

En riktig snyftare.
Om distribution, produktion och jämställdhet
i filmbranschen

©wift Sverige, www.wift.se

Maria Jansson och Katarina Bivald, 2013

Grafisk form: Sunny Mountain Design

Tryck: Din tryckare AB, Gustavsberg, oktober 2013

WIFTS FÖRORD • 6

FÖRFATTARNAS FÖRORD • 10

1. EN RIKTIG SNYFTARE:
OM DISTRIBUTION, PRODUKTION OCH
JÄMSTÄLLDHET I FILMBRANSCHEN • 12
Inledning • 12
Skriftens disposition • 13
Kort om avgränsningar, material och utgångspunkter • 14
2. FRÅN IDÉ TILL PREMIÄR • 18
En film blir till • 18
Filmbranschen i forskning och debatt • 25
3. FILMPOLITIK I FÖRÄNDRING • 28
Problemet • 28
Kvalitet • 31
Filmavtalet och dess finansiering • 36
Kontinuitet och förändring – 2013 års avtal • 40
4. FILM OCH JÄMSTÄLLDHET • 43
Tidigare forskning om jämställdhet och film • 44
En fråga på dagordningen • 46
5. JÄMSTÄLLDHET I FILMBRANSCHEN • 50
Publik, kvalitet och kön – SFI och jämställdheten • 50
Distributörerna och jämställdhetsmålet • 53
Producenterna och jämställdheten • 56
6. JÄMSTÄLLDHETEN OCH 2013 ÅRS FILMAVTAL • 61
Etablerad producent • 61
Automatstöd • 65
Ökad fönsterneutralitet • 70
7. DISKUSSION OCH SLUTSATSER • 80
8. REFERENSER • 88
9. OM WIFT SVERIGE • 94

Wifts förord

Wift Sverige vill med den här skriften bidra till en fördjupad diskussion om förändring och utveckling inom de områden där våra medlemmar är verksamma. Tanken med wifts skriftserie är att fördjupa diskussionen, höja nivån i debatterna och punktera vanemässiga och oreflekterade föreställningar genom forskning och fakta. Den skrift du nu håller i handen är den fjärde i serien som wift Sverige initierat.

Gestaltade berättelser i rörlig bild formar oss och våra föreställningar om den värld vi lever i. Vi behöver granska vem som skapar bilden av vårt samhälle och för vem.

I den första skriften, *Att göra som man brukar*, analyserade Eva Mark beslutsprocesserna bakom en films väg från idé till färdig visningskopia. I skrift nummer två, *Om kvalitet*, genomförde Jenny Lantz en undersökning kring hur och var kvalitetsbegreppet får sitt innehåll i diskussioner och beslut. I *The fast track* diskuterade Maria Jansson möjliga vägar och konkreta verktyg för att uppnå jämställdhet.

Svensk film är alltmer konkurrensutsatt och de kommersiella krafterna drar i en riktning, som kan upplevas som ett hot mot mångfald och jämställdhet. Ny teknik har fundamentalt förändrat publikens vanor och ett antal nya möjligheter för möten mellan film och publik har uppstått. I den nya skriften *En Riktig Snyftare – Om distribution, produktion och jämställdhet i filmbranschen* tar statsvetarna Maria Jansson och Katarina Bivald avstamp i 2013 års filmavtal, som släppt kravet på biografdistribution för filmer som söker produktionsstöd. Men biografen upplevs fortfarande som det fönster som tydligast synliggör filmen och biografdistributionen har behållit sitt grepp trots den ändrade

texten i filmavtalet. Vi behöver tänka nytt, vända på begreppen och se till att de stödpengar som är nödvändiga för svensk filmproduktion används på ett sätt som tar oss mot de mål vi inom wift kämpar för och vi som samhälle formulerat – jämställdhet och mångfald.

Vi är fast övertygade om att fler verksamma kvinnor inom film- och tv-branschen utvecklar det svenska utbudet av rörliga bilder och berikar innebörden av att vara människa.

Wifts styrelse

September 2013

wift Sverige

women in film and television

Wifts styrelse

Helene Granqvist	Ordförande
Eva Beling	Ordförande
Maria Larsson Guerpillon	Ledamot
Helena Sandermark	Kassör
Lisa Werlinder	Ledamot
Ingrid Edström	Senior Advisor
Anette Skåhlberg	Ledamot
Johanna Hietala	Ledamot
Louise Lindbom	Ledamot
Johanna Bernhardson	Ledamot
Charlotte Most	Ledamot

Hemsida: www.wift.se

Mail: info@wift.se



Gilla Wift Sverige på Facebook

Styrelsen vill rikta ett särskilt tack till föregående styrelse Görel Elf, Christina Olofson och Anita Oxburgh för deras arbete med skriften.

Om författarna

MARIA JANSSON är lektor i Statsvetenskap vid Stockholms universitet. Hon är författare till Wifths skrift *The fast track – om vägar till jämställdhet i filmbranschen* som kom ut 2011.

KATARINA BIVALD är statsvetare och sociolog. Hon undervisar i statsvetenskap vid Stockholms universitet och driver ett konsultföretag som specialiserar sig på utredningar för ideella organisationer.

Författarnas förord

Mycket är redan satt på pränt i fråga om läget i den svenska filmbranschen och problemen med den rådande filmpolitiken. När vi fick uppdraget av Wift att skriva något om jämställdhet och distribution, med anledning av att distributionskravet skulle tas bort i det nya filmavtalet, så bestämde vi att sätta relationen mellan produktions- och distributionsled i fokus. Vårt uppdrag, att som oberoende forskare göra en rapport, innebär att vi studerar branschen från vår position som statsvetare med inriktning mot genus. Vi har studerat ”lämningarna” efter den svenska filmpolitiken, det vill säga dokument som propositioner (regeringens förslag) och en del offentliga utredningar. Vi har också gått igenom alla filmavtal. Utöver detta har vi gjort intervjuer som främst fångar dagens situation. Vi intresserar oss för hur filmpolitiken skapar ett regelverk som också fördelar makt och bestämmer olika aktörers handlingsutrymme.

Vår grundförståelse är att hela samhället, inklusive filmbranschen, är genomsyrat av en maktordning som formar relationerna mellan kvinnor och män. Vi tillför därmed ett genusperspektiv på frågor om branschstruktur och filmpolitikens utformning. Trots att de personer vi intervjuat påpekar att frågan om genus blivit betydligt mer synlig i och med Anna Serners tillträde som VD för Svenska Filminstitutet, ja, i någon intervju antyds att detta perspektiv kanske till och med blivit allt för överskuggande, så saknas i stort en diskussion om vad förändringarna i filmpolitiken kan betyda för jämställdheten i branschen. Kopplingen mellan jämställdhet och politikens utformning i allmänhet görs inte i vare sig Svegfors utredning *Vägval för filmen* eller i den påföljande propositionen *Bättre villkor för svensk film*, trots att jämställdhet lyfts fram som en viktig dimension både i propositionen och i utredningen.

Den här skriften vänder sig till alla som är intresserade av svensk filmpolitik, såväl inom som utanför filmbranschen. I skriften argumenterar vi för att det skett en omfattande förändring i filmpolitiken, och att den kodifieras i 2013 års filmavtal. Den utmaning som framställdes som mest akut i *Vägval för filmen*, var den som handlade om nya visningsfönster. Men det är tveksamt om de förändringar som faktiskt har genomförts därefter kommer att kunna hantera denna nya utveckling. Förhandlingarna om hur filmbranschen och filmpolitiken ska förhålla sig till dessa fönster är ännu ganska ofärdiga. Det kommer krävas ytterligare förändringar i politiken och i filmbranschen för att möta denna utmaning. Vi hoppas att den här skriften kan bidra till en diskussion om hur man kan integrera frågor om underliggande maktstrukturer baserade på kön, klass och etnicitet i förhandlingarna om filmens framtid och villkor.

Med detta sagt vill vi passa på att tacka de personer som vi fått intervjua för att ni bidragit med er tid och låtit oss få del av era tankar och kunskaper. För goda synpunkter och viktiga påpekanden om skriftens utformning och innehåll vill vi också rikta ett varmt tack till: Eva Beling, Andreas Duit, Görel Elf, Helene Granqvist, Christina Olofson, Anita Oxburgh, Göran von Sydow och Maria Wendt.

Stockholm, september 2013
Maria Jansson och Katarina Bivald

1. En riktig snyftare: Om distribution, produktion och jämfällldhet i filmbranschen

1.1 Inledning

I utredningen *Vägval för filmen* framstår två frågor som centrala för utformningen av en ny filmpolitik: att öppna för ett utforskande av den nya tekniken som erbjuder nya möjligheter att distribuera och visa film, samt att stärka produktionsledet i relation till distributörer och biografägare.

De förändringar som genomfördes efter utredningen kom dock inte att gå i den riktning som utredaren föreslog. Vår undersökning visar att det fortfarande är svårt att kombinera visning på exempelvis internet med biografdistribution och att flera av de genomförda förändringarna innebär en omfördelning av makt i motsatt riktning, från produktionsledet till distributionsledet. Men oavsett hur politiken utformats så tyder både utredningen och den politik som nu implementeras på att relationen mellan produktion och distribution är central. Det påverkar branschens struktur och funktionssätt, och det påverkar villkoren för dem som arbetar i branschen.

Det nya avtalet kan betraktas som ett försök att hantera utmaningar som nya fönster, orimliga arbetsvillkor i produktionsledet och en oförutsägbar publik. Men både den förda politiken och hur den motiveras bidrar till att forma hur vi ser på filmbranschen, hur maktrelationerna mellan branschens olika delar, produktion, distribution och visning, ser ut, vilka arbetsformer som premieras och vilken film som görs. Det vore mycket konstigt om detta inte hade några implikationer för jämfällldheten i branschen.

Trots detta, och trots att flera rapporter har pekat på att arbetsvillkoren i filmbranschen har stor betydelse för jämställdheten så diskuteras sällan de delar av filmpolitiken som berör dessa frågor ur ett genusperspektiv. Detta kan synas paradoxalt eftersom jämställdhet ofta och gärna lyfts fram när svensk filmpolitik presenteras. Exempelvis betonar den senaste propositionen att jämställdhetskraven skärps.

Jämställdhet i filmbranschen har i första hand handlat om fördelningen av produktionsstöd och om vikten av att ha en jämn könsfördelning för att filmer ska kunna spegla olika erfarenheter och ge en mångfald av berättelser. SFI har sedan slutet av 1990-talet haft i uppdrag att främja jämställdhet, och sedan 2006 har det funnits ett tydligt jämställdhetsmål inskrivet i filmavtalet. Fördelningen mellan kvinnor och män har diskuterats flitigt, men få diskussioner har kopplat ihop jämställdhetsmålen med frågor om filmpolitikens övriga delar, eller branschstrukturen.

Att jämställdheten inte är närvarande i dessa diskussioner kan beskrivas som att den har väjningsplikt (Skeije & Teigen 2003), eller sätts åt sidan, när frågor som framstår som viktigare diskuteras.

I den här skriften kommer vi att visa att det nya filmavtalet uttrycker en förskjutning i svensk filmpolitik. Men vad betyder förändringarna? Och hur kan jämställdheten komma att påverkas?

1.2 Skriftens disposition

Skriften består av en introducerande del som förutom kort information om material och utgångspunkter också presenterar hur en film blir till och forskning om svensk filmpolitik. Därefter gör vi en exposé över den svenska filmpoliti-

kens utveckling för att kunna slå fast om och på vilket sätt 2013 års avtal är en förändring av filmpolitiken. Vi diskuterar hur formuleringen av problemet som filmpolitiken är tänkt att åtgärda har växt fram, hur kvalitetsmålet sett ut och genomförts, samt hur avtalet och finansieringen av avtalet är utformat.

Därefter analyserar vi hur jämställdheten ser ut i filmbranschen. Först diskuterar vi hur jämställdhet är formulerat och vad det betyder. Därefter ger vi oss i kast med att undersöka hur SFI, distributörer och producenter ser på jämställdhet och till sist undersöker vi hur förändringarna i 2013 års avtal kan komma att påverka jämställdheten. Hur formulerades jämställdheten och hur kom den att hamna på den filmpolitiska agendan? Vilka åtgärder har föreslagits för att komma till rätta med den obalans mellan könen som råder i filmbranschen? Och vilka konsekvenser för jämställdheten har filmpolitiken och de villkor som den skapat i filmbranschen? Finns det skäl att tro att de förändringar som finns i filmavtalet 2013 kommer ha betydelse för jämställdheten och i så fall hur?

1.3 Kort om avgränsningar, material och utgångspunkter

Den här skriften är avgränsad till den del av filmpolitiken som handlar om stöd till produktion av film. Vi diskuterar således inte frågor om filmcensur, arkiv, kulturarv och spridning av film i hela landet, eller andra delar av filmpolitiken.

För att teckna en bild av den svenska filmpolitikens utveckling har vi analyserat filmavtal och propositioner men även en del annat offentligt tryck från 1963 och framåt. För att skapa oss en bild av de mer informella villkoren och den praxis som råder har vi gjort intervjuer med i huvudsak pro-

ducenter och distributörer. För att vi skulle kunna få handfasta exempel och för att intervjuerna skulle kunna vara lite mer konkreta valde vi ut intervjupersonerna genom att ”följa” ett par filmer.

Från distributionssidan har vi intervjuat: Eva Svendénus, SF; Pia Grünler, Nordisk film samt Bettan von Horn, Folkets bio. De producenter vi intervjuat och de filmer vi diskuterat är: Lizette Jonjic, *Miss Kicki* (Folkets bio, publik: ca 13 000); Martin Persson, *Fyra år till* (SF, publik: ca 34 000); Patrick Ryborn, *Himlen är oskyldigt blå* (Nordisk film, publik: ca 210 000); samt Josefine Tengblad, *Kyss mig* (Nordisk film, publik: ca 35 000).

Utöver dessa intervjuer har vi också gjort en pilotintervju med Ylva Swedenborg som arbetar med marknadsföring av film samt en intervju med Anna Serner, VD för Svenska filminstitutet (SFI). Intervjuerna har genomförts på respektive intervjupersons nuvarande arbetsplats, utom intervjuerna med Lizette Jonjic och Martin Persson som genomfördes på telefon. Intervjuerna har pågått mellan 45 minuter och en timme och de flesta har spelats in. De intervjuade har fått möjlighet att godkänna citat och referat från intervjuerna som används i denna skrift, för att undvika missförstånd.

En utgångspunkt för vår skrift är att *hur* filmpolitiken utformas får konsekvenser för filmbranschens struktur, vilka villkor filmmakare arbetar under och, i slutändan, vilken film som produceras (jfr. Neale 1981, Hedling 2013). Alla dessa led – filmpolitik, hur branschen ser ut och vilken typ av film som premieras – har i sin tur konsekvenser för jämställdheten.

Vi betraktar filmpolitiken som ett regel- och norm-system som både formar branschens villkor och har betydelse för hur vi talar om och kan förstå filmbranschen och filmpolitiken. Fler aktörer än staten är förstås involverade i att forma både regler för och talet om filmbranschen. Dessutom påverkas naturligtvis detta regel- och normsystem av de strukturer som verkar i hela samhället. Den könsordning som underordnar kvinnor och överordnar män tar sig bland annat uttryck i kvinnors på många sätt sämre villkor i filmbranschen.

Filmpolitiken har sedan 1963 kodifierats genom ett filmavtal där staten och företrädare för delar av filmbranschen kommit överens om mål och utformning av filmpolitiken. Vi benämner detta i termer av att det finns ett *partnerskap* mellan staten och ett antal självständiga aktörer inom filmbranschen som syftar till att utforma och genomföra filmpolitikens intentioner.¹ Forskningen beskriver ett antal fördelar av ett sådant samarbete: genom att ta tillvara på erfarenheter och kunskaper från de som är aktiva i branschen, skapas både ökad legitimitet och effektivitet (Torfing 2007). Dessutom innebär det ofta att parterna delar på finansiering, ansvar och risker som är förknippade med det som ska genomföras (Mörth & Sahlin Andersson 2006).

¹ Den typ av samarbeten som filmavtalet kodifierar brukar ibland kallas för privatoffentliga partnerskap (POP) (Private-Public Partnerships eller PPP på engelska). I litteraturen talas också om governance networks (styrningsnätverk). Definitionerna av dessa två fenomen har delvis överlappande definitioner (se ex. Torfing 2007 och Mörth & Sahlin Andersson 2006). POP brukar vanligtvis diskuteras som en del New Public Management, som är ett nyliberalt sätt att organisera offentlig förvaltning som slog igenom i Sverige på 90-talet och förknippas med stora nedskärningar i offentlig sektor (se Bäck 2000 för en diskussion). Filmavtalet kom till redan 1963 och att formen föll i god jord då kan förmodligen tillskrivas korporativistiska idéer, dvs. samarbete mellan stat och olika parter, som inte var främmande i svensk politik på 60-talet (jfr. Mörth & Sahlin Andersson 2007).

Samtidigt pekar forskningen också på en del problem med sådana partnerskap. Parterna kan för det första ha olika målsättningar. Ett exempel på det kan vara att biografägarna kanske inte är så intresserade av att öppna för nya fönster, medan de som gör film skulle kunna tänkas ha ett ganska stort intresse av att få visa filmen för en större publik. För det andra kan det vara så att det är svårt att få med alla parter som behövs för att uppnå syftet. Ett exempel på detta kan vara att video-uthyrare och andra viktiga aktörer i filmbranschen inte är med bland dem som tecknar filmavtalet. Ett tredje problem som brukar nämnas handlar om vem som är ansvarig för utfallet och för eventuella problem som kan uppstå (Mörth & Sahlin Andersson 2006). Den sistnämnda aspekten får stor betydelse för diskussionen i den del som handlar om jämställdhet, där ansvaret till stor del är förlagt till SFI, medan makten inte alltid ligger där.

