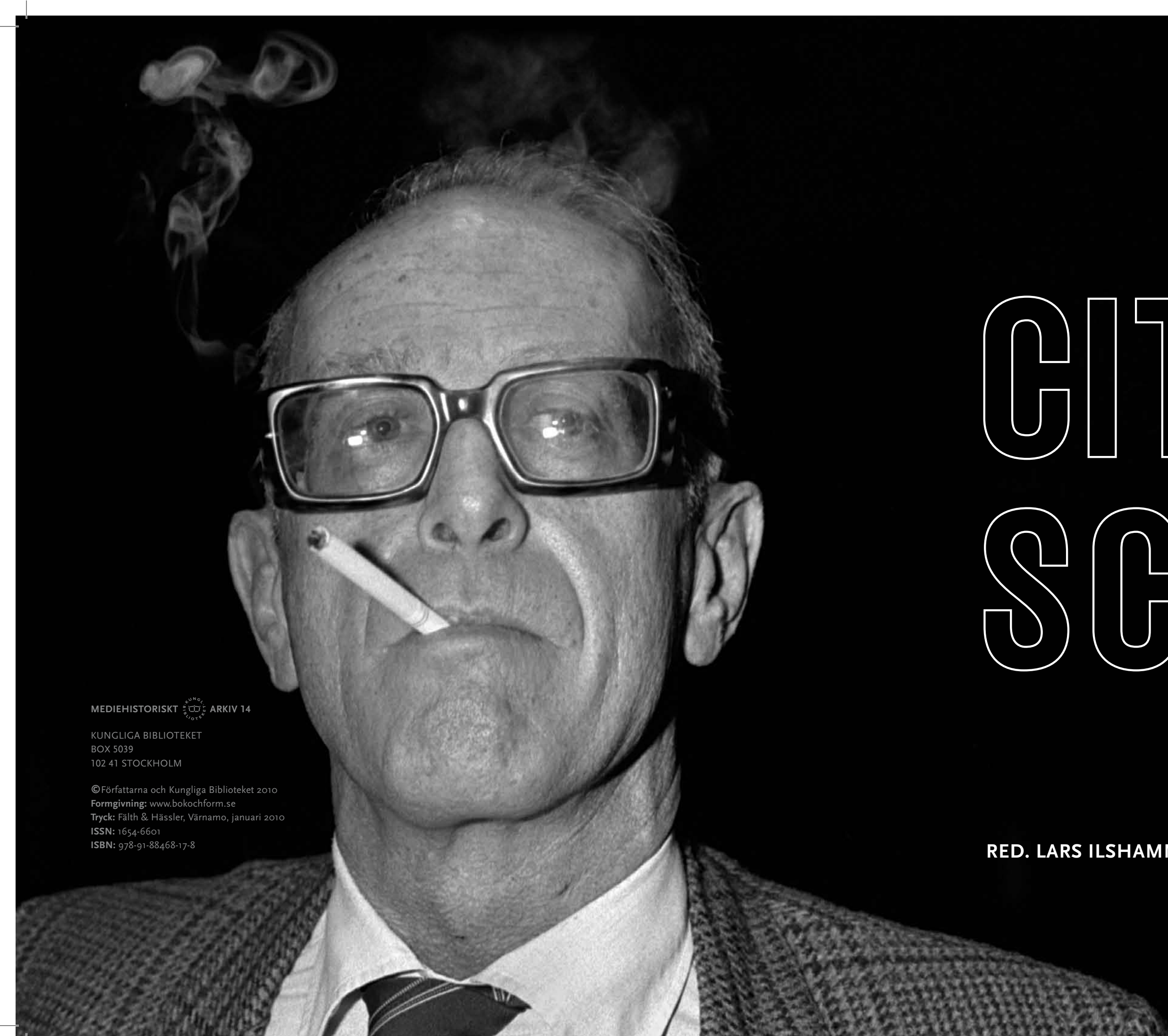






CITIZEN SCHEIN

MEDIEHISTORISKT  ARKIV 14

KUNGLIGA BIBLIOTEKET
BOX 5039
102 41 STOCKHOLM

©Författarna och Kungliga Biblioteket 2010
Formgivning: www.bokochform.se
Tryck: Fälvth & Hässler, Värnamo, januari 2010
ISSN: 1654-6601
ISBN: 978-91-88468-17-8

RED. LARS ILSHAMMAR, PELLE SNICKARS & PER VESTERLUND

Innehåll

6. *Lars Ilshammar, Pelle Snickars & Per Vesterlund*
Citizen Schein: En introduktion

Schein som person

32. *Anders Ferm*
Den tredje mannen
50. *Stig Björkman*
Jag kände aldrig Harry Schein
64. *Louise Wallenberg*
Eleganten: Om manlig elegans, behörighet och utanförskap
80. *Jonas Sima*
Konflikternas mästare: Berättelsen om en filmfurstes uppgång och fall
100. *Aina Bellis*
Brev i oktober 2009
104. *Theodor Kallifatides*
Ett begravningstal

Schein som entreprenör & intellektuell

108. *Lars Ilshammar*
Ingenjören som kom in från kylan
120. *Harry Schein*
Brev till Sam Gelfman (1959/60)
124. *Harry Schein*
Vid BLM:s bår (1970)
125. *Harry Schein*
Sorgen (1986)
126. *Janne Lindqvist Grinde*
Den smutsiga verkligheten: Kolumnisten Harry Schein

Schein & filmen

140. *Per Vesterlund*
Drömmen om verkligheten: Filmkritikern Harry Schein

158. *Pelle Snickars*
Vad är kvalitet?

174. *Harry Schein*
Hollywoodpsykologi (1946)

175. *Harry Schein*
Den olympiske Cowboyen (1954)

182. *Harry Schein*
Trött på film (1956)

186. *Göran Gunér*
Filmskolan & Dramatiska institutet: Om Harry Schein och svensk filmutbildning

204. *Bengt Forslund*
Filmentreprenören

216. *Tomas Ehrnborg*
Sanningens ögonblick

220. *Cissi Elwin Frenkel*
Harry & jag

Schein & (kultur)politiken

236. *Bengt Göransson*
Harry Schein som katalysator

248. *Harry Schein*
Vertikalmonopol och smakförskjutning (1947)

255. *Harry Schein*
Kulturpolitik som trädgårdsskötsel (1955)

264. *Nina Wormbs*
Harry Schein & framtidens kommunikationsteknologi

278. *Ingvar Carlsson*
Samtal i november

286. *Index*

292. *Harry Schein: En bibliografi*

296. *Medverkande*

300. *DVD-utgåvor, innehåll & produktionsuppgifter*

Lars Ilshammar, Pelle Snickars & Per Vesterlund

Citizen Schein: En introduktion

Våren 2004 publicerade *New York Times* en stort uppslagen artikel om westernklassiskern *High Noon* (*Sheriffen*). Filmen, som regisserades av Fred Zinnemann 1952, skulle få nypremiär, och en kristallklar 35 mm-kopia hade tagits fram. *High Noon*, förmodligen den mest uppmärksammade westernfilmen alla kategorier, berättar historien om en före detta sheriff vid namn Kane som motvilligt tar sig an att ensam göra upp med ett gement banditgäng. Med den undersköna Grace Kelly och den stilige Gary Cooper i huvudrollerna var det en paradoxal western med rädsla som huvudmotiv. Filmen har tolkats på många sätt, bland annat som en allegori över den kommunistiska svartlistningen i Hollywood. Att den ärkekonserver John Wayne menade att *High Noon* var den mest "oamerikanska" film han sett i hela sitt liv är talande.

I sin anmälan i *New York Times* fokuserade filmkritikern J. Hoberman den roll filmen kommit att spela i amerikanskt politiskt liv. Ända sedan Dwight D. Eisenhowers dagar hade *High Noon* till exempel varit en av de mest efterfrågade filmerna bland

amerikanska presidenter. Eisenhower såg den åtminstone tre gånger och ska i affekt ropat åt Cooper att springa när kulorna ven. George W. Bush lär ha sett filmen bara en enda gång – i september 2001 – medan Bill Clinton beställde fram *High Noon* mer än tjugo gånger under sina år i Vita huset. I en intervju 1993 påpekade han att Cooper var rädd hela filmen igenom. "Han försöker inte vara någon macho kille. Han gör bara vad han tror är rätt", menade Clinton – "It's a great movie."

För Hoberman var det uppenbart att den allt annat än svart-vita verklighet som *High Noon* excellerade i tveklöst appellerade mer till en demokratisk snarare än en republikansk politisk tradition. Intressant nog avrundade han sin artikel genom att citera en gammal svensk filmkritiker, som i en artikel två år efter att *High Noon* haft premiär hävdade att filmen hade ett mycket angeläget politiskt budskap. "Det lilla samhället är lika förlamat av skräck inför de annalkande bovarna; lika fegt, neutralt och halvhjärtat som Förenta Nationerna inför Sovjetunionen, Kina eller Nordkorea. Det moraliska mo-



det finns bara hos den mycket amerikanske sheriffen." Raderna var formulerade av ingen annan än Harry Schein och hämtade ur hans mästerliga essä "Den olympiske cowboyn", som ursprungligen trycktes i BLM i början av 1954. Hoberman avslutade sin artikel genom att återigen uppskattande ge svensken ordet: "*High Noon*, [Schein] continued, is 'the most convincing and, likewise, certainly the most honest explanation of American foreign policy.' Half a century later, the analysis holds."¹

Hobermans erkännande av Scheins politiska insikter kan ses som en dialog mellan två filmskribenter på halvsekel långt avstånd. Men för en svensk läsare är det också en hisnande citering – inte för att den skulle påvisa att Harry Schein har (eller hade)

någon särskild dignitet i en amerikansk filmkultur. Det intressanta med Hobermans apostrofering av Schein är snarare att den visar en Harry Schein utan given status, en närmast omöjlig, för att inte säga löjlig tankefigur. I Hobermans artikel är Schein blott en röst från det förflutna tillhörig en briljant filmkritiker, och inte "Harry Schein", en av den svenska efterkrigstidens mest prominenta kultur- och mediepersonligheter. I en svensk kontext skulle ett citat av Harry Schein naturligtvis omgärdats av både uttalade och outtalade referenser till makthavaren och celebriteten, kulturpolitikern och polemikern Schein. Det skulle givetvis också innebära svårigheter att verkligen ta orden på det allvar som Hoberman gör i sin text.

Filminstitutes grundare i sitt hem 1969.
Foto: Tore Ekholm
Aftonbladet Bild.

Den här boken, *Citizen Schein*, tar Harry Schein på fullaste allvar. Den återvänder till en av det svenska 1900-talets mest omskrivna och betydelsefulla personer på de mediepolitiska och filmkulturella fälten med öppna ögon. Genom citatet från Hobermans artikel skymtar exempelvis ett par centrala egenskaper hos skribenten Schein. Å ena sidan vittnar det om hans ambition att som ung filmkritiker utläsa uttryck för samhällseliga – politiska såväl som kulturella – mönsterbildningar i samtidens film. Å den andra sidan säger det något om hans förmåga att överskrida det tidsbundna i klarsynta och pregnanta iakttagelser med bäring långt bortom sin historiska kontext. Utan att hemfalla åt en alltför närgången beundran kan man inte annat än konstatera att mycket få texter om film skrivna för 50 år sedan platsar som aktuella politiska referenser i *New York Times*.

Schein – en mediemodern Kane

Harry Schein är en av den moderna svenska mediehistoriens mest inflytelserika personer. Hans initiativ till filmreformen 1963 och inrättande av Svenska Filminstitutet (SFI) är väldokumenterad och omskriven – inte minst av honom själv. Väsentliga delar av Scheins gärning är dock mindre uppmärksammade. Vid sidan av ledarskapet för SFI hade han exempelvis en mängd nyckelpositioner inom filmbransch, press och etermedia. Schein var dessutom en flitig skribent och samhällsdebattör: som filmkritiker introducerade han under 50-talet kontinental och amerikansk filmteori; som författare och medieutredare förebådade han under 60- och 70-talet de digitala mediernas utveckling; som debattör identifierade han tidigt potentiella och reella problem – samt inte minst inkonsekvenser – i den svenska kulturpolitik han också kom att bli en del av.

Harry Scheins centrala roll i den svenska offentligheten kan med fördel iakttas med ett slags dubbel optik: en synlighetens och en osynlighetens. På ett

plan ägde han en välexponerad medial persona, ständigt närvarande i press, radio och TV. Samtidigt var han integrerad i olika informella och mer eller mindre inofficiella kontaktnät inom näringsliv och socialdemokrati, liksom givetvis i olika kulturetablissemang. Denna dualism är inte minst uppenbar vid en hastig blick på hans fylliga personarkiv som nyligen förtecknats och gjorts tillgängligt på Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek. Korrespondens med ledande politiker som Olof Palme, Krister Wickman och Ingvar Carlsson samsas där med otaliga utkast till statliga utredningar inom kultur- och mediefältet, för att inte tala om alla styrelseprotokoll från företag, myndigheter och organisationer. Scheins skriftställarskap rymmer i sin tur – vid sidan av mängder av artiklar och krönikor från 40-talet och framåt – debattböcker, essäsamlingar, självbiografiska verk samt (kanske något förvånande) skönlitterära utkast. Jämte dessa kopiösa mängder av lösa papper föreligger Scheins publicerade alster, liksom intervjuer med honom, porträtt och skvaller. Genom sin egen verksamhet, och inte minst äktenskapet med Ingrid Thulin, var Harry Schein en medial kändis, ständigt påpassad och flitigt representerad i veckopress, TV och radio. Han utfrågades i nyhetsprogram, deltog i debatter och diskussioner, pratade i talkshows, var (sent omsider) sommarpratare och fick (i likhet med många andra kända svenskar) till och med sin biografi televiserad av Lasse Holmqvist i början av 1980-talet.

Ämnet Harry Schein rymmer således många potentiella bottnar. Det går att närma sig honom som makthavare eller som skribent; som tänkare eller som celebritet. Facetterna i hans personlighet är många – och långt ifrån alla karaktärsdrag är sympatiska eller tillmötesgående. Det är exempelvis inte speciellt svårt att approacha Schein med ett slags misstänksamhetens blick och se honom som elitistisk manschauvinist eller makthungrig despot – ja, rentav som den filmdiktator han beskyldes för att ha blivit under det sena 60-talet. Harry Schein gillade att bestämma. Från ett institutionellt per-



Ett bekant par –
Ingrid Thulin och
Harry Schein 1959.



