren, *Underbara dagar framför oss: En biografi om Olof Palme* (Stockholm: Norstedt, 2010), 362–363, 378–379.

19. Annette Kullenberg, *Jag var självlockig, moderlös, gripande och ett monster av förljugenhet: En biografi om Marianne Höök* (Stockholm: Atlas, 2008); Mikael Timm, *Lusten och dämonerna: Boken om Bergman*, (Stockholm: Norstedt, 2008); Björn Elmbrant, *Stockholmskärlek: En bok om Hjalmar Mehr*, (Stockholm: Atlas, 2010); Olof Lagercrantz, *Vid sidan av: Möten med författare från fyrtiototal till sjuttiototal: dagboksanteckningar*, (Wahlström & Widstrand, Stockholm, 2011).

20. Jörn Donner, *Bergman: PM* (Stockholm: Ekerlid, 2009); Jörn Donner, *Mammuten: Efterlämnade handlingar* (Stockholm: Bonnier, 2013); Ingvar Carlssons *Lärdomar* (Stockholm: Norstedt, 2014), 81.

21. Åsa Moberg, *Kärleken i Julia Anderssons liv* (Stockholm: Norstedt, 2011).

22. Lena Kåreland, *En sång för att leva bättre: om Lennart Hellsings författarskap* (Stockholm: Rabén & Sjögren, 2002).

23. Birgitta Almgren, *Dröm och verklighet: Stellan Arvidson – kärleken, dikten och politiken* (Carlsson, Stockholm, 2016).

24. I ”Creating the ’Suffragette Spirit’” har Laura Mayhall beskrivit hur den brittiska rösträttsrörelsen bevarat visst material och exkluderat annat utifrån ideologiska utgångspunkter. Laura Mayhall, ”Creating the ’Suffragette Spirit’”, *Archive Stories: Facts Fictions and the Writing of History*, red. Antoinette Burton (Durham/London: Duke University Press, 2005).

25. Michael Schudson, ”Historical Approaches to Communication Studies”, *A Handbook of Qualitative Methodologies for Mass Communication Research*, red. Klaus Bruhn Jensen & Nicholas W. Jankowski (London/ New York: Routledge, 1991).

26. Robert C. Allen & Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice* (New York etc.: McGraw-Hill, 1985).

27. James Chapman, Mark Glancy & Sue Harper, ”Introduction”, *New Film History*, red. Chapman, Glancy & Harper, Basingstoke. Palgrave Macmillan, 2007, 6–7.

28. Se antologier som *Mediernas kulturhistoria*, red. Solveig Jülich, Patrik Lundell & Pelle Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008); *Återkopplingar*, red. Marie Cronqvist, Patrik Lundell & Pelle Snickars (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2014); *Mediehistoriska vändningar*, red. Marie Cronqvist, Johan Jarlbrink & Patrik Lundell (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2014).

29. Michel Foucault, *Vetandets arkeologi* (1969; Lund: Arkiv, 2002), 145.

30. Harry Schein, *Makten* (Stockholm: Bonnier, 1990), 201–202.

31. Harry Schein, ”Förord”, Bengt Idestam-Almqvist, *Svensk film före Gösta Berling* (Stockholm: PAN/Norstedt, 1974), 5.

32. *Ibid.*, 6.

33. Mats Hyvönen, ”Mediekritik i pocketformat: Massmedieproblem i debattböcker 1965 till 1975”, *Massmedieproblem: Mediestudiets formering*, red. Mats Hyvönen, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2015).

34. Brev Harry Schein till Ingvar Carlsson 1/10 1971. HS/ARBARK, vol. 4:34, Filmpolitik 1968–1973.

35. Schein, *Sluten*, 12.

36. ”The Life of a Collector Manifests a Dialectical Tension between Disorder and Order”, *Walter Benjamin’s Archive: Images, Texts, Signs*, red. Ursula Marx, Gudrun Schwarz, Michael Schwarz & Erdmut Wizisla (London: Verso, 2015), 1.

37. Se Per Vesterlund, ”Institutionalized Sexpotation: The Swedish Film Institute and Research on Effects of Cinema in the 1960s”, *Swedish Cinema and the Sexual Revolution: Critical Essays*, red. Elisabeth Björklund & Mariah Larsson (Jefferson: McFarland, 2016), för en beskrivning av denna grupps arbete. Dokument från gruppens verksamhet finns bevarade i Svenska Filminstitutets arkiv.

38. HS/ARBARK, vol. 1:1, Trafikföreseer. Bägge fallen är från 1980-talet. Det ena rör sig om en rödljuskörning på Birger Jarlsgatan i juni 1983, det andra om en stoppliktsföreseelse vid utfarten mot Norrtäljevägen i närheten av Harry Scheins hem i augusti 1984.

39. Daniel J. Boorstin *The Image or What Happened to the American Dream* (New York: Atheneum, 1961), 47.

40. Björn Häggqvist & Harry Schein, *Kulturattityder* (Stockholm: PAN/Norstedt, 1967), 30.

41. Schein, *Sluten*, 68.

42. *Aftonbladet*, löpsedel utan datum augusti 1974 (pappersexemplar av löpsedel förvarat i HS/ARBARK).

43. HS/ARBARK, vol. 3:24 – ”Korrespondens M–R, tillägg”. Uppgiften om deras schackpartier och tennismöten finns i Harry Schein, *Schein* (Stockholm: Bonnier, 1980), 129, 143.

44. HS/ARBARK, vol. 3:1, Privat korrespondens A–C (vad gäller undertecknad inbjudan från sovjetiske premiärministern till mottagning på Sovjets ambassad i

Stockholm 26/6 1964), vol. 3:5, Korrespondens N–R (vad gäller korrespondens med hovet – och prinsessan Christina ang. glasögonrecept).

45. I HS/ARBARK, vol. 3:1, Privat korrespondens A–C.
46. *Aftontidningen* 19/7 1946. Amanda Lagerkvist har i avhandlingen *Amerikafantasier* beskrivit hur resor till Förenta Staterna efter kriget blir en frekvent genre i svensk press och sakprosa. Amanda Lagerkvist, *Amerikafantasier: Kön, medier och visualitet i svenska reseskildringar från USA 1945–63* (Stockholm: Stockholms universitet, 2005).
47. *Lönestatistisk årsbok för Sverige 1946* (Stockholm: Kungliga Socialstyrelsen, 1948), 101. En manlig arbetare tjänade vid denna tid i genomsnitt 4790 kr.
48. Scheins nästa amerikabesök, den 4 februari till den 28 februari, inrymde också exempelvis ett hollywoodbesök, men där stannade räkningen på beloppet 3720 kronor. HS/ARBARK, vol. 3:19, Korrespondens A–B, Tilläggskorrespondens.
49. Reseräkning, HS/ARBARK, vol. 3:1, Privat korrespondens A–C.
50. Bilden finns bland Harry Scheins privata fotografier.
51. Brev från Dymling till Kohner om engelskspråkig film av IB 7/7 -60, HS/ARBARK, vol. 3:9, Korrespondens med Paul Kohner 1960–1969.
52. Brev från Paul Kohner till Harry Schein 26/7 1984. HS/ARBARK, vol. 3:10, Korrespondens Paul Kohner 1969–1984.
53. Brev från Paul Kohner till Harry Schein 16/10 1968, vol. 3:9, HS/ARBARK. Stig Björkman har berättat om de enorma kommunikationssvårigheterna mellan Schein och den vänsterorienterade svenska filmeliten under Sorrento-festivalen. Stig Björkman, ”Jag kände aldrig Harry Schein”, *Citizen Schein*, 68.
54. Dokument i detta stycke hämtade från HS/ARBARK, vol. 4:1, Handlingar rörande Sveriges Radio: PM (H Schein), SR Styrelse, Allm. tal (HS) 1983–1988.
55. ”Anteckningar med anledning av programbolagens anslagsframställningar för 1985/86”, 1, vol. 4:1, HS/ARBARK.
56. Ibid., 3.
57. Ibid., 6.
58. Ibid.
59. HS/ARBARK, vol. 4:72, *Övriga handlingar från Scheins verksamhet; Teaterstöds-kommittén 1961–1963. Förslag till fasta riktlinjer för fördelning av kommunalt stöd till Stockholms privatteatrar*. HS 24/6 1961.
60. Ibid.
61. Ibid.
62. Brev från Harry Schein till Hjalmar Mehr 8/3 1962, HS/ARBARK, vol. 4:72.
63. Se exempelvis Pelle Snickars, ”Vad är kvalitet?”, *Citizen Schein*, 158–172.
64. Se Vesterlund, ”Den svenska modellen”.
65. Harry Schein, ”Filmen och verkligheten”, föredrag Klubb 44 4/10 1946, HS/ARBARK, vol. 2:4, Artiklar och föredrag 1950–60-talen.
66. Brev från Harry Schein till Hanserik Hjerten 21/9 1953, HS/ARBARK, vol. 2:3, Inbundet HLS 5.
67. Harry Schein, ”Om film och filmkritik”, *BLM*, nr 5, 1950, 394.
68. Harry Schein, ”Vad garanterar monopolet”, *Expressen*, 29/5 1961.

69. Harry Schein, *Har vi råd med kultur? Kulturhistoriska skisser* (Stockholm: Bonnier, 1962), 125.
70. Se Per Vesterlund, ”Vägen till filmavtalet: Harry Scheins filmpolitiska aktivitet innan 1963”.
71. Harry Schein, ”Filmkrönika”, *BLM*, nr 6, 1952, 474.
72. Ibid., 473.
73. H.L.S. [Harry Leonard Schein], ”Österrikes ansvar för världskriget nummer 1”, *NU: Världshändelserna inför världssopinionen*, nr 16, 1944, 12–13.
74. Se Vesterlund, ”Den svenska modellen”.
75. Arbetsgruppen för kritiska filmstudier i Uppsala, *Harry Schein: En viss tendens i svensk filmpolitik* (Stockholm: Filmfront -70, 1970). På samtida franskt manér (jämför tidskriften *Cahiers du Cinéma*s publikationer från tiden i fråga) väljer författarna en kollektiv anonymitet. Enligt uppgift ska gruppen bakom skriften ha varit Lennart Lundberg, Olle Sjögren och Ulf Stenberg. Titeln uppenbara referens till François Truffauts stridsskrift mot den franska kvalitetsfilmen 1954, ”Une certaine tendance du cinéma français”, stärker ytterligare den franska radikala anknytningen.
76. Ibid., 11.
77. Ibid., 10.
78. Janet Staiger, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema* (Princeton: Princeton University Press, 1992).
79. David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge, Mass./London: Harvard 1989), 20.
80. Olof Hedling, *Robin Wood – brittisk filmkritiker* (Lund: Filmhäftet, 2001), 13ff.
81. Se Hedling, 23ff, för diskussion av denna idéhistoriska grund för Woods verksamhet (och för hela den brittiska akademiska filmkritiken).
82. Harry Schein, ”Hollywoodpsykologi”, *Aftontidningen* 3/5 1946.
83. Bordwell, 21.
84. Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], ”Trött hjältes reträtt”, *Stockholms-Tidningen* 17/12 1956.
85. Ibid.
86. Brev från Harry Schein till Hjerten, HS/ARBARK, vol. 3:2. Privat korrespondens D–G (i urval)
87. Ibid.
88. Harry Schein, ”Om film och filmkritik”, *BLM*, nr 5, 1950, 394.
89. Ibid.
90. Ibid., 392.
91. Ibid., 395.
92. Under åren 1946–1948 drev Schein tillsammans med författaren Mårten Edlund en firma för manusförfattande. Se Avtal daterat oktober 1947 i HS/ARBARK, vol. 3:2, Privat korrespondens D–G (i urval), samt gemensamma manus i vol. 2:1, INBUNDET – De små olyckorna (artiklar 1945=1947).
93. Harry Schein, ”Om film och filmkritik”, *BLM*, nr 5, 1950, 394.
94. ”Filmen och verkligheten”, Föredrag på Klubb 44, 3/10 1946. HS/ARBARK,



vol. 2:1.

95. Harry Schein, "Filmen och verkligheten", *Biografbladet*, nr 4, 1946, 256.
96. Harry Schein, "Klasskamp i Hollywood: Den amerikanska filmindustrins sociala och politiska bakgrund", *Biografbladet*, nr 2, 1947.
97. Harry Schein, "Vertikalmonopol och smakförskämning", *Tiden*, nr 5, 1947, 302.
98. Harry Schein, "Om film och filmkritik", *BLM*, nr 5, 1950, 391.
99. Filmrecensioner, *BLM*, nr 9, 1949, 734.
100. Filmrecensioner, *BLM*, nr 10, 1949, 830.
101. *Ibid.*, 829.
102. Filmrecensioner, *BLM*, nr 1, 1950, 71.
103. *Ibid.*, 72.
104. Harry Schein, "Cykeltjuvar: Ett filmbrev", *BLM*, nr 2, 1950, 233.
105. *Ibid.*, 232.
106. Harry Schein, "Litterär film", *BLM*, nr 3, 1952, 226. Filmerna som diskuteras i artikeln är *En plats i solen* (efter Theodore Dreisers *En amerikansk tragedi*), *En fredlös på öarna* (efter Joseph Conrad) samt *Linje Lusta* (efter Tennessee Williams pjäs).
107. *Ibid.*, 231.
108. Harry Schein, "Människan på gränsen", *BLM* nr 5, 1955, 389.
109. Harry Schein, "Filmkrönika", *BLM*, nr 2, 1954, 153.
110. Harry Schein, "Filmkrönika", *BLM*, nr 10, 1950, 802.
111. Manus utan titel, 17/3 1945, HS/RBARK, vol. 2:1. För notis om föredraget se *Aftontidningen* 17/3 1945.
112. *Ibid.*
113. Bordwell, 71ff.
114. Harry Schein, "Filmen som kollektivsymbol", *Aftonbladet* 27/6 1947.
115. Stig Almqvist, "Från Caligari till Hitler", *Aftontidningen* 1/7 1947.
116. Harry Schein, "Filmkrönika", *BLM*, nr 7, 1950, 549.
117. *Ibid.*
118. Harry Schein, "Budapest – Stockholm – Hollywood", *BLM*, nr 2, 1951.
119. Harry Schein, "Filmkrönika", *BLM*, nr 9, 1951, 799.
120. *Ibid.*, 800.
121. Arbetsgruppen för kritiska filmstudier i Uppsala, 13.
122. *Ibid.*
123. Schein, "Cykeltjuvar", 152.
124. Harry Schein, "Filmkrönika", *BLM*, nr 4, 1954.
125. Harry Schein, "Den olympiske cowboyn", *BLM*, nr 1, 1954, 53.
126. Redan 1955 publiceras artikeln under titeln "The Olympian Cowboy", *The American Scholar*, vol. XXIV, sommar 1955, och den har under åren nytryckts vid ett antal tillfällen. Den citeras ännu. Den kom 2004 att figurera i en artikel i *New York Times* som exempel på hur amerikansk populärkultur kan kopplas till USA:s utrikespolitiska strategier. J. Hoberman, "It's Always 'High Noon' at the White House", *The New York Times* 25/4 2004. Så sent som 2016 nytrycktes den i antolog-

in *Notions of Genre: Writings on Popular Film before Genre Theory*, red. Barry Keith Grant & Malisa Kurtz (Austin: University of Texas Press, 2016).