2. Från idé till premiär

För att förstå villkoren för filmproduktion för den som inte själv arbetar med det, behövs en kort beskrivning av hur en film kommer till och den arbetsdelning som finns mellan olika aktörer och delar i branschen. I detta avsnitt tecknar vi en bild av hur en film går från idé till premiär baserat på de intervjuer vi gjort och berättelsen tjänar också som en presentation av filmerna och de personer vi intervjuat. Därefter diskuterar vi tidigare forskning om filmbranschen och dess struktur.

2.1 En film blir till

Upprinnelsen eller initieringen av ett filmprojekt kan se lite olika ut. Lizette Jonjic säger att *Miss Kicki* växte fram ur ett samarbete med regissören Håkan Liu som hade en idé som de utvecklade tillsammans. Filmen handlar om relationen mellan en mamma och hennes son och filmen utspelar sig under en resa till Taiwan, där filmen också spelades in. Hon berättar också att i Taiwan marknadsfördes filmen som en ungdomsfilm med fokus på kärleksrelationen mellan sonen och en annan pojke. Patrick Ryborn berättar att *Himlen är oskyldigt blå* kom till efter att Hannes Holm föreslagit att de skulle göra en film om hur en pojke lämnade barndomen och gav sig ut i världen. De jobbade sedan tillsammans för att hitta en inramning till en sådan historia och landande i berättelsen om den så kallade Sandhamnsligan. Filmen *Kyss mig* kom till i samarbete mellan Josefine Tengblad, producent och Alexandra-Therese Keining, regissör. Filmen handlar om två kvinnor som blir förälskade. För att få friheten att göra den film hon ville startade Josefine Tengblad eget produktionsbolag. Filmprojektet *Fyra år till* startade på initiativ av manusförfattaren Wilhelm Behrman som efter att ha kontaktat Tova Magnusson tog kontakt med Martin Persson. ”Det var ett mycket starkt manus och vi fick utvecklings-

pengar från SFI direkt”, säger Martin Persson. Filmen handlar om ordföranden för Folkpartiet som blir förälskad i en högt uppsatt socialdemokrat.

När idén är etablerad hos ett team av personer med producent, manusförfattare och regissör börjar arbetet med att utveckla projektet och hitta finansiering. Finansieringen kan se lite olika ut. Förutom bidrag från SFI kan man söka pengar från regionala fonder (produktionscentra).² *Miss Kicki* finansierades genom Rookie-stöd där SFI, SVT och Film i Väst samarbetade om finansieringen. Alla fyra filmer hade stöd från något regionalt centra samt från SVT och ytterligare några samproducenter. *Fyra år till* och *Himlen är oskyldigt blå* samproducerades med distributörerna: SF³ respektive Nordisk film.

Distributörens roll, utöver att vara samproducent eller finansör, är som Pia Grünler uttrycker det att paketera filmen och se till att den hittar en publik: ”Det är det som vi är bra på, som vi kan bidra med”. Hon säger också att de gärna är med redan från början så att de kan ”så ett frö” initialt. Här finns naturligtvis en potentiell konfliktyta mellan filmskaparna och distributörerna. Josefine Tengblad berättar exempelvis att hon valde Nordisk framför SF och med det ett lägre MG (minimum guarantee)⁴ för att kunna behålla de skådespelare hon ville ha. Eva Svendénus betonar att SF består av separata avdelningar. De har en produktionsavdelning som hon jämför med bokbranschen och talar om att de ”förlägger” filmerna. Produktionsavdelningen gör film eller, som i fallet med *Fyra år till*, är medproducenter. SF Distribution

2 Alla filmer har fått stöd av något regionalt produktionscentra.

3 SF har skilda avdelningar för produktion och distribution, men de filmer som har SF som samproducent distribueras också via SE.

4 MG är ett förskott på förväntade intäkter, som producenten kan använda för att göra filmen och förekommer bland annat när filmen inte samproduceras med det bolag som sedan distribuerar filmen.

som är en egen avdelning sköter sedan distributionen av de filmer som producerats inom koncernen. Även om SFs produktionsavdelning och SF distribution är åtskilda, så har distributionen ett ord med i laget när man tar sig an filmer. Martin Persson berättar exempelvis att produktionsavdelningen och distributionen satte olika estimat (bedömning av hur stor publik man tror att filmen kommer att få) på *Fyra år till*, men att SF ändå gick in som samproducent.

Rookie-satsningen som finansierade *Miss Kicki* var undantagen från distributörskravet. Eftersom filmen hade distributör i Taiwan och teamet var ivriga att sätta igång, så blev det inte av att man letade efter en svensk distributör i förväg, säger Lizette Jonjic. När filmen väl var gjord så började de göra visningar för distributörer och några var nog i alla fall lite intresserade. De bestämde också att filmen skulle visas på festival och blev antagna till tävlingsklassen på Stockholms filmfestival. Stockholms filmfestival samarbetade med Telia och det bestämdes att filmerna i tävlingsklassen skulle visas som video-on-demand för Telias kunder under festivaldagarna. ”Det tyckte jag var bra och kul, de som inte kan ta sig till festivalen kunde betala och se filmen hemma.”, säger Lizette Jonjic. Men, berättar hon, snart kom rubriker som i princip fick det att låta som att de lagt ut filmen på nätet alldeles gratis. Och distributörerna drog öronen åt sig. Folkets bio tog den till slut. ”De har egna biografier och det är bra, men de brukar också få ut sina filmer på SF och Svenska bio. Jag tyckte det var toppen och trodde att vi skulle nå ut till en publik”. Det hade också tidigare funnits en lucka på Svenska bio där filmen skulle kunnat gå upp, men plötsligt så hade den försvunnit:

De sa att det var fullt. Jag vet ju inte varför, men jag antar att vi blev blockerade. De var provocerade över att vi gick ut på ”nätet” som det framställdes. Man hade kunnat se det som en

chans att prova något nytt, istället för att se den här lilla filmen som ett hot. Det var ingen som ringde eller så, men plötsligt tog det bara stopp. Vad är det som händer med vår lilla film? De statuerade ett exempel.

Miss Kicki är ett fall som nästan alla vi intervjuar känner till. En del menar att det inte är ett representativt fall och därför inte borde vara med i vår rapport, andra menar att det är ett tydligt exempel på distributörernas makt, och en markering mot en politik som öppnar för andra fönster.

För *Miss Kicki* innebar detta att marknadsföringen av filmen gjordes i Folkets Bios regi, vilket innebär en ganska begränsad kampanj. ”Folkets bio är fantastiskt på många sätt, men de har inte riktigt samma resurser och muskler som de stora distributörerna”, säger Lizette Jonjic. ”Vi vann 100 000 på Stockholms filmfestival som användes till marknadsföring”. Men, menar hon, det är inte bara pengar som saknas hos Folkets bio, utan också tillgång till de kanaler som andra distributörer har. Distributören är den som gör en plan för och genomför marknadsföring och PR, håller kontakt med och förhandlar med biografer om premiärdatum och vilka biografer och salonger som filmen ska gå upp på. Frågorna om marknadsföring och PR verkar, enligt våra intervjuer, också vara ett samarbete mellan distributörer och producenter. Initialt handlar det om hur producenter tillsammans med övriga i filmteamet och i samråd med distributörer väljer att utforma filmen. Patrik Ryborn pekar på några faktorer, som nästan alla de övriga vi intervjuar håller med om är viktiga för att en film ska bli publikt gångbar: känd regissör, kända skådespelare och en förlaga, exempelvis en bok.

Vår tolkning är att den initiala diskussionen ibland kan uppfattas som en förhandling mellan den konstnärliga utformningen och de kommersiella aspekterna. Medan Patrik

Ryborn ser det som en självklarhet att hitta en inramning (sandhamnsligan) som kan väcka intresse för filmen (förlaga) och välja kända och några unga spännande namn till roll-listan, så ville Josefine Tengblad berätta historien på det sätt som hon och regissören ville ha det, trots att de fick förslag på ändringar. Pia Grünler beskriver samarbetet mellan producenter och distributörer som: ”inte konflikter, men kompromisser”.

I nästa skede handlar det om att sälja den färdiga produkten. Här menar exempelvis Ylva Swedenborg att producentens roll har blivit allt viktigare och, som hon ser det, att producenten idag gör mycket av det som egentligen är distributörens jobb. Patrick Ryborn menar att det är klart att den som producerat filmen är engagerad: ”Vi har ju en film, de har ju tjugo filmer kanske. Det är klart att man måste driva sin egen då, och pusha på.” Han berättar bland annat att han och Hannes Holm lade in en text om sandhamnsligan på wikipedia. Josefine Tengblad säger att hon kunde gjort ”mycket mera”: ”Vi hade en miljard idéer, och då blir man ju lite bakbunden av distributören. Men de var schyssta ändå, de trodde på filmen och gjorde det de kunde.” Nordisk gick också med på att anställa Lina Tomsgård för att sköta PR för filmen, något som Josefine Tengblad tycker var mycket lyckat. Lizette Jonjic ger precis som Josefine Tengblad uttryck för att ”man borde gjort mer”, men pekar på att det efter en produktion är tusen andra saker som också ska hållas i luften. Själv hade hon exempelvis gjort valutaförluster i samband med produktionen och arbetade med att lösa det problemet i första hand.

En viktig aspekt är att en film går upp på salonger och biografer som gör den tillgänglig för publiken. *Miss Kicki* är förstås ett tydligt exempel på detta, men även vad gäller de andra filmerna så visar det sig att det är en förhandling med biogra-

ferna (intervju Swedenborg), i första hand SF bio, som inte alltid faller ut så som producenterna önskar. Premiärdatum tar flera av de vi intervjuar upp som en viktig aspekt. Josefine Tengblad tycker att diskussionerna om premiär för *Kyss mig* blev fel. Distributören i samarbete med SF Bio valde att lägga premiären i samband med Pride-festivalen, men själv var hon tveksam till tidpunkten:

Vi kämpade för att inte hamna mitt i sommaren, men då pratade man ju om att det var jättebra, för då har vi Pridefestivalen. Och det var kanske en tanke, men det är precis då man inte hinner ... Det var inte helt klockrent.

Martin Persson ville ha biografpremiär i samband med valet, eftersom filmen utspelar sig under en valrörelse, men premiärdatum sattes istället till sent i november. Avvägningarna handlar om när det finns utrymme på biograferna, men också om hur marknadsföringen är upplagd och vilken målgrupp man riktar sig mot. Det är viktigt att filmen inte får konkurrens av andra filmer med samma målgrupp (intervjuer Swedenborg, Svendénus).

Att ringa in målgrupperna är viktigt för i vilka kanaler man marknadsför filmen, menar exempelvis Eva Svendénus. Martin Persson som även producerat film som finansierats med crowd-funding och visats via internet, menar att det är ännu viktigare att ha en målgrupp i sikte redan från början när man lanserar film i andra fönster än på biograf.

Den kommersiella distributionen av film kan också kontrasteras mot distributionen hos Folkets bio. Folkets bio är en kulturförening som grundades 1973 av Stefan Jarl och Ulf Berggren för att skapa visningsfönster för svenska filmer som producerats utanför de stora bolagen. Bettan von Horn säger att de redan tidigt insåg att de måste ha egna biografer för

att kunna distribuera film. Idag driver Folkets bio 17 biografier i 14 städer. Folkets bio satsar på att visa svensk film, mycket dokumentärer och filmer på andra språk än engelska. ”Vi jobbar mest med dokumentärfilmer och filmare som är debutanter. De som har en större film är på alla andra ställen. Vi är väl kanske inte sist i kedjan, men i alla fall”, säger Bettan von Horn. Folkets bio är beroende av distributionsstöd från SFI för att kunna ta sig an en film. När de fått stöd och bestämt sig för att lansera en film så utformas en affisch i samråd med dem som producerat filmen och man marknadsför filmen genom de kanaler man har.

När en film haft biografpremiär så är den reserverad för biografvisning i 122 dagar, därefter har olika visningsfönster olika så kallade licenstag eller holdback. DVD, TV och video on demand kommer i en viss följd och med vissa fördröjningar. De vi har intervjuat menar att detta kanske är det största hindret för en mer teknikneutral fönsterpolitik, då det i princip inte går att få biografpremiär om filmen visats i något annat fönster först, på det sätt som föreslås i den senaste propositionen.

Av de fyra filmerna är det *Kyss mig* som har gått bäst utanför Sverige. I USA har filmen nu fått klassikerstatus. På AFI – filmfestivalen i Los Angeles – vann den också pris för bästa utländska film. Josefine Tengblad berättar att hon förhandlade till sig rätten att ha en annan distributör för den internationella arenan, eftersom Nordisk film inte trodde på en internationell lansering:

Jag trodde att *Kyss mig* hade en stor potential att säljas utomlands så till slut lät Trustnordisk mig gå med filmen till ett annat säljbolag. Då vände jag mig till Yellow Affair. De blev eld och lågor och sa: Den här kommer vi kunna sälja. Deras deal är att man delar 50/50 på alla intäkter, vilket har visat sig vara väldigt fördelaktigt för båda.

I det här avsnittet har vi beskrivit hur fyra olika filmer gått från idé till premiär. Man kan konstatera att producenter och distributörer förhandlar vid ett flertal tillfällen under resans gång. Redan initialt sker kontakter och producenterna fattar beslut om filmen – rollbesättning, regissör, innehåll – som har betydelse för om en distributör kommer ta sig an filmen och därmed också för möjligheterna att finansiera filmen. När filmen är inspelad sker ytterligare förhandlingar, då producent och distributör kommer överens om marknadsföring och lansering. Producenterna är inte alltid helt överens med distributörerna om hur filmen ska marknadsföras. Ytterligare en aktör involveras när det gäller frågan om var och när filmen ska visas, nämligen biografägarna. Folkets bio, som en icke-kommersiell distributör, ger producenterna större frihet, men har heller inte samma resurser för att marknadsföra filmer. De har egna biografier, men deras filmer visas också ibland på övriga biografier. Relationerna mellan de olika leden är självklart beroende av deras relativa ekonomiska styrka och makt, något som forskning om filmbranschen kan illustrera ytterligare.

2.2 Filmbranschen i forskning och debatt

De senaste åren har forskning och rapporter pekat på att de som arbetar med att producera film; producenter, regissörer, manusförfattare, skådespelare, filmare med flera, ofta arbetar under orimliga omständigheter. Ofta arbetar de som frilansare och arbetstillfällen kan komma med långa avbrott. Som egenföretagare är välfärdssystemens skyddsnät också mindre anpassade till deras arbete. Vidare förväntas de vara flexibla och jobba långa arbetspass på oreglerade tider (Sørensen 2010, Hedling 2013). Till detta har regionaliseringen inneburit att de också förväntas vara geografiskt flexibla (Dahlström & Hermelin 2007).

Produktionsledet i Sverige, liksom i övriga Europa, är fragmenterat, med små produktionsbolag som producerar få filmer. Enligt siffror från Europakommissionen producerade hela 92 procent av produktionsbolagen endast en film under 2005 (Dahlström & Hermelin 2007). SFIs siffror för perioden 2002-2010 säger att 180 bolag producerade film under perioden och att 67 procent av dessa gjorde endast en film (prop 2012/13:22, s. 29). Även om ett par större aktörer som t.ex. Murdoch-koncernen har börjat köpa upp mindre produktionsbolag, så är det än idag en fragmenterad struktur på produktionsidan. Detta kan kontrasteras mot att det i andra ändan av kedjan, biograferna, i princip råder monopol. På distributionsidan finns ett par stora aktörer som SF och Nordisk film, men också en rad små bolag, ibland skapade för att endast distribuera en film.⁵

Producenternas ekonomiska situation har uppmärksammats såväl i branschen som i politiken. Riskerna för producenterna blir stora när produktionsbolagen gör få filmer eftersom de inte kan balansera filmer mot varandra (prop 2012/13:22, s. 29). Små bolag har också svårare att hävda sig gentemot stora distributionsbolag och ännu större biografägare. Biografmonopolet förvärrar också, enligt utredningen som föregick det nya filmavtalet, den beroendeställning som producenter och filmskapare befinner sig i gentemot distributörer och biografägare. Samtidigt som det är positivt med den mångfald som de många små produktionsbolagen skapar, så förtas detta om bolagen saknar resurser att utveckla sin verksamhet, påpekar filmutredning och proposition (SOU 2009:37, prop 2012/13:22, s. 29).

⁵ Uppgifter från SFIs filmdatabas. Uppgifterna som tagits fram omfattar all film som är längre än 70 minuter, dvs. även dokumentärer.

Distributionsledet beskrivs oftast vara det segment som har den bästa lönsamheten i branschen och som tillsammans med biografägarna först får täckning för sina kostnader (Hedling 2013, intervju Persson, prop 2012/13:22, s.29).

När det gäller biografägarna, så finns en omfattande diskussion om SFs ”i princip” monopolställning på biografägar-sidan. Utredningen *Vägval för filmen* (SOU 2009:37) förespråkar explicit en förändrad filmpolitik i syfte att balansera detta. Filmavtalets konstruktion karvar ut en mycket specifik position för biografägarna, samtidigt som det förs förhållandevis lite diskussion om relationen mellan filmpolitiken och biografägarna, bortsett från frågan om monopol (se dock Lindqvist 2013).

Sammanfattningsvis kan konstateras att diskussionen om de olika segmenten i branschen ser lite olika ut. Medan produktionssidans villkor och problem undersöks och debatteras relativt mycket (man ska ha i åtanke att filmpolitik inte är ett så omfattande forskningsfält) så är det enstaka frågor så som biografmonopol som är uppe till diskussion när man kommer till distributions- och biografleden. Nu får bakgrundsteckningen av branschen idag lämna över till en historisk exposé över den filmpolitik som i mångt och mycket format dagens relationer mellan de olika branschsegmenten.