Schein – svår att få korn på. SFI.

spektiv kan han med fördel betraktas som en tids—typisk socialdemokratisk pamp; en kongenial karriärist som skickligare än de flesta navigerade i det statsbärande partiets maktstrukturer. På samma gång kan hans blixtrande intellektuella och stilistiska skärpa lika gärna lyftas fram; Schein var under ett halvt sekel en inflytelserik och ständigt återkommande röst i den svenska offentligheten. Hans speciella fallenhet för entreprenörskap och kulturpolitisk praktik gjorde dessutom att hans idéer inte bara stannade på papper; som få andra lyckades det honom att omsätta dem i en fungerande praktisk verksamhet.

Det är med andra ord inte helt enkelt att få korn på vare sig personen Harry Schein eller hans vittförgrenade verksamhet. Han ägde inte bara en mångfacetterad personlighet, i sitt yrkesliv var han dessutom långtifrån entydig, ibland excellerande i en ombytlig argumentation som gjorde honom lika

hal som impulsiv. För att parera och råda bot på en eventuell ensidighet i framställningen har en ambition med den här boken därför varit att Harry Schein själv också skulle komma till tals. Ett flertal av hans texter finns reproducerade som faksimiler. Schein är i så måtto närvarande (både indirekt och direkt) i flera av sina roller: som filmkritiker, kolumnist och makthavare, men också som ironisk brevskrivare, celeber mediepersonlighet och livstrött cyniker.

Till skillnad från Hoberman i *New York Times* har det emellertid varit besvärligt att närma sig en Schein utan given status. Att tänka bort den offentlige Schein när man idag läser texter från hans penna är närmast omöjligt. En återkommande fråga har därför gällt i vilken utsträckning det går att bortse från bilden av denne ständigt medierade människa – som naturligtvis gillade påslagna filmkameror lika mycket som radiomikrofoner eller TV-soffor – och bara ta fasta på hans ord. Samtidigt är Schein (lik som Palme) en av de första makthavarna i landet som under efterkrigstiden inser massmedias ökade betydelse för att driva opinion och en kulturpolitisk linje, detta genom ständig personlig medial närvaro. Att ta Schein på allvar innebär därför att betrakta honom som ett slags mediemodernt fenomen. Man bör lägga lika stor emphasis på den av press, radio och TV så oupphörligen bevakade Schein, som på de texter han skrev och på de föredrag han höll. Den kritiserade kulturpolitikern, den elitistiske socialdemokraten eller den arrogante debattören, för att inte tala om det smokingklädda mondäna premiärlejonet, är helt enkelt omöjliga att bortse från om man vill sätta in Harry Scheins ord och gärning i ett historiskt sammanhang. Bilden av Schein är lika väsentlig som hans egna texter och handlingar; en kulturpolitisk praktik och röst i offentligheten som lika ofta var bergfast tidsbunden som överraskande visionär.

Naturligtvis var Schein högst medveten om sin egen mediala persona, något som inte minst framgår av de självbiografiska böcker han skrev. Att kul-



Det finns många bilder av Harry Schein – den här tillhör de mer ovanliga. Inspelningsscen från Maj Zetterlings film *Nattlek* 1966. Ur Harry Scheins privata arkiv.

turpersonligheter är självfixerade är ingen nyhet, men få har intresserat sig för det egna jaget så till den milda grad som Harry Schein. Men bilden av honom väcker också mer individcentrerade frågor; kanske inte så mycket i termer vem han var – utan snarare vem han blev, och hur. Svaren på den frågan beror givetvis på vilken utgångspunkt man väljer att ställa den från. De här bokens titel, *Citizen Schein*, är inte bara en ordlek med en kvalitetsanstruken film (som Harry Schein uppskattade). *Citizen Kane*, Orson Welles filmklassiker från 1941, brukar ju regelmässigt hyllas som världens bästa film. I dess berättelsestruktur finns en strategi att låta huvudpersonen Charles Foster Kanes liv belysas ur olika synvinklar. Det har även varit en tanke bakom denna bok; inom dess pärmar samsas forskare från olika fält med skribenter som både har professionella och privata minnen av Schein. Sammantagna kastar de ett delvis nytt ljus på Harry Schein, sam-

tidigt som de förstås också adderar ytterligare lager till bilden av honom.

Bokens parallellitet med *Citizen Kane* har även ett slags mediehistorisk bärkraft. I Welles diegetiska universum får Kane beteckna en fiktiv (men med tydliga drag av William Randolph Hearst) amerikansk mediemogul i det tidiga 1900-talets växande massmediala landskap. I en högst verklig svensk efterkrigskontext blir Harry Schein en inhemsk motsvarighet, en person som i likhet med Kane har stor makt och inflytande över medierna i en lika turbulent som expansiv omvälvningsperiod. Det personrelaterade perspektivet kan med fördel lyftas till en nationell politisk nivå där berättelsen om Harry Schein inte bara blir en fascinerande biografi, utan också exemplifierar tendenser och strukturer i svensk kultursyn, mediestruktur och politisk kommunikation. Schein var naturligtvis som person allt annat än typisk för den inhemska kontext han

På ålderns höst.
Ur Harry Scheins
privata arkiv.



verkade i. Hans särpräglade bakgrund gör honom dock extra intressant som portalfigur för den svenska medieepok som kom att präglas lika mycket av filmreformen som televisionens genombrott, två fält där Schein förstas var verksam som både debattör och beslutsfattare. På ett mer privat plan kan Harry Schein också ses som en svensk Charles Foster Kane, tidvis lika begeistrad som plågad av makens ensamhet. Hans biografi rymmer samma tidiga uppbrott från familjen, samma entreprenörskap, samma framgångssaga och kanske också till sist –

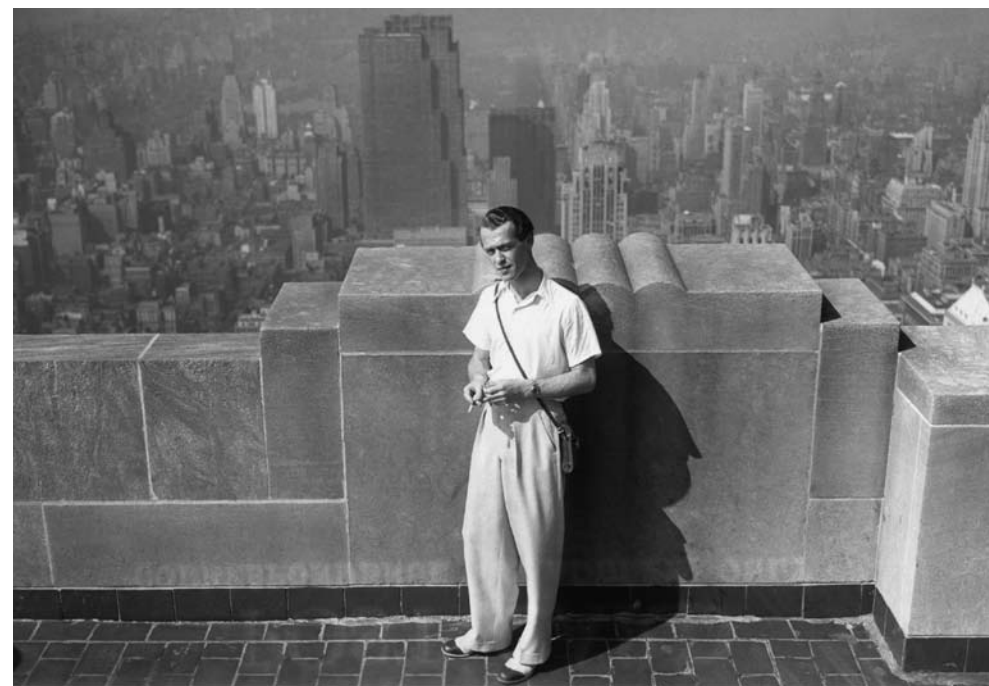
det mediala strålkastarljuset till trots – något av samma övergivenhet och tomhet som den åldrande Kane drabbades av.

Genom ett slags återkommande introspektion arbetade Harry Schein oförtrutet på sin egen självbiografi. Framför allt ägnade han tid och utrymme åt sig själv i den ypperliga *Schein* från 1980, en bok han lär ha skrivit för att komma underfund med sig själv. Scheins levnadsbana som ”self made man” är omskriven; den tillhör hans biografiska legend och diskuteras också i flera av den här bokens artiklar.



En kortare biografisk rekapitulering när det gäller tiden före filmreformen kan dock vara på sin plats. Harry Leonard Schein föds i Wien 1924, en världsstad på tillbakagång, som han växer upp i. Fadern avlider redan under hans barndom, och modern gifter om sig. Familjen Schein är av judisk börd, och under 30-talets tilltagande antisemitiska klimat blir situationen i Wien alltmer ohållbar. Några månader efter Hitlers ”Anschluss” beslutar modern att skicka iväg sonen för att undkomma nazisternas förföljelser. Schein kommer ensam till Sverige 1939 med ett ”J” i passet – och får arbete som dräng i Småland. Även hans syster sänds iväg; hon klarar sig undan kriget och bildar sedermera familj i Amerika. Systemen förblir Harry Scheins enda anförvant; resten av familjen Schein deporteras i början av 40-talet och mördas i förintelselägren i Polen.

1942 tar Harry L. Schein examen som kemiingenjör från Stockholms Tekniska Institut efter att ha läst kvällskurser. Han är numera statslös, och skall inte förrän 1950 bli svensk medborgare. Under hela 40-talet måste han regelbundet söka uppehållstillstånd. Parallellt med att han så småningom får arbete som ingenjör, börjar han frilansa för olika



Som ung man 1944,
och på resa i Amerika
1946 – utsikt från
Empire State Building.
Ur Harry Scheins
privata arkiv.

tidskrifter och tidningar, bland annat för *Nu!* och *Aftontidningen*. Från och med 1948 är han BLM:s filmkritiker, och börjar därmed bli en etablerad röst i den kulturella offentligheten. Framför allt skriver han om film, men även om aktuell skönlitteratur. I skarven mellan 40- och 50-tal arbetar Schein på Merkantila Ingenjörbyrå, där han så småningom patenterar en vattenreningsmetod. Under den här tiden göra han också ett flertal längre resor, bland annat till USA. 1955 övertar han Merkantila Ingenjörbyrå – och året därpå gifter han sig med skådespelerskan Ingrid Thulin. Några år senare säljer Schein sin byrå, blir ekonomiskt oberoende, skriver i *Expressen*, gör filmutredningar – och påbörjar sitt liv som den ”Harry Schein” eftervärlden känner.

Harry Schein & filmen

Det är alltså som filmkritiker Schein först gör sig synlig i en svensk offentlighet. Han recenserar aktuella filmer i BLM, och han skriver om filmteoretiska och filmhistoriska spörsmål i *Aftontidningen* och *Aftonbladet*. Från det sena 40-talet och ett de-



Svensk filmhistoria i dubbel bemärkelse. Kenne Fant och Harry Schein 1967. SVT.

cennium framåt är han en lika central som polemisk röst i den svenska filmkulturen. På många sätt framstår Scheins gärning som filmkritiker som helt avgörande för hans senare filmpolitiska verksamhet, inte minst beträffande det notoriskt svårdefinierade kvalitetsbegreppet. Samtidigt är hans filmkritiska ideal (länge) svåra att omsätta i en filmpolitisk praktik. När Schein 1951 skriver till en kollega om kritikerns roll och strategier poängterar han hur kritik inte handlar om att ”tycka” nånting, säga det högt och få betalt för det”. Kritikern skiljer sig enligt

Schein från publiken genom kravet att precisera, formulera och motivera sina åsikter.² Omdöme och allmänbildning är egenskaper som bör känneteckna kritikern, menar Schein. Det är tankar som han ständigt återkommer till under sina år som filmkritiker.

Att operationalisera detta filmkritiska omdöme framstår dock som långt mer komplicerat och problematiskt än vad ingenjören Schein någonsin tycks ha anat. Han tillhör jämväl de mer aktiva publicisterna i de diskussioner som så småningom leder

fram till filmreformen – men han är långt ifrån ensam.³ Det är först i början av 60-talet, efter en mer än decennielång diskussion om hur svensk filmindustri ska stödjas, som bransch och stat äntligen kommer överens – och på samma gång förmås göra konstnärligt högtstående kvalitetsfilm till en hägrande målsättning. Kvalitet skall löna sig, åtminstone om man följer de tankegångar Schein lanserar i *Har vi råd med kultur?* från 1962, den debattbok som gör att hans specifika kulturpolitiska syn får ett bredare genomslag. Finansminister Gunnar Sträng och vännen Krister Wickman är med på noterna. Tillsammans med Schein driver de fram att en slopad nöjesskatt för biografer ersätts med en avgift om tio procent på varje såld biobiljett som fonderas i stiftelsen Svenska Filminstitutet – en splitterny svensk kulturinstitution som Schein våren 1963 blir chef för.

Filmavtalet, som uppgörelsen mellan staten och branschen kom att kallas, har präglat svensk filmproduktion alltsedan dess, med viss variation i former av förhands- och efterhandsstöd. Kvalitet blev honnörssord i den smakpolitiska modell som Harry Schein inrättade, och svenska språket fick tillskottet ”kvalitetsfilm” – ett begrepp vars genomslag och relativa innehållslöshet framstår som jämsstarka egenskaper. Som framgår med all önskvärd tydlighet i den här boken hade den annars så precise Schein märkbart svårt att formulera ett konsekvent och sammanhållet förhållningssätt till den omhuldade kvalitetsdiskussion som SFI:s stödssystem vilade på. Därtill var det svårt att på återkommande basis uppdatera den högkulturella laddningen i kvalitetsbegreppet i takt med en filmkultur i förändring där högt och lågt allt oftare blandades samman.