127. Harry Schein, "Sjöbergs Julie", *BLM*, nr 7, 1951.
128. Harry Schein, "I det öde landet: Anteckningar till Sjöbergs Barabbas", *BLM*, nr 6, 1953, 473.
129. *Ibid.*
130. Harry Schein, "Filmkrönika", *BLM*, nr 10, 1950, 799.
131. Harry Schein, "Filmkrönika", *BLM*, nr 9, 1951, 714.
132. Harry Schein, "Filmkrönika", *BLM*, nr 8, 1953, 639.
133. *Ibid.*
134. *Ibid.*
135. Se Svensk *Filmografi V* (Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1983), 304, för en sammanställning av recensioner av *Gycklarnas afton*. Bland de mest kritiska var *Stockholms-Tidningens* Robin Hood, som vände sig mot just kombinationen av skillingtryck och naturalism, samt *Aftonbladets* Filmson (Sven Jan Hansson), som i en klassisk ordalydelse vägrade "okulärbesiktiga den uppkastning Ingmar Bergman lämnat efter sig den här gången".
136. "Harry Schein, "Poeten Bergman", *BLM*, nr 4, 1957, 353.
137. Den bortredigerade delen finns bevarad i manus, där Schein bland annat säger sig ha "kapitulerat inför den sensationellt mördande charm som [...] Ulla Jacobsson ådagalägger". "Filmlitteratur", 16, HS/ARBARK, vol. 2:3. I artikeln "Konst och trädgårdsskötsel" talas några år senare mer avmätt om "fröken Jacobssons numera världsberömda anatomi", *Tiden*, nr 6, 1955, 355.
138. Harry Schein, "Fyra svenska regissörer", *BLM*, nr 10, 1954, 853. Förutom Mattsson och Sjöberg tar Schein i artikeln upp Egil Holmsen och Gunnar Skoglund.
139. *Ibid.*, 854.
140. Harry Schein, "Filmkrönika", *BLM*, nr 3, 1954, 234.
141. Harry Schein, "Filmkrönika", *BLM*, nr 4, 1950, 313.
142. Harry Schein, "Filmkrönika", *BLM*, nr 2, 1955, 155.
143. *Ibid.*
144. I *Svensk filmografi V*, 159, finns en översikt av pressreaktionen på *Dårskapens hus*. Leif Furhammar kallar den i sin svenska filmhistoria för "femtioalets mest utskällda produkt". Leif Furhammar, *Filmen i Sverige* (Höganäs: Wiken, 1991), 206.
145. Harry Schein, "Filmkrönika", *BLM*, nr 9, 1951, 716.
146. Harry Schein, "Trött på film", *BLM*, nr 10, 1956, 853.
147. *Ibid.*, 857.
148. Harry Schein, "Om film och filmkritik", *BLM*, nr 5, 1950, 392.
149. Citat från *Expressen* (datum saknas) – Scheins klipparkiv.
150. Harry Schein, "I stället för repliker", *BLM*, nr 3, 1969, 194–202. Schein anknuter i artikeln till Marshall McLuhans binära uppdelning av medier i kategorierna "hot" respektive "cool". Se Marshall McLuhan, *Media: Människans utbyggnader* (1964; Stockholm: Norstedt, 1999).

151. Harry Schein, "I stället för repliker", *BLM*, nr 3, 1969, 198.
152. *Ibid.*, 202.
153. Bengt Idestam-Almqvist, *Svensk film före Gösta Berling* (Stockholm: Pan/Norstedt/SFI, 1973), 5.
154. Samtliga citat från OSA, TV2, 24/9 1980.
155. I självbiografiska *Makten*, 201–202, finns exempelvis namn som Baudrillard och Foucault citerade.
156. Harry Schein, utan titel, odaterad text i Harry Scheins personarkiv om experimentfilm. Sannolikt från våren 1951 med ledning av kringliggande dokument som hör till uppropet mot 1950 års offentliga utredning om ekonomiskt stöd till filmproduktion diskuterades. HS/ARBARK, vol. 2:2, Manuskript 1948–1951.
157. Harry Schein, "Inledning vid mötet mellan SAP och filmregissörer", odaterad. Sannolikt från februari 1951. HS/ARBARK, vol. 2:2.
158. En representativ översikt över kritiken mot Harry Schein ges i stridsskriften *Harry Schein: En viss tendens i svensk filmpolitik* av Arbetsgruppen för kritiska filmstudier. I den anonyma arbetsgruppen ingick bland andra filmforskaren Olle Sjögren.
159. Se exempelvis Mikael Timm, *Dröm och förbannad verklighet: Spelet kring svensk film under 40 år* (Stockholm: Bromberg, 2003). Vesterlund, *Schein: En biografi*.
160. Roger Blomgren, *Staten och filmen*, 59–60.
161. Anders Marklund, "The New Generation of the 1960s: Introduction", *Swedish Film: An Introduction and Reader* (Lund: Nordic Academic Press, 2010), 241.
162. Pelle Snickars, "Vad är kvalitet?", *Citizen Schein*, 175–176.
163. Cecilia Mörner, *Vissa visioner: Tendenser i svensk biografidistribuerad fiktionsfilm 1967–1973* (Stockholm: Aura, 2000), 52.
164. Eva Blomberg, "Filmeländet: Att utarbeta en filmpolitik", *Medier och politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, red. Mats Jönsson & Pelle Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2007).; Vesterlund, "Den svenska modellen".
165. Harry Schein, "Amerikanskt dilemma", *Aftontidningen* 25/7 1946.
166. Harry Schein, "Amerikansk religion", *Aftontidningen* 1/8 1946.
167. Harry Schein, "Amerikanska kulisser" *Aftontidningen* 2/8 1946.
168. *Ibid.*
169. *Klubb 44* (Stockholm: Steinsvik, 1944), 3.
170. *Ibid.*, 22, 45–46.
171. Arne Häggqvist, *Nästan hela sanningen* (Stockholm: Legenda, 1944), 132ff. Harry Schein, Föredrag om pornografi – klubb 44, 17/3 1945, HS/ARBARK, vol. 2:1.
172. Harry Schein, *Filmen och verkligheten – Föredrag Klubb 44 3/10 1946*, HS/ARBARK, vol 2:1, 20.
173. *Ibid.*
174. *Ibid.*, 22.
175. *Ibid.*, 23.
176. *Ibid.*, 21.
177. *Kulturtimmen*, SR P1 23/1 1990. Programmet bestod i ett timslångt samtal mellan Mikael Timm och Harry Schein med anledning av nyutkomna boken *Makten*.
178. Åren 1945 respektive 1947 är, med 44 långfilmer för biograf vardera, den svenska filmbranschens produktiva toppar kvantitativt sett.
179. SOU 1945:22 *Ungdomen och nöjeslivet*.
180. "Svensk filmkris", *Expressen* 26/11 1945.
181. *Aftontidningen* 20/1 1946.
182. Intervju med Schein av Per Lönn Dahl 22/3 1996, inspelad på kassett. Förvarad på Kungliga Biblioteket – Audiovisuella Medier (KB-AVM). Ingår i inventeringen *Känt filmfolk berättar*.
183. Schein, "Klasskamp i Hollywood".
184. Schein, "Vertikalmonopol och smakförskämning", 302.
185. *Ibid.*, 306.
186. *Ibid.*, 304.
187. *Ibid.*, 303.
188. I utredningen vägdes inledningsvis rent protektionistiska incitament för ett generellt stöd till filmproduktion i landet mot mer riktade insatser för att befrämja kvalitet inom filmproduktionen. Den senare linjen förordades. Inte minst mot bakgrund av man under andra världskrigets inledning kunnat se en sådan markant ökning av filmproduktionen i landet, att ett stöd med avsikt att fungera som hinder gentemot filmimport inte framstod som en befogad åtgärd. Den "film-nämnd" som skulle bildas skulle också enligt förslaget själv ta initiativ till produktion av dokumentär kortfilm. SOU 1942: 36 *Betänkande med förslag rörande statligt stöd åt svensk filmproduktion*, 45ff.
189. Detta var den första punkten i utredningens förslag med avseende på filmmediet. I övrigt föreslogs mer filmpedagogiskt orienterade åtgärder (som tekniskt underlättande av filmvisning i skolor och föreningar, ökade anslag till bildningsförbunden, inrättande av central organisation för filmupplysning i skolorna) samt utökade resurser till biografbyrån. SOU 1945: 22 *Ungdomen och nöjeslivet*, 290–291.
190. Bengt Rösiö, "Staten och filmen", *Tiden*, nr 6, 1949, 415–416.
191. Olle Wedholm, "Filmen som social faktor", *Filmen och samhället: Social årsbok 1949* (Stockholm: Kooperativa förbundet, 1950), 46.
192. Elsa Brita Marcussen, "Filmen i Norden", *Filmen och samhället*, 54.
193. Blomberg, "Filmeländet".
194. Göteborgs *Handels- och Sjöfartstidning* 31/8 1950.
195. *Norrländska Socialdemokraten* 3/8 1950.
196. *Aftonbladet* 21/1 1951; *Svenska Dagbladet* 22/1 1951.
197. *Aftontidningen* 20/1 1951.
198. *Morgontidningen* 22/1 1951.
199. Erik "Hampe" Faustman, "Är vi i filmbranschen skumma och oärliga", *Aftontidningen* 22/4 1951.

200. De tre citaten är alla från skrivelse till ”Herr Statsrådet och chefen för Kungl. Finansdepartementet”, undertecknad av i tur och ordning Ingmar Bergman, Hasse Ekman, Hampe Faustman, Alf Sjöberg, Gunnar Skoglund, Gösta Werner, Arne Sucksdorff, Stellan Arvidson, Hilding Färm, Nils Goude, Gunnar Hirdman, Ivar Ivre, Torvald Karlsson, Sigurd Klockars, Albin Lind, Tage Lindbom, Frans Nilsson, Harry Schein, Otte Sköld, Nils Thedin, Krister Wickman och Ivar Öhman, 28/2 1951. Namnen åtföljs av skrivningen ”Enligt uppdrag: Harry Schein, Arne Sucksdorff, Ivar Öhman”, vilket ju antyder att dessa tre ansvarat för det färdiga uppdraget om fyra sidor. HS/ARBARK, vol. 3:4, Korrespondens K–M.

201. Detta möte beskrivs i Harry Schein, *I själva verket* (Stockholm: Norstedt, 1970), 12; i Schein, *Schein*, 165; samt i intervju med Schein av Per Lönndahl 1996, KB-AVM.

202. Schein, ”Konst och trädgårdsskötsel”.

203. Ibid., 361

204. Peter Duelund, ”Nordic Cultural Policies: A Critical View”, *International Journal of Cultural Policy*, vol. 14, nr 1, 2008.

205. SOU 1973:53, 97.

206. SOU 1956:23, 123ff.

207. SOU 1959:2, 133ff.

208. Se Blomgren, *Staten och filmen*, 57–58. Blomgren påtalar hur man från exempelvis centerpartistiskt håll hävdade att man länge förespråkade stöd åt ”konstnärlig svensk filmproduktion”.

209. Ibid., 58.

210. Ibid.

211. Samtliga citat i detta stycke: Brev från Harry Schein till Krister Wickman, 28/1 1960. Korrespondens med socialdemokratiska statsråd. Brev i privat ägo (Eva Fischer).

212. Schein, *Expressen* 12/5 1960.

213. Chris Anderson, *Long Tail* (Stockholm: Bonnier, 2007), 30–36.

214. Se korrespondens Marianne Höök, 1961–62. HS/ARBARK, vol. 3:3. I den inspelade intervjun som Per Lönndahl 1996 gjorde menar Schein (som svar på en direkt fråga från Lönndahl) att chefskap för SF var en lösning som diskuterades.

215. Brev från Harry Schein till Krister Wickman, 25/1 1961. Korrespondens med socialdemokratiska statsråd. Brev i privat ägo (Eva Fischer).

216. Brev från Harry Schein till Folke Fésse 27/4, 14/5 samt 29/5 1961. HS/ARBARK, vol. 3:2.

217. Harry Schein, ”Ger Sträng signal till svenska filmens stora äventyr?”, *Expressen* 16/5 1960.

218. Vesterlund, Per, ”En ohelig allians: Frikyrkorna och filmen i Sverige”, *Bogart och Betel: Texter om film och religion*, red. Lena Roos & Per Vesterlund (Uppsala: Swedish Science Press, 2008).

219. Uppgiften finns dels i en artikel om Fant i *Dagens Nyheter* 31/12 2012, dels i ett brev till Marianne Höök från Schein 10/1 1962 där han berättar om hur

Bergman i samband med en häftig personlig uppgörelse dem emellan upplyst Schein om hur han ”stoppat” honom som SF-chef. HS/ARBARK, vol. 3:3, Privat korrespondens H–J.

220. Blomgren, *Staten och filmen*, 29.

221. Roger Blomgren, ”Autonomy or Democratic Cultural Policy: That is the Question”, *International Journal of Cultural Policy*, vol. 18, nr 5, 2012.

222. Schein, ”Om fria intellektuella”, *Dagens Nyheter* 11/7 1982.

223. Brev Schein till Arne Elmgren 29/8 1961. HS/ARBARK, vol. 4:31, Handlingar om filmpolitik.

224. Brev Harry Schein till Gunnar Sträng 10/9 1961, följebrev till skrivelse ”Förslag på avveckling av nöjesskatt på biografbiljetter under samtidig sanering av filmbranschen”. HS/ARBARK, vol. 4:31, Handlingar om filmpolitik.

225. Brevet till Sträng finns i kopia i brev till Olof Palme respektive Krister Wickman 22/11 1961. HS/ARBARK, vol. 4:31, Handlingar om filmpolitik.

226. Schein, *I själva verket*, 17–18.

227. Presskommuniké, finansdepartementet, 6/3 1963, HS/ARBARK, vol. 4:31, Handlingar om filmpolitik.

228. Brev från Harry Schein till Olof Palme, 22 november 1961, HS/ARBARK, vol. 4:31.

229. Ylva Hasselberg & Tom Petersson, ”Företag, nätverk och integration”, *Bäste broder: Nätverk, entreprenörskap och innovation i svenskt näringsliv*, red. Hasselberg & Petersson (Hedemora: Gidlund, 2006).

230. Bengt Nerman, *Demokratis kultursyn* (Stockholm: Bonnier, 1962). Schein, *Har vi råd med kultur?*

231. Se exempelvis Jonas Sima, ”Konflikternas mästare: Berättelsen om en filmfurstes uppgång och fall”, *Citizen Schein*.

232. Kjell Jonsson, ”Vad var otryck?”, *Populära fiktioner*, red. Kjell Jonsson & Anders Öhman (Stockholm/Stehag: Symposium, 2000), 48–49.

233. Se Furhammar, *Filmen i Sverige*, 281–287.

234. David Karlssons skriver i sin bok om svensk kulturpolitik, *En kulturutredning: Pengar konst och politik* (Göteborg: Glänta, 2010), 17, om hur *Har vi råd med kultur?* blir en startpunkt för 1960-talets svenska kulturpolitik. Harry Schein beskriver själv i sina memoarer hur han efter bokens publicering dras in i organisationen av den nationella kulturbyråkratin. Schein, *Schein*, 255–301.

235. *Människan och nutiden: [betänkande]* (Stockholm: Tiden, 1952)

236. Se exempelvis Per Sundgren, *Kulturen och arbetarrörelsen: Kulturpolitiska strävanden från August Palm till Tage Erlander* (Stockholm: Carlsson, 2007), eller Anders Frenander, *Kulturen som kulturpolitikens stora problem: Diskussionen om svensk kulturpolitik under 1900-talet* (Hedemora: Gidlund, 2005).

237. Bo Widerberg, *Visionen i svensk film* (Stockholm: Bonnier, 1962).

238. Nerman, 75.

239. Kjell Jonsson har i sin artikel ”Vad var otryck?” ingående beskrivit kontexten kring Nermans och Stephans artikel, både vad gäller det samtida debattklimatet och de reaktioner som artikeln väckte.



240. Se Jonsson, "Vad var otryck?", 45ff, för en sammanfattning av debatten som följde artikeln.
241. Nerman, 7.
242. Ibid., 44.
243. Ibid., 45.
244. Den organisation som startar 1933 är egentligen Studieledarföreningen vid Stockholms högskola. Folkuniversitet grundas 1942.
245. Nerman, 50.
246. Ibid., 30.
247. Ibid., 31.
248. Nerman, 55, 61. Citat från sidan 61.
249. Ibid., 63.
250. Ibid., 64.
251. Ibid., 69. Citat enligt Nerman från artikel av Justus Elgskog från NTO (Nationaltemplarorden) i *Dagens Nyheter*.
252. Ibid., 70.
253. Ibid., 71.
254. Ibid., 73.
255. Ibid., 93–94.
256. Ibid., 94.
257. Lars Gustafsson, "Behöver bildningen falskt alibi", *Expressen* 14/5 1962.
258. Lars Furhoff, "Kulturens översåtar", *Dagens Nyheter* 26/6 1962.
259. Ibid.
260. Se exempelvis "Kultur varför det då?" av Stig Carlsson i *Arbetet*, 2/7 1962. Per Gunnar Evander instämmer i *Gefle Dagblad* gillande i Nermans avsky för moralisering, men ser samtidigt allvarliga förbiseenden och aningslöshet i hans diskussion om "otryck". *Gefle Dagblad* 11/7 1962.
261. Anonym, *Aftonbladet* 28/6 1962.
262. John Jeppsson, "Låt ogräset leva", *Dagens Nyheter* 30/6 1962.
263. "Revolt mot kulturknuttarna". Återgiven i *Smålandsposten* 26/7 1962.
264. Armas Lappalainen, "Sigge Stark och Harry Martinson: Två slags värden", *Dagens Nyheter* 14/7 1962.
265. Ibid.
266. Ibid.
267. Ibid.
268. Leif Carlsson, "Demokrati och kritik". *Svenska Dagbladet* 17/7 1962.
269. Per Olov Zennström, "Anarkisk kultursyn", *Arbetartidningen* 13/7 1962.
270. Alf Ahlberg, "Folkbildaren, vandrande kloak?", *Värmlands folkblad* 2/8 1962.
271. Denna senare bild ger Kjell Jonsson i artikeln "Vad var kulturdemokrati? Linjer i det tidiga 1960-talets debatt om en demokratisk kultursyn", *Nordisk kulturpolitisk tidskrift*, nr 1, 2002, 191.
272. Frenander; Tomas Forser "Kulturdemokrati och framtidskänsla", *Frihetens former*, red. Forser, Ingemar Nilsson, Lennart Olausson & Per Arne Tjeder (Lund: Arkiv, 1989), 122–130.