3. Filmpolitik i förändring

Två principer har varit centrala inom svensk filmpolitik: för det första principen om att en stor del av den finansiering som inte kommer direkt från staten sker genom avgifter på biografbiljetter kombinerat med en sänkning av momsens på biobiljetterna. För det andra: ett genomgående fokus på kvalitetsfilm. Dessa två principer är båda centrala för hur relationerna i branschen formuleras och formeras. Vi kommer först ge en bild av hur problemet som motiverar varför vi ska ha en statlig filmpolitik formuleras. Det är viktigt eftersom problemformuleringen har betydelse för vilka åtgärder som kan vidtas, men också för att det berättar något om var problemen finns och hur man åtgärdar dem, vilket också innebär att man konstruerar relationer mellan olika delar i branschen. Efter det går vi in på kvalitet och sist diskuterar vi avtals- och finansieringsformerna.

3.1 Problemet

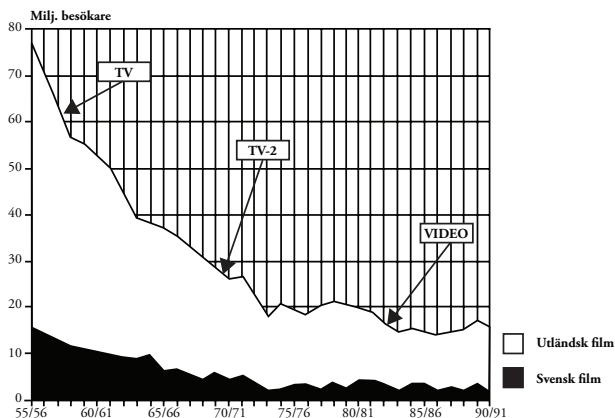
I den proposition som föregår 1963 års filmavtal fastslås i inledningen att ”en ohållbar ekonomisk situation uppkommit för filmbranschen till följd av televisionens utveckling och nöjesskattens storlek” (prop 1963:101, 4). Det här är emellertid inte någon nyhet. Redan 1951 införs så kallade särskilda bidrag till svensk filmproduktion, till följd av försämrade ekonomiska villkor i branschen.

Efter biografernas guldår under mellankrigstiden hade antalet biobesök minskat dramatiskt, för att åren runt 1960-talet halveras (Snickars 2010, Vesterlund 2013). Förändringarna märktes i att färre biobiljetter såldes, och i att antalet filmer som producerades i Sverige minskade. De första åren på 60-talet hade cirka 17 svenska filmer biografpremiär – fem år tidigare hade 51 svenska filmer gått upp

på bio. Inte sen stumfilmens tidevarv hade så få svenska filmer producerats (Vesterlund 2013).

Orsaken till branschens ekonomiska kris tillskrivs i första hand TVs inträde på scenen och minskningen av antalet sålda biobiljetter till följd av detta. Det nya fönstret TV, och dess efterföljare Video, diskuteras flitigt i propositionerna ända in på 90-talet. I proposition 1992/93:10 visas grafiskt hur andelen biobesök minskat i takt med att TV1, TV2 och Video introducerats, se diagram 1 nedan. Det konstateras att budgetåret 1990/91 gjordes 15,7 miljoner biobesök i Sverige, motsvarande siffra 1956 var 80 miljoner. Biografbesöken har legat ganska konstant runt 15 miljoner besök/år sedan början av 1990-talet (SOU 2009: 73). Som grafen nedan visar så ägde den stora minskningen rum före 1990.

Diagram 1. Antal biobesök/år



Ur Proposition 1992/93:10

Måttet på branschens utsatthet är alltså förändringen i antalet sålda biobiljetter. Trots att den publik som ser film stadigt ökat i och med att nya fönster tillkommit, först TV, därefter video och nu senast streaming, video on demand etc., så är det inte ökningen som främst står i fokus för uppmärksamheten. Istället diskuteras antalet biobiljetter, publikens sammansättning och biovanor.

Problemformuleringen kan alltså beskrivas i termer av att det finns ett hot mot svensk film som visas på biograf, till följd av att branschen är utsatt för konkurrens från andra visningsfönster för rörliga bilder. Detta blir ett problem eftersom det påverkar möjligheterna att producera film, givet den modell som används för att dra in pengar till branschen. Vi kan konstatera att förståelsen av problemet har varit förvånansvärt stabil sedan filmstödets allra första trevande början på 1950-talet. Att problemet har kunnat konstrueras som ”nytt” vid ett flertal tillfällen beror förmodligen på att nya fönster hela tiden tillkommit.

Med denna problemformulering blir filmpolitikens uppgift att få fram pengar för att producera svensk film. Det led som således beskrivs ha problem är produktionsledet, samtidigt som lösningen på problemet finns hos staten och biografägarna.

När utredningen *Vägval för filmen* (2009) konstaterar att svenskar aldrig förr har konsumerat så mycket film, så har det således stor betydelse för hur problemet ska förstås. Andra fönster har tills dess fungerat som ett hot mot en livskraftig svensk filmbransch, och *Vägval för filmen* bryter med en sådan förståelse och ser istället de nya fönstren som en möjlighet för en mer dynamisk och mångsidig filmproduktion. Implicit innebär detta också att den modell för att slå mynt av filmkonsumtionen som varit rådande utmanas.

Att det är kontroversiellt att ta bort kravet på biografpremiär blir också tydligt då man förändrar skrivningen i avtalet, men samtidigt också tar tillbaka den på olika sätt. I propositionen konstateras exempelvis att ”normal biografexploatering” gör att de flesta producenter strävar efter biografpremiär (prop 2012/13:22, s. 27). Och i en protokollsanteckning till själva avtalet noteras att: ”Parterna bekräftar att det borttagna kravet på normal biografpremiär med normal biografexploatering (5 § 2006 års filmavtal) inte är avsett att medföra någon omfattande förändring av innebörden av begreppet långfilm.” Också på andra sätt speglas att film fortfarande förstås som film på bio. Till exempel genom att konstruktionen av automatstödet baseras på estimat av antal biobesök.

Fönsterneutralitet utmanar såväl den grund som filmpolitiken byggts på, som idén om vad långfilm är. Samtidigt tycks en sådan förändring vara svår att genomföra inom ramen för filmpolitiken som den är utformad idag.

3.2 Kvalitet

När filmpolitiken har motiverats genom åren har det ibland smugit sig in inslag av industripolitisk och ekonomisk karaktär (jfr. Gaustad & Gran 2013), ofta med nationalistiska förtecken, så som att det är viktigt att det finns en stabil *svensk* filmbransch. Eller som i den regionalpolitiska delen av filmpolitiken, att filmproduktion kan öka turism och ge sysselsättningstillfällen. Men det är de kulturpolitiska argumenten som har dominerat. Det handlar om filmen som uttrycksmedel och om att skapa en filmproduktion av hög artistisk kvalitet, så som det uttrycks i propositionen 1963: ”tonvikten i avtalet läggs på stödåtgärder för att stimulera produktion av konstnärligt och kulturellt högstående filmer.” (prop 1963:101, 17)

Men vad är då god kvalitet? I 1963 års avtal beskrivs ingående vilka aspekter som ingår i en kvalitetsbedömning:

Avgörande för kvalitetsbedömningen kan således bli en rad av varandra tämligen oberoende faktorer, såsom förnyelse av filmens uttrycksmedel och formspråk, angelägenhetsgraden i filmens ärende, intensiteten eller fräschören i dess verklighetsuppfattning eller samhällskritik, graden av psykologisk insikt och andlig nivå, lekfull fantasi eller visionär styrka, episka, dramatiska eller lyriska värden, den tekniska skickligheten i manus, regi och spel samt övriga artistiska komponenter hos film. Ingen genre skall i och för sig äga företräde framför någon annan. Sälunda skola t.ex. komedier, tecknade filmer, barnfilmer och dokumentärfilmer bedömas efter sina förutsättningar på samma sätt som dramatiska spelfilmer. (filmavtalet 1963, bilaga 2, punkt 13)

Formuleringen av vad kvalitet är finns inte med i avtalen som slutits efter 1983, istället har bedömningen av kvalitet och bedömningsgrunderna flyttat ut ur avtalet, först till olika juryer och från 1993 till filmkonsulenter med tidsbegränsade uppdrag. Samtidigt som frågan om vem som bestämmer vad som är kvalitet har ändrats, har principen att det är kvalitetsfilm som ska stödjas hela tiden varit vägledande och procedurerna för att göra bedömningar har alltid funnits med i avtalen.

Stödformerna har till största delen baserats på kvalitetsbedömningar, men i de flesta avtal har det också avsatts en viss pott till stöd som baserats på publiksiffror, i det första avtalet ska 30 procent av intäkterna till avtalet gå till stöd baserat på bruttointäkter från försäljning av biobiljetter. Alla stöd i det första avtalet betalas ut i efterhand och det är de färdiga filmerna som kvalitetsbedöms.

När avtalet förhandlas om 1983 införs så kallade produktionsgarantier, som innebär att stödet betalas ut i förväg.⁶ Detta avtal saknar stadganden om stöd baserat på biljettförsäljning, och har därmed en renodlad kvalitetsfilms-prägel. Med 1993 års filmavtal införs konsulentsystemet, med konsulenter som ska ha ”stor personlig frihet att rekommendera stöd till olika filmprojekt.” (prop 1992/93: 10, 13). Av de medel som används för att betala ut stöd till film ska 75 procent gå till förhandsstöd där filmerna väljs ut av konsulenter och 25 procent ska gå till efterhandsstöd som delas ut till filmer som säljer mer än 30 000 biobiljetter. Dessa stödkonstruktioner, likväl som konsulentsystemet, kvarstår i princip i 2006 och 2013 års avtal.

I 2006 års avtal kan man ana en förskjutning i politikens fokus på kvalitet genom att skrivningar om att stöden ska fördelas så att de ”främjar en rationell och effektiv produktion” och verka för att film ska bli en ”dynamisk tillväxtbransch” (2-3§) införs.

Mellan 2008 och 2012 sponsrar också olika centrala aktörer (bland sponsorerna finns bland annat Film i Väst och SFI) rapporter av Oldsberg SPI (2008 och 2012), ett oberoende utredningsinstitut med säte i London. Dessa framför, bland annat på basis av jämförelser mellan olika länder, en ganska omfattande kritik mot svensk filmpolitik, fast uttryckt i termer av förslag till förändring. Här framkommer bland annat tanken att produktionsledet måste bli ”hållbart” (sustainable) i ekonomisk bemärkelse, och en företagsmodell där varje bolag kan balansera sina risker förespråkas (Oldsberg 2012). Vi menar att detta speglar en ny diskurs som får fäste i svensk filmpolitik. SFI påbörjar, enligt pro-

⁶ Behovet av förhandsstöd har, enligt Hedling (2013) ökat då branschen blivit mer internationaliserad och utländskt kapital och andra finansiärer än staten blivit vanligare.

position 2012/12:22, redan före 2013 års avtal ett arbete för att gynna etablerade producenter och mycket av denna nya diskurs syns också i propositionen.

Ett grundantagande i den nya diskursen är att utformningen av den svenska filmpolitiken har varit en bidragande faktor till fragmenteringen av produktionssidan. Det har varit förhållandevis lätt att få stöd från SFI för att göra film i små bolag, eftersom det är filmprojektet som bedöms. Detta innebär att det är en låg tröskel in i filmbranschen. Personer utan kunskaper om att vara företagsledare och driva projekt har kunnat få bidrag för att göra film (Olsberg 2008, 2012 jfr. även Hedling 2013, proposition 2012/13:22).

Enligt den senaste propositionen, skapar det här en rad problem som undergräver målet att skapa en stabil filmbransch. Enligt den nya diskursen är fragmenteringen i sin tur orsaken till de orimliga arbetsvillkor som råder. Dessutom omöjliggör den fragmenterade företagsstrukturen riskspridning och leder till deprofessionalisering och förlust av erfarenhet. En bransch med större produktionsbolag som kan sprida riskerna mellan olika projekt i samma bolag kan bättre hantera att några filmer går med förlust (prop 2012/13:22, s. 29 jfr. målsättning i 2013 års filmavtal). Vidare måste kommersiella hänsyn väga tyngre, om företagen ska kunna gå med vinst (Hedling 2013).

Vi menar att 2013 års avtal speglar denna marknadsorienterade förändring i diskursen bland annat genom att göra det övergripande målet tudelat ”Främja en svensk filmproduktion av hög kvalitet och attraktionskraft ... *samt en stark och dynamisk filmbransch*” (§2, vår kursivering). Målet utvecklas ytterligare:

Stöden ska fördelas så att de skapar bästa möjliga förutsättningar för en modern, stark och självständig filmproduktion och filmbransch så att cykliska förhållanden kan hanteras och nödvändig finansiering erhållas (4§)

Avtalet speglar tydligt en förskjutning i filmpolitiken mot *bransch* till skillnad från tidigare avtals enda fokus på *filmprojektens kvalitet*.

I enlighet med den nya diskursen finns det också en fördel med stöd som inte kräver en subjektiv granskning, eftersom det skapar större förutsägbarhet (Olsberg 2012). Den nya stödformen – automatstöd – som införs i och med 2013 års avtal återspeglar en sådan tanke, och dessutom ger den filmavtalet en mer kommersiell inriktning. Automatstödet ska utgå för filmer som uppfyller kriterierna: att stödet från SFI uppgår till högst 30 procent; att filmen har en minimibudget på 14 miljoner och flera oberoende finansiärer, inklusive en svensk TV-kanal; privat kapital utanför filmbranschen och finansiering från en distributör. Dessutom ska filmerna ha ett estimat om 250 000 biobesökare, enligt en distributör (SFI 2013a).⁷ Stödet, som är ett förhandsstöd, innebär att man tagit bort kvalitetskravet från filmer som på förhand bedöms få en stor publik. Finansieringen av detta stöd tas från den gemensamma potten för förhandsstöd, dvs. konsulentstöd och automatstöd konkurrerar om samma pengar. Bedömningen har också i princip flyttat ut från SFI till distributörer och finansiärer, som är de som avgör om filmen uppfyller kriterierna, även om det är SFI som fattar det formella beslutet om stödets fördelning.

Konstruktionen av automatstödet utgör en förskjutning från kvalitetsmålet. Det speglar på så sätt den nya mark-

⁷ Stödformen måste godkännas av EU-kommissionen innan det kan genomföras, men det är möjligt att ansöka om ett så kallat Letter of intent redan nu.

nadsorienterade diskurs som motiverar att politiken skapar incitament i syfte att förändra bolagsstrukturen i produktionsledet. Det innebär också en maktförskjutning till fördel för distributörer, både i relation till SFI och i relation till de som gör film, som endera måste anpassa sin film till de krav som finns för att få automatstöd eller har mindre resurser att konkurrera om när de söker konsulentstöd.

3.3 Filmavtalet och dess finansiering

När filmpolitiken 1963 formerades och gavs uttalade kulturpolitiska ambitioner så skedde det i form av ett samarbete mellan staten och representanter från filmbranschen. Samarbetet reglerades i ett formellt avtal som också reglerade den stiftelse som var navet för implementeringen av politiken: Svenska Filminstitutet. I avtalen behandlas organisationen av filmpolitiken, formerna för stöd till filmproduktion och annan filmpolitisk verksamhet som ingår i avtalet, samt hur politiken och stödet ska finansieras.

Redan i samband med det första avtalet understryks att verksamheten är ett samarbete mellan bransch och stat:

Det är således flera skilda intressen som bör beaktas, när det gäller en förbättring av filmbranschens förhållanden. Därför är det av synnerligt värde, att representanter för alla dessa intressen kunnat förena sig om det förslag till ny utformning av filmstödet, som innefattas i det träffade avtalet. (...) Detta innebär, att samhället fortfarande bär sitt kulturpolitiska ansvar för filmen samtidigt som filmbranschen erkänner sitt ansvar. (prop 1963:101, s. 18)

Det betonas att ett samarbete skapar legitimitet och enighet och att stat och bransch även delar på ansvar och risker för verksamheten, samt att det är ett sätt att ta tillvara och om-

sätta erfarenhet och kunskap, vilket förväntas gynna både branschen och de filmpolitiska målsättningarna. Här är det är viktigt att ha i åtanke att långt ifrån alla aktörer i branschen är involverade i avtalet, och att vilka aktörer som valt att skriva under också har varierat över tid. Det finns fog för att hävda att ett av avtalets dilemman har handlat om vilka som ska och vill vara med i relation till vad man vill uppnå.

Avtalet finansieras av parterna. Samtidigt ger staten en del ekonomiska motprestationer. Redan före 1963 fanns en konstruktion med skattelättnader för biografägare mot att de stöttade filmproduktion. Från och med 1963 kom den konstruktion som därefter i princip bevarats och som innebär att den dåvarande nöjesskatten om 25 procent på biobiljetter togs bort och att biobiljetter blev momsbefriade när nöjesskatten försvann och moms infördes. I gengäld betalar biografägarna 10 procent av intäkterna på biografbiljetter till finansieringen av filmavtalet. Efter EU-medlemskapet ändras regelverket och en ”kostnadsneutral” moms om sex procent införs på biobiljetter, det är samma procent-sats som för exempelvis dagstidningar. Formuleringen av momssatsen som ”kostnadsneutral” bygger på beräkningen att avdrag och intäkter går på ett ut (proposition 1995/96:191). Från och med 2000 års avtal betalar även Föreningen Sveriges Filmproducenter en summa till avtalets finansiering. Statens bidrag till avtalet visas i tabellen nedan. När man ser på siffrorna i tabellen är det viktigt att ha i åtanke att före 1993 så ingick även kostnader för exempelvis filmarkiv och annat som låg SFI i summorna, dessutom hade SFI möjlighet att delta i produktionen av film fram till 1993. Vissa särskilda satsningar kan också ligga utanför avtalets ram.