Kanske kan denna svårighet bero på de högst åtskilda situationerna som filmkritikern Schein och filmpolitikern Schein hade att förhålla sig till. Som kritiker var Harry Schein en sträng domare och noggrann iakttagare, både när det gällde konstnärligt strävande film och generella teorier om filmme-

diet och filmkonsten. Som filmpolitiker var uppgiften radikalt annorlunda. Nu handlade det inte om att nagelfara givna verk – filmer eller böcker om film – utan om att på förhand formulera sammanhängande och praktiskt tillämpbara kriterier att bedöma film utifrån. Det var en verksamhet som på många sätt liknade de generaliserande utsagor om film som Schein annars ogillade och hade så svårt att fördrä. För kritikern hade det gällt att hitta svagheter i andras resonemang och i färdiginspelade filmer. Filmpolitikerns uppgift var en annan.

Inledningsvis framstod dock filmreformen som en odiskutabel framgång. Antalet filmer från svenska filmateljéer ökade snabbt med filmstödet; institutets verksamhet kom därtill att innefatta en filmskola, en tidskrift (*Chaplin*), ett filmbibliotek och ett filmarkiv, uppbyggt med de filmhistoriska samlingar som tidigare härbärgerats på Tekniska museet i Stockholm som grund. Scheins institut handlade inte bara om en vässad filmproduktion; genom en bred palett av filmkulturella aktiviteter uppgraderades den celluloidbaserade konsten till medialt kulturarv. Att ovanligt många lovande regissörer kom att debutera åren efter 1963 är också ett faktum. Nya namn som Jan Troell, Mai Zetterling och Janne Halldoff uppmärksammades, och för relativt färska medlemmar av regiskrået – som de tre författarna Jörn Donner, Vilgot Sjöman och Bo Widerberg, vilka alla gjort sina debutfilmer kort innan reformen – stärktes möjligheten att etablera sig. Men över allt vilade förstås Bergmans ande.

Relationen mellan Harry Schein och Ingmar Bergman är speciell, och allt annat än enkel att redogöra för.⁴ Redan året efter filmreformen kom ett av Bergmans mest klassiska verk, *Tystnaden*, att belönas med högsta kvalitetspoäng av institutets jury, en värdering som genom åren skulle komma tre andra Bergmanfilmer till del.⁵ I BLM:s spalter under 50-talet fick dock många Bergmanfilmer hård kritik av Schein. Andra, som *Gycklarnas afton*, skrevs visserligen upp, men filmkritikern Schein var nämligen konsekvent i sin ambition att avslöja Berg-

1966 – och en filmreform som går som en dans. Erland Josephson och Ingrid Thulin släpper fram Bibi Andersson och Harry Schein.



mans pretentioner genom att i "dämonregissörens" filmer betona den glättiga ytan framför deras föregivna djup(sinne). Bergman hämnades naturligtvis; bland annat genom rollfiguren Vergéus i *Ansiktet* från 1958. Med sin rationella avsky för det oförklarliga är medicinalrådet Vergéus helt medvetet modellerad efter Harry Schein.⁶

Vid tiden för *Ansiktet* var Harry Schein och Ingrid Thulin gifta sedan ett par år, och som flitigt använd Bergmanaktris ingick både Thulin och hennes make i auteurs trolldomskrets. Genom Thulin (får man förmoda), och i takt med att Schein och Bergman – på fundamentalt olika sätt – kom att bära den svenska filmen på sina axlar, avtog antagonismen dem emellan. De blev vänner, och snart nära sådana med återkommande telefonsamtal på söndagar. Det privata förhållande mellan Schein och Bergman är intressant ur mer än ett skvallerperspektiv. Under de politiska vindkantringarnas 60-tal kommer både socialdemokraten Schein och Ingmar Bergman – "vår andes dalahäst i världen", som Bo Widerberg elakt kallade honom i debattboken *Visionen i svensk film* (1962) – att misstänkliggöras på ideologisk grund. Kanske fungerade deras vänskap som en ömsesidig belastning i kritikernas ögon.

Just den laddade relationen till den så kallade "filmvänstern" upptog stora delar av Harry Scheins medvetande mot slutet av 60-talet – åtminstone om man skall tro hans efterlämnade papper. Otaliga konflikthärddar framträder såväl i privat korrespondens som i debattartiklar från tiden. Den avhandlas också retrospektivt i de självbiografiska böckerna, som när Schein redan 1970 i boken *I själva verket* (där de första sju åren med filmreformen sammanfattades) ger meningsutbyten med Widerberg, Jan Myrdal, Carl Henrik Svenstedt eller Stefan Jarl stort utrymme.⁷ Dessa cinematiska konflikter handlade bland annat om kritik mot oegentligheter i samband med medelstilldelning, om favorisering, om kritik mot institutets samsyn med en privatkapitalistisk filmbransch – samt inte minst om mot-

stånd mot den elitism som många såg prägla kvalitetsfilmsbegreppet. Framför allt var det den stora grupp fria filmare som Schein ibland kallade "extremvänster", ibland "nymarxister", som stod för hårda angrepp mot honom och "hans" institut. En stor del av kritiken kom från föreningen Film-Centrum, som i slutet av 60-talet sökte inrätta ett alternativt forum för produktion och distribution av kortfilm och dokumentärfilm. Tanken med Film-Centrum var att etablera en fri plattform för filmskapande och filmvisning, utan politiskt inrättade kvalitetskrav och branschkontakt. Stödet från Filminstitutet uteblev dock och Harry Schein utmålades som ett diktatoriskt hot mot den demokrati som föreningen med sin brett in- och utåtriktade verksamhet menade sig stå för.

Under 70-talet fortsatte kritiken mot Harry Scheins sätt att leda Filminstitutet. Han var efter en omorganisation 1970 visserligen inte längre VD, utan arbetande styrelseordförande, vilket i praktiken dock utgjorde en fortsättning och förlängning av hans maktposition. Svenska Filminstitutet hade vid decennieskiftet invigt ett nytt filmhus med bibliotek, filmateljéer och biografer, och medfinansierat en filmprofessur vid Stockholms universitet. Ändå var det uppenbart (också för Schein) att det inte längre gick att se den nationella filmpolitiken som en framgång. Antalet producerade filmer i landet blev färre igen, biograferna tappade åskådare, filmerna ansågs allmänt sämre, och många av de projekt som institutet samproducerade – man tog numer också en mer aktiv roll som filmproducent – sveks följaktligen av både publik och kritik. Leif Furhammar beskriver träffande perioden mellan 1972 och 1982 som "konturlösa år".⁸

1970-talet var en tid där fler fält än filmens upplevde ett slags kulturell baksmälla efter det föregående decenniets samtidspolitiska explosion. Bristen på dynamik i filmkulturen var påtaglig och kom på olika sätt att prägla Harry Scheins sista tid vid makten i Filmhuset. Dels genom att han själv kände av den, och försökte vitalisera filmklimatet genom

De flesta såg upp
till Ingmar Bergman.
Inspelningsfoto
från *Beröringen* 1971.
Ur Harry Scheins
privata arkiv.



Vänstervåg – impro-
viserat stormöte i
Filmhusets restaurang
1970. Foto: Sören
Johansson Scanpix.

ett nytt filmavtal och genom nya fonder för filmstöd. Dels genom att han samtidigt hölls som ansvarig för det hårdnande produktionsvillkoren för film i landet. Med filmavtalet 1972 inskräptes jämväl kvalitetstanken. Därtill lanserades förhandsstöd till utvalda filmer; en fond för SFI:s egen produktion; liksom samverkan med Sveriges Radio – samtidigt som bland annat efterhandsstödet i förhållande till filmernas intäkter togs bort. Men åtgärderna hjälpte inte. De tidigare sylvassa filmpolitiska instrumenten hade blivit trubbiga, och Scheins förslag ledde vare sig till bättre filmer eller gynnsammare filmklimat. När han slutligen lämnade sin post i slutet av 70-talet jäste missnöjet. En offentlig protestskrivelse från 42 svenska regissörer, riktad mot filminstitutets och Harry Scheins dominans i den nationella Filmkulturen hade redan mot slutet

av 1977 lämnats in till kulturdepartementet. Dessutom hade socialdemokraterna sedan valet 1976 inte längre regeringsmakten. Med ett borgerligt politiskt styre flankerat av en fortsatt röststark vänsteropinion var Harry Schein dubbelt ansatt. Hösten 1978 lämnade han Filminstitutet – och den svenska filmen.

En lika återkommande som underliggande fråga i den här boken har varit hur man bör bedöma och värdera Harry Schein i hans roll som ledande kraft i formandet av svensk filmpolitik, en fråga som har bäring på hur denna politik ser ut än idag. Med vår tids terminologi skulle man kunna uppfatta honom som den innovative entreprenören – som blev kulturpolitisk kvalitetssamordnare. Denna nyspråkliga omskrivning leder emellertid tankarna bort från de resonemang som tidigare präglade Harry Schein i

hans filmkritiska verksamhet. Om man å ena sidan gör en värdeabsolut tolkning av kvalitetsfilmsbegrepp framstår det dels som besvärande fritt på tydliga kriterier, dels som kunskapsteoretiskt nattståndet i sin tro på en professionellt objektiv smak. Om man å andra sidan istället ser begreppet kvaliteten som ett slags styrdokument som ger mandat åt en kritisk och intellektuell elit att, med blott eget kunnande och egen smak som grund, fördela ekonomiskt stöd till en konststart vars särdrag man själv samtidigt är med och formulerar (och vakthåller i andra institutionella sammanhang), får begreppet en helt annan innebörd. Samtidigt förändras begreppsproblematiken. I en allt mer kulturrelativistiskt orienterad tid var ju Scheins elitistiska ambition – som nog är det bästa sättet att förstå filmreformen ur hans perspektiv – besvärande fritt från ideologiska och politiska hänsyn.⁹ Och att en elit skulle styra kulturpolitiken utifrån professionella färdigheter och värderingar rimmade förstås illa med det i tilltagande grad demokratiska kulturbegrepp som färgade åren kring 1968.

Den här intellektuella kollisionen mellan konst och demokrati var Harry Schein naturligtvis högst medveten om. Redan i artikeln ”Konst och trädgårdsskötsel” från 1955 hade han pekat på den potentiella svårigheten att bedriva en socialdemokratisk kulturpolitik, med dess ofrånkomliga motsättning mellan traditionell (folk)bildning och en (ny) demokratiserande ambition att sprida ”god kultur” till alla i folkhemmet. Att sätta upp kriterier för hur god kultur/film skulle skapas var naturligtvis inte det enklaste, men att formulera normerande ideal för hur denna (film)kultur borde konsumeras av folket var ännu bökgigare – framför allt om publiken inte gillade det som producerades. Likväl är det ett av de problemkomplex som gör Harry Scheins verksamhet (och texter) intressanta att studera, även i en tid när en inbyggd motsättning mellan filmkulturell kvalitet och politisk korrekt publikhänsyn inte längre är lika självklara som den än gång var.

Harry Schein & medierna

I maj 1961 håller Harry Schein ett spirituellt föredrag vid den svenska filmklubbens vårmöte. Han pratar om Hollywood och den amerikanska filmindustrin som han i egenskap av herr Thulin nyligen stiftat personlig bekantskap med. Ingrid Thulin har medverkat i Metro-Goldwyn-Mayers kommande storfilm, *The Four Horsemen of the Apocalypse* (*De fyra ryttarna*), en film som Schein ironiskt säger sig veta ganska mycket om, ”och jag vet rysligt mycket om hur det känns att vara gift med en filmstjärna i Hollywood ... Den som har huvudrollen i [årets] mest påkostade film som världens största filmbolag producerar blir automatiskt en betydande person. Men hennes man – i den mån han är sysslolös – betraktas däremot som gigolo.” Att vara i Hollywood kan ha sina sidor, men är ändå väldigt speciellt, fortsätter Schein uppsluppet sitt föredrag. ”Jag har haft förmånen – ja, låt oss fortfarande kalla det förmån – att under en middag får klämmas med Gina Lollobrigida, att bli supen under bordet av Lauren Bacall och att se hur Reymersholms brännvin, som är slut på systemet här men fortfarande kan köpas i Los Angeles, tog knäcken på Glenn Ford.”

Men egentligen är det inte alls detta Hollywood som Schein vill prata om. Snarare vill han fokusera det nya mediala Hollywood som strålar av ”optimism inför framtiden”. Den i ”längden kanske viktigaste faktorn” för mediebranschens utveckling i allmänhet och filmindustrin i synnerhet, står nämligen, enligt Schein, att finna i så kallad ”betal-TV”. ”Pay TV, som ännu inte tillämpats i stor skala innebär ett till telefonsystemet anslutet TV-nät utan reklam och med mycket påkostade program”, fortsätter han entusiastiskt.

De som vill se kvällens program lägger antingen några mynt i telefonsautomaten eller också registreras visningen på TV-apparaten, som sedan avläses och debiteras precis som man nu debiterar telefonräkning eller ljusräkningen. Fördelen med



Herr Thulin – med sin filmstjärna.
Foto: Kerstin Björling.

Pay-TV är uppenbara för Hollywood. Ett fullt utbyggt televisionsnät innebär nämligen att en storfilm en och samma kväll skulle kunna visas i t.ex. 20 miljoner hem. Produktionskostnaderna för även de mest påkostade filmerna skulle därigenom kunna betalas – med vinst – på en enda kväll.¹⁰

Det är nästan 50 år sedan Harry Schein höll detta föredrag, och när dessa rader skrivs håller kabel-TV-operatören Comhem på att lansera just en sådan lösning han då skisserade. I mediala frågor låg Harry Schein ofta långt före sin tid. Det är en sida av honom som kommit i skymundan av hans filmpolitiska gärning, men tveklöst gjorde hans internationella orientering och breda mediala intressen honom till en ovanligt skarpsynt svensk medievisionär. Han ägde en mediepolitisk överblick som få – även om långt ifrån alla av hans för-

slag emottogs med öppna armar. 1968 gjorde Schein till exempel ett medialt utspel om presspolitiken där han föreslog ett nytt nationellt system för gemensam omfördelning av annonsintäkter för alla landets tidningar. På så sätt skulle man avvärja den omdebatterade tidningsdöden, som bland annat fått anrika *Stockholms-Tidningen* att ge vika mot större lokalkonkurrenter.¹¹ Förslaget mötte dock hård kritik av både annonsörer och företrädare för pressen och sågs mest som ett orealistiskt hugskott.