273. Forser, 124.
274. Frenander, 134–135.
275. Vesterlund, *Schein: En biografi*, 125–131. I HS/ARBARK, vol 4:67, Handlingar rörande Stockholms stadsteater, finns riklig dokumentation av Scheins roll i teaterns inrättande.
276. Schein, "Konst och trädgårdsskötsel".
277. Schein, *Har vi råd med kultur?*, 9.
278. Ibid., 16.
279. Ibid., 11.
280. Ibid., 14.
281. Ibid., 16.
282. Ibid., 18.
283. Ibid., 23.
284. Ibid., 24.
285. Ibid., 26.
286. Ibid., 28.
287. Obegriplighetsdebatten benämner en strid kring 1940-talslitteraturen, främst poesin, där både konservativa kritiker och förespråkare för sunt förnuft angrep den moderna litteraturen. Peter Luthersson, *Svensk litterär modernism: En stridsstudie* (Stockholm: Atlantis, 2002).
288. Schein, *Har vi råd med kultur?*, 30 resp. 31.
289. Ibid., 36.
290. Ibid.
291. Ibid.
292. Ibid., 38.
293. Ibid.
294. Ibid., 73.
295. Ibid., 79.
296. Ibid., 89.
297. Ibid., 98.
298. Ibid., 100.
299. Ibid., 106.
300. Ibid., 111.
301. Ibid., 112.
302. Ibid., 116.
303. Ibid., 119.
304. Ibid.
305. Ibid., 121.
306. Ibid.
307. Ibid.
308. Ibid., 122.
309. Ibid.
310. Ibid., 123.
311. Ibid., 124–125.

312. Ibid., 124.
313. Ibid., 125.
314. Ibid.
315. Ibid., 126.
316. Ibid., 127.
317. Brevväxling i Harry Scheins personarkiv, HS/ARBARK, vol. 3:19, Korrespondens A–B, tillägg.
318. *Expressen* 9/11 1962.
319. Bo Strömstedt, ”Scheins nya sköna värld”, *Expressen* 9/11 1962.
320. Mauritz Edström, ”Räddningsplanka för filmen”, *Dagens Nyheter* 9/11 1962.
321. Birger Norman, ”För att inte tala om tusch...”, *Stockholms-Tidningen* 9/11 1962.
322. Allan Fagerström, ”Den matnyttiga kulturpolitiken”, *Aftonbladet* 9/11 1962.
323. Sam Johansson, ”Har vi råd med kultur?”, *Ny dag* 24/11 1962. ”Kultur och demokrati”, *Ny tid* 14/11, 1962.
324. Leif Carlsson, ”Kulturpolitik med kvalitet”, *Svenska Dagbladet* 14/11 1962.
325. Harry Schein, ”Varför vill ingen debattera min debattbok?”, *Expressen* 10/12 1962.
326. Frenander, 211.
327. Ibid., 137.
328. Se exempelvis Blomgren, *Staten och filmen*, eller Vesterlund, ”Den svenska modellen”.
329. Se exempelvis Sundgren och Frenander.
330. Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009).
331. Schein drev sedan våren 1961 den fristående konsultfirman Conseil. Den hanterade så olika företeelser som vattenrening, rättighetsfrågor, patentansökningar, och (som här) värdering av filmarkiv. Dokument från Conseil finns i HS/ARBARK, vol. 4: 65, Conseil AB.
332. Ingvar Andersson & Harry Schein, ”Värdering av AB svensk Filmindustris Journalarkiv”, HS/ARBARK, vol. 4:33, Handlingar rörande filmpolitik.
333. Ibid.
334. Ibid.
335. Man kan exemplifiera med Olle Hägers och Hans Villius många kompilationsfilmer som genom årens lopp i stor utsträckning sammanställts av material- et från SF-arkivet. Eller med de många produktioner som just Gardar Sahlberg faktiskt genomförde under 1960- och 1970-talen. Se David Ludvigsson *The Historian-Filmmaker's Dilemma: Historical Documentaries in Sweden in the Era of Häger and Villius*, (Uppsala: Uppsala universitet, 2003), 99–100. Ludvigsson, 99, beskriver också talande nog SF-materialet som ”en ovärderlig resurs för dokumentärer”.
336. Schein, *I själva verket*, 59.
337. Bengt Bengtsson, ”Från filmhistoriskt vindsarkiv till digital databas på Internet”, *Spår och spridning: Perspektiv på internet*, red. Bengtsson & Eva Ekstrand (Gävle: Gävle University Press, 2013).
338. Kort innan SFI övertog samlingarna innehöll de enligt en inventering av Einar Lauritzen 1073 filmer, samt en mängd övrigt material. Man kan nämna 487 300 fotografier, 26 500 affischer eller 202 280 bilder och klipp. Einar Lauritzen, ”Filmhistoriska samlingarna: En period i det svenska filmarkivets historia”, *Dædalus: Tekniska Museets årsbok* (Stockholm: Tekniska museet, 1996), 107.
339. Rösiö; Schein, ”Vertikalmonopol och smakförsämning”.
340. Schein, *Har vi råd med kultur?*, 60ff.
341. Brev från Harry Schein till Filminstitutets personal, HS/ARBARK, vol. 4: 33, Handlingar rörande filmpolitik.
342. Ibid.
343. Schein, *I själva verket*, 66–67.
344. Citaten från brevväxling mellan von Utfall och Schein, HS/ARBARK, vol. 4:60, Mediapolitik, korresp. PM o.d. 1970-tal (1972–1976).
345. Se exempelvis brev från Harry Schein till Ingvar Carlsson 16/9 samt 27/9 1971, HS/ARBARK, vol. 4:51, Handlingar rörande Utbildningsdepartementet 1971–1978.
346. Gösta Larsson & Harry Schein, *Smalfilmsdistribution* (Stockholm: Utbildningsdepartementet, 1972), 1.
347. Ibid., 4–5.
348. Ibid., 93–94.
349. Ibid., 140–141.
350. Se exempelvis Foucault, *Vetandets arkeologi* och *The Order of Things* (1966; London & New York: Routledge); eller Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression* (1995; Chicago: University of Chicago Press, 1996).
351. Peter Bratt, *Med rent uppsåt* (Stockholm: Bonnier, 2007), 102ff.
352. Se samlade remissyttranden Smalfilmsutredningen 1972. Upprättad av Gösta Larsson 15/12 1972, HS/ARBARK, vol. 4:54, Remissvar på betänkandet Smalfilmsdistribution 1972. Bengt Göransson har beskrivit hur han som representant för Folkets Hus-rörelsen i Filminstitutets förvaltningsråd motarbetade förslaget med stöd av bland annat medlemmar i FilmCentrum. Bengt Göransson, ”Harry Schein som katalysator”, *Citizen Schein*, 242.
353. Samtidigt är naturligtvis den principiella uppdelning i fyra olika filmarkivariska ramverk som Fossati gör – film som ”Original”, ”Art”, ”Dispositif” respektive ”State of the art” – relevant även för dessa arkivariska exempel. Bevarandenaspekter aktualiserar begreppet ”Original” vad gäller både journalfilmsfallet och SFI:s arkiv, där ambitionen att nogsamt bevara ett historiskt filmmaterial är central. Ramverket ”Art” är helt centralt i det arkiv som SFI bygger upp. ”Dispositif” – med vilket Fossati avser (gärna transmediala) visningsaspekter av arkiverad film är på olika sätt centralt i alla tre exemplen. Det fjärde ramverket ”State of the art” avser hos Fossati de aspekter som handlar om teknologisk innovation (framgångsrik eller ej) i samband med film och (i detta fall) filmarkivering. Här kanske smalfilmscentralen utgör det intressantaste exemplet, då inte så mycket med avseende på innovativa bevarandeprocesser så mycket som på de katalogiseringsprinciper som Larsson och Schein laborerade med. Man skulle också kunna

relatera de tre värden som Ingvar Andersson laborerar med i värderingen av journalfilmsarkivet till Fossatis begreppsarsenal. Se Fossati, 117–131.

354. Fossati, 103ff.  
 355. Se exempelvis *Expressen* 17/11 1971.  
 356. Radiolagen, SFS 1966:755.  
 357. Schein, *Har vi råd med kultur?*, 125.  
 358. Se Leif Furhammar, *Folklighetsfabriken: Porträtt av ett svenskt filmbolag* (Stockholm: PAN/Norstedt, 1979), för en översikt av bolaget och filmerna om Åsa-Nisse.  
 359. Sammanfattningarna av pressreaktionerna på Åsa-Nisse-filmerna i översiktsverket *Svensk Filmografi* ger en entydig bild av samfällt negativa kritikeromdömen. *Svensk Filmografi V*, 93–94, 229, 348.  
 360. Erik ”Hampe” Faustman, ”Är vi i filmbranschen skumma och oärliga?”, *Aftontidningen* 22/4 1951.  
 361. Se Per Olov Qvist, *Folkhemets bilder* (Lund: Arkiv, 1995), 113ff.  
 362. Ibid., 124ff.  
 363. C.B-n., *Dagens Nyheter* 9/2 1937.  
 364. Ibid.  
 365. ”En hård pärs för filmfolket”, *Dagens Nyheter* 26/2 1937.  
 366. Qvist, 286ff, 427ff. Tommy Gustafsson, ”Men måste det vara så förutsägbart?: Nybuskisfilmens uppgång och fall”, *Den nya svenska filmen: Kultur, kriminalitet & kakofoni*, red. Erik Hedling & Ann-Kristin Wallengren (Stockholm: Atlantis, 2014), 296ff.  
 367. Ett tidigt exempel är filmkritikern Jurgen Schildts bok *Det pensionerade paradiset: Anteckningar om svensk 30-talsfilm* (Stockholm: PAN/Norstedt, 1970). Senare kom filmvetare som Olle Sjögren och Kjell Jerselius att i studier av ny och gammal svensk film driva liknande frågor.  
 368. ”Christian Lundh: Maktavarna rädda för teatrarnas kritik”, *Dagens Nyheter* 28/4 1971.  
 369. Jan Lindström, *Expressen* 18/11 1971.  
 370. Ove Säverman, ”30-talets pilsnerfilm, var den så dålig som alla säger?”, *Dagens Nyheter* 14/11 1971.  
 371. ”Kritikerna tycker nu att filmerna är camp”, *Dagens Nyheter* 14/11 1971.  
 372. Susan Sontag, ”Notes on Camp”, *Partisan Review*, hösten 1964.  
 373. Craig J. Peariso, ”The ’Counterculture’ in Quotation Marks: Sontag and Marcuse on the Work of Revolution”, *The Scandal of Susan Sontag*, red. Barbara Ching & Jennifer A. Wagner-Lawlor (New York: Columbia University Press, 2009), 164ff.  
 374. De två Hasse Ekman-filmerna *Med dig i mina armar* (1940) och *Fram för lilla Märta* (1945) hade visats 1964 och 1967, då också operettfilmatiseringen *Kungen kommer* (1936) visades.  
 375. Under de närmaste decennierna skulle samtliga filmer om Åsa-Nisse komma att visas i någon av de markbundna svenska tevekanalerna.  
 376. ”29 svenska filmer i filmkap av tv2”, *Dagens Nyheter* 6/6 1969. Bolaget Wivefilm skulle 1970 slutligen komma att gå i konkurs. *Dagens Nyheter* 15/4 1970.

377. Ibid.  
 378. I Svensk filmdatabas är 1965 det sista år då Wivefilm producerar respektive distribuerar film. Wivefilm hade under åren 1933–1965 producerat runt 50 filmer.  
 379. Filmen hade producerats av det kortlivade bolaget AB Stockholmfilm, som enbart producerade denna enda film.  
 380. Affären beskrevs i *Dagens Nyheter* 10/4 1970 som ett storköp.  
 381. Furhammar, *Folklighetsfabriken*, 23. AB Svensk Talfilm hade existerat sedan 1933 och producerade runt 100 filmer, varav 70 var långa spelfilmer för biograf.  
 382. Se Per Vesterlund, ”Tablåhändelser”, *Mediernas kulturhistoria*, 101.  
 383. Serien presenterades i *Dagens Nyheter* 12/9 1970.  
 384. Annons *Dagens Nyheter* 25/1 1969.  
 385. *Dagens Nyheter* 12/9 1970.  
 386. *Samhället och filmen* (SOU 1973:53), 150.  
 387. Furhammar, *Folklighetsfabriken*, 57.  
 388. Leif Furhammar går i sin undersökning av Svensk Talfilm översiktligt igenom en vanlig ekonomisk konstruktion kring mindre svenska filmbolag under 1930- och 1940-talen, där de biografägare som inte hörde till de stora integrerade bolagens (som SF och Europafilm) kedjor kunde säkra tillgången på den lättare svenska film som var så publikattraktiv genom så kallade biografägareväxlar investerade i särskilda filmproduktioner. Furhammar, *Folklighetsfabriken*, 16–17.  
 389. Ibid., 15.  
 390. ”Schein anmäler Åsa-Nisse: Tvåan sänder bara en till”, *Dagens Nyheter* 28/10 1971.  
 391. Radiolagen (1966:755).  
 392. *Dagens Nyheter* 28/10 1971.  
 393. SOU 1973:53 *Samhället och filmen*, 150.  
 394. Ibid., 151.  
 395. Ibid., 139.  
 396. Ibid., 140.  
 397. Ibid., 143–144.  
 398. Scheins korrespondens med Radionämnden om anmälan finns i HS/ARBARK, vol. 3:5, Korrespondens N–R.  
 399. Ibid.  
 400. Programmet sändes i tv2 den 19 oktober 1971. Mobergs medverkan föranleddes främst av ett annat aktuellt angeläget ärende, han mötte statsminister Olof Palme i en diskussion om de diplomatiska och politiska konflikterna kring Alexander Solzjenitsyns nobelpris.  
 401. Citat i detta stycke från *Kvällsöppet*, tv2, 19/10 1971.  
 402. *Kvällsöppet*, tv2, 27/10 1971.  
 403. *Dagens Nyheter* 7/11 1971.  
 404. *Dagens Nyheter* 31/10 resp. 7/11 1971.  
 405. ”Radionämnden friade Åsa-Nisse”, *Dagens Nyheter* 19/11 1971.  
 406. ”Schein JO-anmäler [sic!] Åsa-Nisse”, *Svenska Dagbladet* 28/10 1971.  
 407. ”Åsa-Nisse friad av nämnden. Schein vill ändra avtalstext”, *Svenska Dagbla-*



det 20/11 1971.

408. ”Ska ni se på Åsa-Nisse i kväll?”, *Aftonbladet* 26/10 1971.
409. Macke Nilsson, ”Harry Schein större kulturfara än Åsa-Nisse”, *Aftonbladet* 30/10 1971.
410. Odaterade klipp från HS/ARBARK, pressklipp, vol. 5/1/9 (1970–71).
411. *Expressen* 17/11 1971.
412. *Expressen* 18/11 1971.
413. Gits Olsson, ”Folkets kärlek vår belöning”, *Se*, nr 45 (4/11) 1971, 26–28. Olsson var för övrigt själv manusförfattare till två av filmerna i filmserien, Åsa-Nisse i agentform (1967) och Åsa-Nisse i rekordform (1969), i den senare filmen under namnet Stig Svensson.
414. *Ibid.*, 28.
415. Rune Moberg, ”Sverige har tillstånd att se Åsa-Nisse”, *Se*, nr 48 (26/11) 1971, 36.
416. ”Julens långdans: Snövit och de 27 dvärgarna”, *Se*, nr 51 (17/12) 1971, 35.
417. HS/ARBARK, vol. 4:62, SAP:s kulturkommitté 1960-tal. PM av Harry Schein rörande seminarium om Radio och TV. HS. Inför 25/11 1964. Daterat 3/11 1964
418. Stig Cederholms bakgrund blev allmänt känd först med Bosse Schön, *Svenskarna som stred för Hitler: Ett historiskt reportage* (Stockholm: DN, 1999).
419. HS/ARBARK, vol. 3:11, Brev från okända läsare 1950–1985.
420. Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production* (Oxford: Blackwell, 1993), 76–77.
421. Folder med inbjudan EBAY 1974. HS/ARBARK, vol. 4:52, Sakkunniguppdraget – svensk korrespondens 1971–1976.
422. Man kan nämna Pressutredningen av 1972, vars olika betänkanden läggs fram 1974–1975; 1972 års kulturutredning; Radioutredningen RUT69 som presenteras 1972; Etermedieutredningen som presenteras 1977 eller Harry Scheins enmansutredning om kabelteve från 1972. År 1977 avlämnas rent av ett betänkande från en särskild Massmedieforskningsutredning.
423. Schein, *Inför en ny mediapolitik*.
424. *The History of Media and Communication Research: Contested Memories*, red. David W. Park & Jefferson Pooley (New York: Peter Lang, 2008); Lars Lundgren, ”’You Know Nothing of My Work!’ Tankar om medie- och kommunikationsvetenskapens historia”, NORDICOM-information, nr 3, 2011, 75–81.
425. Sue Curry Jansen, ”Walter Lippman, Straw Man of Communication Research”, Park & Pooley, 71; ”the field’s indifference to history includes its own history”.
426. De tidiga teoretiska modellerna för mediepåverkan byggde gärna på metaforer. Inte minst i ämnets tillbakablickar har denna metaforik accentuerats, vilket påpekas av flera skribenter i Parks och Pooleys antologi, inte osannolikt som en mer eller mindre omedveten strategi att naivisera forskning som kommit att ses som utdaterad. Den magiska kulan och injektionsnålen är begrepp som tillskrivs (och fått beskriva) 1920- och 1930-talens medieforskningspionjärer som

metaforer för en oproblematisk bild av kommunikation som en direktverkande påverkan. Tvåstegshypotesen är den mer problematiserade modell för mediepåverkan som en del av en vidare socialisering, som utvecklades av framför andra Paul Lazarsfeld under 1940-talet.