Tabell 1. Statens bidrag till filmavtalet omräknat till 2013 års penningvärde

<i>År</i>	<i>Kronor (nominellt värde) omräknat penningvärde</i>
1963	(1,5 miljoner) 15,2 miljoner
1983	(32,2 miljoner) 75,8 miljoner
1993	(61,5 miljoner) 78,9 miljoner
2000	(200,5 miljoner) 239,9 miljoner
2006	(185 miljoner) 203,1 miljoner
2013	(200 miljoner) 200 miljoner

Kritiken mot avtalet och finansieringsmodellen har stundom varit omfattande. Flera av utredningarna som föregår propositionerna nämner alternativet att frångå avtalsmodellen och istället återinföra moms på biobiljeter som en "plan B" om avtalsförhandlingarna inte skulle gå i lås. Propositionen 1992/93:10 andas särskilt av att det varit en konfliktfylld resa fram till ett avtal. I beskrivningen av processen, markerar regeringen att avtalsformen varit gynnsam för branschen då "[a]vtalet har inneburit att större bidrag har kunnat kanaliseras till Filminstitutet än vad som varit möjligt med enbart kulturpolitiskt motiverade statliga anslag." (Prop 1992/93:10, s. 9). Samtidigt redogörs för att biografägare och videouthyrare på lite olika grunder anser att de får allt sämre motprestationer och att deras bidrag är för höga. Dessutom har det "ifrågasatts vilken egentlig nytta branschen har av att vara part i avtalet" (Prop 1992/93:10, s. 9).

Andra har påtalat att endast ett fåtal aktörer är inkluderade i avtalet vilket skapar en skev maktstruktur och hindrar en traditionell filmpolitik, att avtalsformen istället för att samordna och ta tillvara erfarenhet ger en urvattnad politik som bygger på minsta gemensamma nämnare och mer syftar till att bibehålla avtalet än att utveckla branschen (se t. ex Oberoende Filmares förbund 2013, för en beskrivning av kritiken se SOU 2009:73, jfr. Olsberg 2008).

Flera instanser och debattörer är idag uttalat för att avtalsformen ersätts av en filmpolitik som finansieras genom att man inför full moms på biografbiljetter (Oberoende filmares förbund 2013, SOU 2009:73). En sådan förändring skulle minska biografägarnas dominans i relation till produktionsledet, öka dynamiken och mångfalden i filmskapandet, samt möjliggöra utvecklingen av nya sätt att exploatera film i nya fönster, menar dessa aktörer.

Precis som kritiken tyder på så skapar finansieringsstödet en rad relationer som möjliggör vissa saker och förhindrar andra. Konstruktionen med nedsatt moms på biografbiljetter innebär att biografägarnas bidrag till filmavtalet i princip finansieras av att de får motsvarande skattereduktion från staten. Det innebär att det statliga bidraget framstår som lägre. Samtidigt får det biografägarna att framstå som en stor och viktig finansiär. Detta ger biografägarna makt, men det blir också ett slags "hållhake" på biografägarna. Motprestationen är, förutom avgiften, den moraliska förbindelsen att visa svensk film på biograferna, även om utländsk film betalar sig bättre. De relationer som skapas genom avtalet är viktiga i detta avseende, eftersom bevekelsegrunderna för avtalet, att stödja film av hög kvalitet, inte med nödvändighet rimmar med den kommersiella princip som genererar mest intäkter till biografägarna. Man ska också ha i minnet att konstruktionen kan ha en politiskt

legitimerande funktion. Både i termer av att det finns en ”medfinansiering” från bransch-håll och att statens bidrag framstår som mindre kan tänkas öka politikens legitimitet.

Men filmavtalets utformning genererar också makt över tanken. Problemformulering och finansiering förstärker vår förståelse av film som något som produceras för att i första hand visas på biograf.

Sammanfattningsvis kan konstateras att filmavtalets utformning och finansiering ger biografägare stor makt. Avtalets konstruktion gör att det blir svårt att förändra det som kallas ”normal biografexploatering” och som förknippas med licenstagare (holdback) och biograf som det viktigaste visningsfönstret. Den rådande exploateringsmodellen för film befästs därmed också. Men för att förstå vilka relationer som skapas är det också viktigt att notera att producenternas bidrag till avtalet är förhållandevis litet och att de konstrueras som ”bidragstagarna” eller mottagarna i systemet, även om de formellt är tecknare av avtalet.

3.4 Kontinuitet och förändring – 2013 års avtal

Som vi visat så bryter det nya filmavtalet mot flera av de principer som tidigare varit vägledande för svensk film. Samtidigt är det viktigt att peka på att några centrala element så som avtalsformen och finansieringssystemet har bestått.

På så sätt har den kanske mest utmanande förändringen, den om fönsterneutralitet, kommit att bli en mycket ambivalent förändring. Den maktförskjutning som *Vägval för filmen* menade att förändringen skulle kunna leda till, har dessutom motverkats av att automatstödet ökar makten för distributörer och finansiärer. Förskjutningen mot en mer marknadsorienterad diskurs ger en förståelse av automat-

stödet och kravet på etablerad producent som en politisk önskan om en ny incitamentsstruktur.

Den marknadsorienterade diskursen riktar sökljuset mot i första hand produktionsledet, och undviker därmed att problematisera distributionsledet och frågan om visningsfönster. Därmed osynliggör den också frågor om hur den ekonomiska fördelningen mellan de olika segmenten ser ut. Orsaken till de orimliga villkor som filmproduktion sker under förläggs därmed också till produktionsledet och logiken blir att lösningen ligger i att ändra incitamentsstrukturen, så att exempelvis mer stabila och större produktionsbolag blidas.

Genom automatstödet har det också skett en maktförskjutning till förmån för distributionsledet, utöver den makt de redan idag besitter i kraft av medproducenter, finansärer och grindvakter i fråga om vilka filmer som kan få produktionsstöd. Trots deras centrala roll, både i branschen och i utformningen av filmpolitiken, är frågan om hur distributörssegmentet påverkas av filmpolitiken, och vice versa i princip obefintlig. Det kan också uttryckas i termer av att distributionsledet konstrueras som i stort sett oproblematiskt.⁸ Detta trots att det som ofta skrivs fram som den stora utmaningen – hur man ska hantera nya fönster – i allra högsta grad handlar om just distribution.

Vår tolkning är att frågan om nya fönster, och en ny modell för att kunna slå mynt av film i dessa fönster, hamnat i ett vakuum, på grund av biografägarnas viktiga roll och maktställning och de beroendeförhållanden som finns mellan distributörer och biografägare. Dessa relationer har i sin

⁸ Ett viktigt undantag från detta är utredningen *Vägval för filmen*, där maktrelationerna mellan de olika segmenten i branschen tydligt problematiseras.

tur möjliggjorts genom att man ensidigt förlagt orsaken till branschens problem till produktionsledet.

En annan lösning vore att man som i utredningen *Vägval för filmen* (SOU 2009:73) problematiserar hur relationerna och styrkeförhållandena mellan de olika segmenten ser ut, och hur en politik som förändrar dessa relationer kan utformas. Kanske är lösningen inte att göra producenter till företagsledare? Som Sir Alan Parker formulerar det: “On their own, producers will never be able to deliver the sustainable film industry we need.” (Parker 2002) Det är orimligt att tro att både problemet och lösningen för hela filmbranschen kan återfinnas i produktionsledet. Vi menar istället att lösningen ligger i relationerna mellan de olika segmenten i branschen.

För att summera har vi konstaterat att:

- Det har skett ett diskursivt skifte som förskjutit svensk filmpolitik i en mer marknadsorienterad inriktning.
- Denna förskjutning har gett distributionsledet ökad makt.
- Orsaken till problemet och därmed lösningen är förlagd till produktionsledet, som är det led som ska förändras, enligt denna nya logik.
- Förändringarna i avtalet rörande etablerad producent och automatstöd kan hänföras till denna förskjutning.
- Förändringen mot ökad fönsterneutralitet har blivit något av en icke-förändring.

4. Film och jämställdhet

I den här delen kommer vi att diskutera vad det diskursiva skiftet i svensk filmpolitik och förändringarna i det nya filmavtalet kan få för konsekvenser för jämställdheten i branschen.

Vår feministiska utgångspunkt är att det i samhället råder en maktstruktur som underordnar gruppen kvinnor och överordnar gruppen män. En sådan struktur tar sig såväl ideologiska som materiella uttryck och manifesterar sig på en rad olika sätt. Mäns och kvinnors villkor skiljer sig åt i alla sammanhang: i arbetslivet likväl som i privatlivet, i filmbranschen likväl som i resten av samhället.

Det betyder också att kvinnors och mäns handlingar och praktiker ges olika innebörder och att olika normer styr både vilka beteenden som uppmuntras och vad som uppfattas som lämpligt, bra och dåligt. Samhället genomsyras av en manlig norm som skapar män, och det män gör, som det normala och som måttstocken för hur saker ska göras. Detta har bland annat betydelse för bedömningen av vad som är en allmängiltig berättelse, och i bedömningar av vad som är god kvalitet och vem som kan betraktas som ett "geni". Det tar sig också uttryck i ojämställda villkor på arbetsmarknaden och i människors förväntningar på hur omgivningen ska reagera på deras beslut och ageranden.

Kvinnors och mäns olika villkor skapar olika förutsättningar vilket också kan avspeglas i hur kvinnor och män agerar och bedömer olika handlingsalternativ. När vi talar om att kvinnor eller män tenderar att agera på ett specifikt sätt så menar vi inte att kvinnor och män biologiskt eller genetiskt är olika disponerade, utan att skilda villkor och förväntningar på kvinnor och män leder till olika sätt att agera.

Vi har lagt upp texten så att vi först ger en bakgrund till på vilket sätt jämställdhet blivit en fråga på dagordningen i filmpolitiken och hur den diskuterats. Därefter beskriver vi läget i filmbranschen och de olika aktörernas ansvar och möjligheter att påverka jämställdhet. Därefter går vi in på hur de personer vi intervjuat ser på strävandena mot jämställdhet och vad förändringarna rörande etablerad producent, automatstöd och fönsterneutralitet kan betyda för jämställdheten i branschen.

Eftersom det inte går att veta hur förändringarna kommer att falla ut så består våra resonemang till stor del av diskussioner utifrån tidigare forskning om jämställdhet.

4.1 Tidigare forskning om jämställdhet och film

I tidigare undersökningar av jämställdhet och svensk filmpolitik har det varit frågorna om fördelningen av stöd och andelen kvinnliga och manliga manusförfattare, regissörer och producenter som dominerat. De undersökningar som gjorts har bland annat handlat om attityder till kvotering vid tilldelning av stöd (Hermele 2004), hur personer som fattar beslut om finansiering resonerar kring jämställdhet i samband med att de fattar beslut (Mark 2006) och kritiska granskningar av hur föreställningar om kvalitet är könade (Lanz 2007). Det har också gjorts undersökningar om hur kvinnliga producenter uppfattar branschen och sin situation (Elf Karlén 2006) samt om kvinnliga och manliga regissörers väg in i branschen (SFI 2010a). Andra studier har också pekat på att osäkra arbetsformer, obekväma arbetstider och intensiva arbetsperioder kan vara villkor som är svårare för kvinnor att hantera än för män (Sørensen 2010). Den regionalisering som ägt rum inom den svenska filmbranschen till följd av inrättandet av regionala produktionscentra innebär också ökade krav på geografisk mobilitet hos de som arbetar i branschen (Dahlström & Hermelin

2007) något som forskning på andra områden visar försvårar mer för kvinnor än män (Heldt Cassel m. fl. 2010, Vinnova 2010). I en norsk rapport diskuteras könsaspekter på arbetsvillkoren inom filmbranschen som en möjlig förklaring till att kvinnor i högre utsträckning återfinns inom exempelvis TV, där det råder mer ordnade arbetsförhållanden (Sørensen 2010).

Internationellt finns en del forskning med genusperspektiv på filmproduktion. Flera forskare pekar på att villkoren i filmbranschen som sådana kan utgöra ett hinder för jämställdhet. Några faktorer som Bielby och Bielby (1992 och 1996) nämner är 1) att arbetet baseras på korttidskontrakt, 2) att kvalitet och gångbarhet endast kan mätas i efterhand, 3) att framgång därmed är beroende av det rykte en person har hos några få "förmedlare", 4) att ryktet baseras på ens nuvarande framgångar inom de genrer och den stil som för närvarande dominerar, 5) att många beslut fattas av män i en mansdominerad bransch.

Det finns också en koppling mellan hur kvinnor framställs på film och typecasting av manusförfattare, där kvinnor exempelvis inte förväntas kunna skriva ett actionmanus. Tanken att en skådespelare ska kunna "bära" en film, dvs. att publiken strömmar till enbart för att en viss skådespelare är med är också tydligt könad till manliga skådespelares fördel, enligt Bielby och Bielby (1996 jfr. Lanz 2007).

Ett samband mellan regissörers och manusskrivares kön å ena sidan och hur kvinnor och män framställs på film å den andra har också påvisats. Stacy L. Smith m.fl. visar att i film producerad i USA under åren 2007-2012 så ökade andelen kvinnor i filmerna med 10,6 procent om en kvinnlig regissör var inblandad och med 8,7 procent om en kvinna var med i manusskrivandet. Resultaten ger också vid handen

att när kvinnor deltar i regi eller manus så framställs kvinnor inte lika ofta på ett sexualiserat sätt som när män står för manus och regi (Smith m. fl. 2013).

4.2 En fråga på dagordningen

I filmpolitiken kan urskiljas olika diskussioner som hör samman med jämställdhet. Dels handlar det om att alla, oavsett kön, etnicitet och klass, ska ha tillgång till att konsumera film och kultur. I filmpolitiken har detta diskuterats t.ex. i termer av tillgång till biografier i hela landet och riktade satsningar på film och filmskapande gentemot barn, ungdomar och skolverksamhet. Dels handlar det om vem som är med och producerar film; vem som gör de filmer som får produktionsstöd via filmavtalet, hur villkoren i filmbranschen skiljer sig åt för kvinnor och män, och vilken typ av berättelser som förs fram. Det är den senare delen som vi kommer att diskutera här.

Första gången frågor om kvinnor och män nämns i propositionerna som föregår filmavtalen är 1993. Då konstaterar Svenska Kvinnors Filmförbund i sin remiss att ”det idag finns endast 9 % kvinnliga producenter i Sverige” och att det därför bör genomföras åtgärder som främjar en ökning av antalet kvinnliga producenter i landet.

I 2000 års filmavtal står inte något explicit om fördelningen av förhandsstöd, men i propositionen som föregår avtalet diskuteras frågan och det konstateras att det varit en stor manlig dominans bland filmare som fått förhandsstöd. Därför ”bör det vara en viktig uppgift för en ny filmpolitik att bryta detta mönster och att förbättra de kvinnliga filmskaparnas villkor.” (prop 1998/99:131, s. 18). Man föreslår införandet av en nämnd som fattar beslut om konsulentstöd, utöver de enskilda konsulenterna, och att man här bör sträva efter en jämn könsfördelning (prop 1998/99:131, s.

18). Det är oklart huruvida nämnden ses som en åtgärd för att öka jämställdheten, eller om det enbart är antalet kvinnor och män i den som är viktig.

Mellan 2000 och 2006 var Åse Kleveland VD för Svenska Filminstitutet. Hon hade varit kulturminister i Norge och var känd för att sätta jämställdhetsfrågorna högt på dagordningen. Under hennes ledning gjordes bland annat en rapport om jämställdheten i filmbranschen (Hermele 2002) och hon anordnade också olika utbildningsinsatser som syftade till att medvetandegöra konsulenterna om hur könsstrukturer påverkar bedömningar. Av regeringens jämställdhetskrivelse 2002/2003:140 framgår att regeringen har:

beslutat att ett mål för statens filmstöd under budgetåret 2003 skall vara att öka andelen kvinnor bland de filmskapare som får produktionsstöd. Stiftelsen Svenska Filminstitutet (SFI) har samtidigt fått i uppdrag att redovisa åtgärder som vidtagits för att uppnå målet samt att redovisa andelen kvinnor och män som fått produktionsstöd och andra former av filmstöd. (Skr 2002/03:140 s 196)

I det filmavtal som sluts 2006 stadgas att en av målsättningarna är att ”förbättra kvinnliga filmskapares villkor” (3§) och i 4§ att ”Parterna är eniga om att verka för att öka jämställdheten på filmområdet. Målet är att stödet till svensk filmproduktion skall fördelas jämnt mellan män och kvinnor.” Här förklaras också att under avtalsperioden ska minst 40 procent av de som fått stöd vara av endera könet inom kategorierna manusförfattare, producent och regissör. Dessutom ska SFI årligen redovisa könsfördelningen för dessa kategorier.

I 2013 års filmavtal har några smärre, men betydelsebärande ändringar gjorts. För det första har målformuleringen ändrats från att förbättra kvinnliga filmskapares villkor till att ”stöden ska fördelas jämnt mellan kvinnor och män”. För det andra har redovisningskravet ändrats så att de olika filmkategorierna långfilm, barn- och ungdomsfilm respektive kort- och dokumentärfilm ska redovisas separat. Dessutom har ”40 procent av endera könet” ändrats till ”fördelas jämnt mellan kvinnor och män”.