Som en mediemodern Kane rörde sig Harry Schein obehindrat mellan olika medier och genrer. Vid sidan av sin publicistiska verksamhet, debuterade han redan 1950 i radio, därtill var han uppmärksam och receptiv när det gällde det nya TV-mediet. Scheins breda medieintresse framstår också som ett fält där hans ingenjörsbakgrund passade väl med hans konstkulturella *faiblesse*; för att förstå

exempelvis ”pay-TV” och framtidens distributionsmodeller för rörlig bild var man helt enkelt tvungen att vara intresserad av hur teknologiska överföringssystem egentligen fungerade. I hans efterlämnade personarkiv finns flera exempel på denna mediala vetgirighet, liksom på hans medieteknologiska framsynthet. Utan att Schein själv nämnde termen – eftersom den ännu inte kommit i omlopp – kretsade mycket av hans tankar redan under det sena 50-talet kring vad vi idag kallar för mediekonvergens, det vill säga det sätt som framför allt digital kommunikation upphävt skillnaderna mellan exempelvis film, radio, TV och press.

I ett av de otaliga utkasterna i hans arkiv, ”Lösastolpar kring tråd-TV”, heter det bland annat att ”ökningen av informations- och kommunikationsmöjligheterna har två tidsfunktioner: att spara tid och att fylla ut tid”; i den första är ”kommunikationen ett medel”, i den andra ”ett självändamål”. Enligt Schein kunde samtidens ”informationsexplosion” emellertid inte förstås utan hänsyn till ”att människans förmåga att assimilera information i stort sett inte utvidgats.” Informationskanalerna skulle dock framöver komma att bli långt fler än tidigare. Samtidigt framstod det för honom som om mediefrågor, inte minst ur ett politiskt perspektiv, särbehandlades på ett improduktivt sätt. Att han på svenska filmklubbens vårmöte 1961 pratade om ”pay-TV” var inte någon tillfällighet; i det moderna mediasamhället var kommunikationen allt mer sammanflätad – något som (kultur)politiken ännu inte förstått. ”Det finns en filmutredning, en litteraturutredning, en massmediautredning, presstödsutredning, etc. Dessutom håller jag på med kabel-TV”, påpekade han avslutningsvis i sitt utkast om tråd-TV. ”Är det riktigt att på detta sätt isolera frågorna från varandra? Krävs det inte en sammanhängande informations- och kommunikationspolitik?”¹²

Dessa frågor, nedkastade i november 1971, var egentligen riktade till Ingvar Carlsson, som då var landets utbildningsminister. Vid denna tid arbetade

de Harry Schein nämligen deltid som sakkunnig på utbildningsdepartementet, med uppgift att ”biträda utbildningsministern med beredningen av filmpolitiska frågor samt med frågor rörande andra media inom utbildnings och kulturområdet, däribland kassett- och tråd-TV”, som det något kryptiskt påtalats i en tidigare presskommuniké.¹³ Det var inom ramen för detta minst sagt lösliga arbete – Schein var definitivt en av landets mer säregna sakkunniga – som han skrev sin kanske mest framsynta debattbok, *Inför en ny mediapolitik*, som publicerades 1972.¹⁴ Även om det var en studie som i detalj redogjorde för ”ny kommunikationsteknologi” och ”teledata”, ville Schein i första hand inte redovisa nya medietekniska innovationer. Ambitionen var snarare att resonera kring de konsekvenser dessa ”nya medier” skulle komma att få. Bokens pejorativa undertitel, *Kabeltelevision – bildskval eller kommunikation*, angav på scheinskt manér tonen. Även inom kabeltelevisionens domäner var kvalitetsbegreppet naturligtvis användbart. ”Skulle de många kanalerna i kabel-TV konkurrera med varandra om största möjliga publik skulle vi få en förödande kvalitetssänkning”, påtalade Schein exempelvis i ett samtal med Olof Lagercrantz kring boken i *Dagens Nyheter*.¹⁵

Denna något nattståndna anti-kommersialism till trots framstår *Inför en ny mediapolitik* i många avseenden, till exempel i resonemangerna kring bredband, interaktivitet och demokrati, som märkligt visionär i sina överläggningar kring framtidens mediasystem. Slående var också Scheins obändiga tro på storskaliga offentliga lösningar, en tankefigur han hade svårt att lösgöra sig ifrån. I sin bok framhävde Schein behovet av en ny myndighet, ett slags ”mediabyrå” som i hans tappning skulle få ett övergripande ansvar för all ny kommunikationsteknologi. Förslaget rönt ingen framgång; byrån för mediefrågor blev aldrig verklighet, och frågan är vilken betydelse Scheins enmansutredning egentligen fick. Idag framstår visserligen hans bok som en av de bättre och mest förutseende svenska studierna av det binära informationssamhällets framväxt, men

på ett annat plan ledde den nog mest till att Harry Schein skaffade sig en medial nimbus som bestod av mer än bara film. Efter att han lämnade Filminstitutet fick han ju en rad reella maktpositioner i andra mediasammanhang. Bland annat var han ordförande för STIM:s styrelse under flera år, han satt i styrelsen för *Stockholms-Tidningen*, och framför allt var han styrelseordförande för Sveriges Radio under en stor del av 80-talet.

Givet att Harry Scheins breda medieintresse om-sattes i en departementspraktik i början av 70-talet ligger det nära till hands att tolka denna nyorientering som tecken på ett slags filmpolitisk leda. Förmodligen ligger det något i en sådan läsning, men intresset för massmediala frågor var egentligen inget nytt inslag i Scheins tänkande eller skrivande. Redan hans insatser som ung filmskribent hade i hög grad kretsat kring filmen i dess egenskap av medium. Schein intresserade sig som filmkritiker mycket för socialpsykologiska teorier kring filmmediet, och han var lika benägen att betrakta filmer som symptomatiska uttryck för tendenser i samhället som att behandla dem som potentiella konstverk. Ett tredje tema var förstås filmpolitiken, som också det knöt an till mer övergripande perspektiv kring filmens roll som en av offentlighetens kanaler för kommunikation.

Scheins breda mediala kompetens är också uppenbar på det sätt som några av hans återkommande begrepp migrerade mellan medieformerna. Det gäller framför allt kvalitetsbegreppet, som naturligtvis var centralt för filmreformen, men som Schein också turnerade på ett spänstigt sätt i andra mediala kontexter. Under sent 50-tal bytte kvalitetsdiskussionen (för en tid) rentav medium. I ett föredrag för Uppsala Studentfilmstudio 1957 med titeln ”Är filmdebatten död?” menade Schein exempelvis att ”det verkar som om filmen, som nationell och internationell konstform tycks genomgå en brytningstid. Kanske är det televisionens fel att filmen just nu inte tycks veta vad den vill, vilken väg den ska gå för att finna en samexistens med televisio-

nen”.¹⁶ Faktum är att ledan vid film knappast var ett 70-fenomen; redan hösten 1956 hade ju Schein sagt sig vara trött på film i en famös essä i BLM.¹⁷

Det är en händelse som ser ut som en tanke att Harry Scheins förmenta farväl till filmen sammanföll i tiden med att ett nytt audiovisuellt massmedium introducerats publikt i landet. Televisionen kom faktiskt att uppta en stor del av Scheins tankar, och givetvis var han medveten om att hela hans filmreform berodde på televisionens framväxt och publika genomslag. I det tidiga 60-talet skrev han faktiskt väl så mycket om TV som om film. I artikeln ”Vad garanterar monopolet?” i *Expressen* 1961 påpekade Schein exempelvis att det främsta skälet till Sveriges Radios monopol var ”att upprätthålla en viss programkvalitet.” Monopolställningen innebar för honom ett slags kvalitetsgaranti som SR hade att leva upp till, vilket Schein alltså ansåg att bolaget inte gjorde.¹⁸ I *Har vi råd med kultur?* från året efter tydliggjordes vad kvalitet betydde: ”värdefulla och inte publika program.”¹⁹ Den kvalitet som den svenska monopolställningen för radio och TV skulle garantera borde innebära att program ”måste ligga på en högre nivå än lyssnarmajoriteten kan tänkas vilja acceptera.” Utbudet borde helt enkelt alltid vara ett steg före sin publik, menade en minst sagt kulturaristokratisk Schein, även om det ”sker på bekostnad av populariteten.”²⁰ På medieområdet framstod det just som naturligt för honom att utbudets kvalitet skulle garanteras av allmännyttiga institutioner vilka reglerades av en omsorg om den goda kulturen – styrda av män med omdöme, kunskap och smak. Carl Anders Dymling, som på 30-talet hade lett Radiotjänst, framstod exempelvis som ett kultur- och mediepolitiskt ideal för honom. I *Expressen* skrev Schein att ”Dymling uppfattade sitt arbete som folkuppfostrarens – hans omdöme, mod och karaktär uteslöt det publikfrieri som idag präglar programpolitiken [i radio och TV].”²¹

Avunden gentemot televisionen som tidens mest moderna rörliga bildmedium tog sig många uttryck i Harry Scheins ofta raljanta polemik. Samtidigt var

han djupt begestrad av detta massmedium, som så länge Sverige bara hade en kanal kunde trollbinda en miljonpublik med de smalaste av program. Schein menade förstås att televisionen var ”direkt anti-informativ”²², ändå återkom han ständigt till detta medium. Han diskuterade televisionens potentiella betydelse för den politiska kommunikationen, och lanserade bland annat den hädiska tanken att Radio Nord borde börja ”TV-sända attraktiva politiska program.”²³ I BLM skrev han inte längre om film, men när han ändå tog till orda där för att skriva ”en artikel om svensk film” – kom den likväl att handla om TV. Låt oss ”ostridigt acceptera att TV, med de flesta mått mätt, är den största, viktigaste och mest effektiva kanalen för filmdistribution”, slog han fast.²⁴ Ja, Harry Schein må under 60-talet ha varit chef för Filminstitutet, men han debatterade faktiskt televisionsmediet med sådan intensitet att han utnämndes till presumtiv TV2-chef i pressen när den nya kanalen skulle inrättas 1969.

Citizen Schein – om boken

I *Schein* finns en kortare ”Efterskrift” i vilken Harry Schein påtalar att den bok han just skrivit nog blev en mer konventionell självbiografi än han tänkt sig. Han beklagar sig över sitt ”hönsminne”, och säger sig ha skrivit efter bästa förmåga, men säkert förvanskat en hel del och fullständigt glömt bort annat. ”Till forskare eller andra som sysslar seriöst med den verklighet som skildras i denna bok”, skickar han därför en uppmaning att inte godta någon uppgift – annat än som uttryck för vad han själv tror sig veta. ”Det mesta stämmer nog, i varje fall det viktigaste. Men allt bör kontrolleras. Det är inte svårt, bara obekvämt.”²⁵

Den här boken, *Citizen Schein*, har varit allt annat än obekvämt att ställa samman. En del har granskats, annat har av förklarliga skäl Schein själv som källa. Boken har sin upprinnelse i ett seminarieprojekt initierat av Arbetarrörelsens arkiv och biblio-

tek, Kungliga biblioteket och Svenska Filminstitutet. Från början var tanken med bokprojektet att belysa olika aspekter av Scheins mångfacetterade personlighet. I en tid då medielandskapet är lika föränderligt som det var när televisionen introducerades för 50 år sedan, var ambitionen framför allt att lägga fokus på hans mediepolitiska verksamhet. Fyra olika perspektiv skulle lyftas fram: för det första skulle Schein själv komma till tals genom en återpublicering av några av hans bästa texter, för det andra skulle ett antal akademiker teckna en bild av de mediala fält han ägnade sig åt, för det tredje skulle några mer personliga filmreminiscenser inkluderas, och för det fjärde var ambitionen att delge ett flertal personliga erfarenheter av Schein från mediepolitikens domäner.

Riktigt så blev förstås inte slutresultatet, men *Citizen Schein* är i alla fall uppdelad i fyra områden – och i tre av dem figurerar Scheins egna alster. Bokens första del, ”Schein som person”, kretsar kring biografiska detaljer och i Anders Ferns inledande artikel ”Den tredje mannen”, berättas om Harry Scheins uppväxt i Wien. På ett intrikat sätt tar den upp frågan om Scheins judiska identitet i ljuset av hans österrikiska ursprung. Hans medborgarskap och familjebakgrund rymmer skenbilder och dimridåer, och Fern lotsar läsaren genom brev, arkiv och dagböcker. Harry Schein var en flytking som otaliga gånger korsade sitt spår – och som lika ofta försökte utplåna dem. I Ferns artikel ges också flera personliga minnen från en lång vänskap. Även Stig Björkmans artikel ”Jag kände aldrig Harry Schein”, baserar sig på personliga minnen. I flera år drev Björkman tidskriften *Chaplin* inom Filminstitutets hägn, och hans artikel handlar bland annat om det undflyende i Scheins personlighet. Björkman berättar om kultur- och filmpolitiska ambivalenser i Harry Scheins ledarskap, men också om sin gamla chefs mer personliga egenskaper. Många betraktade Schein som auktoritär och minst sagt ombytlig, egenskaper som smärtsamt tydliggörs i Björkmans komplexa porträtt.



I Louise Wallenbergs artikel, ”Eleganten: Om manlig elegans, behörighet och utanförskap”, handlar det inte om personliga minnen utan om en analys av Harry Scheins mediala persona. Perspektivet är hämtat från den så kallade ”queerteorin” och ställer den ständigt uppmärksammade Schein i ljuset av maskulinitetsbegreppets mångfald. Schein kan sägas beteckna en avvikelse mot den nationella manliga normen, menar Wallenberg. Hans livsstil, och den visuella framtoning med vilken han fram-

ställdes – och i unga år lät framställa sig själv i – ger bilden av ett slags feminiserad och självmedveten man. Harry Schein var en posör och playboy vars framgång och vardagsvanor inte bara bröt mot en nationell maskulinitet, utan också mot hur en socialdemokrat borde se ut och uppträda. Även Jonas Simas artikel, ”Konflikternas mästare: Berättelsen om en filmfurstes uppgång och fall”, handlar om brott mot konventionella spelregler. Som gammal filmjournalist gick Sima otaliga mediala holmgån-

Harry Schein 1966.
Foto: Tommy Mardell
Aftonbladet Bild.

gar med Harry Schein i dagspressens spalter. Schein framstår i Simas lika personliga som tvetydiga porträtt som en extrem tävlingsmänniska som bara var tvungen att besegra sin motståndare, särskilt på debattarenorna. Schein hade ett smidigt intellekt, men Sima menar att han sällan föreföll vara i harmoni med sig själv. Att han var en maktmänniska kommer inte som någon överraskning, och enligt Sima sökte han sig mot makten för att få egen makt. ”Det blänker om hans framgångsstory – dock känns den i eftertankens kränka blekhet både skrämmande och sorglig.” Den första delen av *Citizen Schein* avslutas med två kortare texter. I den ena skriver Scheins mångåriga sekreterare, Aina Bellis, ett personligt brev till sin chef, och den andra består av vännen Theodor Kallifatides begravningstal till Harry Schein.