427. David W. Park, ”The Two Step Flow vs. the Lonely Crowd: Conformity and the Media in the 1950s”, Park & Pooley, 255–265.
428. David Riesman, *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character* (New Haven: Yale University Press, 1950).
429. William H. Whyte, *The Organization Man* (New York: Doubleday, 1956).
430. Material från Filmforskningsgruppens verksamhet finns bevarad i Svenska Filminstitutets arkiverade vd-korrespondens.
431. Man håller sin första konferens i Paris 1957.
432. Citerat i Kaarle Nordenstreng, ”Institutional Networking”, *The History of Media and Communication Research: Contested Memories*, Park & Pooley, 243–244; ”collaborate in the work of advancing the mutual knowledge and understanding of all peoples, through all means of mass communication and to that end recommend such international agreements as may be necessary to promote the free flow of ideas by word and image”.
433. HS/ARBARK, vol. 4:52, Sakkunniguppdraget – svensk korrespondens 1971–1976; ”the concept of cultural policies and examining the institutional, administrative and financial problem arising from cultural promotion in Europe”.
434. Brev från Harry Schein till Ingvar Carlsson, 26/6 1972, HS/ARBARK, vol. 4:51, Handlingar rörande Utbildningsdepartementet 1971–1978.
435. Handlingar från Intergovernmental Conference on Cultural Policies in Europe, 19–28 juni 1972; ”instil in tele-spectators a tendency at one and the same time to reflection and to an active, varied life”, HS/ARBARK, vol. 4:56, Handlingar rörande utbildningsdepartementet.
436. ”Item 8 of the provisional agenda: The Challenge of Innovation in Cultural Development (With Special Reference to Achievements and Prospects in TV Programming)”, HS/ARBARK, vol. 4:56; dokumentet är daterat den 17 mars 1972 och är enligt försättsbladet översatt från franska.
437. *Ibid.*
438. *Ibid.*
439. Schein, *Inför en ny mediapolitik*.
440. Dan Lundberg (SR) till Harry Schein 13/4 1973 – inbjudan nordisk mediekonferens Voksenåsen, Norge. HS/ARBARK, vol. 4:52, Sakkunniguppdraget – svensk korrespondens 1971–1976.
441. PUB hade inrättats mer eller mindre inofficiellt i början av 1960-talet, och existerade som enhet sedan 1964. Avdelningen fick sin status inom SR:s organisation befast i samband med kanalklyvningen 1969 då de publika effekterna av företagets strategier kring tvåkanalssystemets konstruktion skulle undersökas. Vid mitten av 1970-talet kunde avdelningen beskrivas som landets i särklass största medieforskningsinstitution. Se SOU 1977:11 *Forskning om massmedier*, 37, 40–41.
442. Solveig Jülich, ”Fetal Photography in the Age of Cool Media”, *History of*

*Participatory Media: Politics and Publics*, 1750–2000, red. Anders Ekström, Solveig Jülich, Frans Lundgren & Per Wisselgren (New York: Routledge, 2010).

443. Brev från Mats Nyrén, EBAV, till Harry Schein 12/6 1974, HS/ARBARK, vol. 4:52, Sakkunniguppdraget – svensk korrespondens 1971–1976.

444. Program och annat material från konferensen Video och Nya Media 74, HS/ARBARK, vol. 4:52, Sakkunniguppdraget – svensk korrespondens 1971–1976.

445. Ibid.

446. Ibid.

447. Douglas Coupland, *You Know Nothing of My Work!* (New York: Atlas & Co, 2010).

448. HS/ARBARK, vol. 4:73, Övriga handlingar från Scheins verksamhet, och 4:52.

449. Schein, *Inför en ny mediapolitik*, 81.

450. Jürgen Habermas, *Erkenntnis und Interesse* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1968); Jürgen Habermas, *Samhällsvetenskapernas logik* (1967; Göteborg: Daidalos, 1994).

451. C. Wright Mills, *Den sociologiska visionen* (1971; Stockholm: Prisma, 1959), 113.

452. Harry Schein, manuskript (utan titel) till föredrag, Seminariet Medierna i samhället, JMK 961121, HS/ARBARK, vol. 2:20, Manuskript med tillhörande korrespondens 1995–1996.

453. Ibid. Sådana tankar framförde han exempelvis i sin debattskrift *Har vi råd med kultur?*, 78–79, samt i interna diskussioner i Socialdemokratins kulturkommitté, som exempelvis pm rörande seminariet kring Radio och TV, inför 25/11 1964, HS/ARBARK, vol. 4:62, Socialdemokraternas kulturkommitté 60-tal.

454. Harry Schein, ”Ytrandefrihet och maktkoncentration”, *Medierna i samhället: Igår, idag, imorgon*, red. Ulla Carlsson (Göteborg: Nordicom, 1996), 201.

455. Ibid., 204.

456. Ibid., 206.

457. Harry Schein, ”Filmkrönika”, *BLM* 7/1950, 549. Resonemanget taget från en anmälning av Martha Wolfenstein & Nathan Leites, *Movies: A Psychological Study* (Illinois: The Free Press, 1950).

458. Se exempelvis Arbetsgruppen för kritiska filmstudier i Uppsala.

459. Korrespondens, Filmforskningsgruppen, Svenska Filminstitutets arkiv.

460. Se Per Vesterlund, ”En ohelig allians”.

461. SOU 1967:31 *Filmens inflytande på sin publik* (Stockholm: Allmänna förlaget, 1967), 40.

462. Ibid., 14.

463. SOU 1967:31.

464. Redan 1961 hade Schein offentligt diskuterat filmcensurans existens med biografbyråns chef Erik Skoglund i en direktsänd tevedebatt 14/9 1961.

465. Arbetsgruppen för kritiska filmstudier i Uppsala.

466. Samtal med Leif Furhammar december 2013.

467. Korrespondens kring professur i filmvetenskap 1969, VD-korrespondens,

Svenska Filminstitutets arkiv.

468. Denna sammanfattning är ett koncentrat av Scheins tankar om kultur och (framför allt) kulturpolitik som de uttrycks åren kring 1960 i en rad artiklar och fora. Två exempel är Schein, ”Konst och trädgårdsskötsel” samt *Har vi råd med kultur?*

469. Lennart Holm, *Strategi för kultur* (1964; Stockholm: Aldus/Bonnier, 1971), 7. Citatet är taget från andra upplagan av Holms bok där han i ett nyskrivet förord kontextualiserar bokens ursprungliga syfte.

470. Ibid., 28ff. Den andra upplagan av Holms bok består i det ursprungliga verket samt ett par nyskrivna kapitel som inleder och avslutar boken.

471. Ibid., 29.

472. Harald Swedner, ”Barriären mot finkulturen”, *Tiden* nr 1, 1965, 27.

473. Ibid., 28.

474. Ibid., 24.

475. Ibid., 28.

476. My Klockar Linder har i avhandlingen *Kulturpolitik: Formeringen av en modern kategori* (Uppsala: Uppsala universitet, 2014), 84–92, ingående diskuterat hur mätbarhet och kultursociologi samverkar under 1960-talet.

477. Jonsson, ”Vad var otryck?”, 48–49.

478. Häggqvist & Schein, 176.

479. Ibid., 194.

480. Ibid., 199.

481. Ibid., 175–177.

482. Det offentliga mottagandet av Scheins och Häggqvists bok visar hur hantering av data var väl så intressant att diskutera som själva resultatet. I *BLM* kom exempelvis en skarp anmälan från militärpsykologen och beteendevetaren Michael Wächter som funderade över hur man genom de redovisade enkätsvaren kunde säkerställa alla de resultat som man nu hävdade som sanningar. Hur kom författarna fram till att 25 procent av Sveriges befolkning var positivt inställd till film som konst? Var fanns bevisen för att en kulturradikal politik skulle hjälpa socialdemokratin att vinna tillbaka förlorad terräng? Wächter kallade undersökningen en parodi. Michael Wächter, *BLM*, nr 11, 1967.

483. Brev från Ingvar Carlsson till Harry Schein, 1/6 1971, HS/ARBARK, vol. 4:51, Handlingar rörande utbildningsdepartementet.

484. Ibid.

485. Denna tolkning bekräftas i samtal med Ingvar Carlsson 13/1 2015. Schein fick uppdraget dels i kraft av sin effektivitet och sina kunskaper på området, men också för att han som person skulle garantera både en öppenhet och en intensiv debatt kring de för demokratin så centrala frågor som massmediapolitiken innebar.

486. I brevväxling med Sveriges radios tekniske direktör Johan von Utfall vädrade Schein vid flera tillfällen sin skepsis vad gällde att videokassetterna skulle bli en medieteknik att räkna med. HS/ARBARK, vol. 4:60, Mediapolitik, korrespondens, PM o.d. 1970-tal (1972–1976).

487. Schein, *Inför en ny mediapolitik*.

488. Ibid., 81–82.

489. I ett samtal med Olof Lagercrantz i *Dagens Nyheter* i december 1972 fick Schein frågan om det inte bara gick att undvika den nya tekniken. ”Kabel-TV samhällsfara eller ett framtidshopp?”, Samtal mellan Harry Schein och Olof Lagercrantz, *Dagens Nyheter* 4/12, 1972.

490. *Instant World: A Report on Telecommunications in Canada* (Ottawa: Information Canada, 1971).

491. Se Vesterlund, *Schein: En biografi*, för genomgångar av dessa olika debatter.

492. Harry Schein, ”Om betydelsen av tidningsägares påtryckningar på redaktionerna”, *Dagens Nyheter* 10/1 1973.

493. Ibid.

494. Scheins uttalande nämns i flera av debattinläggen i den svenska pressen och ska också ha varit citerat i danska *Politiken*.

495. Harry Schein, ”Det behövs regler för pressen”, *Expressen* 20/1 1973.

496. ”Storebror på väg”, osign. ledare, *Expressen* 11/1 1973.

497. Olle Wästberg, ”Varning för Schein”, *Expressen* 16/1 1973.

498. Lars Gustafsson, ”Harry Schein vill ge oss friheten att lyda polisen”, *Expressen* 22/1 1973.

499. *Aftonbladet*, kultursidans Innerspalt, 18/1 1973.

500. De många bevarade pressklipp som Schein samlade ger en tydlig bild, Harry Scheins klippböcker, HS/ARBARK.

501. Jarl Torbacke, ”Schein använder mina böcker fel”, *Expressen* 24/1 1973.

502. Skeendet har kortfattat diskuterats av Svante Nycander i *Makten över åsikterna: DN under Olof Lagercrantz och Sven-Erik Larsson* (Stockholm: Atlantis, 2014).

503. Gustav von Platen, ”...hur ihåligt Scheins resonemang är”, *Expressen* 10/2 1974.

504. SOU 1975:78, *Svensk press: Pressens funktioner i samhället*, 163–186. I denna första version var funktionerna tre – Informationsfunktionen, Formfunktionen samt Kommentarer och granskningsfunktionen.

505. Se exempelvis den fjärde upplagan: Stig Hadenius och Lennart Weibull, *Massmedier: En bok om press, radio och TV, 4 uppl.* (Stockholm: Bonnier, 1989), 29–30.

506. Brev Harry Schein till Stig Hadenius 24/1 1975, HS/ARBARK, vol. 4:73, Övriga handlingar från Scheins verksamhet.

507. Jarl Torbacke, ”Schein använder mina böcker fel”, *Expressen* 24/1 1973.

508. Harry Schein, *Kulturindustrins negativa verkningar* (Köpenhamn: Nordiska ministerrådet, 1982), 42.

509. ”Svenska forskare i massmediadebatt”, *Uppsala Nya Tidning* 25/6 1973.

510. Harry Schein, ”Pressens framtid”, Föredrag 13/10 1972, Publicistklubben, Malmö, HS/ARBARK, vol. 2:6, Tal och diverse manuskript från 1960- och 70-talen.

511. HS/ARBARK, vol. 4:66, Handlingar rörande Conseil AB, när det gäller videoföretaget, samt vol. 4:33, Handlingar rörande filmpolitik, när det gäller AB Filmteknik.

512. Larsson & Schein.

513. *Samhället och filmen*, SOU 1973:53.

514. Harry Schein, ”Lösa stolpar om Tråd-TV”, PM sänt från Schein till Ingvar

Carlsson 19/11 1971, HS/ARBARK, vol. 4:51, Handlingar rörande Utbildningsdepartementet 1971–1978.

515. Begreppet mediekonvergens har, som det använts av exempelvis Henry Jenkins i *Konvergenskulturen: Där nya och gamla medier konvergerar* (2006; Göteborg: Daidalos, 2008) oftast kommit att beteckna hur under de senaste decennierna olika äldre mediers smält samman i (framför allt) digital teknik. Eller för att citera Jenkins, 15: ”Med konvergens menar jag flödet mellan medieplattformar, samarbetet mellan olika mediebranscher och rörligheten hos mediepubliken”. Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, MA: MIT Press, 1999), 24, ser konvergens som en ömsesidig remediering mellan tre tekniker – telefon, television och dator. Det har också använts i mer historiserande sammanhang, som ett verktyg att undersöka relationer mellan medier och medietekniker över tid, och då även inrymt institutionella och kulturella aspekter. Se exempelvis antologin *Mediernas kulturhistoria*, red. Jülich, Lundell & Snickars, se särskilt ”Mediernas kulturhistoria: En inledning” av redaktörerna, 9–29.

516. Schein, *Inför en ny mediapolitik*, 104.

517. Ibid.

518. Schein, *Inför en ny mediapolitik*, 81.

519. Nina Wormbs, ”Harry Schein & Framtidens kommunikationsteknologi”, *Citizen Schein*, 268–281.

520. I bevarad korrespondens med de svenska beskickningarna i Ottawa och Washington framgår hur Schein i september och oktober 1971 beställer mängder av utredningar och rapporter från Kanada och USA. HS/ARBARK, vol. 4:51, Handlingar rörande Utbildningsdepartementet 1971–1978.

521. Wormbs, 274.

522. Ibid., 271.

523. Ibid., 272.

524. Janne Lindqvist Grinde, ”Den smutsiga verkligheten: Kolumnisten Harry Schein”, *Citizen Schein*, 131.

525. Ibid., 132.

526. Harry Schein, ”Föredrag vid svenska filmklubbens vårmöte den 17 maj 1961”, HS/ARBARK, vol. 2:4, Artiklar och föredrag 1950–60-talen.

527. Teveserien har beskrivits av Orvar Löfgren i artikeln ”Remedierad vardag: Mediebruk mellan rutin och dagdröm” *Mediekultur*, vol. 23, nr 42–43, 2007.

528. Carl Olov Sommar (direktör för DN) skriver i juni 1972 i *Dagens Nyheter* under rubriken ”Kabel-TV och pressen” om hur en ny teknik ”kommer att högst väsentligt utvidga distributionsvägarna lokalt informationsmaterial” och rent av ”förändra massmediasituationen”. I artikeln framkommer bland annat att kabelteve under våren 1972 behandlats i samband med en serie diskussioner om nya medier anordnade av Moderna museet. Sommar själv pläderar för att det nya mediet ska främja ”pluralism och decentralisering”, *Dagens Nyheter* 2/6 1972. I *Sydsvenska Dagbladet* spinner en ledarartikel vidare på Sommars resonemang några veckor senare, och pläderar för forskning och debatt i ämnet. ”Kabel-TV i Sverige”, *Sydsvenska Dagbladet* 20/6 1972.