Jämställdhet i filmpolitiken aktualiseras alltså som en fråga om representation: andel kvinnor och män på vissa centrala poster. Samtidigt har denna strävan tidigare formulerats utifrån tanken att underrepresentationen av kvinnor är länkad till villkoren i branschen. Detta är tydligt i propositionen som föregår 2000 års filmavtal, liksom i formuleringarna i 2006 års filmavtal där fördelningen av förhandsstöd är åtgärden medan målet är att förbättra villkoren för kvinnliga filmskapare. Så är icke fallet i 2013 års avtal, som endast stadgar att fördelningen av stöd ska fördelas jämnt. Från att tidigare ha sett målet som ökad jämställdhet och verktyget att fördela stöd jämnt, har en jämn fördelning nu blivit både mål och medel.

Det senaste filmavtalet har blivit strängare i formerna för hur målet ska mätas. Statistiken för fördelningen av stöd ska nu delas upp på genre. Detta innebär att jämställdhetsmålet har snävats in samtidigt som möjligheten att mäta resultaten har skärpts. Mätning och utvärdering har också en styrande och disciplinerande funktion (se t.ex. Sjöberg 2011, Jarl 2012) som består i att aktörernas arbete blir möjligt att granska och att aktörerna då ofta agerar för att framstå i god dager i mätning/utvärdering.

Ett ytterligare sätt att tala om jämställdhet återfinns bland annat i *Vägval för filmen* (SOU 2009:73), där argumentet för en jämn fördelning av kvinnor och män i branschen, knyts till en demokratiaspekt och handlar om värdet av att spegla en mångfald erfarenheter och berättelse i filmerna som produceras.

För att summera så har vi kunna identifiera tre olika dimensioner som jämställdhet i filmbranschen förhåller sig till:

- Numerär jämställdhet.
- Jämställdhet i termer av förbättrade villkor för kvinnor.
- Jämställdhet som garant för att filmer ska spegla en mångfald av berättelser.

I alla dessa dimensioner ges SFI en central roll, men som vi ska visa är de också beroende av en rad andra aktörer inom filmbranschen.

5. Jämställdhet i filmbranschen

För att bättre förstå hur jämställdhetsmålen i branschen förhandlas och praktiseras diskuterar vi nedan hur olika aktörer förhåller sig till dessa mål. Först tar vi upp SFI, därefter distributörer och sedan producenter.

5.1 Publik, kvalitet och kön – SFI och jämställdheten

Så som 2013 års avtal är formulerat så är det SFI som har det formella ansvaret för att uppnå och redovisa målen om en jämn fördelning av stöden. På så sätt är även ansvaret för jämställdheten förlagt till SFI.

När vi intervjuar Anna Serner diskuterar vi SFIs uppdrag att fördela förhandsstöd. Hon ritar då upp en fyrfältare där den ena axeln visar på publiksiffror och den andra visar kvalitet. Hon menar att SFIs viktigaste uppdrag är att de filmer som får konsulentbedömt förhandsstöd ska landa på den över halvan, dvs. bland de filmer som får över genomsnittet för kvalitet och menar att man i statistiken kan se att förhandsstöd också går till filmer som hamnar där. Skärningspunkten i fråga om publiksiffror går vid 100 000 biobiljetter. Målsättning, menar hon, är självklart att filmer som får förhandsstöd förutom att visa god kvalitet också ska få en stor publik, men det är kvalitetsdimensionen som är deras primära uppdrag.

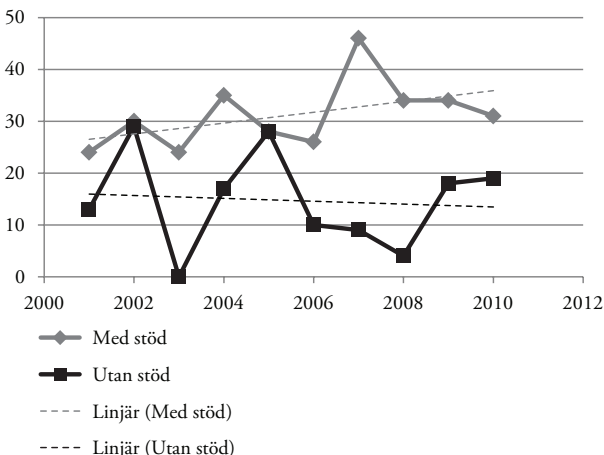
De två måtten är helt i linje med hur filmpolitiken är utformad, måttet för genomslag är antal sålda biobiljetter och kvalitet är den viktigaste komponenten i fördelningen av förhandsstöd. Legitimiteten i den förda politiken ligger i att SFI kan jämföra de filmer de stödjer med filmer som inte får förhandsstöd med avseende på i första hand kvalitet. Samtidigt är det självklart så att hur bra filmerna än är, så minskar legitimiteten om publiksiffrorna blir allt för låga.

Jämställdhet blir i relation till kvalitet och publikt genomslag ett tillägg både till SFIs uppdrag och i den förda politiken. Något utöver det primära uppdraget. Formerna för att tillgodose jämställdhetsmålet blir därmed också andra. En problembild som fått fotfäste både inom politiken och i branschen är att det ”saknas” kvinnor. Här stöder man sig bland annat på den rapport om regidebutanter som SFI gav ut 2010 och som konstaterar att kvinnor och män delvis har olika vägar in i branschen och att färre kvinnor söker sig till filmbranschen. (SFI 2010, för en diskussion av rapporten se Jansson 2011). Men det har också noterats svårigheter för kvinnor att etablera sig i branschen efter att de debuterat. Anna Serner har bland annat startat ett mentorsnätverk *Moviement* som aktivt ska jobba med att skapa kontakter mellan yngre och mer etablerade kvinnor i branschen:

Vi beskriver det som ett kollegialt förändringsprogram. I grunden handlar det om att fem etablerade kvinnliga regissörer paras ihop med tio mindre etablerade kvinnliga regissörer. För man får ju debutera, men det är svårt att etablera sig, och det är det vi försöker hjälpas åt med.

Om man tittar på statistik för långfilmer med och utan konsulentstöd med avseende på andelen kvinnor som regisserar så framgår tydligt att uppdraget att fördela förhandsstöden jämt mellan kvinnor och män har gett resultat även om det inte nått ända fram. Trenden för filmer utan konsulentstöd är nedåtgående medan den för filmer med konsulentstöd är uppåtående.

Diagram 2. Andel kvinnor som regissörer (procent), i filmer som fått, respektive inte fått konsulentbedömt förhandsstöd.



Källa: statistik från SFI

Diagrammet visar att den film som finansieras i huvudsak av privata intressenter i högre utsträckning har män på nyckelpositionen regissör.

Det är tydligt att SFI tar ansvar för att uppnå målen i avtalet, men det diskuteras sällan om det med ansvaret följer ett motsvarande handlingsutrymme. Exempelvis har SFI knappast makt att direkt påverka val av regissör, manusförfattare och producent för olika filmprojekt. Snarare är det så att SFIs uppdrag att fördela stöden jämnt ger en indirekt makt genom de incitament det skapar för andra aktörer att aktivt välja kvinnor. Eller med Martin Perssons ord: ”nu blir man ju belönad om man jobbar med kvinnor”. SFI har inte heller någon direkt möjlighet att fatta beslut som

påverkar arbetsvillkor i branschen eller beslut om distribution, men däremot kan SFI vara aktiv i diskussioner och offentliga debatter, informera och utbilda och göra andra typer av satsningar för att öka medvetenheten om frågorna. För att verkligen åstadkomma jämställdhet inom filmbranschen är dock SFI beroende av andra aktörer. Flera av dessa har skrivit under filmavtalet och dess målsättningar om jämställdhet – men hur ser de på sin egen roll och sitt eget ansvar?

5.2 Distributörerna och jämställdhetsmålet

I fråga om vilka projekt som ska komma i fråga för konsulentstöd så har distributörerna en väsentlig om än indirekt roll för jämställdhetsmålet i avtalet. Det tidigare distributionskravet innebar att ett filmprojekt för att få produktionsstöd var tvungen att ha en distributör. De fungerade alltså som en sorts ”grindvakter” när det gäller vilka filmer som kommer i fråga för stöd – och huruvida dessa har kvinnliga eller manliga producenter, regissörer och manusförfattare. Hur har den fördelningen då sett ut bland de olika distributörerna?

Mellan 2002-2011 återfinns i Svensk Filmdatabas 192 svenska långfilmer som haft premiär. Här bör noteras att alla filmer som är mer än 70 minuter långa ingår i urvalet, dvs. även barnfilm och dokumentärfilm. Filmernas fördelning på de fyra största distributörerna ser ut som följer: Folkets bio 42 filmer, Svensk Filmindustri AB 41 filmer, Sonet⁹ 34 filmer samt Nordisk film 14 filmer. Totalt står dessa för 131 filmer, vilket motsvarar 70 procent. Resterande 64 filmer har distribuerats av övriga distributörer bland dem Sandrew som inte finns längre (12 filmer 2002-2009). Av samtliga 192 filmer har 49 en eller flera kvinnor som regissör, 5 har en kvinnlig och en manlig regissör och 141 har endast män

⁹ Sonet ingår sedan 2008 i SF-koncernen.

som regissörer. Det innebär att 72 procent har en eller flera manliga regissörer, 25 procent endast kvinnliga regissörer och 3 procent har både en kvinnlig och manlig regissör. Om man sedan tittar på hur filmerna fördelar sig på distributörer ser det ut så här:

Tabell 2. Långfilmer 2002-2011 uppdelat på distributör och kvinnlig, manlig respektive kvinnlig och manlig regissör.

<i>Distributör</i>	<i>Manlig regissör</i>	<i>Kvinnlig regissör</i>	<i>Kvinnlig och manlig regissör</i>
Folkets bio	22 (52%)	15 (36%)	5 (12%)
Svensk Filmindustri AB	31 (76%)	10 (24%)	
Sonet	25 (74%)	9 (26%)	
Nordisk film	11 (79%)	3 (21%)	
Övriga	52 (81%)	12 (19%)	
Summa totalt	141 (72%)	49 (25%)	5 (3%)

Källa: Svensk filmdatabas

Detta innebär att Folkets bio är den enda distributör som närmar sig en jämnare fördelning av regissörer med avseende på kön. Övriga ligger under eller precis på gränsen till genomsnittet. Allra sämst står det till i kategorin ”övriga”. Här ryms en rad olika typer av filmer. Flera dokumentärer finns med här, ett antal filmer där regissör och distributör

är samma person/bolag ryms också inom denna kategori, men även ett antal spelfilmer som varit ganska stora mätt i antal biobesök.

I våra intervjuer har vi frågat hur distributörerna förhåll sig till det tidigare kravet på distribution i relation till jämställdhetsmålet. Pia Grünler på Nordisk film, säger att Nordisk film inte tar några hänsyn till kön när de bedömer ett filmprojekt och menar att de inte utgår från någon ”jämställdhetsparameter när de bedömer projekten – vi har en mer kommersiell utgångspunkt”, även om hon också menar att de blivit mer och mer medvetna om det, delvis för att SFI har lyft frågan.

Eva Svendénus på SF påpekar att hon inte kan representera SF produktion, som är ansvariga för vilka filmer som SF går in som samproducent för, och som hon därefter är med att distribuera. Däremot har SF, enligt henne, inte någon formell policy avseende jämställdhet i den bemärkelse som målen i avtalet avser. När det gäller hur hon personligen arbetar, ser hon inte till vem som gör filmen utan bedömer projekten i fråga, i likhet med det resonemang som Pia Grünler för.

Folkets Bio arbetar däremot aktivt med att få in kvinnliga filmare, vilket också syns i siffrorna för de filmer de distribuerar. Deras verksamhetsidé är dock en annan än den som Nordisk film och SF företräder. Folkets Bio är en verksamhet som startats av filmare, har egna biografer och syftar till att visa kvalitetsfilm, dokumentärer och film från hela världen och på alla språk. I fråga om det tidigare distributionskravet säger Bettan von Horn:

Vi är med tidigt och skriver distributionsintyg när folk behöver det, även om vi har minskat på det väldigt mycket. Det görs så

otroligt mycket film, så vi kan inte ta allt. Samtidigt försöker vi att ändå skriva intyg, eftersom vi inte tycker att vi ska avgöra om filmen ska få stöd, utan det ska konsulenterna göra.

Sammantaget kan man säga att även om det fortfarande är lite oklart vad den nya formuleringen i avtalet kommer att innebära i praktiken, så har distributörerna fortfarande en nyckelroll med avseende på vilka filmer som tilldelas stöd. Därmed har de också en viktig funktion för att kunna infria avtalets mål om jämställdhet mellan kvinnor och män.

Frågan är förstås mer komplex än vad vi kunnat belysa. Det kan exempelvis finnas personer hos de kommersiella distributörerna som aktivt arbetar med ett genusperspektiv. Strävanden mot att uppfylla jämställdhetsmålet bland distributörer kan ta sig andra former och uttryck än de vi lyckats fånga. Inte desto mindre så tyder vår undersökning på att de kommersiella distributörerna inte uppfattar det som att de är bundna av avtalets mål om jämställdhet.

5.3 Producenterna och jämställdheten

De producenter vi intervjuat har ofta samarbeten med vissa regissörer och manusförfattare som de jobbat med tidigare. Pia Grünler karakteriserar produktionssidan i termer av att "det är en liten värld, som en familj". Josefine Tengblad använder samma metafor när hon talar om att det gäller att "bygga sin egen familj". Och Lizette Jonjic tror att man måste bygga på långsiktiga relationer för att kunna göra bra film. Generellt kan man säga att nästan alla beskriver produktionssidan som ganska liten och att alla känner alla. Möjligen med undantag för Martin Persson som menar att han lika gärna kan leta efter kvinnor när han söker efter regissörer och manusförfattare eftersom han ändå måste jobba för att hitta folk, då han är lokaliserad till Skåne.

Bland producenterna menar både Martin Persson och Patrick Ryborn att det är svårt att hitta kvinnor. Kvinnorna ringer sällan upp själva och båda två menar att kvinnor måste bli lite tuffare och ta för sig mer. Kvinnor måste våga och satsa, säger Ryborn. Han vill ogärna generalisera kvinnor och män, och menar att det kommer en ny generation kvinnor som kommer ta för sig mer, men:

Historiskt sett är min erfarenhet att män, generellt i alla fall, driver sina egna projekt mer. Jag brukar säga att som regissör ska man ju vara lite dum i huvudet för att orka och det gäller även som producent för att det är så gale mycket risker. Jag tror att där är det så att vi är lite olika sorters människor – nu pratar jag inte om tjejer och killar, utan att det är en sort av människa som orkar vara regissörer eller producent. Du ska leda ett helt team, 30-35 man med allt vad det innebär, du ska orka med finansieringsbiten, fightas med distributörer och så vidare. De flesta tror jag känner: jag orkar inte, är det värt det här. Och tyvärr tror jag att det kanske har varit en aning fler kvinnor som tänkt så än män. För att då få sin frihet och göra sina projekt har man valt bort de större projekten och satsat mer på smalare filmer och dokumentärer.

Att det är fler kvinnor inom alternativa filmformer bekräftas i boken *Män, män, män och en och annan kvinna* (Hermele 2002). Där konstateras att andelen kvinnor av tillgänglig produktionspersonal ökade åren 2000-2001. Ser man däremot till andelen kvinnor i filmproduktion under motsvarande period, syns inte samma ökning.

Varför det ser ut på det här sättet kan förklaras på olika sätt. Vanja Hermele menar att det är frågan om utrymme och arbetsvillkor som gör att kvinnor återfinns inom alternativa filmformer där de hittar utrymme, men där pengar och karriärmöjligheter saknas. I grunden handlar detta om att

kvinnor och män har olika villkor inom branschen. Josefine Tengblad uttrycker detta som att kvinnor "tvingas" in i mindre filmprojekt. Hon menar också att personer i branschen ofta ger uttryck för att kvinnor inte är kapabla, något hon menar "alltid visar sig vara fel".

Argumentet att kvinnor "väljer" andra genrer som dokumentärer eller alternativ film, är ganska vanligt förekommande i branschen. Sådana resonemang kombineras ofta med tanken att kvinnor inte tar för sig i lika hög utsträckning som män (Jansson 2011). Denna typ av förklaringar förlägger problemet till hur kvinnor är, snarare än till att kvinnor och män har olika villkor.

Ett exempel på hur kvinnors och mäns villkor skiljer sig åt ges i en studie om film och tv-sektorn i Storbritannien. Författarna visar att nätverken och vem man arbetat med tidigare har mycket stor betydelse för karriären. De påpekar att olika grupper, bland dem kvinnor och män, nätverkar lika mycket, men att nätverken gynnar vita medelklassmän, i fråga om vilken typ av jobberbjudanden nätverkandet leder till:

Significantly, it was the access which networks provided to *quality* work, rather than their strength or size, that secured advantage. Working-class, BME (Black and Minority ethnic) and female informants did not network any less actively than their white, male, middle-class colleagues, but they had far less access to high-quality productions. (Grugulis & Stoyanova 2012, s. 1327)

Det handlar således inte om hur mycket kvinnor satsar, utan om att den mängd arbete som läggs ner ger olika utfall. Utifrån Grugulis & Stoyanovas resultat är det också rimligt att anta att det finns kopplingar mellan att kvinnor

tenderar att i högre grad delta i vissa typer av filmprojekt och vem som blir tillfrågad om att delta i filmprojekt samt att detta till stor del styrs av informella nätverk och personliga kontakter.

Det är i producentledet som det bestäms vem som ska registrera och vem som ska skriva manus, även om distributörer kan ha synpunkter på detta. Hur det bestäms vem som ska vara med i ett projekt beror ofta på hur det initieras. Även när det är regissörer eller manusförfattare som tar kontakt, så är det i slutändan producenterna som avgör vilka projekt de ska ge sig i kast med och söka pengar för. Producenterna har på så sätt avgörande betydelse för vilka projekt som söker pengar från SFI.