Bokens andra del, ”Schein som entreprenör & intellektuell”, handlar om Scheins bakgrund som kemiingenjör och entreprenör i vattenreningsbranschen, men också om hans roll som intellektuell – hans spefulla begravningstal, ”Vid BLM:s bår” från 1970 framstår exempelvis som illustrativ för den typiskt scheinska stilen. Del två av *Citizen Schein* inleds emellertid med Lars Ilshammars artikel, ”Ingenjören som kom in från kylan”. Här skisserar Ilshammar ett porträtt av kulturprofilen Schein som vattenreningsingenjör. Scheins personliga arkiv består av en lika fascinerande som märklig blandning av kulturpolitiska utkast och matematiska formler kring förbättrad vattenrening. Men Schein var uppenbarligen ett mycket skicklig ingenjör, och så småningom kom han att ta plats på Merkantila Ingenjörbyrå. Det är där han under det tidiga 50-talet patenterar den vattenreningsmetod som lägger grunden till hans förmögenhet. Genom att lyfta fram orörda handlingar ur Bonniers arkiv tecknar Ilshammar ett porträtt av en intellektuell i labbrock.

När entreprenören Schein några år in på 80-talet återkommer till näringslivet är det utan labbrock, men på en prestigefylld post som VD för statliga Investeringsbanken. Ungefär samtidigt uppträder

han i en ny offentlig roll också som intellektuell med sina återkommande samhällskommentarer i krönikor i *Dagens Nyheter*. Schein var under två decennier en av landets mest lästa och omdiskuterade kolumnister; han lär ha skrivit uppemot 500 stycken i DN. En krönika från 1986, ”Sorgen”, är i bokens andra del inkluderade som faksimil, och Janne Lindqvist Grindes artikel, ”Den smutsiga verkligheten: Kolumnisten Harry Schein”, är en kommentar till Harry Scheins gärning som krönikör. Som kolumnist ägde Schein en osviklig förmåga att väcka såväl eftertanke som förargelse. Lindqvist Grinde gör i sin artikel en analys av Scheins lika bländande som svårfångade debatteknik, vilken han finner vara väl så inriktad på att finna argument som på att vinna diskussioner. Denna del av boken innehåller också ett exempel på hur brevskrivaren Harry Schein kunde formulera sig, när han lika dräpande som elegant avspisar en amerikansk filmagent som 1960 vill förmedla J.R.R. Tolkiens då relativt nyutkomna trilogi om härskarringen som ett lämpligt stoff för Ingmar Bergman att filmatisera.

Den tredje delen av boken, ”Schein & filmen”, går mer direkt in på Scheins relation till de rörliga bilderna. I ”Drömmen om verkligheten: Filmkritikern Harry Schein” ger Per Vesterlund en översikt av Scheins verksamhet som filmskribent. Fokus ligger på de år han skrev för BLM, men utblickar över både senare och tidigare texter kompletterar bilden. Scheins intresse för principiella resonemang kring film leder till att han tidigt introducerar internationell filmteoretisk litteratur. I sin filmkritik är Schein stundtals en sträng smakdomare som lägger extra krut på att nagelfara filmer med hög konstnärlig ambitionsnivå. Populära filmgenrer griper han sig an med andra strategier; sådana filmer blir ibland symptom för samtidskultur, ibland mer eller mindre njutbara uttryck för själva filmmediets egenskaper. I Pelle Snickars artikel, ”Vad är kvalitet?” tas ett steg framåt i Scheins biografi – nu har filmkritikern blivit filmpolitiker. Snickars diskuterar i sitt bidrag hur begreppet kvalitet, och därmed också

tanken på att nationellt styra filmproduktionens konstnärliga ambitionsnivå, regelbundet återkommer i Harry Scheins texter. Kvalitetsbegreppet kännetecknas av både innehållslöshet och elitism. Begreppet är relativt i så motto att Schein ju själv tydliggör hur den så kallade ”kvalitetsfilmen” grundas i subjektiva uppfattningar hos de som bedömer den. Samtidigt lämnar den filmpolitik som Schein initierar få incitament till att utgå från andra bedömningsgrunder än de högkulturella. I den här delen av boken kommer också Harry Schein själv till tals i några texter. I ”Hollywoodpsykologi” från *Aftonbladet* 1946, som var den första text Schein publicerade om film, får Alfred Hitchcocks *Spellbound* klä skott för en populärkulturell förvanskning av Freuds lärar. I ”Den olympiske cowboyn” – ur BLM – diskuterar filmessäisten Schein högt och lågt inom filmkulturen, och i ”Trött på film” tar han så farväl av BLM:s läsekrets.

Detta farväl till filmen var dock högst imaginärt. I artiklarna av Göran Gunér, Bengt Forslund och Cissi Elwin Frenkel framträder spåren av filmpolitikern Schein i olika dagar. Gunérs artikel, ”Filmskolan och Dramatiska institutet: Om Harry Schein och svensk filmutbildning”, handlar om den filmskola som kort efter filmreformen grundades inom Filminstitutets ramverk, detta på initiativ av framför allt Harry Schein. Med mönster hämtade från internationella förebilder blev den kortlivade filmskolan (som 1970 gick upp i Dramatiska institutet) den första svenska utbildningen för filmregissörer. Roy Andersson och Stefan Jarl kan exempelvis (liksom Gunér själv) räknas in bland de alumner som skolades in i kvalitetsfilmens praktik.

Bengt Forslund försöker i sitt bidrag, ”Filmentreprenören”, få korn på filmreformens själva hjärtpunkt, filmproduktionen. Som producent på Svensk filmindustri under 60-talet och som ledare för Filminstitutets egen filmproduktion under det följande decenniet, kom Forslunds upplevelser av Scheins lösliga kvalitetsbegrepp att bli högst manifasta. I sin artikel beskriver han bland annat otaliga

trätor och diskussioner med ordförande Schein i samband med några av (då)tidens stora filmprojekt. Idag ansvarar Cissi Elwin Frenkel för Harry Scheins livsverk. I artikeln ”Harry & jag” för hon ett imaginärt samtal med sin företrädare om filmpolitik och ledarskap. Kvalitetsbegreppet hör till det arv Schein lämnat att förvalta och Elwin Frenkel låter i sin artikel tanken på den goda filmen vandra – ända in i det nu när Harry Scheins gamla slagord rehabiliterats och åter blivit en del av Filminstitutets praktik.

I Orson Welles film blir betydelsen av mediemogulen Kanes sista ord ”Rosebud” en gåta som löper genom filmen som en narrativ motor. I denna bok om Harry Schein finns flera potentiella *rosebuds*. Ett sådant mysteriöst inslag är kanske just begreppet ”kvalitet”, som trots sin relativa substanslöshet blir en återkommande signatur i både Scheins verksamhet och i svenskt filmliv. Ur ett samtida skvalperperspektiv är Harry Scheins testamente naturligtvis den mest aktuella gåtan, åtminstone så länge rättsprocessen pågår. Ett tredje mysterium framträder vagt i Bengt Forslunds artikel. 1974 fick Harry Schein nämligen en gåva i samband med sin femtioårsdag. Ett antal regissörer satte på Forslunds initiativ samman episodfilmen *Sanningens ögonblick* där jubilaren porträtterades på olika sätt. Schein lämnade sin fest med filmen under armen, och ingen hade sedan dess sett röken av den. I texten ”Sanningens ögonblick” berättar dock Tomas Ehrnberg om hur filmen, i samband med arbetet med denna bok, spektakulärt återfinns. Med Ehrnberg som ciceron tecknas samtidigt ett skissartat porträtt av mediemogulens övergivna och tomma palats i Djursholm.

Bokens fjärde och sista del heter ”Schein & (kultur)politiken”. Som nära lierad med ett ledande skikt inom socialdemokratien är politiken självfallet en högst central del av berättelsen om Harry Schein. Främst är det på kulturens fält som Schein blir synlig som politiker. I ”Harry Schein som katalysator” berättar Bengt Göransson om sitt mångåriga samröre med Schein i Filminstitutets styrelse, samt i

andra kulturpolitiska eller arbetarrörelseanknutna sammanhang. Göransson beskriver Schein som en politisk katalysator, ofta i en central roll för processen – men utan makt i de politiska beslutsförsamlingarna. I två artiklar av Schein själv, publicerade i arbetarrörelsens ledande tidskrift *Tiden*, framträder också hans kulturpolitiska engagemang. ”Vertikalmonopol och smakförskämning” är en tidig text där tanken på ett samlat grepp om filmpolitik förs fram, och i artikeln, ”Konst och trädgårdsskötsel” problematiseras socialdemokratins förhållningssätt till kulturfrågor i stort.

Bägge dessa artiklar föregick Harry Scheins eget kulturpolitiska arbete – medan Nina Wormbs artikel i boken går rakt in i det. I ”Harry Schein & framtidens kommunikationsteknologi” tar hon sig an den enmansutredning om mediepolitiska frågor som Schein ansvarade för i början av 70-talet. Wormbs anlägger ett teknikhistoriskt perspektiv på Scheins bok *Inför en ny mediapolitik*, som hon i vissa avseenden ser som profetisk i sitt fokus på ny informationsteknologi, medan andra aspekter av boken, som exempelvis Scheins svårighet att släppa monopoltanken, är väldigt bundna vid sin tid. Wormbs

historiserar denna dubbelhet genom att sätta in Scheins bok i en mediepolitisk, teknologisk och vetenskapshistorisk kontext.

Men vad ledde då denna utredningen till? Denna fråga besvaras delvis i bokens sista text – en intervju med Ingvar Carlsson. ”Möte i november” är ett samtal mellan Carlsson och den här bokens redaktörer om Harry Scheins roll i politiken. Ingvar Carlsson var del av den inre krets av socialdemokratiska intellektuella där även Schein under många år ingick som samtalspartner. Carlssons minnesbilder stärker Bengt Göransson tes om hur Schein fungerade som katalysator. Det är enligt Carlsson svårt att peka på sakfrågor där Schein haft särskild betydelse; till exempel lämnade enmansutredningen från 1972 inga reella spår i mediepolitiken. Däremot var hans analysförmåga och kunskaper centrala för de diskussioner som denna inre krets förde. Intervjun med Carlsson leder tillbaka till Schein i rollen som intellektuell – snarare än som politisk beslutsfattare. Därtill knyter intervjun an till personen Harry Schein, då vännen Ingvar Carlsson ger några gripande inblickar i många års privata umgänge.

Noter

1. J. Hoberman, "It's Always 'High Noon' at the White House", *The New York Times*, 24/5, 2004. Harry Scheins essä "Den olympiske cowboyn" har publicerats i flera olika sammanhang. Originalet utkom i BLM, nr. 1, 1954. Den engelska versionen "The Olympian Cowboy" trycktes första gången i *The American Scholar*, vol. XXIV, summer 1955.
2. Brev från Schein till Hanserik Hjerten, bevarat på ARAB i Harry Scheins personarkiv, vol 3:2.
3. För en diskussion, se Per Vesterlund, "Den svenska modellen – arbetarrörelsen, staten och filmen", *Medier & politik: om arbetarrörelsens mediestratgier under 1900-talet* red. Mats Jönsson & Pelle Snickars (Stockholm: SLBA, 2007).
4. För en aktuell diskussion, se till exempel Jörn Donners, *IngmarBergman: [PM]* (Stockholm: Ekerlids förlag, 2009), 104–115.
5. Se Stiftelsen Ingmar Bergmans websida, "Ingmar Bergman Face to Face". Övriga Bergmanfilmer att belönas med hög-

sta kvalitetspoäng var *Persona* (1967), *Viskningar och rop* (1973) samt *Fanny och Alexander* (1983). <http://www.ingmarbergman.se/page.asp?guid=oDB9o364-AC6A-4EDD-B3E8-37D2BD21oAC8> (senast kontrollerad 15/12 2009.)

6. Se Ingmar Bergman, *Bilder* (Stockholm: Norstedts, 1990), 164 ff. Bergman beskriver hur Gunnar Björnstrand (som spelade Vergéus) får förklara sin ambivalens inför det magiska sällskap som står i händelsernas centrum för ingen mindre än Ingrid Thulin, som i filmen spelar trollkarlens hustru.
7. Se Harry Schein, *I själva verket* (Stockholm: Norstedts, 1970). Framför allt kapitlen "Filmskolan", "Den svenska spelfimen" och "Film och filmpolitik".
8. Leif Furhammar, *Filmen i Sverige* (Höganäs: Wiken, 1991), 323.
9. Scheins egen beskrivning av kvalitetsbegreppet och reformen kan tala för en sådan tolkning. Se exempelvis Schein 1970, 128 ff.

10. Harry Schein, "Föredrag vid svenska filmklubbens vårmöte den 17 maj 1961", opublicerat manuskript, volym 2:4, Harry Scheins personarkiv.
11. Harry Schein, "Medicin mot tidningsdöd", *Aftonbladet*, 30/1, 1968.
12. Harry Schein, "Lösä stoplar kring tråd-TV", utkast, volym 4:51, Harry Scheins personarkiv, ARAB.
13. "Presskommuniké" 28/6 1971, volym 4:51, Harry Scheins personarkiv ARAB.
14. Harry Schein, *Inför en ny mediapolitik. Kabeltelevision – bildskval eller kommunikation* (Stockholm: Almqvist & Wikströms förlag, 1972).
15. Olof Lagercrantz & Harry Schein, "Samhällsfara eller ett framtidshopp", *Dagens Nyheter*, 4/12, 1972. Olika utkast, versioner och manuskript till detta samtal återfinns i Harry Scheins personarkiv, volym 2:8, ARAB.