529. "TV med dubbelkontakt", *Dagens Nyheter* 15/9 1972.
530. Ibid.
531. Ibid.
532. "Hot mot pressen?", *Sydsvenska Dagbladet* 15/9 1972.
533. Schein skriver i *Inför en ny mediapolitik*, 179, om presstödet: "Det är viktigt att formerna för tidningsstödet ses över så att det inte verkar konserverande på institutionella former som snart kan vara obsoleta eller kanske till och med favoriserar långsiktiga bindningar som kan motverka en rationell anpassning till ett nytt kommunikationssystem."
534. *Sydsvenska Dagbladet* 15/9 1972.
535. Harry Scheins försvarstal för Olof Palme mot journalisterna hade föranletts av ett antal artiklar om Palmes arrogans och maktmissbruk under 1967. Se Berggren, 367. Talet hölls i Radions P1 den 4/1 1968 och finns bevarat i manus. HS/ARBARK, vol. 2:4, Artiklar och föredrag 1950-60-talen.
536. Förslaget hade presenterats av Schein i artikeln "Recept mot tidningsdöd", *Aftonbladet* 30/1 1968.
537. Detta begrepp återfinns också i utredningen, där Schein anknyter till Gunnar Adler-Karlsson, vilken lanserat begreppet i Sverige under 1960-talet.
538. Macke Nilsson, "TV-reportrar på Bulltofta fick sina nyheter i radio!", *Aftonbladet* 17/9 1972.
539. Macke Nilsson, "Se upp för Harry Schein – elektronikens Åsa-Nisse", *Aftonbladet* 19/9 1972.
540. Ibid.
541. Alf Thoor, "Vad gör vi med sextio tv-kanaler", *Expressen* 15/9 1972.
542. Ibid.
543. Ibid.
544. "Tio frågor: Kabel-TV i Sverige kontroversiell fråga", *Svenska Dagbladet* 15/9 1972.
545. Se exempelvis Lars Ag (chef för TRU), "Monopolet bort i ny radiolog?", *Expressen* 30/8 1972.
546. Gunnar Fredriksson, "Databanker som vet allt om oss", *Aftonbladet* 12/2 1972. Se annars exempelvis *Expressens* bägge ledare "Kontrollera dataregistren" 30/1 1972 respektive "Dataregistren hot mot integriteten" 9/2 1972, eller *Ny Dags* ledare "Datorer i kapitalets tjänst" 4-8/2 1972.
547. Stig Hadenius, "Harry Schein bland nya medier", *Aftonbladet* 27/9 1972.
548. Ibid.
549. Harry Schein, "Om vi inte styr utvecklingen styr den sig själv – också i KABEL-TV OCH REKLAM", *Aftonbladet* 7/10 1972.
550. Ibid.
551. Ibid.
552. Stig Hadenius, "Isolera inte massmedierna från framtidsforskningen", *Aftonbladet* 10/10 1972.
553. Carl Rothlin, "Elektromagnetisk strålning från Kabel-TV hotar att smutsa ner vår biologiska atmosfär". *Aftonbladet* 10/10 1972.

554. Bengt Olvång, "Vem tjänar på Kabel-TV?", *Aftonbladet* 13/10 1972. Olvång fick några dagar senare svar från Schein, som bland annat påpekade att kabelteve bara var en utbyggnad av telefonen, och undrade om Olvång även ville förbjuda denna "amerikanska apparatur". Olvång gavs möjlighet att själv omgående replikera samma dag och lade mest energi på att förklara sin syn på näringsliv och statsmakt. *Aftonbladet* 21/10 1972.
555. Ibid.
556. Kent Hägglund, "Schein söker styra", *Ny Dag* 24-28/11 1972.
557. "Stoppa kabel-tv!", *Kvällsposten* 2/11 1972.
558. "Framtidens tv", Östgöta Correspondenten 6/11 1972.
559. Jan-Erik Wikström, "En bok om tv:s framtid", *Dagen* 23/11 1972.
560. Carl Henrik Svenstedt, "Mot en elektronisk kultur", *Författaren*, nr 8, 1972, 10.
561. Ibid., 10.
562. Carl Henrik Svenstedt, "Kommunikation är inte en teknik", *Sydsvenska Dagbladet* 19/10 1972.
563. Ibid.
564. Ibid.
565. "Kabel-TV samhällsfara eller ett framtidshopp?", *Dagens Nyheter* 4/12 1972.
566. Ibid.
567. Ibid.
568. Ibid.
569. Bertil Behring, "Vem har bett om kabel-TV", *Kvällsposten* 6/12 1972.
570. "Mediamän med bekymmer", *Arbetaren* 15/12 1972.
571. Alf Thoor, "Och i bänken sitter Olof...", *Expressen* 6/12 1972.
572. Ibid.
573. Peder Tamm, "Massmedium blir minimedium", *Sydsvenska Dagbladet* 9/12 1972.
574. Ibid.
575. Riesman.
576. Jan-Ewert Strömbäck, "'Storebror ser dej' – risk med kabel-TV", *Folket* 23/1 1973.
577. Stig Hadenius, "Kabel-TV ja eller nej?", *Expressen* 28/5 1973.
578. *Inflytande på en tråd*, red. Bengt-Göran Gauffin (Stockholm: Informations-tjänst, 1973).
579. Inledningsanförande på Publicistklubben 18/1 1984, HS/ARBARK, vol. 2:15, Tal 1981-1989.
580. Ibid.
581. Marshal Berman, *Allt som är fast förflyktigas: Modernism och modernitet* (1982; Lund: Arkiv, 1990), 319.
582. Detta med Scheins främlingskap i sin roll som celebritet är också en huvudpoäng i Louise Wallenbergs text "Eleganten: Om manlig elegans, behörighet och utanförskap".

583. I en intern PM ("PM rörande Sveriges Radio") från 23/10 1985, skriven för kulturminister Bengt Göransson, med kopior till Ingvar Carlsson, Kjell-Olof Feldt och Olof Palme, ser han kravet från Folkpartiet och Moderata samlingspartiet på en tredje reklamfinansierad kanal som ett hot ur såväl opinionsmässig som kulturpolitisk synpunkt: "det [är] min bestämda uppfattning att det nya avtalet mellan staten och Sveriges Radio bör få en sådan utformning att inrättandet av en tredje reklamfinansierad tv-kanal förhindras inom överskådlig tid". HS/ARBARK, vol. 4:1, Handlingar rörande Sveriges Radio: PM (H Schein), SR Styrelse, Allm. tal (HS) 1983–1988.

584. Mats Hellstöm till Schein m.fl. 3/11 1992, inbjudan till samtal om Maastricht och demokrati med bl.a. Paavo Lipponen (finsk s-riksdagsman). Anteckningar på baksida: "Demokrati honnörsord", "elitism motbjudande är populism bättre?", Korrespondens med Socialdemokratiska statsråd 1947–2002. Brev i privat ägo (Eva Fischer).

585. C. Wright Mills, *The Power Elite* (Oxford/London/New York: Oxford University Press, 1956).

586. Schein, *Sluten*, 68.

587. "Scheins cirkel", *Veckojournalen*, 1968. Pressklipp i HS/ARBARK, vol. 5:1/5.

588. Hasselberg & Petersson, 46ff, problematiserar hur nätverk kan studeras såväl med utgångspunkt i strukturer som på individuell/aktörsorienterad nivå.

589. Harry Schein, *I slutet av evigheten* (Stockholms: Bonnier, 1991).

590. Man kan exemplifiera med ett föredrag som "Mitt liv som hoppjerka", eller varianter på detta, från 1990-talet. "Mitt liv som hoppjerka", anförande 23/11 1991 på Stockholms pensionärsuniversitet, HS/ARBARK, vol. 2:17, Manuskript 1989–1991.

591. Gergei Farkas, *Essays on Elite Networks in Sweden* (Stockholm: Stockholms universitet 2012), 25–26.

592. "Oppinionssiffror och Harry Schein", *Hälsingen-Kuriren* 25/6 1990.

593. Harry Schein, "Äkta Socialdemokrater", *Dagens Nyheter* 15/7 1990. Att Thunell till skillnad från Schein arbetat i statsrådsberedningen (enligt Scheins krönika "maktens finaste boning") gav Schein en god poäng.

594. Scheins första maj-tal bevakades av SVT:s Aktuellt.

595. *Aftonbladet* 2/5 1985. Artiklar om evenemanget fanns i flera andra rikstäckande dagstidningar.

596. Gunnar Fredriksson till Harry Schein 2/5 1982, HS/ARBARK, vol. 3:21, Korrespondens F–G. Citat från brevet finns också i Schein, *Om känslor och andra farligheter* (Stockholm: Bonnier, 1982), 112ff.

597. Harry Schein, "Om myrornas Gud", *Dagens Nyheter* 30/5 1982.

598. Fredriksson till Schein 2/5 1982, HS/ARBARK, vol. 3:21, Korrespondens F–G. Brevet kan vara feldaterat av Fredriksson då kolumnen var införd den 30 maj.

599. Se krönikor i *Dagens Nyheter* 21/3, 24/10 samt 25/10 1982. Det är främst i de två senare kolumnerna som Schein är kritisk mot fonderna. I krönikesamlingen *Om känslor och andra farligheter* skriver Schein om hur den första av krönikorna av

valtaktiska skäl inte speglade hans verkliga ståndpunkt i frågan.

600. Dokument från valarbetet 1982 finns i HS/ARBARK, vol. 4:76, Valet 1982.

601. Göransson, 249–250.

602. Schein, "Konst och trädgårdsskötsel".

603. Harry Schein, "Om Kulturpolitik", *Dagens Nyheter* 13/11, 1991. Manus i HS/ARBARK, vol. 2:18, Manuskript 1990–1993.

604. Profilen, P1, 15/4 1978.

605. Harry Schein, "Om Löntagarfonder", *Dagens Nyheter* 21/3 1982. Kolumnen kommenteras året efter av Schein i samlingen av krönikor, *Om känslor och andra farligheter*, 96.

606. Ibid.

607. Ibid.

608. Brev från Per Ögren, *Kulturnytt*, SR till Harry Schein 27/4 1992, HS/ARBARK, vol. 2:18, Manuskript 1990–1993. I korrespondensen kring Scheins inskickade manus framkommer att Claes Hylinger egentligen skulle talat om ironi, men att han på grund av Scheins färdiga text istället fick begrunda begreppen understatement/litotes som ju var Scheins tilltänkta ämne. Programmet sändes den 30 juni 1992.

609. "Ironi", Ett inslag i Riksradios Kulturnytt (sommarserien 1992). Manus i HS/ARBARK, vol. 2:18, Manuskript 1990–1993.

610. "Schein om skrivandet" – Botkyrka kommuns studiedag 12/10 1993, HS/ARBARK, vol. 2:19, Manuskript 1992–1994.

611. Lindqvist Grinde, 133.

612. Även denna aspekt tar Lindqvist Grinde, 138, upp, liksom Scheins uttalade skepsis mot språklig entydighet.

613. Harry Schein, "Leva på hoppet", *Dagens Nyheter* 14/4 1982.

614. Harry Schein, "Carl Lidbom II", *Dagens Nyheter* 1/4 1990.

615. Citaten kommer från Publicistklubbens debatter, 13/11 1995. Svensk medie-databas.

616. Ibid.

617. Schein, *Sluten*, 68.

618. Alf Montán, Nöjeskrönika, *Expressen* 7/3 1963.

619. "Man talar idag om...", *Göteborgs-Tidningen* 17/6 1963.

620. Vesterlund, *Schein: En biografi*.

621. "Kändisfesternas abc", *Expressen* 28/6 2002.

622. Referenserna i detta sista stycke bygger på klipp från Scheins personarkiv, flera av dem odaterade. HS/ARBARK, vol. 5/1/46, Pressklipp –2002.

623. Schein, *Makten*, 201.

624. Ibid., 201.

625. *Journal*, SR P1 7/3 1963.

626. *Kulturradion*, SR P1 7/2 1991.

627. "Profilen: Harry Schein", *Expressen* 20/5 1969.

628. Mats Hyvönen har i artikeln "Bilder av det 'goda' arbetet", *Medier och politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, red. Mats Jönsson & Pelle

Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv), 2007, 253ff undersökt hur Ekonomisk Information – ett samarbetsorgan för LO, SAF, TCO och staten – under 1950-talet kommunicerade kring arbetslivet i olika kampanjer..

629. Ragni Svensson, *Cavefors: Förlagsprofil och mediala mytbilder i det svenska litteratursamhället 1959–1982* (Lund: Ellerströms, 2018).

630. Ibid., 48ff.

631. Lars Diurlin, *"Filmreformens förste avantgardist": Experimentalfilmaren Peter Kylberg* (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2017).

632. Andreas Nyblom, *Ryktbarhetens ansikte: Verner von Heidenstam, medierna och personkulten i sekelskiftets Sverige* (Stockholm: Atlantis, 2008).

## Källor och referenser

### Otryckt material

*Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek, Huddinge (ARBARK)*

Harry Scheins personarkiv (HS)

Vol. 1:1, Trafikförseelser.

Vol. 2:1, INBUNDET – De små olyckorna (artiklar 1945=1947).

Vol. 2:2, Manuskript 1948–1951.

Vol. 2:3, Inbundet HLS 5.

Vol. 2:4, Artiklar och föredrag 1950–60-talen.

Vol. 2:6, Tal och diverse manuskript från 1960- och 70-talen.

Vol. 2:13, Manus: *Om känslor och andra farligheter* (+ artiklar t o m 1984).

Vol. 2:15, Tal 1981–1989.

Vol. 2:17, Manuskript 1989–1991.

Vol. 2:18, Manuskript 1990–1993.

Vol. 2:19, Manuskript 1992–1994.

Vol. 2:20, Manuskript med tillhörande korrespondens 1995–1996.

Vol. 3:1, Privat korrespondens A–C.

Vol. 3:2, Privat korrespondens D–G (i urval).

Vol. 3:3, Privat korrespondens H–J.

Vol. 3:4, Korrespondens K–M.

Vol. 3:5, Korrespondens N–R.

Vol. 3:9, Korrespondens med Paul Kohner 1960–1969.

Vol. 3:10, Korrespondens Paul Kohner 1969–1984.

Vol. 3:11, Brev från okända läsare 1950–1985.

Vol. 3:19, Korrespondens A–B, Tilläggskorrespondens.

Vol. 3:21, Korrespondens F–G.

Vol. 3:24, Korrespondens M–R, tillägg.

Vol. 4:1, Handlingar rörande Sveriges Radio: PM (H Schein), SR Styrelse, Allm. tal (HS) 1983–1988.

Vol. 4:31, Handlingar om filmpolitik.

Vol. 4: 33, Handlingar rörande filmpolitik.

Vol. 4:34, Filmpolitik 1968–1973.

Vol. 4:51, Handlingar rörande Utbildningsdepartementet 1971–1978.

Vol. 4:52, Sakkunniguppdraget – svensk korrespondens 1971–1976.



- Vol. 4:54, Remissvar på betänkandet Smalfilmsdistribution 1972.  
 Vol. 4:56, Handlingar rörande utbildningsdepartementet.  
 Vol. 4:60, Mediapolitik, korrespondens, pm o.d. 1970-tal (1972–1976).  
 Vol. 4:62, SAP:s kulturkommitté 1960-tal.  
 Vol. 4: 65, Conseil AB.  
 Vol. 4:66, Handlingar rörande Conseil AB.  
 Vol. 4:67, Handlingar rörande Stockholms stadsteater.  
 Vol. 4:72, *Övriga handlingar från Scheins verksamhet*; Teaterstödskommittén 1961–1963.  
 Vol. 4:73, Övriga handlingar från Scheins verksamhet.  
 Vol. 4:76, Valet 1982.  
 Vol. 5:1/5, Pressklipp 1968–69.  
 Vol. 5:1/46 – ”Pressklipp –2002.

#### *Svenska Filminstitutets interna arkiv, Stockholm*

##### VD-korrespondens

- Korrespondens kring professur i filmvetenskap, 1969.  
 Material från Filmforskningsgruppen 1964–1971.

#### *Kungliga Biblioteket, Audiovisuella medier, Stockholm*

- Intervju med Harry Schein av Per Lönndahl 22/3 1996, inspelad på kassett.  
 Förvarad på Kungliga Biblioteket – Audiovisuella Medier (KB-AVM). Ingår i inventeringen *Känt filmfolk berättar*. Digitaliserad SMDb.

#### *Brev i privat ägo*

##### Eva Fischer

- Brev från Harry Schein till Krister Wickman 28/1 1960. Korrespondens med socialdemokratiska statsråd.  
 Brev från Mats Hellstöm till Schein m.fl. 3/11 1992. Korrespondens med Socialdemokratiska statsråd.