För att summera diskussionen om de olika aktörerna SFI, distributörer och producenter kan vi konstatera att:

- Målsättningen att uppnå en jämn fördelning av stöd har haft effekt.
- Filmer med konsulentstöd har en större andel kvinnor på nyckelpositioner än filmer utan.
- SFIs uppdrag att fördela stöden jämnt försvåras av att det finns grindvakter på andra ställen som har betydelse för vilka projekt de har att bedöma, framförallt producenter och distributörer.
- De kommersiella distributörerna känner sig inte bundna av jämställdhetsmålet i avtalet.
- Det är endast Folkets Bio som har en policy i syfte att distribuera film med kvinnor på nyckelpositioner.
- De filmer som distribueras via kommersiella distributörer har avsevärt lägre andel kvinnliga regissörer än de som distribueras av Folkets Bio. Det är också lägre andel kvinnliga regissörer bland dessa än genomsnittet för svenska filmer som får produktionsstöd från SFI.

- Producenter är centrala för beslut om vilka personer som ska delta i ett projekt och därmed också för hur många projekt som har kvinnor på nyckelpositioner.
- I produktionsledet har nätverk avgörande betydelse för vem som är med i de olika projekten.
- Forskning har konstaterat att kvinnor och män arbetar lika hårt med nätverkande, men att mäns nätverk ger större utdelning både vad gäller mängden jobberbjudanden och dess kvalitet.

6. Jämställdheten och 2013 års filmavtal

Vi har konstaterat att det finns inbyggda problem för att genomföra målen för jämställdhet. Trots detta kan vi på ett generellt plan konstatera att den utformning som filmpolitiken haft till dags dato har inneburit att fler kvinnor fått möjlighet att göra film. Det är också möjligt att tolka detta i termer av att en politiskt styrd fördelning av medel gynnar jämställdhet, medan en marknadsstyrd fördelning missgynnar kvinnor.

Det vi har visat på är faktorer som redan nu påverkar jämställdheten i branschen. Men vilken betydelse får då förändringarna i 2013 års filmavtal för jämställdheten?

Förändringarna handlar om att förändra styrningen mot större kommersiellt inslag (automatstöd) och högre instegströskel (etablerad producent), något som vi tolkat som ett uttryck för en vilja att påverka branschstrukturen i riktning mot större (och färre) produktionsföretag i linje med logiken i en ny marknadsorienterad diskurs. Den tredje förändringen, som vi också tolkat i termer av en icke-förändring eller kanske en skenförändring, är frågan om fönsterneutralitet.

Nedan diskuterar vi mer ingående vad förändringarna kan få för konsekvenser för jämställdhet i dess tre bemärkelser: jämställdhet i numerär, jämställda villkor och jämställdhet i termer av ökad mångfald i berättelser som visas på film.

6.1 Etablerad producent

Förändringen avseende ”etablerad producent” är en kodifiering av en förändring som redan påbörjats i praktiken. I propositionen som föregår avtalet beskrivs hur lönsam-

heten i branschen, mätt i andelen filmer som spelat in sina produktionskostnader, har ökat tack vare SFIs policy att ”koncentrera stödmedel till färre bolag med kontinuerlig verksamhet, vilket bidragit till att lyfta erfarenhetsbasen och främja ekonomisk stabilitet” (prop 2012/13:22, s. 30).

Definitionen av ”etablerad producent” i filmavtalets §8 lyder som följer:

Med etablerad producent avses sådan fysisk person enligt första stycket som har producerat antingen minst två långfilmer eller två dramaserier eller en långfilm och en dramaserie. Produktionerna ska ha genomförts utan anmärkning av teknisk eller ekonomisk art.

Dessutom ska en etablerad producent vara professionellt verksam i film- och tv-branschen och vara knuten till ett produktionsbolag som har film- och tv-produktion som sin huvudsakliga verksamhet.

Bolaget ska:

1. ha en väl utvecklad produktionsverksamhet för regelmässig film- eller tv-produktion, eller
2. kunna uppvisa en väl utarbetad och långsiktig plan för såväl produktionsverksamhet som bolagets utveckling generellt.

Martin Persson menar att förändringen är bra, eftersom många i branschen är egenföretagare och det därmed är förödande om ett bolag går i konkurs, och att det är några sådana erfarenheter som föranlett förändringen:

I dessa fall har det rört sig om oerfarenhet från producentens sida. En film är ju ett komplicerat ekonomiskt projekt och man är arbetsgivare för många personer och då är det viktigt att man har erfarenhet.

I propositionen drar man också slutsatsen att större och mer etablerade företag kommer öka lönsamheten i branschen och sprida riskerna.

Kravet på en etablerad producent tolkas av flera som att man försvårar inträdet i branschen. Som en första jämställdhetskonsekvens kan man då se att det idag finns fler producenter som är män än kvinnor och att dessa ofta samarbetar med regissörer och manusförfattare som de tidigare arbetat med. Att göra det svårare att ta sig in i branschen kan därmed tänkas konservera den rådande könsfördelningen i alla kategorier av nyckelpersoner.

Å andra sidan pekar de vi intervjuat på att det finns flera vägar att bli etablerad på och många menar att TV är bästa vägen in i branschen och det sätt som en stabil bransch kan byggas på. Så här säger Patrick Ryborn:

Det är på TV man ska börja. För det är där folk lär sig hantverket. Nu är det ju så att det finns ju de som får en budget på åtta miljoner, som har gjort två kortfilmer. Och så ska man göra en långfilm. Att det ska lyckas, det är ju en på miljonen. Det kommer ju alltid finnas supertalanger. De kommer ju då och då. Men det är inte det man kan bygga på.

Vår tolkning är att han menar att en bransch bygger på att det finns ett bra underlag med erfarna professionella filmmakare generellt och att ”genierna” alltid kommer hitta vägar att ta sig fram oavsett.

För den som vill producera film, men saknar erfarenheten, finns ändå möjligheter om man är beredd att samarbeta med någon mer erfaren producent, menar Martin Persson:

Jag har själv gått in och agerat etablerad producent åt några nya och det har gått bra. [...] Charlotte Most ville producera men hade inte gjort det, så då gjorde vi två filmer ihop. Vi jobbar inte ihop längre men hon är liksom certifierad hos SFI nu. [...] China Åhlander som gjorde Äta sova dö. Hon frågade om vi

kunde söka tillsammans och hon har också föreläst om att det är klokt att vara två. Man är ju arbetsgivare. Om man bara är beredd att samarbeta så är det inga problem.

En problematik med samarbeten i syfte att etablera sig, och med den politik som syftar till att få färre, men större bolag i produktionsledet kan vara att kvinnor hamnar i redan befintliga bolag, som ägs och styrs av män.

Ett annat scenario är att de kvinnor som redan är etablerade i branschen får lättare att få nya jobb och även får ta ansvar för större produktioner. Större företag med fler anställda ställer också krav på arbetet med jämställdhet. Det kan också leda till att ojämställdhet blir synligare i organisationerna och leder till mer aktivt arbete för att rekrytera kvinnor.

Tanken med att förändra den fragmenterade branschstrukturen på produktionsidan, är också att förbättra arbetsvillkoren för dem som jobbar med filmproduktion. Större och mindre sårbara produktionsföretag leder, enligt denna logik, till bland annat ökad anställningstrygghet. Om det är så att dåliga arbetsvillkor hindrar kvinnor från att söka sig till branschen, vilket en del forskning tyder på, så kan man tänka att det hindret minskar om arbetsvillkoren blir bättre.

Det går alltså att tänka sig flera olika utfall av kravet på etablerad producent. Det kan vara gynnsamt för jämställdhet i numerär och jämställdhet i termer av arbetsvillkor *om det innebär att:*

- Redan etablerade kvinnliga producenter får möjlighet att göra flera produktioner.
- Större bolag leder till ökad synlighet för jämställdhet inom bolagen.

- Större bolag leder till bättre arbetsvillkor på ett sätt som gynnar kvinnor.

Det kan däremot missgynna jämställdhet i numerär och villkor *om förändringen leder till att:*

- Den rådande strukturen med fler manliga producenter cementeras.
- Kvinnor som gör inträde i branschen tvingas in i bolag som ägs av män istället för att starta egna bolag.

För jämställdhet som en garanti för mångfald i de berättelser och erfarenheter som speglas i film finns en risk att större bolag som också ska vara mer ekonomiskt självständiga leder till att både bolagen och de som arbetar där måste anpassa sig efter en bransch som domineras av en manlig norm i fråga om vilken film som ska produceras. Då kommer smalare filmer att få stryka på foten, och mångfalden kommer att minska.

6.2 Automatstöd

De flesta som vi intervjuat är positiva till automatstödet. De menar att det är bra att kommersiella produktioner kan få förhandsstöd. Patrick Ryborn menar att filmer med stor publik är bra för branschen, men att smal, högkvalitetsfilm också har en legitim plats, eftersom den bidrar till att öka intresset för svensk film: ”Bergmans filmer hade ju inte någon större publik”, säger han för att exemplifiera. Andra pekar på kopplingen till en stabil bransch. Eva Svendénus menar till exempel att: ”Ska man göra film, och göra den bra, och hitta en publik, så är det svårt om det inte finns ekonomiska resurser.” Fler publika filmer är också ett sätt att ”hålla de tio procenten” i rullning, menar hon. Den kritik mot automatstödet som lyfts fram handlar om jämställdhetsaspekterna, som Josefine Tengblad och Anna Serner betonar, och

om konstruktionen att det tar pengar från samma pott som konsulenterna har att fördela, som Martin Persson påpekar. Automatstödet kan, liksom införandet av kravet på en etablerad producent, betraktas som ett bevästande av en redan påbörjad förändring. Tidigare har filmer som förväntats få stor publik kunnat få förhandsstöd om de uppfyller kvalitetskraven vid konsulentbedömning. Nu ska *alla* filmer som uppfyller kraven få stödet. Men att kommersiell film inte fått stöd tidigare är till stor del en myt. Av de filmer som hade premiär 2010 hade fyra av de tio mest besökta svenska filmerna fått förhandsstöd, 2011 steg siffran till sju av tio och 2012 till nio av tio. Bland dessa finns titlar som *Snabba cash* (ca 600 000 biobesökare), *Hamilton – I nationens intresse* (ca 513 000 besökare), *Jägarna II* (ca 537 000 besökare). Av de filmer som de facto fick mer än 250 000 biobesökare hade två av fyra fått förhandsstöd 2010, tre av fem 2011 och sju av sju 2012 (SFI 2010b, 2011, 2012). Av dessa sammanlagt 16 filmer finns män med på nyckelpositioner i alla filmer, medan endast nio över huvud taget har med en kvinna. Sju av filmerna har endast män på alla nyckelpositioner. Endast tre filmer har en kvinnlig regissör.

Att automatstödet nu ska tas från samma pott som övriga förhandsstöd, innebär med största sannolikhet att en jämställd fördelning av förhandsstöden, dvs. både automatstöd och konsulentstöd, blir i princip omöjlig att genomföra. Josefine Tengblad pekar på denna problematik och diskuterar den utifrån sin roll på TV 4:

Det känns som att det är så mycket pengar som går till automatstöd. Det man ville var ju att även de breda filmerna skulle få ett öga på sig om *innehållet* var tillräckligt bra, men det vi har märkt är att det är manliga producenter och manliga regissörer som söker de stora pengarna för att göra de här stora,

kommersiella projekten. Och då, för att det överhuvudtaget ska bli några kvinnliga regissörer, då kommer ju de göra de mindre, smala filmerna, och då fastnar de i det träsket istället för att komma upp och göra stora filmer med stora budgetar. Och vi kanske kommer tappa manliga talanger också på vägen, som vill göra smalare film.

Anna Serner instämmer: ”För att uppnå jämställdhetsmålet] skulle jag behöva gå in och bestämma att allt konsulentstöd skulle ges till filmer med kvinnlig regissör. Och det kan jag inte göra”, säger hon, när vi intervjuar henne (se också DN 2013-01-28).

Uppdelningen i automatstöd för kommersiell film och konsulentstöd för kvalitetsfilm upprätthåller en åtskillnad mellan kvalitetsfilm och publik film (Pedersen m. fl. 2013). Denna åtskillnad måste ses som institutionaliserad i och genom filmpolitiken och är fast förankrad också hos dem vi intervjuar. Motsättning beskrivs bland annat i termer av att göra publik film eller att göra en film som recensenterna tycker om. Patrick Ryborn berättar exempelvis om jargongen i filmteamet som gjorde *Sune i Grekland*. ”Vi brukade skoja om det när vi gjorde Sune, att vi skulle göra två filmer – en för recensenten, där Sune gräver en stor grop i 67 minuter och sen öser ner sin ångest i den.” Andra sätt att benämna skillnaden är att tala om det som uppfattas som kvalitetsfilm i termer av arthouse eller ”intelligent film”.

Föreställningarna om kvalitet respektive kommers återfinns också i exempelvis Josefine Tengblads beskrivning av att hon valde en distributör som inte hade synpunkter på vilka skådespelare hon hade i filmen. I det här fallet beskrivs motsättningen som en förhandling av den konstnärliga friheten.

En möjlighet, som Josefine Tengblad och även Patrick Ryborn är inne på, är att kvinnor skulle vara mer benägna att gå in i mindre projekt där de upplever sig ha större möjligheter att påverka arbetet och projektet. Utifrån forskningen som visar att kvinnors nätverk inte är lika bra som mäns på att ge jobberbjudanden, kan man också tänka sig att kvinnor helt enkelt inte får tillgång till projekt där det finns stora budgetar i samma utsträckning som män. Ett ökat fokus på den sortens film kan i så fall leda både till att färre kvinnor får möjlighet att göra film över huvud taget, och till att de som vill göra film måste kompromissa mer med de konstnärliga aspekterna, och därmed minska friheten. Om detta skulle stämma, så är en förskjutning mot filmer med stor publik ett hinder för kvinnors inträde i branschen. Det skulle också kunna leda till en ökad segregering i branschen mellan kvinnor som gör ”smalare” filmer med mindre budgetar och män som gör mer publika filmer med större budgetar.

Vilken effekt automatstödet kommer att ha för överväganden mellan publik gångbarhet och konstnärlig frihet återstår att se. En aspekt på publikt framgångsrik film är att den kräver en anpassning till film som ”säljer”. Som vi visat ovan innebär det ofta att tänka i termer av kända skådespelare och att ha en förlaga som väcker intresse för filmen. Det här innebär självklart begränsningar i termer av vilka berättelser som kan berättas och vilken film som kan göras. Josefine Tengblad menar att det är svårt att göra filmer ur kvinnors perspektiv som också riktar sig till kvinnor. Hon berättar också om att under arbetet med *Kyss mig* fick hon kommentarer från en filmkonsulent som menade att hon skulle förstöra regissörens karriär om hon lät henne regissera filmen, och att det var det sämsta manus han läst. Samtidigt är det viktigt att filmer som *Kyss mig* får göras, menar hon.

”Det finns så många berättelser och historier och filmer [om kvinnor, för kvinnor] som återstår att göras.”

Om man resonerar om effekter på vilken film som produceras så kan man redan idag konstatera att villkoren för filmer som är ”smalare” och bryter mot mainstreamuttryck och idéer är tuffare än för mer publik film och att automatstödet förmodligen kommer att göra denna skillnad ännu större. ”Smalare” filmer återfinns ofta i Folkets Bios repertoar. Bettan von Horn säger att för Folkets Bio är det viktigt att reflektera över vilka berättelser som förs fram och att detta också är en fråga om yttrandefrihet. För dem handlar det om att skapa utrymme åt filmer som annars kanske inte skulle kunna visas, och om filmer med en sorts grundpolitisk inställning; frågor som tas upp som på ett eller annat sätt har med samhället att göra eller som utgår från en politisk grundsyn, men också att visa på att det finns andra kultursfärer än den engelsktalande.

Sammanfattningsvis kan sägas att automatstödet framför allt kan tänkas ha effekter på jämställdhet i numerär och jämställdhet som garant för mångfalden i berättelser som visas på film. I båda dessa avseenden är det troligt att stödet har negativ effekt då:

- Män idag tenderar att göra de stora produktionerna i högre utsträckning än kvinnor.
- Filmer som speglar den rådande manliga normen tenderar att både bedömas som mer framgångsrika och locka en bredare publik.
- Automatstödet innebär mindre pengar till ”smalare” filmer där fler etablerade kvinnliga filmskapare idag finns.

6.3 Ökad fönsterneutralitet

Den förändring som kanske är den största utmaningen av den tidigare förda politiken är att kravet på biografpremiär tagits bort. Förändringen i skrivningarna i avtalet är till synes ganska modest – den tidigare skrivningen om biografpremiär i definitionen av långfilm ändras till att en långfilm ska vara av ”sådan kvalitet att den kan visas på biograf” (2013 års filmavtal, 7§). Men förändringen placeras i själva definitionen av vad en långfilm är och rubbar därmed både den förståelse av nya fönster som hot, och den definitionen av (lång)film som legat till grund för hela den svenska filmpolitiken och branschens sätt att exploatera film. Samtidigt undergrävs förändringen genom den protokollsanteckning som vi diskuterat tidigare och även av att man exempelvis mäter en films genomslag genom att titta främst på antalet sålda biobiljetter. Man kan också hävda att ett ökat fokus på kommersiellt gångbar film stärker biograffönstrets roll i filmpolitiken. Alla som vi har intervjuat är överens om att det är där de huvudsakliga intäkterna fortfarande återfinns.

Vad förändringen kommer att innebära i praktiken är svårbedömt, menar nästan alla vi intervjuat. Anna Serner menar att biografpremiär fortfarande är en viktig faktor i bedömningen av ett nytt projekt och några specifika nya direktiv till konsulenterna har inte utarbetats efter förändringen. Om en etablerad distributör saknas krävs att man argumenterar ordentligt och redovisar en detaljerad plan för hur distributionen i så fall ska gå till. Hon menar att den stora majoriteten filmer fortfarande måste ha en distributör för att få förhandsstöd från SFI. Filmer som inte har det från början blir mer osäkra projekt även framöver.