16. Harry Schein, "Är filmdebatten död?", föredrag för Uppsala Studentfilmstudio, Uppsala, 5/3, 1957. Volym 2:4, Harry Scheins personarkiv, ARAB.
17. Harry Schein, "Trött på film", BLM, nr 10, 1956.
18. Harry Schein, "Vad garanterar monopolet?" *Expressen*, 29/5, 1961.
19. Harry Schein, *Har vi råd med kultur?* (Stockholm: Bonniers, 1962), 67.
20. Schein, 1961.
21. Ibid.
22. Olof Lagercrantz & Harry Schein, 1972.
23. Harry Schein, "Friare, roligare politik i TV!", *Expressen*, 7/6, 1961.
24. Harry Schein, "I stället för repliker", BLM, mars, 1969.
25. Harry Schein, *Schein* (Stockholm: Bonniers, 1980), 521–522.

Schein som person



Anders Ferm

Den tredje mannen

”Det mesta stämmer nog. I varje fall det viktigaste. Men allt bör kontrolleras. Det är inte svårt, bara obekvämt.”

— Harry Schein, *Schein*

Harry Schein kom på tal, jag satt på en middag. Damen till höger om mig sade att han var en ”skit-stövel”, han hade dessutom ”förnekat sitt judiska arv”. Någon annan sade att Harry sökte sig enbart till ”maktens människor”, att han bara ville hålla sig väl med dem som bestämde. Jag blev alltid förbannad när jag hörde det här, försvarade honom, brusade upp. Nu vill jag försöka förklara hans bakgrund.

Vägen till Sverige

Den 23 februari 1939 söker Mosaiska församlingen i Stockholm via sin hjälpkommitté sex månaders uppehållstillstånd i Sverige för en 14-årig gosse från Wien, tyske medborgaren Harry Leo Schein. ”Kvot-fall” står det i ansökan.

Den 28 februari kommer svaret i form av ett be-myndigande från Socialstyrelsen till svenska generalkonsulatet i Wien att ställa ut uppehållstillstånd för tiden 2 mars till 15 augusti 1939 för åtta tyska medborgare. En av dem är Harry. Den 5 april 1939 anländer han till Trelleborg från Sassnitz. Han är tysk medborgare därför att alla österrikare är tyska medborgare sedan Adolf Hitler genomdrivit sitt ”Anschluss” av Österrike till Tyskland. Gossen Schein reser alltså på ett tyskt pass och det är stämplat med ”J” för jude.

Mosaiska församlingens hjälpkommitté utförde från 1933 och till åren efter andra världskriget ett beundransvärt arbete för att hjälpa judiska flyktingar. Dessa togs emot med tveksamhet av de svenska myndigheterna och på en del håll mötte denna invandring till Sverige av hotade judar ett kraftigt motstånd. Ungefär samtidigt som Harrys öde i februari 1939 ska avgöras av de svenska myndigheterna ordnar högerstudenter i Uppsala ett möte i det så kallade Bollhuset för att protestera mot att tio judiska läkare från Tyskland ska få invandra till Sverige.

Efter ”Kristallnatten” den 9 november 1938 i Tyskland och Österrike hade hjälpkommittén lyckats utverka tillstånd för ett antal judiska vuxna och barn att vistas i Sverige. Upphållstillstånden gavs inom ramen för så kallade kvoter och Harry blev i dokumenten alltså ett ”kvotfall”. Det fanns till exempel en ”transitokvot” för flyktingar som skulle vidare till Palestina eller Argentina, så kallade transmigranter. Theodor Herzl hade i *Der Judenstaat*, den bok som var sionismens, eller den judiska nationalismens, grundläggande ideologiska skrift, pekat ut just dessa två länder som tänkbara för en judisk ”mönsterstat”.

Emellertid kan man spekulera om ett annat skäl till att hjälpkommittén betecknade dessa flyktingar som ”transmigranter”, nämligen att det rimligen var lättare att få myndigheterna att ge inresevisum om man ställde i utsikt att flyktingarnas vistelse här bara skulle bli tillfällig. När de en gång väl kommit in i Sverige skulle det bli svårare att kasta ut dem.

I slutet av 1930-talet var det inte lätt att finna mot-tagarländer för flyktingar. USA hade infört en mycket restriktiv invandringspolitik. Den stora arbetslösheten i 30-talsdepressionens spår hade i så gott som alla länder minskat viljan att ta emot flyktingar. När uppehållstillstånden för de judiska flyktingarna diskuterades framhöll de svenska myndigheterna sålunda att flyktingarna inte fick belasta den svenska arbetsmarknaden och ej heller socialhjälpen. 1941 blev man generösare med att ge inresetillstånd till flyktingar, skriver Mosaiska församlingen i sin redogörelse, men då hade Tyskland stängt sina gränser. I praktiken kunde heller inga flyktingar lämna Sverige.

Inom ramen för en särskild ”barnkvot” bad Hjälpkommittén hösten 1938 att få ta in 160 judiska barn. I det sammanhanget ordnades ett internationellt i Uppsala, Tullgarnshemmet – ”å hemmet vistades omkring 15 gossar” står det i församlingens redogörelse. En av dem var Harry Schein, han bodde på barnhemmet ett år, mellan november 1939 och november 1940.

Det var alltså inte meningen att Harry Schein alls skulle stanna i Sverige, han var ”transmigrant”.

När han beviljas ett nytt uppehållstillstånd i september 1940 motiveras det enligt en polisrapport med att han ska ”fullfölja de påbörjade förberedelserna för utvandring till annat land”. Harry var, enligt uppgifter i Utlänningskommissionens arkiv, anmäld på amerikanska konsulatet i Wien för att få inresetillstånd till USA. Han skulle följa efter sin syster som redan befann sig där.

Det finns emellertid också en annan uppgift i ett PM hos Säpo. Enligt detta dokument skulle systemen ha gift sig i Wien i april 1939 med den 15 år äldre Theodor Gottlieb, också han wienare. Denne ska ha tagit sig till England och därifrån vidare till USA dit han anlände i juni 1940. Ett år senare, i juni 1941, ska hans hustru, Harrys syster, ha kommit efter honom. Om det är sant så kom hon undan Hitler i sista stund och i så fall så måste uppgiften att hon redan fanns i USA när Harry kom till Sverige vara felaktig.

Är då uppgifter hos Utlänningskommissionen eller polisen alltid sanna? De anförs ofta och okritiskt som tillförlitliga källor av till exempel journalister. Men i vilken utsträckning kan man lita på ”polisiära promemior”, som Olof Palme en gång kallade dem? Vad är sanning i dessa officiella dokument och vad är skvaller, hörsägen, rykten som ”förädlas” till sanning därför att de på omvägar hamnar i myndigheters dokument? Vilken tillit kan man ha till uppgifter, som kanske är sammanfattningar av tidigare rapporter, som måhända okritiskt återger uppgifter i tredje hand eller där rapportförfattaren bara missförstått det hela? Jag kan inte göra mer än att hålla fram detta källkritiska problem för läsaren.

”En icke önskvärd anknytning till vårt land”

Det är ett helt nytt liv som den ensamme 14-årige flyktingen tvingas påbörja. Fadern är död sedan tre år, modern ska han aldrig återse, hon ska gifta om sig och sedan med hela familjen, släkten, försvinna i dödsfabrikerna i öster. Han har en syster, men var

hon finns vet han inte med säkerhet just då. Här står han ensam.

Han är vad vi i dag skulle kalla en barnflykting och blir för många år framåt mer eller mindre stamkund hos olika myndigheter, främst hos polisen och Utlänningskommissionen. Hans rätt att vistas i Sverige är, som för alla icke-medborgare i ett land, villkorlig. Rätten är också tidsbegränsad, till att börja med får han arbets- och uppehållstillstånd för tre månader åt gången. När tillståndet går ut måste han söka ett nytt. Mosaiska församlingen hjälper honom ekonomiskt och på andra sätt. Han betecknas länge som ”medellös” och slipper betala olika avgifter. Polisen intresserar sig för honom – liksom för alla flyktingar under krigsåren – de kan vara agenter av olika slag. Post kontrolleras, brev öppnas. När Harry 1943 vill besöka hamnområdet i Stadsgården i Stockholm måste han söka särskilt tillstånd. Begäran avslås. Han vill besöka Gräddö i Stockholms skärgård. Avslag igen. Efter kriget, när han har en anställning som medför resor utomlands, måste han varje gång begära tillstånd att återvända till Sverige.

Om man tvingas klippa av banden till sitt hemland, sin hemstad; om familj och släkt utplånas, barndomshemmet upplöses, kamrater från skoltiden och uppväxten försvinner under horisonten – hur upplevs detta av en 14-åring som är ensam, omgiven av främlingar i ett främmande land vars språk han inte talar? Allt ska börja på nytt och det hänger på mig, en 14-åring. Ensamhet och rotlöshet, vem är jag? Alla som kunde vittna om mig är borta. Det finns ingen att fråga om mitt förflutna. Finns jag? Är allt en dröm?

Harry Schein visste rimligen att hans liv varit i fara, att det är en slump att han lever och att han egentligen borde ha varit död – som de andra. Drömmer en tonåring om detta på nätterna, vaknade Harry i ångest? Är det så att man antingen går under eller kämpar sig framåt och uppåt – och får betala ett pris för det? De som sedermera, när han nått framgång, blivit kändis och förmögen, kritiserade, ibland förtalade honom, vad hade de

själva gått igenom? De hade varit omslutna av folkhemmets trygghet hela livet.

I sitt skriftställarskap sysslar Harry främst med sig själv. I den bok som har titeln *Sluten* definierar han sig själv på femton olika sätt. Alla kapitel handlar om Harry Schein och har titlar som *Barnet*, *Brodern*, *Österrikaren*, *Juden* etcetera via *Föredettingen* och *Själen* till *Sluten*. Han minns knappast något av sin barndom, hävdar han. Ändå rotar han oupphörligt i sin barndom. Är det för att han förlorade sin barndom, förlorade sina föräldrar, sändes ut ensam i världen?

Han hade ett problem med sin identitet, sina identiteter. Är det så konstigt? Kanske sysslade han ovanligt lite med sig själv med tanke på sin bakgrund och erfarenheter? När han förtränger barndomen, tar avstånd från sitt fädernesland och föräldrarnas religion kan det vara ett sätt att skapa en ny identitet som ersättning för den förlorade? Harry gick till en terapeut ett tag, vad sa de till varandra?

Harry kunde ha blivit kvar i Wien. Där skulle han ha gått sitt öde till mötes, deporterats österut tillsammans med sin mor, sina släktingar. Inga spår efter honom, askan spridd på de vemodiga grässlätterna i öster i stället för på Adolf Fredriks kyrkogård i Stockholm, strax intill Hjalmar Branting och hundra meter från vännen Olof Palmes grav. Ett Sverige utan Harry Schein på den offentliga scenen under 1960- och 70-talen i så fall. Hur skulle det ha sett ut? Systemen kunde också ha lyckats få över honom till Amerika och då hade han kanske aldrig hört talas om Sverige. Han kunde ha hamnat i Argentina eller Palestina? Tillfälligheter gjorde att han stannade här.

Även myndigheterna är inställda på att han ska vidare och bjuder honom att stanna med armbågen. När han ska förlängt uppehållstillstånd 1940 avråder länsstyrelsen i Uppsala från att ge honom sådant för en längre tid. Det kunde, enligt länsstyrelsens yttrande, ”medföra en icke önskvärd anknytning till vårt land”. Harry ansåg att slumpen i stor utsträckning bestämde ens öde, kanske därför att han själv var ett exempel på slumpens makt.

Den första tiden i Sverige fick Harry tillbringa med arbete hos en lantbrukare i Småland. I sin självbiografi kunde han sedan inte motstå frestelsen att redogöra för – eller rentav skryta med – att han redan efter några veckor på gården gjort sin sexuella debut med dottern i huset. När boken kom ut var han kändis. Flickan kunde, trots att 40 år förflutit, lätt identifieras av kändispressen. Hon lär enligt uppgift inte ha uppskattat uppmärksamheten. En gentleman försätter inte en dam i en sådan situation. Det borde Harry ha tänkt på.

Varför sändes storstadspojken från Wien till en småländsk bondfamilj? Kanske fanns en tanke bakom. Avsikten var ju att de judiska så kallade transmigranterna skulle vidare till transoceana länder eller Palestina. Enligt mosaiska församlingens redogörelse kallades de som skulle till Palestina för pionjärer, ”chaluz”, och de skulle lära sig lantbruk. 1939 kom 177 sådana pionjärer till Sverige. Avsikten med att sända Harry till en lantbrukare i Småland kan alltså ha varit att förbereda honom för en kibbutz i Palestina.

Hur hängde det där ihop? Sionismen hade som viktigaste punkt på sitt program att skapa en judisk stat. Sitt starkaste stöd hade denna judiska nationalism i Östeuropa och Ryssland. Judarna där tillhörde, enligt Amos Perlmutterts biografi om Menachem Begin, huvudsakligen lägre medelklass i städer och tätorter. De hade liten, om ens någon, anknytning till jordbruket. Ändå föreställde man sig att det var jordbruk pionjärerna skulle ägna sig åt i Palestina. Sionisterna i Östeuropa visste troligen inte heller hur det såg ut i Palestina, man föreställde sig uppenbarligen att detta land, där turkarna och islam härskat i många hundra år, var ett ”land utan folk” lämpligt att odlas upp av ”ett folk utan land”. Hos småländska bönder skulle ”pionjärerna” förbereda sig för att odla oliver och apelsiner i östra Medelhavsområdet. Det är så fantastiskt att man tror att hela idén med ”transmigranter” var ett trick för att få svenskt visum för de hotade barnen.

”Transmigrant” i krigets Stockholm

Hur som helst, Harry var uppenbarligen inte inställd på att åka till en kibbutz. Han tar sig på något sätt från Småland till Uppsala. Ett helt år vistas han där, bor på det Mosaiska hemmet, Tullgarn 1C, jobbar som springpojke på apoteket Lejonet och som laboratoriebiträde på Ultuna.