#### *TV-program*

- Kvällsöppet*, TV2, 19/10 1971.  
*Kvällsöppet*, TV2, 27/10 1971.  
*OSA*, TV2, 24/9 1980.  
*Aktuellt*, TV1, 1/5 1985.

#### *Radioprogram*

- Journal*, Sveriges Radio, P1, 7/3 1963.  
*Profilen*, Sveriges Radio, P1, 15/4 1978.  
*Kulturtimmen*, Sveriges Radio, P1, 23/1 1990.  
*Kulturradion*, Sveriges Radio, P1, 7/2 1991.  
*Kulturnytt*, Sveriges Radio, P1, 27/4 1992.

## Intervjuer och samtal

- Ingvar Carlsson, januari 2015.*  
*Leif Furhammar, december 2013, augusti 2014.*  
*Carl Henrik Svenstedt, november 2017.*

## Tryckta källor

### Böcker, bokkapitel och artiklar

- Allen, Robert C & Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice* (New York etc.: McGraw-Hill, 1985).  
 Almgren, Birgitta, *Dröm och verklighet: Stellan Arvidson – kärleken, dikten och politiken* (Carlsson, Stockholm, 2016).  
 Anderson, Chris, *Long Tail* (Stockholm: Bonnier, 2007).  
 Arbetsgruppen för kritiska filmstudier i Uppsala, *Harry Schein: En viss tendens i svensk filmpolitik* (Stockholm: Filmfront -70, 1970).  
 Asp, Jon, *Film för folket: Om Folkets Hus och filmen* (Stockholm: Premiss förlag, 2014).  
*Att skriva människan: Essäer om biografien som livshistoria och vetenskaplig genre*, red. Sune Åkerman, Ronny Ambjörnsson & Per Ringby (Stockholm: Carlsson, 1997).  
 Balász, Béla, *Der Film: Werden und Wesen einer neuen Kunst* (Wien: Globus, 1949).  
 Bengtsson Bengt, ”Från filmhistoriskt vindsarkiv till digital databas på Internet”, *Spår och spridning: Perspektiv på internet*, red. Bengt Bengtsson & Eva Ekstrand (Gävle: Gävle University Press, 2013).  
 Berggren, Henrik, *Underbara dagar framför oss: En biografi över Olof Palme* (Stockholm: Norstedt, 2010).  
 Berman, Marshall, *Allt som är fast förflyktigas: Modernism och modernitet* (1982; Lund: Arkiv, 1990).  
 Björklund, Carl Johan, *Kampen om filmen: En studie i filmens sociologi* (Stockholm: Sv. skriftställdares förb. förlag, 1945).  
 Björkman, Stig, ”Jag kände aldrig Harry Schein”, *Citizen Schein*, red. Lars Ilshammar, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Stockholm: Kungliga Biblioteket, 2010).  
 Blomberg, Eva, ”Filmeländet: Att utarbeta en filmpolitik”, *Medier och politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, red. Mats Jönsson & Pelle Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2007).  
 Blomgren, Roger, *Staten och filmen: Svensk filmpolitik 1909–1993* (Hedemora: Gidlund, 1998).  
 Blomgren, Roger, ”Autonomy or Democratic Cultural Policy: That is the Question”, *International Journal of Cultural Policy*, vol. 18, nr 5, 2012.  
 Blomqvist, Mårten, *Höggradigt jävla excentrisk: En biografi över Bo Widerberg* (Stockholm: Norstedt, 2011).

- Bolter, Jay David, & Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, MA: MIT Press, 1999).
- Boorstin, Daniel J., *The Image or What Happened to the American Dream* (New York: Atheneum, 1961).
- Bourdieu, Pierre *The Field of Cultural Production* (Oxford: Blackwell, 1993).
- Burton, Antoinette, red., *Archive Stories: Facts Fictions and the Writing of History* (Durham & London: Duke University Press, 2005).
- David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge, Mass/London: Harvard University Press, 1989).
- Bratt, Peter, *Med rent uppsåt* (Stockholm: Bonnier, 2007).
- Carlsson, Ingvar, *Lärdomar: Personliga och politiska* (Stockholm: Norstedt, 2014).
- Chapman, James, Mark Glancy & Sue Harper, "Introduction", *New Film History*, red. Chapman, Glancy & Harper (Basingstoke. Palgrave Macmillan, 2007).
- Cronqvist, Marie, Johan Jarlbrink & Patrik Lundell, red. *Mediehistoriska vändningar* (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2014).
- Cronqvist, Marie, Patrik Lundell & Pelle Snickars, red. *Återkopplingar* (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2014).
- Coupland, Douglas, *You Know Nothing of My Work!* (New York: Atlas & Co, 2010).
- Derrida, Jacques, *Archive Fever: A Freudian Impression* (1995; Chicago: University of Chicago Press, 1996).
- Diurlin, Lars, "Filmreformens förste avantgardist": *Experimentfilmaren Peter Kylberg* (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2017).
- Donner, Jörn, *Bergman: PM* (Stockholm: Ekerlid, 2009).
- Donner, Jörn, *Mammuten: Efterlämnade handlingar* (Stockholm: Bonnier, 2013).
- Duelund, Peter, "Nordic Cultural Policies: A critical View", *International Journal of Cultural Policy*, nr 1, vol. 14, 2008.
- Elmbrant, Björn, *Stockholmskärlek: En bok om Hjalmar Mehr* (Stockholm: Atlas, 2010).
- Farkas, Gergei, *Essays on Elite Networks in Sweden* (Stockholm: Stockholms universitet, 2012).
- Forser, Tomas, "Kulturdemokrati och framtidskänsla", *Frihetens former*, red. Forser, Ingemar Nilsson, Lennart Olausson & Per Arne Tjeder (Lund: Arkiv, 1989).
- Forslid, Torbjörn, Patrik Lundell, Anders Ohlsson & Tobias Olsson, "En inledning", *Celebritetsskapande från Strindberg till Asllani*, red. Forslid, Lundell, Ohlsson & Olsson (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2017).
- Fossati, Giovanna, *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009).
- Foucault, Michel, *Vetandets arkeologi* (1969; Lund: Arkiv, 2002).
- Foucault, Michel, *The Order of Things* (1966; London & New York: Routledge, 1989).
- Frenander, Anders, *Kulturen som kulturpolitikens stora problem: Diskussionen om svensk kulturpolitik under 1900-talet* (Hedemora: Gidlund, 2005).
- Leif Furhammar, *Folklighetsfabriken: Porträtt av ett svenskt filmbolag* (Stockholm: PAN/Norstedt, 1979).
- Furhammar, Leif, *Filmen i Sverige: En historia i tio kapitel* (Höganäs: Wiken, 1991).
- Gauffin, Bengt-Göran, red., *Inflytande på en tråd* (Stockholm: Informationstjänst, 1973).
- Grant, Barry Keith & Malisa Kurtz red., *Notions of Genre: Writings on Popular Film Before Genre Theory* (Austin: University of Texas Press, 2016).
- Gunér, Göran "Filmskolan och dramatiska institutet: Om Harry Schein och svensk filmutbildning", *Citizen Schein*, red. Lars Ilshammar, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010).
- Gustafsson, Tommy, "Men måste det vara så förutsägbart?": Nybuskisfilmens uppgång och fall", *Den nya svenska filmen: Kultur, kriminalitet & kakofoni*, red. Erik Hedling & Ann-Kristin Wallengren (Stockholm: Atlantis, 2014).
- Göransson, Bengt, "Harry Schein som katalysator", *Citizen Schein*, red. Lars Ilshammar, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010).
- Hadenius, Stig, & Lennart Weibull, *Massmedier: En bok om press, radio och TV, 4 uppl* (Bonnier, Stockholm 1989).
- Habermas, Jürgen, *Erkenntnis und Interesse* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1968).
- Habermas, Jürgen, *Samhällsvetenskapernas logik* (1967; Göteborg: Daidalos, 1994).
- Hasselberg, Ylva, & Petersson, Tom, "Företag, nätverk och integration", *Bästa broder: Nätverk, entreprenörskap och innovation i svenskt näringsliv*, red. Hasselberg & Petersson, (Hedemora: Gidlund, 2006).
- Hedling, Olof, *Robin Wood – brittisk filmkritiker* (Lund: Filmhäftet, 2001).
- H.L.S. [Harry Leonard Schein], "Österrikes ansvar för världskriget nummer 1", *NU: Världshändelserna inför världsoptionen*, nr 16, 1944.
- Holm, Birgitta, *Ruth Hillarp: Poet och erotiskt geni* (Stockholm: Atlantis, 2011).
- Holm, Lennart, *Strategi för kultur* (1964; Stockholm: Aldus/Bonnier, 1971).
- Holmqvist, Bosse, "Individens tidsålder är förbi": *Några nedslag i femtiotalets människosyn* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag symposium, 2004).
- Hyvönen, Mats, "Bilder av det 'goda' arbetet", *Medier och politik: Den svenska arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, red. Mats Jönsson & Pelle Snickars, (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2007).
- Hyvönen, Mats, "Mediekritik i pocketformat: Massmedieproblem i debattböcker 1965 till 1975", *Massmedieproblem: Mediestudiets formering*, red. Mats Hyvönen, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2015).
- Häggqvist, Arne, *Nästän hela sanningen* (Stockholm: Legenda, 1984).
- Häggqvist, Björn, & Harry Schein, *Kulturattityder* (Stockholm: PAN/Norstedt, 1967).
- Idestam-Almqvist, Bengt, *Svensk film före Gösta Berling* (Stockholm: PAN/Norstedt/SFI, 1973).
- Ilshammar, Lars, Pelle Snickars & Per Vesterlund, red., *Citizen Schein* (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010).
- Instant World: A Report on Telecommunications in Canada* (Ottawa: Information Canada, 1971).

- Jansen, Sue Curry, "Walter Lippman: Straw Man of Communication Research", *The History of Media and Communication Research: Contested Memories*, red. David W. Park & Jefferson Pooley (New York: Peter Lang, 2008).
- Jenkins, Henry, *Konvergenskulturen: Där nya och gamla medier konvergerar* (2006; Göteborg: Daidalos, 2008).
- Jonsson, Kjell, "Vad var otryck?", *Populära fiktioner*, red. Kjell Jonsson & Anders Öhman (Stockholm/Stehag: Symposion, 2000).
- Jonsson, Kjell, "Vad var kulturdemokrati? Linjer i det tidiga 1960-talets debatt om en demokratisk kultursyn", *Nordisk kulturpolitisk tidskrift*, nr 1, 2002.
- Jülich, Solveig, "Fetal Photography in the Age of Cool Media", *History of Participatory Media: Politics and Publics, 1750–2000*, Anders Ekström, Solveig Jülich, Frans Lundgren & Per Wisselgren, red. (New York: Routledge, 2010).
- Jülich, Solveig, Patrik Lundell & Pelle Snickars red., *Mediernas kulturhistoria* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008).
- Karlsson, David, *En kulturutredning: Pengar konst och politik* (Göteborg: Glänta, 2010).
- Klockar Linder, My, *Kulturpolitik: Formeringen av en modern kategori* (Uppsala: Uppsala universitet, 2014).
- Koskinen, Maaret & Louise Wallenberg, red., *Harry bit för bit: Harry Scheins många ansikten* (Stockholm: Carlsson, 2017).
- Koskinen, Maaret & Louise Wallenberg, "Inledning", *Harry bit för bit: Harry Scheins många ansikten*, red. Koskinen & Wallenberg (Stockholm: Carlsson, 2017).
- Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, (Princeton: Princeton University Press, 1947).
- Kullenberg, Annette, *Jag var självlöslig, moderlös, gripande och ett monster av förljugethet: En biografi om Marianne Höök* (Stockholm: Atlas, 2008).
- Kåreland, Lena, *En sång för att leva bättre: Om Lennart Hellsings författarskap* (Stockholm: Rabén & Sjögren, 2002).
- Lagerkvist, Amanda, *Amerikafantasier: Kön, medier och visualitet i svenska reseskildringar från USA 1945–63* (Stockholm: Stockholms universitet, 2005).
- Lagercrantz, Olof, *Vid sidan av: Möten med författare från fyrtioital till sjuttioital: Dagboksanteckningar* (Wahlström & Widstrand, Stockholm, 2011).
- Larsson, Gösta, & Harry Schein, *Smalfilmsdistribution* (Stockholm: Utbildningsdepartementet, 1972).
- Lindqvist Grinde, Janne, "Den smutsiga verkligheten: Kolumnisten Harry Schein, Citizen Schein", red. Lars Ilshammar, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010).
- Ludvigsson, David, *The Historian-Filmmaker's Dilemma: Historical Documentaries in Sweden in the Era of Häger and Villius* (Uppsala: Uppsala universitet, 2003).
- Lundgren, Lars, "'You Know Nothing of My Work!': Tankar om medie- och kommunikationsvetenskapens historia", *NORDICOM-information*, nr 3, 2011.
- Luthersson, Peter, *Svensk litterär modernism: En stridsstudie* (Stockholm: Atlantis, 2002).
- Lönestatistisk årsbok för Sverige 1946 (Stockholm: Kungliga Socialstyrelsen, 1948).
- Marcussen, Elsa Brita, "Filmen i Norden", *Filmen och samhället: Social årsbok 1949* (Stockholm: Centralförbundet för socialt arbete, 1950).
- Marklund, Anders, "The New Generation of the 1960s: Introduction", *Swedish Film: An Introduction and Reader* (Lund: Nordic Academic Press, 2010).
- Marx, Ursula, Gudrun Schwarz, Michael Schwarz & Erdmut Wizisla red., *Walter Benjamin's Archive: Images, Texts, Signs* (London: Verso, 2015).
- Mayhall, Laura, "Creating the 'Suffragette Spirit'", *Archive Stories: Facts Fictions and the Writing of History*, red. Antoinette Burton (Durham/London: Duke University Press, 2005).
- Mills, C. Wright, *Den sociologiska visionen*, (1959; Stockholm: Prisma, 1971).
- Mills, C. Wright, *The Power Elite* (Oxford, London & New York: Oxford University Press, 1956).
- Moberg, Åsa, *Kärleken i Julia Anderssons liv* (Stockholm: Natur och kultur, 2011).
- Människan och nutiden: [betänkande]* (Stockholm: Tiden, 1952).
- Mörner, Cecilia, *Vissa visioner: Tendenser i svensk biografidistribuerad fiktionsfilm 1967–1973* (Stockholm: Aura, 2000).
- Nerman, Bengt, *Demokratins kultursyn* (Stockholm: Bonnier, 1962).
- Kaarle Nordenstreng, "Institutional Networking", *The History of Media and Communication Research: Contested Memories*, red. Park & Pooley (New York: Peter Lang, 2008).
- Nyblom, Andreas, *Ryktbarhetens ansikte: Verner von Heidenstam, medierna och personkulten i sekelskiftets Sverige* (Stockholm: Atlantis, 2008).
- Nycander, Svante, *Makten över åsikterna: DN under Olof Lagercrantz och Sven-Erik Larsson*, (Stockholm: Atlantis, 2014).
- Park, David W., & Jefferson Pooley, red., *The History of Media and Communication Research: Contested Memories* (New York: Peter Lang, 2008).
- Park, David W., "The Two Step Flow vs. the Lonely Crowd: Conformity and the Media in the 1950s", *The History of Media and Communication Research: Contested Memories*, red. David W. Park & Jefferson Pooley (New York: Peter Lang, 2008).
- Peariso, Craig J, "The 'Counterculture' in Quotation Marks: Sontag and Marcuse on the Work of Revolution", *The Scandal of Susan Sontag*, red. Barbara Ching & Jennifer A. Wagner-Lawlor (New York: Columbia University Press, 2009).
- Qvist, Per Olov, *Folkhemmet's bilder* (Lund: Arkiv förlag, 1995).
- Riesman, David, *The Lonely Crowd* (New Haven: Yale, 1950).
- Rösiö, Bengt, "Staten och filmen", *Tiden*, nr 6, 1949.
- Schein, Harry, "Filmen och verkligheten", *Biografbladet*, nr 4, 1946.
- Schein, Harry "Klasskamp i Hollywood: Den amerikanska filmindustriens sociala och politiska bakgrund", *Biografbladet*, nr 2, 1947.
- Schein, Harry L. "Vertikalmonopol och smakförskämning", *Tiden*, nr 5, 1947.
- Schein, Harry, "Om film och filmkritik", *BLM*, nr 5, 1950.
- Schein, Harry, "Cykeltjuvar: Ett filmbrev", *BLM*, nr 2, 1950.
- Schein, Harry, "Om film och filmkritik", *BLM*, nr 5, 1950.
- Schein, Harry, "Budapest – Stockholm – Hollywood", *BLM*, nr 2, 1951.
- Schein, Harry, "Litterär film", *BLM*, nr 3, 1952.