På kort sikt tror ingen av dem vi intervjuat att den nya skrivningen kommer att innebära några större föränd-

ringar. Det är framför allt tre aspekter som lyfts fram som problem med att inte följa den vanliga visningsordningen. Den första handlar om hur filmerna ska marknadsföras och hitta sin publik, den andra aspekten handlar om de faktiska möjligheterna att både ha biografpremiär och visning i alternativa fönster. Frågor om licenstiderna (holdback) och möjligheten till så kallad day-and-date lansering, dvs. att filmen får premiär i olika fönster samtidigt hör till denna aspekt. Den tredje aspekten handlar om vilken typ av film som kommer visas i vilka fönster.

Hitta publiken

Ylva Swedenborg menar att det är svårt att få uppmärksamhet för en film som inte har biografpremiär, och därmed att lyckas få filmen att "finnas" i en potentiell publiks medvetande. Martin Persson som varit med och producerat en dokumentär om Pirate Bay med premiär på nätet, menar att det är fullt möjligt att lansera en långfilm och hitta en publik utan biografpremiär: "Det gäller förstås att man tänker på ett annat sätt redan från början."

Flera av dem vi intervjuat menar att det är många saker som hänger ihop med biografpremiären som gör att filmen blir uppmärksam, det handlar exempelvis om recensioner i tidningar och annan mediauppmärksamhet. Detta signalerar hur djupt institutionaliserad visningsordningen är. För att fönsterneutralitet ska realiseras krävs inte bara en förändring i avtalet, utan också att exempelvis spelreglerna för interaktionen mellan media och filmdistribution omförhandlas. I en artikel om e-böcker som lanseras via internet visar Marc Verboord att internetlansering också förändrar formerna för hur information om böckerna sprids. Dels pekar han på att relationen mellan traditionell media och förlagen måste omförhandlas när distributionskana-

lerna förändras, men det som gör den största skillnaden är den ”mun-till-mun”-effekt som uppstår via internet. Läsare recenserar och delar med sig av sina läsupplevelser via nätet, något som också påverkar vilka böcker som går bra och dåligt. Han visar också att denna typ av distribution gynnar kvinnliga författare (Verboord 2011). Lansering i andra fönster kan således ge upphov till andra former för spridning av information om filmer.

På liknande sätt resonerar Hanna Sköld och Helene Granqvist, som distribuerat film via the Pirate Bay med så kallad Creative Commons-licens, i en intervju i Tidningen Vi. De menar att fler fönster ger en större publik, vilket i sin tur kommer öka möjligheterna att exploatera filmen även på ett traditionellt sätt. Resonemanget om att biografägarna skulle förlora på att släppa på licenstiderna stämmer inte, hävdar de. ”De filmer som är mest delade på internet är också de filmer som är mest sedda på bio” påpekar de och menar att delning skapar ett mervärde med flera dimensioner:

Ju fler som tycker om, delar och sprider ett verk, desto mer värdefullt borde verket betraktas eftersom det får ett ekonomiskt värde i form av marknadsföring, socialt värde genom engagemanget och kulturellt värde genom att fler människor får möjlighet att se filmen. (Granqvist citerad i Solberger 2012)

För Lizette Jonjic framstår nya fönster som en möjlighet för smal film. Genom att maximera antalet fönster, menar hon att människor kommer att börja tala om filmen och man kan få en större publik än annars.

Omöjlig reform så länge biografägarna får bestämma

Det leder in på den andra aspekten, frågan om hur andra visningsfönster förhåller sig till den nuvarande modellen för att exploatera film och till rådande licenstider (holdback). Flera av dem vi intervjuat menar att det är omöjligt, så som det ser ut idag, att först visa filmen i ett annat fönster och därefter få till en biografpremiär. Några menar att filmen blir "förbrukad" och anser till och med att festivalvisning kan ha den effekten på smalare film. De som vill se filmen har redan sett den om den visats på festival. Men de flesta tror att det skulle vara möjligt att till exempel visa filmen under en helg på video-on-demand för att väcka intresse och därefter ha biografpremiär, om det inte vore för att filmen då skulle bli stoppad av biografägarna och inte tillåtas gå upp på biograf. I detta sammanhang nämner flera av dem vi intervjuar *Miss Kicki* som ett exempel på att det inte går att ändra på principen om licenstider.

Flera ser det också som naturligt att biografägarna inte vill ändra på ordningen. Både Pia Grünler och Eva Svendénus menar att de är självklart att biografägarna vill exploatera filmen så mycket som möjligt. De pekar också på att biografägarna bidrar till att filmerna kan få stöd via filmavtalet och att fler sålda biljetter också ger mer pengar tillbaka till avtalet.

En förändring av licenstiderna är svår att genomföra och det handlar inte bara om biografägarna, menar Lizette Jonjic.

Ska man genom ett stödsystem och dessutom ha privatkapital, då måste man säga att 'vi ska spela in dina pengar', det tror de inte på om man inte har biografpremiär. Man måste se lyckade exempel och kunna mäta resultatet. Någon måste vara först ut att pröva, kanske med en mer kommersiell produkt.

Således kräver en förändring av licenstiderna och en reell fönsterneutralitet en erkänd form för att exploatera film.

Lizette Jonjic menar att nya fönster egentligen inte ”förstör” den gamla ordningen. Precis som Helene Granqvist och Hanna Sköld tror hon att lansering i flera fönster samtidigt gynnar alla. ”Jag förstår principen att alla vill tjäna pengar på det man gör, men jag tror inte att det ena behöver utesluta det andra”, säger hon.

Martin Persson menar att den rådande ordningen i första hand gynnar distributörer och biografägare, som, enligt honom, tar upp till 80 procent av intäkterna. Han menar att det kan finnas nya sätt att exploatera film via nätet som bättre gynnar kreatörerna.¹⁰ Han tror att det finns en publik som har både pengar och vilja att konsumera film och se det nyaste i andra fönster, om det bara fanns tillgängligt. ”Ingen filmmakare vill ha ett system som gör att filmen inte blir tillgänglig för så många som möjligt samtidigt”, säger han.

I Lizette Jonjics värld så fyller distributörerna en viktig roll som länk mellan den som gör filmen och publiken: ”distributörerna kan marknaden”, konstaterar hon. Producenterna kan inte göra allt. Men i dagsläget så har de som gör film inget att sätta emot. När *Miss Kicki* stod utan plats på de ordinarie biograferna, så kände hon sig helt maktlös. ”Man vill ju att filmen ska få ett liv”, säger hon. Trots detta så tror hon att om professionella filmare ska kunna visa sina filmer i andra fönster så måste förändringen växa fram i distributionsledet, så att det blir ett system som finansärer kan förlita sig på. ”Man måste våga testa att rucka på holdback och territoriegränser och fatta beslut om att okej, med

10 Martin Persson hänvisar också till animationen *A Swedish Perspective* på www.tpbfv.tv

den här filmen gör vi så här. Och det är en distributör som måste ha modet att göra det.”

Bland dem vi intervjuat finns olika idéer om hur film ska visas i andra fönster. Gemensamt är dock att de pekar ut förändringar i relationen, eller makten, mellan distribution och produktion, både vad gäller positionen i branschen och den ekonomiska fördelningen. En reellt ökad fönsterneutralitet skulle i grunden förändra även relationen mellan distributörer och biografägare, då biograffönstret skulle få konkurrens.

Utbud på biografier och segregering mellan fönster

Den tredje aspekten av fönsterneutralitet handlar om hur man tror att en förändring skulle påverka utbudet på biograferna. Ett par av dem vi intervjuat menar att det förmodligen skulle innebära en likriktning av utbudet på biograf, då biografägarna skulle prioritera utländska ”blockbusters”. Detta kanske också skulle påverka vilka filmer som kommer att produceras i ett sådant förändrat filmlandskap.

Utvecklingen med en större polarisering mellan filmer som drar stor publik till biograferna och den som inte gör det är på sätt och vis redan här, menar Patrick Ryborn. Ju mer film det finns att titta på i andra fönster, ju större krav ställer publiken på en film som de ser på bio:

Det finns ett sådant överflöd med Netflix m.m. Du har alla filmer tillgängliga. Så när du går på bio vill du ha något annat, något mer event-artat. Det måste vara visuellt storslaget. Tänk dig själv när du går på bio, vilka filmer det är du ser? Ofta är det väl så att man tänker att det här är en ’biofilm’.

Alla som vi har intervjuat är överens om att stora amerikanska filmer stjäl plats från mindre och ”svårare” filmer,

men även från de filmer som tidigare drog en ”mellanstor” publik runt 20-200 000 besökare.¹¹

Ylva Swedenborg delar Patrick Ryborns analys att det är svårare att komma iväg på bio när det finns mycket film tillgänglig hemma i soffan, samtidigt nyanserar hon analysen, genom att också peka på hur villkoren för marknadsföring skiljer sig mellan de stora internationella filmerna och svenska produktioner, såväl stora som små. När en film som exempelvis James Bond marknadsförs, så är det avtal med den internationella distributören som bestämmer budgeten för marknadsföringen, och hon kan bara fantisera om summorna för att marknadsföra den senaste Bond-filmen: ”Den syns ju överallt. Det är så mycket så att till och med jag känner att jag nog måste gå och se den”. I en svensk större produktion har man i bästa fall en budget som ligger på 2,5-3 miljoner och i en mindre produktion, betydligt mindre än så.

Frågan om betydelsen av biografvisning får en annan belysning i intervjun med Anna Serner. Hon menar att biografbesöket är avgörande för de lite svårare filmerna. För att se en film med lite motstånd så krävs en situation där man sitter kvar. Om man kan gå iväg och koka kaffe eller göra något annat, så är risken stor att man stänger av, menar hon. Därför är det, i hennes ögon, viktigt att även arthousefilm går upp på biograf.

Fönsterneutralitet och jämställdhet

Men hur ska man se på fönsterneutralitet och internets roll, är det en lösning för filmen och jämställdheten? Patrik Ryborn tror inte att fönsterneutralitet kommer att påverka

¹¹ Detta styrks också av en rapport från SFI, där det framgår att digitaliseringen av biografier bidrar till att färre titlar går upp, men att de filmer som går upp når en större publik (SFI 2013b).

andelen kvinnor och män på olika positioner i filmbranschen. Andra håller frågan mer öppen. Martin Persson säger att internet är ett demokratiskt medium, vilket vi tolkar som att han menar att det är öppet för var och en, oberoende av gruppstillhörighet. Fönsterneutralitet kan därmed potentiellt sett leda till ökad jämställdhet.

Internet benämns ibland som en revolutionerande förändring som har potential att påverka både resursfördelning, hur vi talar om världen och oss själva samt vilka möjligheter individer och grupper har att göra sin röst hörd och sprida kulturella uttryck. En annan bild av internet är att det är en ny form, men knappast någon förändring av rådande strukturer. Samma strukturer som råder på andra områden begränsar och skapar ojämlika villkor i användandet av IT likväl som det påverkar innehåll, förväntningar och möjligheter till spridning av det som publiceras på nätet (Dahlberg 2011).

Att film i framtiden kommer att visas i andra fönster och i annan ordning än de idag rådande licenstiderna stadgar är det inte så riskabelt att förutspå. Om samtidig premiär i olika fönster kommer bli vanligare och vilka filmer som i så fall kommer att visas i vilka fönster och hur, är en mer öppen fråga.

Hur det kommer att påverka jämställdhet mellan kvinnliga och manliga filmskapare är också svårt att veta. Alla vi intervjuat tycks vara överens om att idag är det män som har de tunga positionerna i produktionen av de stora kommersiella filmerna. Om en sådan ordning består så kan en mer reell fönsterneutralitet betyda att filmer med kvinnor på nyckelpositioner kan komma att visas i ”smalare” fönster. Om biografägarna inte längre är moraliskt förpliktade av avtal och momsbefrielse, så finns en farhåga att biograf-

ägarna kommer att satsa på de riktigt stora kommersiella filmerna snarare än smalare produktioner.

Å andra sidan kan fönsterneutralitet leda till att filmer som inte har ett mainstreamperspektiv får mer uppmärksamhet genom nya kanaler och nya medier, som diskuterats ovan. Om (eller när) fönsterneutralitet leder till nya former för visning och exploatering kan man också tänka sig att en film kan få en relativt stor publik genom att nischa sig och rikta sig till specifika målgrupper. Det skulle kunna stärka den mångfald av berättelser som ses som en viktig dimension av jämställdhet. Den stora frågan här är vilka former för exploatering av film som utvecklas och hur aktörerna som utvecklar detta lyckas bygga in förutsättningar för jämställdhet och mångfald.

Det är också viktigt att påpeka att den form som internet har i dag, där i princip vem som helst kan lägga ut en film på exempelvis youtube, faktiskt kan ändras. Det är idag en relativt etablerad sanning att människor hellre betalar för att exempelvis lyssna på musik via nätet, än att göra det olagligt. Lösningarna för hur film på liknande sätt ska exploateras på nätet saknas ännu. Men i takt med att fler kommersiella lösningar för nätet utvecklas så kan man också tänka sig att den idag rådande ibland kallade anarkiska friheten på nätet minskar och att internet snarare blir en marknadsplats i mängden. Som så mycket annat är utvecklingen svår att sia om.

Ett inte allt för otroligt scenario är att det kommer att utvecklas modeller för att visa och exploatera film på andra sätt än som sker idag. Den utveckling och utmaning som förutspåddes i *Vägval för filmen* (SOU 2009:73) kommer inte att kunna hanteras med den ”halvlösning” som finns i 2013 års avtal. Det politiska svaret på utmaningen har

ännu inte formulerats. Och det är därför viktigt att redan nu försöka identifiera de dimensioner som är avgörande för jämställdhet när det kommer till att hitta en ny kommersiell modell för distribution i dessa fönster.

Sammanfattningsvis kan man säga att fönsterneutraliteten, om den genomförs (vilket den alltså inte riktigt görs i filmavtalet), har potential att påverka jämställdhet i alla dess aspekter; i numerär, i villkor och i fråga om mångfald i berättelser. De dimensioner som vi här identifierat som viktiga för jämställdhet i relation till fönsterneutralitet handlar således om:

- Hur marknadsföringen av film, och medias, inklusive nya medias, rapportering om film som inte följer den nu rådande visningsordningen kommer att utvecklas och om den kan tänkas gynna jämställdhet.
- Om distributionen av film i olika fönster kommer att skapa en könsuppdelning så att kvinnors filmer i högre grad kommer att visas/lanseras i vissa fönster och mäns i andra.
- Om de nya sätten för att exploatera film som utvecklas kommer att gynna jämställdhet.
- Om exploateringsformer och filmpolitik kommer att utformas så att de gynnar en mångfald av form och innehåll i de filmer som produceras.

Vi kommer nu övergå till att diskutera de resultat vi kommit fram till, samt våga oss på några tentativa förslag.

7. Diskussion och slutsatser

Svensk filmpolitik har historiskt sett baserats på en problemformulering där svensk filmproduktion varit hotad av minskade intäkter till följd av att konsumtionen av film flyttat till andra fönster (TV, Video, DVD, internet) kombinerat med en kulturpolitisk önskan om att stödja kvalitetsfilm.

Vår analys pekar på att de förändringar som gjorts i avtalet 2013 utmanar den tidigare förståelsen av nya fönster som ett hot mot filmproduktionen, däremot har de inte lett till några reella förändringar avseende fönsterneutralitet. Den nya marknadsorienterade diskurs som kan ses inom filmpolitiken innebär däremot att politiken förskjutits från att fokusera kvalitetsfilm till att skapa incitament för en ändrad bolagsstruktur i produktionsledet.

De producenter vi intervjuat beskriver en underfinansierad sektor där distributörer och biografägare får betalt för sina utlägg först och tar den största delen av intäkterna. När politiken ser produktionsledet som det stora problemet, innebär det samtidigt att maktrelationen mellan distributörer och producenter inte synliggörs. De kommersiella distributörernas ställning stärks också genom automatstödet införande.

Den här förskjutningen av makt inkluderar också en minskning av SFIs förmåga att genomföra det jämställdhetsmål som finns i filmavtalet. Marknaden tycks vara sämre än det avtalsstyrda SFI på att klara målsättningar som omfattar jämställdhet och mångfald. Detta gäller förmodligen både i fråga om numerär och om innehåll i filmer.

Vi har visat att det finns tre dimensioner av jämställdhet formulerade i politiken: andelen kvinnor, jämställda villkor i branschen samt tanken om att jämställdhet ökar mångfalden av erfarenheter som gestaltas på film.

Eftersom förändringarna i avtalet inte riktigt går att utvärdera ännu så är våra resonemang med nödvändighet preliminära. De aspekter vi menar är viktiga att ha ögonen på utöver andelen kvinnor och män på nyckelpositioner är:

- Om filmer med kvinnor respektive män på nyckelpositionerna visas i olika fönster och ges olika resurser för marknadsföring.
- Om det sker en ökad uppdelning mellan vilken typ av film som görs av män eller kvinnor.
- Hur arbetsvillkoren på produktionssidan utvecklas.
- Vilken typ av film som produceras och hur mångfalden i filmproduktionen påverkas av förändringarna.

7.1 Fyra förslag för jämställd film

Nedan kommer vi med några förslag som hjälper jämställdheten på traven. Liksom Mats Svegfors utredning *Vägval för filmen* tror vi att vissa av förändringarna är svåra att genomföra inom ramen för nuvarande filmavtal. Det vi främst ser som ett hinder är den rådande finansieringsmodellen med avgifter på biografbiljetter. Däremot vill vi inte helt skåpa ut idén att bygga filmpolitiken på samverkan mellan stat och branschaktörer. Vi ser flera möjligheter till spännande och utvecklande samarbeten där både stat och privata och ideella aktörer kan ha gemensamma intressen.