Efter Ultuna söker han sig till Stockholm. I november 1940 har han fått arbete som laboratoriebiträde vid Wennergrens institut för experimentell biologi. Han börjar under denna tid studera vid Stockholms Tekniska Institut på Kungsgatan, STI, som hade både en kvällsskola och en dagskola. Ett terminsbetyg för eleven Harry Schein i klass 4K av dagskolan, daterat 22 december 1942, har jag hittat i arkiven. Han fick till exempel Ba i Matematik och litet a i Kemisk teknologi (kurs 1) och blev uppflyttad till klass 5, som skulle ta sin början i januari 1943. Jag tittar på fotokopian av det maskinskrivna betyget och försöker föreställa mig den 18-årige ynglingen sittande på en skolbänk under hösten detta krigsår och hur han två dagar före julafton får sitt terminsbetyg för att sedan ensam vandra hem i decembermörkret till sitt pensionatsrum.

Han bodde, skriver han, i ett kallt vindsrum på ett pensionat på Wallingatan. Det låg i nummer 16 och hette MM Pensionat efter ägarinnan, fru Müller. På pensionatet bodde andra flyktingar, många norrmän. Det var här, i umgänget med andra flyktingar och deras svenska vänner, som han gjorde sina första försök att på sitt nya språk formulera åsikter om politik och kultur och som hans intellektuella identitet började ta form. Han umgås i en krets av intellektuella och radikaler som skulle bli tongivande i Sverige efter kriget. Det var också under dessa krigsår och främst på STI, som han skaffade sig de teoretiska kunskaper som blev grunden för hans framgångsrika yrkesverksamhet efter kriget.

Men han har ont om pengar, måste låna bland annat av pensionatsvärdinnan, fru Müller. Hon är frireligiös. ”En förtjusande pojke” säger hon om

honom enligt en polisrapport. Han betalade punktligt av sin skuld till henne, kopior av kvittona finns kvar.

Harry går med i Clarté 1943. Några av hans framtida vänner är redan medlemmar där: Carl Lidbom, Roland Pålsson, Krister Wickman. Där finns också C H Hermansson och Clas-Erik Odhner, men han har ingen närmare kontakt med dem. Däremot verkar Per-Olov Zennström och Arnold Ljungdahl, författaren till *Marxismens världsbild* ha spelat en roll för honom som samtalspartner. Zennström försörjde sig sedermera som korrekturläsare på *Expressen* – och förmodligen var han i själva verket en av tidningens intelligentaste och mest bildade medarbetare.

Krigsåret 1943 inleddes med att den sovjetiska Röda armén krossade tyskarna vid Stalingrad. På sommaren följde så det stora pansarslaget vid Kursk där tyskarna förlorade en halv miljon man och ryssarna ännu fler. Dessa slag utgjorde vändpunkten för kriget i Europa. De allierade började på sina toppmöten att diskutera vad som skulle hända med Tyskland. Krigsmålen lades fast: inga fredsförhandlingar, total seger, villkorslös tysk kapitulation, militär ockupation. Man bestämde även vilka som skulle behandlas som Tysklands allierade – och vilka som skulle betraktas som dess offer. Österrike hamnade i kategorin ”offer”, en framgång för den österrikiska oppositionen i exil. Landet undgick alltså storskaliga bombningar av den typ som ”Bomber-Harris” släppte loss över Dresden och Hamburg och massvåldtäkterna på kvinnor av sovjetiska soldater.

Harry delade inte uppfattningen att Österrike var ett offer. I en tidskrift som hette *Nu* polemiserade han det året mot signaturen ”L.S.” som hade uttryckt lättnad och glädje över de allierades beslut. Harry, som skrev under signaturen ”H.L.S.”, var våldsamt kritisk mot sitt gamla hemland: ”Ett folk som helt saknar karaktär och som var utpräglat antisemitiskt långt innan tyskarna kom” Och han fortsatte: ”Ett självständigt Österrike vore ekonomiskt vansinne”.

Vem var ”L.S.”? En annan österrikare i exil?

Man fäster sig vid att Harry Schein redan vid 19 års ålder är en formidabel, nästan skoningslös polemiker på sitt nya språk, medan signaturen ”L.S.” framstår som mer nyanserad och resonerande. Deras argument saknar i dag intresse. Men flykting som skriver polemiska artiklar i utrikespolitiska ämnen – det är intressant för polisen. Under andra världskriget fanns en postkontroll som var omfattande, brev öppnades och lästes. I en polisrapport citeras ett brev till en Walter Wohlfeiler som Harry skrev på tyska den 10 juli 1944, och där han berättar för mottagaren att han börjat intressera sig för politik och i artiklar vänt sig mot uppfattningen att Österrike var ett offer för Hitler. ”Die sind ja nicht für fünf Groschen besser als die Deutschen”, skriver han. Enligt den polisrapport som citerar ur brevet har Harry en del kontakter med utländska beskickningar. Han kanske är spion? Den troligaste förklaringen är väl att några främmande beskickningar kontaktat Harry för att övertyga honom om att han hade fel eller att de instämde. Nu om inte förr åker han emellertid in i ”hemliga polisens” register – för att sedan inte komma ut därifrån.

Harry behandlar i *Schein* krigsåren på ett halvdussin sidor. Han hade rimligen mycket mer att berätta om hur det var att vara flykting i Stockholm under andra världskriget, en stad som hade blivit kosmopolitisk, som surrade av rykten, som lär ha varit en spion- och agentcentral. Bruno Kreisky, en annan wienare som var flykting i Stockholm, berättar rätt utförligt om dessa år. Som känd exilpolitiker togs Kreisky väl omhand av sina vänner inom arbetarrörelsen i Sverige. Han tog kontakt med Harry i anledning av dennes artikel i *Nu* och kritiserade honom för hans åsikter om Österrike.

Harry befann sig långt ner i flyktinghierarkin, men han var en politiskt intresserad och vaken iakttagare. Han skriver att utlänningarna mest umgicks med varandra, att de förblev främlingar i landet, att de ställde sig frågande inför regeringens politik. Sverige var neutralt men flyktingarna var ju inte neutrala, skriver Harry. Reaktionen är förstäelig, liksom

Harrys bitterhet över det Österrike han lämnade, han förlät aldrig sina landsmän. Han hade ju förräts och svikits av sitt fosterland, han hade berövats allt. Ändå delar jag Kreiskys uppfattning, inte Harrys.

Jag tror jag var med vid de flesta tillfällen då Olof Palme, Willy Brandt och Bruno Kreisky möttes i enrum, med bara någon medarbetare närvarande, för att diskutera politik och jämföra sina erfarenheter. Jag kan ännu i mina öron höra de två senare förklara: man kan inte sätta halva folket i fängelse, man kan inte sköta ett land om man kastar ut alla dem som administrerat landet därför att de på något sätt samarbetat med ockupationsmakten.

Byråkratier är opportunistiska, servila mot makten, funktionärer tänker på sin karriär, försöker vara de styrande till lags. Det är inte annorlunda i företag. Hur många i Sverige skulle våga riskera arbete, ställning, familj, det egna livet om vi blev ockuperade eller om en diktator kom till makten? Anledningen till att vi kan slå oss för bröstet är väl bara att vi aldrig utsatts för prövningen – tack vare det som nutidens moralister kallar ”eftergifter”.

Eftergifter under andra världskriget? Finns det något land som har ett fläckfritt förflutet, något folk som har snövitt samvete? På Svenska Teatern i Helsingfors gick hösten 2007 en pjäs som hette *Man-nerheim*. Där säger marskalken när han funderar över de beslut han måste fatta: ”Om en statsman har att välja mellan att rädda sin egen heder och rykte, eller att rädda sitt fosterland, då bör han nog välja att rädda fosterlandet.”

Privatmoral eller ansvarsmoral, således. Den i dag förhärskande moralistiska historieuppfattningen i Sverige godkänner bara den första typen av moral och dessutom i efterhand. Per Albin Hansson ville under krigsåren till varje pris hålla ihop samlingsregeringen, enligt vad hans efterträdare Tage Erlander inpräntade i mig vid våra samtal. Samlingsregeringen var både inåt och utåt garanten för den nationella beslutsamheten att hålla landet utanför kriget. Högern ville att kommunistpartiet skulle förbjudas. Det ville inte socialdemokraterna. I sam-

lingsregeringens namn gick man högern en bit till mötes, kompromissen innebar interneringsläger för kommunister och transportförbud för *Norrskens-flamman*. Kommunisterna ojade sig sedan i årtionden över att de i några avseenden behandlades med metoder som de själva skulle ha betraktat som mjäktiga om det gällt behandlingen av ”klassfienden”. Per Albin Hansson var kanske mindre ängslig för Hitler än för de politiker som var beredda att spräcka samlingsregeringen. Han gick med på en del av de tyska kraven. Hans rykte har aldrig hämtat sig från det.

Harry hade kommit till Sverige på tyskt pass. I januari 1942 fick han ett brev från tyska beskickningen i Stockholm som förklarade att han till följd av den nya medborgarskapslagen av 25 november 1941 hade förlorat sitt tyska medborgarskap och att hans pass var indraget. Anledningen var förstås att han i de tyska och österrikiska registren betecknades som jude. Brevet var ställt till Harry Leo Israel Schein. ”Israel” därför att ett tyskt dekret från augusti 1938 hade gjort det obligatoriskt för judiska män att lägga till ”Israel” som mellannamn. Alla kvinnor skulle ha mellannamnet ”Sara”.

Nu var Harry Schein officiellt ”statslöse fd tyske, fd österrikiske medborgaren”, det är så han betecknas i polisrapporterna. Som statslös måste han på nytt ha kontakt med polismyndigheterna för att söka så kallat främlingspass. Han får hjälp av Mosaiska församlingen. Polisen förhör honom den 19 mars 1942. Han uppger sig enligt förhørsrapporten tillhöra den mosaiska trosbekännelsen, men inte vara konfirmerad. 1938 hade han nödgats sluta sina studier vid gymnasiet i Wien – sannolikt det på Kundmannngasse nr 20–22 – och därefter hade han vistats i hemmet tills han avreste till Sverige, uppger han. Alltjämt tre år efter ankomsten till Sverige står det att syftet med vistelsen här är att han väntar på att få resa vidare till USA. Polisens signalement på honom: ”177 cm lång, mörkblont hår, gråblå ögon, oval ansiktsform, rak näsa”. Han har ännu inte fyllt 18 år.

Polisen ställer ju under årens lopp frågor om flyk-

tingen Schein av olika anledningar och de vänder sig till hyrestanter och arbetsgivare. Överlag är omdömena om Harry positiva. Han har börjat skriva i *Aftonbladet* och dess chefredaktör, P.G. Pettersson, beskriver Harry som en ”synnerligen högt bildad man”, som fullständigt behärskar det svenska språket. Ett tag arbetar han med att göra kostnadskalkyler för ett företag, AB Kalkylexpertis i Stockholm, och hans chef där säger: ”en mycket intelligent och dugande arbetsmänniska, vilken presterade en enastående arbetstakt med gott arbete”. Det är 1944, Harry är 20 år gammal. Senare, när han börjat arbeta som vattenreningsingenjör på Merkantila Ingenjörbyrå blir omdömena rent lyriska.

Det finns också kritiska röster. En arbetsgivare säger att man inte kan anmärka på Harrys arbete, som han skött till belåtenhet. Men han är intresserad av politik, tillägger disponenten, han verkar vara intresserad av kommunism att döma av de tidningsartiklar av Harry som kommit under disponentens ögon. En annan beskriver honom som ”arrogant”. Han var faktiskt arrogant – och jag tyckte han hade rätt att vara det. Någon sympati för kommunismen som samhällsform kan man dock inte utläsa ur det material jag har sett. Däremot står han politiskt till vänster, det säger han själv i *Schein*. Han var långt ifrån ensam att utrikespolitiskt ta ställning för Sovjet och mot Tyskland; under krigsåren blev den allmänna inställningen till Sovjetunionen alltmer positiv. På Europas fastland fördes kriget mot Hitler-Tyskland av Sovjet efter juni 1941. England hade flytt från Dunkerque i maj 1940 och kom inte tillbaka till den europeiska kontinenten förrän i juni 1944 tillsammans med USA. ”Min fiendes fiende är min vän”, lyder formeln i Melanöstern. Den gäller rimligen också på andra håll.

En flykting korsar sitt spår

Här bodde vi, säger Harry och pekar på stenhuset på Untere Weissgerberstrasse i Wiens tredje ”Bez-

irk”. Wienskt sekelskifte, ”gutbürgerlich”, Harry kom inte från proletariatet. I samma stadsdel, ett stenkast från Stadtpark har jag själv hyrt en möblerad våning för de år jag ska bo i Wien. Harrys föräldrahem ligger i en lite finare del av stadsdelen, närmare Donaukanalen, närmare Pratern och dess gröna fält. För att komma till Pratern måste man gå över bron som korsar kanalen. Där bodde vi också en tid, säger Harry. Han visar var de brukade spela fotboll som pojkar. När vi går förbi ser vi naturligtvis ett gäng småpojkar som spelar boll på gräsmattorna under träden, precis som i början av 1930-talet. Jag brukar jogga här på söndagsmorgnarna, säger jag.

Att jogga har aldrig legat för Harry. Men han åker skidor, vi hinner åka skidor både i Annaberg utanför Wien och i Bad Gastein de vintrar jag bor i Wien. Han är 14 år äldre än jag, åker försiktigare. Efter ett par timmar i friska luften blir Harry hungrig, röksugen, eller vill ha en whisky. Måltiden och samtalet under måltiden är lika viktiga som motionen. Det är alltid spännande att prata med honom, och tidigt upptäckte jag hos Harry ett behov att säga emot: ”förlåt, det du säger är väl ändå fel ...” Han brukade börja sina protester med ”förlåt”, det är klart man lyssnar till en som ber om ursäkt!

En sådan samtalspartner är nyttig, man söker hans råd. Det upptäckte Olof Palme tidigt. Olof brukade inför mig klaga över att han blev för lite motsagd, av medarbetare, tjänstemän, även av en del statsråd. ”Han har inga egna åsikter, inga egna idéer”, sa han om en del. Inga namn här, de spar jag till mina memoarer. Av Harry blev man nästan alltid motsagd.