- Schein, Harry, "I det öde landet: Anteckningar till Sjöbergs Barabbas", *BLM*, nr 6, 1953.
- Schein, Harry "Människan på gränsen", *BLM*, nr 5, 1955.
- Schein, Harry "Den olympiske cowboyn", *BLM*, nr 1, 1954.
- Schein, Harry, "Fyra svenska regissörer", *BLM*, nr 10, 1954.
- Schein, Harry "Konst och trädgårdsskötsel", *Tiden*, nr 6, 1955.
- Schein, Harry, "Trött på film", *BLM*, nr 10, 1956.
- Schein, Harry, *Har vi råd med kultur? Kulturpolitiska skisser* (Stockholm: Bonnier, 1962).
- Schein, Harry, "I stället för repliker", *BLM*, nr 3, 1969.
- Schein, Harry, *I Självva verket: Sju års filmpolitik*, (Stockholm: Norstedt, 1970).
- Schein, Harry, *Inför en ny mediapolitik: Kabeltelevision – bildskval eller kommunikation*, (Stockholm: Allmänna förlaget, 1972).
- Schein, Harry, "Förord", *Svensk film före Gösta Berling* (Stockholm: PAN/Norstedts, 1974).
- Schein, Harry, *Schein* (Stockholm: Bonnier, 1980).
- Schein, Harry, *Kulturindustrins negativa verkningar* (Köpenhamn: Nordiska ministerrådet, 1982).
- Schein, Harry, *Om känslor och andra farligheter* (Stockholm: Bonnier, 1982).
- Schein, Harry, *Makten* (Stockholm: Bonnier, 1990).
- Schein, Harry, *Iskuggan av evigheten* (Stockholms: Bonnier, 1991).
- Schein, Harry, *Sluten* (Stockholm: Bonnier, 1995).
- Schein, Harry, "Yttrandefrihet och maktkoncentration", *Medierna i samhället: Igår, idag, imorgon*, red. Ulla Carlsson (Göteborg: Nordicom, 1996).
- Schildt, Jurgen, *Det pensionerade paradiset: Anteckningar om svensk 30-talsfilm* (Stockholm: PAN/Norstedt, 1970).
- Schudson, Michael, "Historical Approaches to Communication Studies", *A Handbook of Qualitative Methodologies for Mass Communication Research*, red. Klaus Bruhn Jensen & Nicholas W. Jankowski (London/ New York: Routledge, 1991).
- Schön, Bosse, *Svenskarna som stred för Hitler: Ett historiskt reportage* (Stockholm: DN, 1999).
- Sontag, Susan, "Notes on Camp", *Partisan Review*, hösten 1964.
- Swedner, Harald, "Barriären mot finkulturen", *Tiden*, nr 1, 1965.
- Sima, Jonas, "Konflikternas mästare: Berättelsen om en filmfurstes uppgång och fall", *Citizen Schein*, red. Lars Ilshammar, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010).
- Skoglund, Erik, *Filmcensuren* (Stockholm: PAN/Norstedt, 1971).
- Snickars, Pelle, "Vad är kvalitet?", *Citizen Schein*, red. Lars Ilshammar, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010).
- SFS 1966:755, Radiolagen.
- SOU 1942: 36, *Betänkande med förslag rörande statligt stöd åt svensk filmproduktion*.
- SOU 1945:22, *Ungdomen och nöjeslivet*.
- SOU 1956:23, *Vissa ändringar i nöjesbeskattningen m.m.*
- SOU 1959:2, *Filmstöd och biografnöjesskatt*.
- SOU 1967:31, *Filmens inflytande på sin publik: Rapport från Svenska Filminstitutets filmforskningsgrupp*.
- SOU 1969:14, *Filmen – censur och ansvar: Betänkande /avgivet av Filmcensurutredningen*.
- SOU 1973:53, *Filmen och samhället*.
- SOU 1973:53, *Samhället och filmen: Slutbetänkande filmutredningen 1968*.
- SOU 1975:78, *Svensk press: Pressens funktioner i samhället*.
- SOU 1977:11 *Forskning om massmedier*.
- Staiger, Janet, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema* (Princeton: Princeton University Press, 1992).
- Sundgren, Per, *Kulturen och arbetarrörelsen: Kulturpolitiska strävanden från August Palm till Tage Erlander* (Stockholm: Carlssons, 2007).
- Svedjedal, Johan *Spektrum: Den svenska drömmen Tidskrift och förlag i 1930-talets kultur* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2011).
- Svensk filmografi V* (Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1984).
- Svensson, Ragni, *Cavefors: Förlagsprofil och mediala mytbilder i det svenska litteratursamhället 1959–1982* (Lund: Ellerströms, 2018).
- Svenstedt, Carl Henrik, "Mot en elektronisk kultur", *Författaren*, nr 8, 1972.
- Timm, Mikael, *Dröm och förbannad verklighet* (Stockholm: Bromberg i samarbete med Svenska Filminstitutet, 2003).
- Timm, Mikael, *Lusten och dämonerna: Boken om Bergman* (Stockholm: Norstedt, 2008).
- Vesterlund, Per, "Den svenska modellen: Arbetarrörelsen, staten och filmen", *Medier och politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, red. Mats Jönsson & Pelle Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2007).
- Per Vesterlund, "Tablåhändelser", *Mediernas kulturhistoria*, red. Solveig Jülich, Patrik Lundell & Pelle Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008).
- Vesterlund, Per, "En ohelig allians: Frikyrkorna och filmen i Sverige", *Bogart och Betel: Texter om film och religion*, red. Lena Roos & Per Vesterlund (Uppsala: Swedish Science Press, 2008).
- Vesterlund, Per, Vägen till filmavtalet: Harry Scheins filmpolitiska aktivitet innan 1963. *Nordisk kulturpolitisk tidskrift*, nr 1, 2013.
- Vesterlund, Per, "'Stoppa kabel-TV!': det offentliga mottagandet av Harry Scheins utredning – Inför en ny mediapolitik, 1972", *Spår och spridning: Perspektiv på internet*, red. Bengt Bengtsson & Eva Åsén Ekstrand (Gävle: Gävle University Press, 2013).
- Vesterlund, Per, "Samhället i medierna? Harry Schein och medieforskningen", *Massmedieproblem: Mediestudiets formering*, red. Mats Hyvönen, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2015).
- Vesterlund, Per, "Institutionalized Sexploitation? The Swedish Film Institute and Research on the Effects of Cinema in the 1960s", red. Elisabeth Björklund & Maria Larsson, *Swedish Cinema and the Sexual Revolution* (Jefferson: McFarland, 2016).
- Vesterlund, Per, *Harry Schein: En biografi* (Stockholm: Bonnier, 2018).

- Wallenberg, Louise, ”Eleganten: Om manlig elegans, behörighet och utanförskap”, *Citizen Schein*, red. Lars Ilshammar, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010).
- Wallenberg, Louise, ”Schein som mediemänniska: Att försöka definiera massmedia, och att definieras av dem”, red. Mats Hyvönen, Pelle Snickars & Per Vesterlund, *Massmediaproblem: Mediestudiets formering*, (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2015).
- Wedholm, Olle ”Filmen som social faktor”, *Filmen och samhället: Socialårsbok 1949* (Stockholm: Centralförbundet för socialt arbete, 1950).
- Widerberg, Bo, *Visionen i svensk film* (Stockholm: Bonnier Tribunserien, 1962).
- Whyte, William H., *The Organization Man* (New York: Simon & Schuster, 1956).
- Wirtén, Per, *Herbert Tingstens sista dagar* (Stockholm: Bonnier, 2013).
- Wolfenstein, Martha & Nathan Leites, *Movies: A Psychological Study* (Glencoe: Free Press, 1950).
- Wormbs, Nina, ”Harry Schein och framtidens kommunikationsteknologi”, *Citizen Schein*, red. Lars Ilshammar, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010).
- Åsbrink, Elisabeth, *Och i Wienerwald står träden kvar* (Stockholm: Natur och kultur, 2011).

## Artiklar från dagspress

- Lars Ag, ”Monopolet bort i ny radiolog?”, *Expressen* 30/8 1972.
- Alf Ahlberg, ”Folkbildaren, vandrare kloak?”, *Värmlands folkblad* 2/8 1962.
- Stig Almqvist, ”Från Caligari till Hitler”, *Aftontidningen* 1/7 1947.
- Bertil Behring, ”Vem har bett om kabel-TV”, *Kvällsposten* 6/12 1972.
- Leif Carlsson, ”Demokrati och kritik”, *Svenska Dagbladet* 17/7 1962.
- Leif Carlsson, ”Kulturpolitik med kvalitet”, *Svenska Dagbladet* 14/11 1962.
- Stig Carlsson, ”Kultur varför det då?”, *Arbetet* 2/7 1962.
- Mauritz Edström, ”Räddningsplanka för filmen”, *Dagens Nyheter* 9/11 1962.
- Allan Fagerström, ”Den matnyttiga kulturpolitiken”, *Aftonbladet* 9/11 1962.
- Faustman, Erik ”Hampe”, ”Är vi i filmbranschen skumma och oärliga”, *Aftontidningen* 22/4 1951.
- Gunnar Fredriksson, ”Databanker som vet allt om oss”, *Aftonbladet* 12/2 1972.
- Lars Furhoff, ”Kulturens översåtar”, *Dagens Nyheter* 26/6 1962.
- Hoberman, J., ”It’s Always ‘High Noon’ at the White House”, *The New York Times* 25/4 2004.
- Lars Gustafsson, ”Behöver bildningen falskt alibi”, *Expressen* 14/5, 1962.
- Stig Hadenius, ”Harry Schein bland nya medier”, *Aftonbladet* 27/9 1972.
- Stig Hadenius, ”Isolera inte massmedierna från framtidsforskningen”, *Aftonbladet*, 10/10 1972.
- Stig Hadenius, ”Kabel-TV ja eller nej?”, *Expressen* 28/5 1973.
- Kent Hägglund, ”Schein söker styra”, *Ny Dag* 24-28/11 1972.
- Idestam-Almquist, Bengt, ”Trött hjältes reträtt”, *Stockholms-Tidningen* 17/12 1956.
- John Jeppsson, ”Låt ogräset leva”, *Dagens Nyheter* 30/6 1962.
- Armas Lappalainen, ”Sigge Stark och Harry Martinson: Två slags värden”, *Dagens Nyheter* 14/7 1962.
- Rune Moberg, ”Sverige har tillstånd att se Åsa-Nisse”, *Se*, nr 48 (26/11) 1971.
- Alf Montán, Nöjeskrönika, *Expressen* 7/3 1963.
- Macke Nilsson, ”Harry Schein större kulturfara än Åsa-Nisse”, *Aftonbladet* 30/10 1971.
- Macke Nilsson, ”Se upp för Harry Schein – elektronikens Åsa-Nisse”, *Aftonbladet* 19/9 1972.
- Birger Norman, ”För att inte tala om tusch...”, *Stockholms-Tidningen* 9/11 1962.
- Gits Olsson, ”Folkets kärlek vår belöning”, *Se*, nr 45 (4/11) 1971.
- Bengt Olvång, ”Vem tjänar på Kabel-TV?”, *Aftonbladet*, 13/10 1972.
- Carl Rothlin, ”Elektromagnetisk strålning från Kabel-TV hotar att smutsa ner vår biologiska atmosfär”, *Aftonbladet* 10/10 1972.
- Harry Schein, ”Hollywoodpsykologi”, *Aftontidningen* 3/5 1946.
- Schein, Harry, ”Amerikanska kulisser”, *Aftontidningen* 2/8 1946.
- Schein, Harry, ”Amerikanskt dilemma”, *Aftontidningen* 25/7 1946.
- Schein, Harry, ”Amerikansk religion”, *Aftontidningen* 1/8 1946.
- Harry Schein, ”Filmen som kollektivsymbol”, *Aftonbladet* 27/6 1947.
- Schein, Harry, ”TV:s avvägar – filmens nya utvägar”, *Expressen* 12/5 1960.
- Schein, Harry, ”Ger Sträng signal till svenska filmens stora äventyr?”, *Expressen* 16/5 1960.
- Schein, Harry, ”Vad garanterar monopolet”, *Expressen* 29/5 1961.
- Harry Schein, ”Varför vill ingen debattera min debattbok”, *Expressen* 10/12 1962.
- Harry Schein, ”Om vi inte styr utvecklingen styr den sig själv – också i kabel-TV och reklam”, *Aftonbladet*, 7/10 1972.
- ”Kabel-TV samhällsfara eller ett framtidshopp?”, samtal mellan Harry Schein och Olof Lagercrantz, *Dagens Nyheter* 4/12 1972.
- Harry Schein, ”Om betydelsen av tidningsägares påtryckningar på redaktionerna”, *Dagens Nyheter* 10/1 1973.
- Harry Schein, ”Det behövs regler för pressen”, *Expressen* 20/1 1973.
- Harry Schein, ”Om Löntagarfonder”, *Dagens Nyheter* 21/3 1982.
- Harry Schein, ”Leva på hoppet”, *Dagens Nyheter* 14/4 1982.
- Harry Schein, ”Om myrornas Gud”, *Dagens Nyheter* 30/5 1982.
- Schein, Harry ”Om Fria intellektuella”, *Dagens Nyheter* 11/7 1982.
- Harry Schein, ”Carl Lidbom II”, *Dagens Nyheter* 1/4 1990.
- Harry Schein, ”Äkta Socialdemokrater”, *Dagens Nyheter* 15/7 1990.
- Harry Schein, ”Om Kulturpolitik”, *Dagens Nyheter* 13/11 1991.
- Jan-Ewert Strömbäck, ”Storebror ser dej – risk med kabel-TV”, *Folket* 23/1 1973.
- Bo Strömstedt, ”Scheins nya sköna värld”, *Expressen* 9/11 1962.
- Carl Henrik Svenstedt, ”Kommunikation är inte en teknik”, *Sydsvenska Dagbladet* 19/10 1972.

Ove Säverman, ”30-talets pilsnerfilm, var den så dålig som alla säger?”, *Dagens Nyheter* 14/11 1971.

Peder Tamm, ”Massmedium blir minimedium”, *Sydsvenska Dagbladet* 9/12 1972.

Alf Thoor, ”Vad gör vi med sextio tv-kanaler”, *Expressen* 15/9 1972.

Alf Thoor, ”Och i bänken sitter Olof...”, *Expressen* 6/12 1972.

Jarl Torbacke, ”Schein använder mina böcker fel”, *Expressen* 24/1 1973.

Gustav von Platen, ”...hur ihåligt Scheins resonemang är”, *Expressen* 10/2 1974.

Jan-Erik Wikström, ”En bok om TV:s framtid”, *Dagen* 23/11 1972.

Olle Wästberg, ”Varning för Schein”, *Expressen* 16/1 1973.

Per Olov Zennström, ”Anarkisk kultursyn”, *Arbetartidningen* 13/7 1962.

## Efterskrift och tack

Med denna bok sätter jag punkt för snart tio års undersökningar av Harry Scheins verk och efterlämningar. Arbetet har bedrivits som ett forskningsprojekt – *Citizen Schein – En studie i svensk filmkultur, filmpolitik och mediesfär under perioden 1950–1990 med utgångspunkt i Harry Scheins arkiv*. Projektet finansierades av Vetenskapsrådet under åren 2010 till 2013, och har därefter i kortare perioder finansierats av Högskolan i Gävle.

Institutionen/avdelningen för humaniora vid Högskolan i Gävle där jag verkar har varit ett viktigt sammanhang under dessa år, men projektet har i minst lika hög grad befruktats av samarbeten med personer på andra håll i landet. Den krets av mediehistoriska forskare som varit verksamma kring skriftserien Mediehistoriskt arkiv är ett sådant sammanhang. Arbetarrörelsens arkiv är ett annat. Genom årens lopp har en rad kolleger kommenterat texter, läst manus eller fungerat som redaktörer i sammanhang där artiklar och bokkapitel – inbegripet flera av kapitlen i denna bok – publicerats. Jag riktar här ett varmt tack till Lars Gustaf Andersson, Bengt Bengtsson, Elisabeth Björklund, Marie Cronqvist, Eva Ekstrand, Michael Gustafsson, Olof Hedling, Mats Hyvönen, Lars Ilshammar, Mats Jönsson, Maria Larsson, Maaret Koskinen, Patrik Lundell, Anders Marklund, Pelle Snickars, John Sundholm och Louise Wallenberg.