Ökat fokus på distribution och marknadsföring

Som vi visat så spelar distributionsledet en viktig roll för vilka filmprojekt som blir av. I praktiken råder fortfarande distributionskrav för lång spelfilm och distributörerna får

ytterligare en nyckelfunktion med det nya automatstödet. Vad gäller jämställdhet så kan också konstateras att de kommersiella distributörerna inte känner sig bundna av jämställdhetssträvandena i avtalet. Distribution via Folkets Bio som aktivt arbetar för en jämn könsfördelning, innebär samtidigt en väldigt snål marknadsföring. Även om det är så som Ylva Swedenborg påpekar: att det inte går att sälja vad som helst med reklam, utan att det behövs en bra film i botten, så spelar synlighet stor roll för vilken publik en film når.

För att skapa en mångfald av filmer som tar upp kontroversiella frågor och uttrycker kvinnors erfarenheter på sätt som bryter mot den manliga normen krävs att det finns aktörer som Folkets Bio som lyfter fram mer utmanande och problematiserande filmer, även om de inte är omedelbart kommersiellt framgångsrika. Men om filmpolitikens svängning mot att premiера en kommersiell branschstruktur, som vi menar utmärker det nya filmavtalet, fortsätter så kommer både producenter och distributörer av ”smal” film behöva andra och mer kulturpolitiskt motiverade stöd, än den kommersiella delen av filmbranschen. Framför allt krävs det att dessa filmer synliggörs mer på både traditionella och nya sätt. Nya media kan komma att spela en allt viktigare roll, liksom ändrade marknadsföringsstrategier. Detta kan öka såväl jämställdhet som intresset för dessa filmer

- Rikta särskilda stöd till marknadsföring av smal film och projekt som utvecklar nya former för marknadsföring.

Fönsterneutralitet och diskussion om fördelning av intäkterna mellan de olika leden i branschen

Fönsterneutralitet utmanar grundvalen i svensk filmpolitik. Samtidigt öppnar det för stora möjligheter. Den största

delen av filmkonsumtion i Sverige idag sker inte på biograf. Sverige har också en mycket god infrastruktur för distribution via exempelvis internet.

Idag vet vi av erfarenhet från andra branscher att även om piratverksamheten fortfarande pågår, så föredrar de allra flesta att betala för legal nedladdning, om möjligheten finns. Ur detta perspektiv kan man uppfatta piratverksamhet som ett svar på ett marknadsmisslyckande – ett misslyckande med att tillhandahålla efterfrågade varor och tjänster på en legal marknad. Vi vet också att siffrorna för biografbesök varit konstanta i princip sedan början av 90-talet, trots att så många nya möjligheter att se film har kommit sedan dess. Det är knappast riskabelt att förutspå att det kommer ske förändringar i hur film exploateras. Om det finns en politisk vilja att dirigera en större del av kakan till produktionsledet i samband med att nya former för att slå mynt av film introduceras så finns det goda skäl att fundera över nya former för eventuella partnerskap mellan stat och filmbransch och hur jämställdhet och mångfaldsaspekter i så fall ska vägas in i detta.

- En proaktiv hållning till nya fönster och nya tjänster på exempelvis nätet kan underlätta för att skapa former för exploatering i nya fönster som gynnar jämställdhet och mångfald.

En förutsättning för reell fönsterneutralitet är att licenstagarna mjukas upp. En plattform för streaming av svensk kvalitetsfilm där film blir möjlig att ladda ner på premiärdagen, oavsett om den har biografpremiär eller inte, och där det också skulle vara möjligt att ta del av äldre svensk filmproduktion, är ett förslag. Den förestående digitaliseringen av SFIs filmarkiv kan ingå i och tillföra ytterligare värde i

en sådan satsning. En sådan plattform skulle kunna ägas gemensamt av olika intressenter, eller ägas via ett branschsamordningsorgan som SFI och intäkter kan återinvesteras i filmproduktion och fortsatt digitalisering av äldre film.

- Skapa en plattform för streaming av svensk kvalitetsfilm.

Fönsterneutralitet kräver att nya mått på hur stor publik en film har tas fram. Nya mått kan också utgöra ett viktigt underlag i diskussioner om hur spridningen i olika fönster kan se ut i framtiden.

- Mät en films publika framgång utifrån fler fönster än biograf.

Arbeta för att kvinnor i filmbranschen blir mer etablerade.

Satsningen på att få en bransch som är mindre fragmenterad där mindre erfarenhet går till spillo genom att centrala personer som regissörer, manusförfattare och producenter sällan gör mer än en film innebär att jämställdhet i numerär skulle må bra av att underlätta för kvinnor i branschen att göra en film till. En särskild satsning på detta kan vara ett sätt. Det kan också på kort sikt väga upp för den ökning av film med män på nyckelpositioner som automatstödet förmodligen kommer att leda till.

- Skapa en egen pott för finansiering av kvinnliga debutanters andra film.

Vilken film vill vi ha och på vilket sätt vill vi ha jämställdhet?

Det nya filmavtalet kan ses både som ett resultat av och ett uttryck för de utmaningar som filmbranschen och filmpo-

litiken står inför: att anpassa politiken, produktionen och exploateringen av film till de nya förutsättningar som nya fönster och nya sätt att konsumera film ger upphov till. Samtidigt så måste den kompromiss som filmavtalet 2013 utgör betraktas som att den viktiga och uppenbarligen kontroversiella frågan om hur man ska hantera andra fönster endast skjuts på framtiden.

En mer djupgående förändring av filmpolitiken och en bred diskussion om hur detta ska gå till innebär att frågor som filmpolitiken duckat för under en längre tid måste diskuteras. Vilken film är det som ska få stöd? Är målet för filmpolitiken att ha en svensk filmbransch, ungefär på samma sätt som att ha ett *svenskt* flygbolag? Eller har det betydelse vilken film som produceras och i så fall, vilken film är det som ska produceras? Vilken roll ska jämställdhet och mångfald spela i filmpolitiken?

- Skapa forum för en bred och öppen debatt om filmpolitiken där såväl medborgare som branschfolk kan delta. Vilken film vill vi ha?

Det nya filmavtalet har gått mot en mer instrumentell syn på jämställdhet genom att endast formulera den i termer av hur produktionsstöden fördelas. Det är således en satsning på jämställdheten i numerär. Som vi resonerat om ovan kan en mindre fragmenterad bransch kanske bidra till ökad jämställdhet i denna bemärkelse. Satsningar på kommersiell film, menar vi, kan däremot motverka syftet att genom en jämn fördelning mellan kvinnor och män få filmer som speglar en större mångfald av erfarenheter och perspektiv. Vilken jämställdhet är det som filmpolitiken strävar mot? Diskussioner om hur olika värden som publiksiffror, kvalitet, jämställdhet och mångfald förhåller sig till varandra och

hur de ska vägas mot varandra måste föras. Det är en komplex och svår, men viktig uppgift, som kräver eftertanke.

- Skapa en bred diskussion om jämställdhet och film. Vilken jämställdhet är det vi vill ha?

Till sist vill vi lyfta fram några ljusglimtar. I den statsvetenskapliga genusforskningen talas det ibland om femokrater. Det är kvinnor som befinner sig i byråkratin och som där utan större åthävor arbetar medvetet feministiskt. På samma sätt kan kvinnor (och män) på strategiska positioner i filmbranschen bidra till att hjälpa jämställdheten på traven. Till exempel berättar Josefine Tengblad:

[Blir det bättre?] Jag älskar att jobba här. Åsa Sjöberg, som är min chef, är jättebra. Vi arbetar hela tiden med att få in kvinnor. Sen är det ju producenterna som kommer till oss, så det är svårt för oss att styra ibland. Men med Maria Lang till exempel, då sa vi att: om ni inte hittar en kvinnlig regissör, då lägger vi ner. Sen blev ju den Maria Lang-filmen som regisserades av en kvinna bäst. Så vi ställer krav härifrån, för det är ju bara en myt att det inte finns kvinnliga regissörer. Samtidigt blir det ju konstigt om det kommer upp en manlig producent och säger: 'suck, vi måste hitta en kvinnlig regissör', då blir det väldigt krystat. Det måste ju vara rätt regissör för rätt film.

Alla i filmbranschen kan, på sitt sätt, bidra till ökad jämställdhet och mångfald. Men för att det ska bli bestående, för att man ska kunna rucka på en seglivad och trög struktur som den könsordning som idag råder, krävs att enskilda aktörers handlingar ges mer beständiga former genom formaliserad praxis och erkända normer och regler, de måste institutionaliseras. Annars finns alltid risken att positiva trender vänder när en eldsjäl försvinner från sin position. Jämställdhet bygger på att alla tar ansvar, men det måste också finnas en struktur som ger stöd åt dem som tar detta

ansvar. Att skapa den strukturen i filmbranschen är i dag ett gemensamt ansvar för politiker och bransch. Därför är det viktigt att inse att förskjutningar i politiken och förändringar i branschstrukturen kommer att påverka jämställdheten och att ha en beredskap för hur man ska se till att jämställdheten i dessa lägen inte får automatisk väjningsplikt när andra värden aktualiseras.

8. Referenser

1982 års film- och videoavtal.

1993 års finansieringsavtal för Filminstitutet.

2000 års filmavtal.

2006 års filmavtal.

2013 års filmavtal.

Avtal. 1963. (Filmavtalet 1963, som bihang till Kungl. Maj:ts proposition nr 101 år 1963).

Bielby, Denise D. & William T Bielby (1996). Women and Men in Film: Gender Inequality among Writers in a Culture Industry. *Gender and Society* 10(3): 248-270.

Bielby, Denise D. & William T Bielby (1992). Cumulative versus continuous disadvantage in an unstructured labor market. *Work and Occupations* 19:366-489.

Dahlberg, Lincoln (2011). Re-constructing digital democracy: An outline of four 'positions'. *New media & society* 13(6):855-872.

Bäck, Henry (2000) *Kommunpolitiker i den stora nyordningens tid*. Liber.

Dagens Nyheter 2013-01-28. *Autostöd hindrar jämställdheten*.

Dahlström, Margareta & Brita Hermelin (2007). Creative Industries, Spatiality and Flexibility: The Example of Film Production. *Norsk Geografisk Tidsskrift* 61, 111-121.

Elf-Karlén, Moa (2006). Man kan välja strategier...I: *Att göra som man brukar. Om beslutsprocesser i filmbranschen*. Stockholm: Wift Sverige.

Gaustad, Terje & Anne-Britt Gran (2013). Opphavsrett som filmpolitisk virkemiddel. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift* 16(1).

Grugulis, Irena & Dimitrinka Stoyanova (2012): Social Capital and Networks in Film and TV: Jobs for the Boys? *Communications* 33(10), 1311-1331.

Hedling, Olof (2013): 'An Unintended Effect of the Introduction of the Public Support Systems' – Film Policy Film Support and the Contemporary Scandinavian Production Landscape. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift* 16(1), 90-105.

Heldt Cassel, Susanna, Johan Håkansson & Gunnar Isacson – Högskolan Dalarna (2010). 'Regionförstoring och regionförminskning? Individens räckhåll – platsbundenhet, rörlighet och kön'. I: Vinnova, *Rörlighet, pendling och regionförstoring för bättre kompetensförsörjning, Sysselsättning och hållbar tillväxt Resultatredovisningar från 15 FoU-projekt inom VINNOVA s DYNAMO-program*. Vinnova-rapport 2010:08.

Hermele, Vanja (2002). *Män, män, män och en och annan kvinna*. Stockholm: SFI och Arena.

Hermele, Vanja (2004). *Hur svårt kan det vara?*
Stockholm: Arena + Filmkonst.

Jansson, Maria (2011). *The fast track. Om vägar till jämställdhet i filmbranschen.* Stockholm: Wift Sverige.

Jarl, Maria (2012). *Skolan och det kommunala huvudmannaskapet.* Gleerups.

Kommitédirektiv 2011:10. *Ny branschsamverkan för svensk film.*

Lantz, Jenny (2007). Om kvalitet. *I: Om kvalitet. Synen på kvalitetsbegreppet inom filmbranschen.* Stockholm: Wift Sverige.

Lindqvist, Jan (2013). *Förbjud det korporativa filmavtalet!* www.triart.se, hämtad 2013-05-09.

Mark, Eva (2006). Filmbranschen ur jämställdhetsperspektiv. *I: Att göra som man brukar. Om beslutsprocesser i filmbranschen.* Wift Sverige.

Mörth, Ulrika & Sahlin-Andersson, Kerstin (2006). "Partnerskap i samhällsförändringens centrum". I: Mörth, Ulrika & Sahlin-Andersson, Kerstin (red): *Privatoffentliga Partnerskap. Styrning utan hierarkier och tvång?* Stockholm: SNS.

Neale, Steve (1981). Art Cinema as Institution. *Screen* 22(1), 11–39.

Oberoende filmares förbund (2013). *PM – Oberoende filmares förbund har anmält filmavtalet till EU-kommissionen, publicerad 2013-01-21. off.se/?page_id=56&post_id=4825*. Hämtad 2013-06-26.

Olsberg, SPI (2012). *Building sustainable film business: The challenges for industry and government*.

Olsberg, SPI (2008). *Future Policy and Strategy for Sweden's Film Sector for Swedish Film Producers' Association and Film i Väst*.

Parker, Allan (2002). *Building a Sustainable UK Film Industry. A presentation to the UK film industry*.

Proposition nr 101 år 1963.

Proposition 1981/82:111. *Om vissa filmfrågor m.m.*

Proposition 1992/93:10. *Film- och videoavtalet och statens stöd till filmkulturell verksamhet*.

Proposition 1995/96:191. *Mervärdesskatt på entréavgifter till biograf föreställningar*.

Proposition 1998/99:131. *Ny svensk filmpolitik*.

Proposition 2005/06:3. *Fokus på film – en ny svensk filmpolitik*.

Proposition 2012/13:22. *Bättre villkor för svensk film*.

Regeringskansliet. 2013: "Filmavtalet". www.regeringen.se/sb/d/5975/a/50827. Hämtad 2013-06-26.

Regeringens skrivelse 2002/03:140

Sjöberg, Lena (2011). *Bäst i klassen? lärare och elever i svenska och europeiska Policytexter*. Gothenburg Studies in Educational Science 302.

Skeije, Hege & Mari Teigen (2003). *Men imellom. Mansdominans og Likestillingspolitikk. Den norske Maktutredning*. Oslo: Gyldendal.

Smith, Stacy L, m. fl. (2013). *Gender Inequality in 500 Popular Films: Examining On-Screen Portrayals and Behind the Scenes Employment Patterns in Motion Pictures Released between 2007-2012*. Annenberg School for Communication & Journalism, University of Southern California.

Snickars, Pelle (2010). Vad är kvalitet? I: Ilshammar, Lars, Snickars, Pelle och Vesterlund, Per (red) *Citizen Schein*. Stockholm.

Solberger, Hanna (2012). Pirat-kramarna. *Tidningen Vi*, nr 11, 2012.

SOU 2009:73 *Vägval för filmen*.

Svensk filmdatabas.

Svenska Filminstitutet (2010a). *00-talets regidebutanter och jämställdheten. En rapport från Svenska Filminstitutet*.

Svenska Filminstitutet (2010b). *Filmåret i siffror 2010*.

Svenska Filminstitutet (2011). *Filmåret i siffror 2011*.

Svenska Filminstitutet (2012). *Filmåret i siffror 2012*.

Svenska Filminstitutet (2013a). *Våra stöd. Automatstöd*.
[http://www.sfi.se/sv/varastod/Produktionsstod/
Automatstod/](http://www.sfi.se/sv/varastod/Produktionsstod/Automatstod/)

Svenska Filminstitutet (2013b). *Efter digitaliseringen*.

Sørensen, Svanhild (2010). *Ta alle talentene i bruk!
Utjevningsforslag for balansert kjønnsrepresentasjon i norsk
filmbransje*. Kulturmenglerne AS.

Torfig, Jacob (2007). Introduction: Democratic Network Governance. I: Marcussen, Martin & Jacob Torfig (red). *Democratic Network Governance in Europe*. Hampshire & New York: Pgrave Macmillan.

Verboord, Marc (2011). Cultural products go online: Comparing the internet and print media on distributions of gender, genre and commercial success. *Communications* 36, 441-462.

Vesterlund, Per (2013). Vägen till filmavtalet – Harry Scheins filmpolitiska aktivitet innan 1963. *Nordisk kulturpolitisk tidskrift*. 16(1).

Vinnova (2010). *Rörlighet, pendling och regionförstoring för bättre kompetensförsörjning, Sysselsättning och hållbar tillväxt Resultatredovisningar från 15 FoU-projekt inom VINNOVA s DYNAMO-program*. Vinnova-rapport 2010:08.



Wift Sverige (women in film and television) etablerades i Sverige i samband med Göteborgs filmfestival 2003. wift är en politiskt obunden, ideell organisation som synliggör och stärker yrkesverksamma kvinnor i alla funktioner inom film, tv och annan rörlig bild, bl.a. genom att:

- Skapa nätverk, nationellt och internationellt
- Skapa mötesplatser för medlemmar
- Förse medlemmar med aktuell information
- Stötta medlemmar i deras professionella karriärer
- Vara remissinstans och delta i film- och medie-debatten

Det första wift bildades i Los Angeles i början på 1970-talet som en protest mot den manliga dominansen i filmbranschen. Idag har organisationen över 10 000 medlemmar och finns representerad i ett fyrtiotal länder över hela världen.

Mer information om vår verksamhet finns på www.wift.se