I arbetet med just denna bok – *Ur Harry Scheins arkiv* – har jag först och främst Patrik Lundell på Mediehistoriskt arkiv att tacka för fantastiskt skarpsynt och tålmodigt arbete med redigering. Förlagets granskare gav mig oerhört värdefulla synpunkter inför det sista arbetet med slutmanuset. Tomas Ehrnborg har utgjort ett engagerat bollplank i arbetet med bilder. Johan Laserna har formgivit vackert och lyhört.

De tio kapitel som samlats i denna bok är alla sprungna ur arkivarbete. Jag vill här tacka personalen på Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek i Flemingsberg där det mesta materialet efter Schein funnits. Mats Skärstrand på Svenska Filminstitutets bibliotek har gett mig tillgång till svårfunna mappar i Filminstitutets arkiv. Ett särskilt tack till Eva Fischer som låtit mig ta del av sådan kvarlåtenskap som inte lämnats till Arbetar-



rörelsens arkiv och till Tomas Ehrnborg. Många av de som kände Harry Schein har frikostigt delat med sig av minnen. Aina Bellis, Ingvar Carlsson, Jörn Donner, Eva Fischer, Bengt Forslund, Leif Furhammar, Åsa Moberg och Carl Henrik Svenstedt har alla gett värdefulla bidrag i längre samtal och intervjuer.

Slutligen vill jag tacka Holger och Thyra Lauritzens stiftelse för filmhistorisk verksamhet och Högsolan i Gävle, som genom generösa bidrag finansierat layout och tryckning av denna bok.

Uppsala, februari 2019

## Bildförteckning

- s. 10: Ur Harry Scheins privata arkiv/Tomas Ehrnborg Medieproduktion
- s. 24: Harry Scheins personarkiv/Arbetarrörelsens arkiv (hs/arbark), vol. 3:1
- s. 39: Harry Scheins personarkiv/Arbetarrörelsens arkiv (hs/arbark), vol. 4:72
- s. 44: Ur Harry Scheins privata arkiv/Tomas Ehrnborg Medieproduktion
- s. 66: Ur Harry Scheins privata arkiv/Tomas Ehrnborg Medieproduktion
- s. 98–99: © Aftonbladet/TT
- s. 122: © Bo Trenter/TT
- s. 138: © Poul Ströyer
- s. 156: *Video och nya media*, 1974, (hs/arbark), vol. 4:58
- s. 172: © Jan E Carlsson/DN/TT
- s. 196: © Allmänna förlaget (originalet i färg)
- s. 218–219: © Gunnar Westerlind/Expressen/TT
- s. 238: © TT

## Personregister

- Agee, James 48  
Ahlberg, Alf 106, 252  
Ahnsjö, Sven 177  
Allen, Robert C. 21, 243  
Almqvist, Stig 48, 55, 246  
Anderson, Chris 88, 250  
Andersson, Ingvar 124-127,  
129, 254, 256  
Arnheim, Rudolf 28  
Arvidson, Stellan 19, 82,  
242, 250  
Asheim, Lester 53  
Aspenström, Verner 72  
Aulin, Ewa 35
- Balázs, Béla 56  
Baudrillard, Jean 22, 233  
Behring, Bertil 212, 265  
Benjamin, Walter 28, 243  
Berggren, Henrik 18, 242  
Bergman, A. Gunnar 48  
Bergman, Ingmar 16, 19, 35,  
47, 52, 58-60, 72, 74, 81,  
87, 89, 91-92, 111, 221,  
228-229, 236, 247, 250-  
251,  
Berlusconi, Silvio 174  
Berman, Marshall 215, 265  
Beyer, Nils 142-143  
Björklund, C. J. 78  
Björkman, Carl 140-141  
Blomgren, Roger 68-69, 92,  
241, 248, 250-251, 254  
Blomkvist, Märten 17, 242  
Bokander, Ingvar 178  
Boo, Bertil 150  
Boorstin, Daniel J. 30, 243  
Bordwell, David 46-49, 54,  
245-246
- Borg, Björn 233  
Bourdieu, Pierre 21, 84, 155,  
222, 258  
Boye, Karin 18  
Bratt, Bengt 141  
Bratt, Peter 133, 255  
Brunius, Clas 117-117  
Brunius, Pauline 72  
Byskov, Arne 79  
Börjesson, Bengt 178
- Capra, Frank 73  
Carl XVI Gustaf (kung) 158,  
167  
Carlsson, Ingvar 19, 22, 26,  
29, 129, 150, 161-163, 173,  
186, 199, 226, 242-243,  
254-255, 259-261, 263,  
266  
Carlsson, Leif 106, 117, 119,  
150, 252, 254  
Carlsson, Ulla 173, 260  
Cavefors, Bo 236, 268  
Cederblad, Carl 140  
Cederholm, Stig 139, 144,  
149, 154, 258  
Chaplin, Charlie 45, 50, 57  
Christina, prinsessa 27  
Chrusjtjov, Nikita 31  
Clausen, Hans Peter 165  
Curry Jansen, Sue 159, 258
- Dalen, Svein 166  
De Sica, Vittorio 57  
Derrida, Jacques 133, 255  
Donner, Jörn 19, 157, 167-  
168, 242  
Douglas, Gustaf 167  
Dreyer, Carl Th. 50, 53
- Duelund, Peter 84, 250  
Dymling, Carl Anders 35,  
41, 90, 92, 244
- Edström, Mauritz 116, 254  
Ehnmark, Anders 92  
Eisenstein, Sergei 48, 56  
Ek, Anders 60  
Ekecrantz, Jan 178  
Ekelöf, Gunnar 18  
Ekman, Hasse 57-58, 61-  
64  
Elfström, John 139, 145  
Elmgren, Arne 93, 251  
Elthammar, Olof 178  
Enqvist, Per-Olov 149  
Enzensberger, Hans  
Magnus 194  
Erlander, Tage 19, 93, 224,  
251
- Fagerström, Allan 116, 222,  
254  
Fant, George 72  
Fant, Kenne 26, 90, 92, 94  
Farkas, Gersei 223, 266  
Faustman, Erik "Hampe"  
58, 61-62, 74, 81, 139,  
250, 256  
Ferm, Anders 226  
Fessé, Folke 90, 250  
Flaherty, Robert J. 50  
Forser, Tomas 106, 252  
Forssell, Lars 35, 228  
Fossati, Giovanna 123,  
135-136, 254-256  
Foucault, Michel 21-22,  
133, 234, 243, 248, 255  
Fredriksson, Gunnar 104,

- 106, 206, 225-226, 230,  
264, 266  
Frenander, Anders 106, 119,  
251-253  
Freud, Sigmund 48, 54, 187  
Fridegård, Jan 54, 72  
Furhammar, Leif 178, 181,  
247, 251, 256-257, 261  
Furhoff, Lars 104
- Gerhard, Karl 72  
Godard, Jean-Luc 34  
Gomery, Douglas 21, 243  
Grede, Kjell 221  
Greene, Graham 48  
Gustafsson, Lars 104, 106,  
191, 252, 262  
Gustafsson, Tommy 141, 256  
Göransson, Bengt 29, 255,  
266-267
- Habermas, Jürgen 170, 194,  
260  
Hadenius, Stig 165-166, 173,  
192-193, 206-208, 213,  
215, 262  
Hansjö, Sven 90  
Harrie, Ivar 140  
Hasselberg, Ylva 96, 251,  
266  
Hassner, Rune 63  
Hederberg, Hans 107  
Hedling, Olof 47, 245  
von Heidenstam, Verner 236  
Hellsing, Lennart 19  
Henriksson, Alf 104  
Hillarp, Ruth 17, 242  
Himmelstrand, Ulf 178  
Hirdman, Gunnar 81  
Hitchcock, Alfred 48  
Hjertén, Hanserik 40  
Holm, Birgitta 17, 242  
Holm, Lennart 183, 261  
Holmqvist, Lasse 22  
Hägglund, Kent 208  
Häggqvist, Arne 40, 67, 72,  
222, 248  
Häggqvist, Björn 31, 176,  
178, 181, 184-186, 243  
Häggqvist, Carola 233
- Höijer, Svennik 165  
Höök, Marianne 19, 243,  
250-251  
Idestam-Almqvist, Bengt  
(Robin Hood) 26, 42, 49,  
243, 245, 248  
Irgens, Rutger 178  
Israel, Joachim 178
- Jahr, Adolf 145  
Janov, Arthur 34  
Jarl, Stefan 145  
Jensen, Brikt 158  
Jeppsson, John 104, 252  
Johansson, Sam 117, 254  
Jonsson, Kjell 97, 184, 251,  
252  
Josephsson, Erland 35, 217  
Jung, Carl Gustav 54, 57  
Jutterström, Christina 157
- Karlsson, Georg 178  
Kohner, Paul 34-36, 42, 244  
Kosinski, Jerzy 34  
Koskinen, Maaret 9, 241  
Kracauer, Sigfried 48, 56, 58  
Kylberg, Peter 236, 268
- Lagercrantz, Olof 19, 191,  
210-212, 214, 222, 242,  
262  
Lagerkvist, Pär 35, 91  
Lang, Fritz 56-57  
Lappalainen, Armas 105, 252  
Larsson, Gösta 130, 198, 255  
Larsson, Sven-Erik 191, 262  
Lattuada, Roberto 52  
Leites, Nathan 55-56, 58,  
64, 260  
Lidbom, Carl 16, 225-226,  
231, 267  
Lindbergh, Charles 30  
Linder, Erik Hjalmar 104,  
106  
Lindgren, Göran 26  
Lindkvist, Jan 63  
Lindqvist Grinde, Janne  
202, 231, 263, 267  
Lindström, Jan 141, 256
- Lo-Johansson, Ivar 53  
Lombard, Yvonne 19  
Lundberg, Lennart 245  
Lundberg, Dan 165, 258  
Lundborg, Dag 165-166  
Lundgren, Lars 159, 268  
Lundh, Christian 141, 256  
Lundkvist, Artur 54, 72,  
222, 228
- Mannerfeldt, Carl M:son  
258  
Marcussen, Elsa Brita 78,  
249  
Marklund, Anders 69, 248  
Martinson, Harry 97, 103,  
105, 115, 252  
Mattsson, Arne 58, 60-62,  
247  
McLuhan, Marshall 158,  
167-169, 188, 194, 201-  
202, 205, 247-248  
Mehr, Hjalmar 19, 40, 222,  
242, 244  
Méliès, Georges 63  
Milles, Carl 113  
Mills, C. Wright 170,  
220-223, 260, 266  
Moberg, Rune 152, 154,  
258  
Moberg, Vilhelm 35, 140,  
149  
Moberg, Åsa 19, 242  
Modéen, Thor 142, 145  
Molin, Lars 141  
Montán, Alf 232, 267  
Munk, Kaj 53  
Myrdal, Alva 18  
Myrdal, Gunnar 18  
Myrdal, Jan 63  
Myrén, Mats 167  
Mörner, Cecilia 69, 248
- Neergaard, Ebbe 43  
Nerman, Bengt 15, 41, 94,  
97, 100-107, 114-120,  
184, 251-252  
Nilsson, Lennart 166  
Nilsson, Macke 151, 204,  
207, 258, 264
- Nordenstreng, Kaarle 165,  
259  
Norlin, Sven 181  
Norman, Birger 116, 254  
Nyblom, Andreas 236, 268
- Oldin, Gunnar 145  
Olvång, Bengt 208, 216, 265  
Oscarsson, Per 150
- Palm, Göran 106  
Palme, Olof 16, 18-19, 22,  
29, 95, 149, 204, 221-222,  
224, 229, 231, 236, 242,  
251, 257, 264, 266  
Park, David W. 159, 161,  
258-259  
Peacock, Alan 37  
Persson, Edvard 52, 145  
Petersson, Tom 96, 251  
von Platen, Gustaf 167-168,  
192, 262  
Pooley, Jefferson 159, 161,  
258-259  
Poppe, Nils 145  
Pålsson, Roland 221-222
- Qvist, Per Olov 141, 148-  
149, 256
- Ragnar, Edenman 94, 107,  
116  
Ramberg, Trygve 166  
Rhudin, Fridolf 142, 145  
Riesman, David 159, 212,  
259, 265  
Riwoin, Josef 18  
Rothlin, Carl 208, 265  
Runnquist, Åke 116  
Rydberg, Viktor 52  
Rösiö, Bengt 77-78, 128,  
249, 255
- Sahlberg, Gardar 125-126,  
254  
Schein, Elisabeth 15, 32  
Schein, Ida 15  
Schein, Marcel 15  
Schlesinger, Jr., Arthur M.  
34
- Schudson, Michael 20, 242  
Segerstedt, Torgny 177, 179,  
186  
Sennton, Olena 178  
Servan-Schreiber, Jean-Lou-  
is 167-168  
Sima, Jonas 241, 251  
Sjöberg, Alf 52-53, 57-59,  
62, 74, 81, 111, 250  
Sjögren, Olle 245, 248, 256  
Sjöman, Vilgot 35, 91  
Sjöstrand, Wilhelm 178  
Skoglund, Erik 91, 180, 186,  
260  
Skoglund, Gunnar 81, 250  
Sköld, Otte 81, 82  
Sköld, Per Edvin 82, 90  
Smith, Gudmund 177  
Snickars, Pelle 69, 241-244,  
248, 263, 268  
Sommar, Carl Olov 263  
Sontag, Susan 142, 256  
Staiger, Janet 46, 245  
Stark, Sigge 97, 103-105,  
114-115, 252  
Stenberg, Ulf 245  
Stephan, Ulla 101, 252  
Sträng, Gunnar 85, 90, 92,  
94-95, 251  
Strömbäck, Jan-Ewert 212,  
266  
Ströyer, Poul 139, 150  
Sucksdorff, Arne 81-81, 250  
Sundgren, Nils Petter 64,  
144, 149, 191  
Sunesson, Ola 235  
Svan, Gunde 233  
Svedjedal, Johan 18, 242  
Svensson, Ragni 236, 268  
Svenstedt, Carl Henrik  
209-210, 212, 214-215,  
265  
Swedner, Harald 183, 185,  
261  
von Sydow, Max 35  
Säverman, Ove 141-142, 256  
Söderström, Herbert 235
- Tamm, Peder 212, 265  
Tammelín, Lars-Erik 221
- Thomashevsky, Boris 241  
Thoor, Alf 116-117, 203, 212,  
264  
Thulin, Ingrid 13, 16, 27, 35,  
89-91, 97, 107, 217, 221,  
232-233, 235, 236  
Thunell, Sören 224, 266  
Tingsten, Herbert 109  
Torbacke, Jarl 176, 189-193,  
262  
Trankell, Arne 177  
Tyler, Parker 48
- Ullman, Josef 18  
Ullmann, Otto 18  
von Utfall, Johan 130, 255,  
261
- Vennberg, Karl 72
- Waldekranz, Rune 181  
Wallenberg, Louise 9, 241,  
265-266  
Wallqvist, Örjan 29, 217  
Wedholm, Olle 78, 249  
Weibull, Lennart 165, 192,  
262  
Werner, Gösta 81, 250  
Westling, Daniel 233  
Whyte, William H. 159, 259  
Wickman, Krister 16, 22, 81,  
85-86, 90, 92, 187, 221-  
222, 225, 250  
Widerberg, Bo 17-18, 91,  
100, 242, 251  
Wikström, Jan-Erik 209, 265  
Wolfenstein, Martha 55, 58,  
64, 260  
Wood, Robin 47, 245  
Wormbs, Nina 202, 263  
Wächter, Michael 261  
Wästberg, Olle 191, 262
- Zennström, Per Olov 106-  
107, 119, 252
- Åsbrink, Elisabeth 18, 242
- Öhman, Ivar 81-82, 250  
Østbye, Helge 165





Harry Schein är en person som har fascinerat den svenska offentligheten i decennier. Han var inte bara en omsusad celebritet utan också en av den moderna svenska mediehistoriens mest inflytelserika personer. Hans insats i inrättandet av Svenska Filminstitutet 1963 är väldokumenterad och omskriven, men han hade också en rad andra viktiga uppdrag inom filmbransch, press och etermedier. Dessutom var han en flitig skribent och samhällsdebattör.

I *Ur Harry Scheins arkiv* framträder i ett antal fallstudier olika dimensioner av Scheins professionella livsbana. Han undersöks som filmkritiker, mediepolitiker och utredare av kommunikationsteknologi. Hans position i samhällsliv och politiska och kulturella nätverk är en återkommande referenspunkt.

Boken är en av två volymer som sammanfattar forskningsprojektet *Citizen Schein – En studie i svensk filmkultur, filmpolitik och mediefär under perioden 1950–1990 med utgångspunkt i Harry Scheins arkiv*. Den andra är *Schein: En biografi* (Bonnier, 2018).

Per Vesterlund är universitetslektor i filmvetenskap och medie- och kommunikationsvetenskap vid Högskolan i Gävle.

ISBN 978-91-985045-4-5



MEDIEHISTORISKT ARKIV  
NR 42