Detta är vårvintern 1981. När han långt senare, i oktober 1994, fyller 70 år så reser han till Wien för att fira sin födelsedag i ensamhet. Han till och med koketterar med sin ensamhet, sin övergivenhet. Han har trots det – eller kanske just därför – accepterat att vandra runt i sin barndoms kvarter tillsammans med författaren Carl Henning Wijkmark, bli fotograferad och intervjuad för *Dagens Nyheter*. Till Wijkmark och DN säger han samma sak som han

sa till mig 14 år tidigare. Till och med de fotbollsspelande pojkarna i Pratern träffar de på.

Jag tror att den där promenaden var en ritual; att Harry var tillbaka i Wien så fort han kunde efter krigsslutet, att han sedan återkom gång på gång. En flykting korsar alltid sitt spår. Han ville förtränga sin barndom. Men barndomen trängde sig på.

Vi gick vidare och kom till Kundmanngasse, några kvarter från hans föräldrahem. Där finns ett hus som lär vara ritat av Ludwig Wittgenstein. Intill låg Harrys skola, säger han. Och en kontroll i de wienska arkiven idag visar att det på Kundmanngasse nr 20 mycket riktigt låg en ”Knabenschule” på 1930-talet, en skola för pojkar och avsedd att förbereda dem för högre studier, ingen vanlig folkskola alltså. Den är nu nedlagd. Intill låg ett gymnasium, den skolan finns alltså kvar 2009. Några arkiv från skolorna kan ej återfinnas, meddelar arkivarierna. Harry skriver att han var tvungen att lämna skolan 1938 och att han sedan vistades i hemmet. Det troliga är att han förvisades till en skola för judiska barn, men att modern valde att ha honom hemma i avvaktan på en möjlighet att lämna landet.

Wollzeile heter en trevlig affärsgata som går från Stubenring in mot Wiens centrum. På den gatan finns en restaurang som heter Figlmüller och som serverar stora, knaperstekta wienerschitzlar. De är gjorda på fläskkött och mycket goda. Men egentligen ska det vara kalv. I andra ändan av gatan låg en kabaréteater, som hette Simpl och vars specialitet var politisk satir. Efter en tid i Wien kunde jag hyggligt hänga med i det wienska talspråket och hade följt österrikisk inrikespolitik så pass mycket att jag kunde uppskatta satiren och gick dit, ensam eller i sällskap med någon. Men Harry gillade inte Simpl och dess satir. Han tyckte inte tillräckligt om Österrike och Wien för att kunna skämta om landet och Bruno Kreisky. För honom var det blodigt allvar.

På den här gatan hade min far en speditiönsfirma, säger Harry när vi går på Wollzeile. Det stämmer. Enligt uppgifterna i Wiens handelsregister registrerades i januari 1923 speditiönsfirman C.M. Schein.

Den upphörde i mars 1939, ett år efter ”Anschluss” till Tyskland. Då var fadern död sedan tre år och Harrys mor stod i begrepp att skicka honom bort från Wien. Speditiönsfirman var ett kommanditibolag. Pappa Schein var huvudägare, så kallad komplementär i kommanditibolaget, och han hade tre medägare. Fadern hade alltså vid 42 års ålder så pass mycket kapital att han ansågs kunna stå huvudrisken för företaget. Firman måste ha gått bra trots de osäkra tiderna, familjen Schein förefaller att ha haft det tämligen gott ställt. Harry beskriver i sin självbiografi familjemiddagar, hembiträde, borgerliga attribut. Han fick gå i bra skolor. Harry sa till mig att familjen hade en del pengar som härrörde från moderns sida i form av aktier i det stora bryggeriet Gösser. Bryggeriaktier har alltid ansetts vara en bra investering för änkor och faderlösa: god årlig avkastning och liten risk, öl går alltid åt, i dåliga tider super man ännu mer för att döva bekymren. Modern var född i östra Polen, den fattiga delen av landet. Samlar man verkligen på sig en förmögenhet i bryggeriaktier där? Allt tyder emellertid på att familjen Schein tillhörde den assimilerade judiska borgerligheten, en samhällsklass som lämnat storartade bidrag till Wiens och hela Centraleuropas kulturella, vetenskapliga och ekonomiska utveckling. Hitler och hans anhang utplånade denna samhällsklass – och de båda världskrigen berövade Wien dess glans. Staden reducerades maktpolitiskt, men förblev en del av det tyska språk- och kulturområdet, och kan därför aldrig bli lika provinsialt som till exempel Stockholm eller Oslo.

Vi satt på kaféerna, drack kaffe, läste tidningar, åkte upp till Grintzing. Harry tyckte om sin barndoms maträtter, ”gefüllte Kalbsbrust”. Däremot stod han främmande för Frankrike och dess kök, trots att han själv hävdar motsatsen. Han var och hälsade på mig också i Paris, vi besökte tillsammans slagfälten i Flandern. Han behärskade inte språket och jag såg honom vilsen inför parisiska matsedlar. Kulinariskt förblev han en centraleuropé, politiskt en beundrare av USA. Jag hörde honom till exempel aldrig kritisera Vietnamkriget.

En runda en sen kväll gick till Loos American Bar på Kärrntner Strasse. Konsthistoriker – och en del andra – känner till den baren, den har ritats av Adolf Loos. Vi var de enda gästerna och drack förmodligen Cutty Sark. Baren drevs sannolikt inte som kommersiellt företag utan som kulturminnesmärke av staden Wien. En annan kväll gick vi till ett ställe som däremot inte drevs som ett kulturminnesmärke, den erotiska kabarén Casanova på en tvärgata till Graben. Vi gick givetvis dit av kulturellt och filmhistoriskt intresse, inte för att beundra de lättklädda damerna. Lokalen spelar nämligen en roll i Carol Reeds Wienklassiker *Den tredje mannen*. Det är dit Holly Martins, spelad av Joseph Cotten, går i sitt sökande efter ungdomsvännen Harry Lime. Ännu i början av 1980-talet såg där ut ungefär som i filmen från 1950-talets början. Damerna flockades omkring oss. Harry var stenhård – bjöd inte ens på en Kent.

Familjen Schein

Harry berättade för mig att hans fars familj ursprungligen kom från Tyskland, trakten av Dresden och att den hade en bakgrund i musikens värld; jag fick intryck av något med kyrklig anknytning. Fadern hette Marcel, enligt de uppgifter som Harry lämnade till myndigheterna i Sverige. Om modern berättar han att hon hette Ida. Jag var katolskt uppfostrad, men hemmet var inte religiöst, sa han. På några punkter missminner han sig.

I arkiven i Wien finns uppgifterna om familjen Schein bevarade. Fram till 1938 sköttes folkbokföringen där av de religiösa församlingarna, för familjen Scheins del av judiska församlingen i Wien. Där finner man Harry Leo, född 1924 och hans syster Elisabeth Kitty, född 1921. Modern, Ida, var född Garfein år 1884 i Premüzl i nuvarande östra Polen. Hennes bröder stupade i första världskriget, skriver Harry. Fadern, Chaim Moses Schein, var född 1881 i Wien enligt arkivbladet. Harry hade två farbröder, Salon och Julius, och en faster Fanny, gift Ochs. Alla

dess tre syskon till fadern var ungerska medborgare och hade beskedligare adresser i Wien än Harrys familj där alla var österrikiska medborgare. Harry skriver att fadern lär ha hjälpt sina syskon med pengar. Fastern Fanny kom regelbundet på middag. Harrys farmor och farfar hette Gisela och Samuel, farmodern var född Hösch. Åtminstone ett par generationer bakåt verkar familjen vara judar, ändå kallas fadern av Harry inte vid sitt judiska namn, Chaim Moses, utan för Marcel. Förklaringen är väl enkel: fadern använde sannolikt namnet Marcel därför att det var lättare för en speditör i Wien, ett yrke som ständigt förde till internationella kontakter, att ha ett franskt förnamn än ett som förde tankarna till en ”schtetl” i Galizien.

Hans mor Ida gifte sedan om sig med Ludwig Langbank och deporterades österut tillsammans med mannen och hela familjen. De avregistrerades den 5 juni 1942 och hördes sedan aldrig av. Fadern? Det står i registren att han dog den 21 januari 1936, då Harry var elva år, och begravdes på Zentralfriedhof i Wien. Men varför, i en syskonskara på fyra, är tre ungerska medborgare medan den fjärde är österrikisk? Harrys far, österrikaren, var också den som förefaller ha haft den bättre ekonomiska ställningen av syskonen. Före första världskriget hade de alla varit medborgare i samma rike: Österrike-Ungern. Det finns en uppgift i arkiven om att Harrys far inte är född i Wien utan i en ort med ungersk-klingande namn. Kanske hela familjen kom från Ungern – eller från Slovakien, som tillhörde Ungern i hundratals år, men som efter första världskriget blev ena delen av Tjecko-Slovakien?

Judarna i Wien

Harry skriver att han hade köpt in tio exemplar av Steven Bellers bok *Vienna and the Jews 1867–1938* och delat ut bland sina vänner. Jag fick ett exemplar, i min tur lånade jag honom Joseph Roths: *Juden auf Wanderschaft*, och fick den tillbaka efter en tid med

ett kort på vilket stod: ”Skitbra – särskilt första delen”. Den delen handlar om de judar som från mitten av 1800-talet kom till Wien från Galicien och som bosatte sig i Wiens andra ”Bezirk”, i Leopoldstadt. Jag vet inte, men gissar, att Harrys förfäder ursprungligen kan ha kommit den vägen.

Både Bellner, den akademiske forskaren från Cambridge och Joseph Roth, den store österrikiske författaren, född i Brody i nuvarande Ukraina, säger samma sak: judarna i öster sökte sig till Wien därför att där fanns bättre utkomstmöjligheter, men också, och kanske viktigare, därför att Wien tillhörde det tyska kulturområdet. Och Tyskland det var för judarna Goethes, Schillers, Lichtenbergs land – Tyskland var upplysningen, det var 1848 års revolution. Det var i den tyska kulturen de lättast kunde och ville assimileras. Ända tills Hitler och hans anhang hade börjat göra allvar av sina planer trodde judarna i habsburgarnas gamla länder att den tyska kulturen och dess liberala traditioner skulle skydda dem.

Det fanns en antisemitism i Österrike och den var inte värre än i andra länder i Central- och Östeuropa. Men antisemitismen, som ju är en europeisk företeelse, ändrade karaktär under slutet av 1800-talet, menar Beller och andra. Tidigare hade majoriteten, alltså katoliker och protestanter, betraktat judarna som en religiöst och kulturellt avvikande minoritet. De var annorlunda, helt enkelt, även om också det kunde ge upphov till diskriminering och ibland förföljelse. Under intryck av nationalismen – och i Österrike betydde det framförallt tysk-nationalismen med de tysk-nationella studentföreningarna som mest militanta företrädare – började man hävda att judendomen inte bara var en av de tre monoteistiska religionerna islam, kristendom och judendom, utan att dess utövare också utgjorde en särskild ”ras”. Vad är då en ras? Rasbegreppet är en ”social konstruktion” för att använda en term hämtad från den så kallade postmodernismen – en annan social konstruktion. Föreställningen att mänskligheten inte bestod av en enda mänsklighet, utan kunde delas in i olika raser, fick fotfäste och skulle

komma att förgifta hela 1900-talet. Även i ”vetenskapliga” sammanhang kom detta intellektuella kvacksalveri att göra sig gällande. För att inte tala om i politiken.

När man väl hade börjat indela människorna i olika ”raser” kunde man också börja tala om ”judiskt blod”. I konsekvensens namn fanns väl även kristet, protestantiskt, katolskt, buddistiskt, muslimskt, hinduistiskt ”blod”. Antisemitismen grundad på ras hade på 1880-talet fått sin ”teoretiska” underbyggnad i Eugen Dührings, *Die Judenfrage als Rassen-, Sitten-, und Kulturfrage*. Egendomligt kan man tycka är att Theodor Herzl i sin bok, *Der Judenstaat* – sionismens grunddokument – talar om ”der jüdische Rasseneinschlag” redan i inledningen. Även han tycktes alltså anse att judar utgjorde en ras.

Två politiska ledare i Wien använde antisemitismen som medel i sin politiska agitation. Den ene var Georg Ritter von Schönerer, tysk-nationell, och den andre Karl Lueger, kristlig-social. Båda två blev förebilder för Adolf Hitler vilket Brigitte Hamman uttredde i sin lysande bok, *Hitlers Wien – Lehrjahre eines Diktators*. Den mest aggressive av de två var von Schönerer, vilken i Dührings anda definierade judar som en ras. Hamman kallar det i sin ovannämnda bok för ”Rassenantisemitismus” – Hitlers antisemitism var just en utpräglad ”ras-antisemitism”.

Landet han lämnade

Första världskriget var ur alla synpunkter en katastrof. Det följdes av en fredskonferens 1919 som skapade nya problem; de i Mellanöstern tycks idag närmast olösliga. Den omedelbara politiska följden 1918 blev emellertid upplösningen av tre av Europas gamla imperier: det tsaristiska Ryssland, det ottomanska Turkiet och det habsburgska Österrike-Ungern. Kvar av habsburgarnas välde blev Österrike, en centraleuropeisk småstat med en huvudstad byggd för ett imperium. De andra delarna av imperiet gick sina egna vägar.

”Sammanbrottet var enormt. Man kunde bara överleva det genom att förneka det”. Så skriver Harry i sin självbiografi och beskriver fattigdomen, tiggarna vid dörren, klasskillnaderna i sin barndoms Wien, allt detta var ”påträngande inslag i verkligheten, även för en liten pojke som levde under privilegierade materiella förhållanden”. De ekonomiska problemen fördjupade motsättningarna mellan de olika nationalitetsgrupperna i landet. Lägg därtill olika utrikesspänningar; att som grannar ha Adolf Hitler i norr och Benito Mussolini i söder skapade inte lugn och ro.

Det Österrike som Harry Schein föddes i 1924 befann sig i ett latent inbördeskrig mellan vänster och höger. Båda sidor hade organiserat halvmilitära skyddskårer, vänsterns *Arbeiterschutz* och de borgerligas *Heimwehr*. 1932 blir jordbruksexperten Engelbert Dollfuss förbundskansler. Året efter börjar han regera med fullmaktslagar från 1917. Dollfuss förbjuder det nationalsocialistiska partiet. Efter gatustrider i Wien 1934 förbjuds även det socialdemokratiska partiet – och snart all partipolitisk aktivitet. Nazisterna försöker sig på en statskupp, de misslyckas med att ta makten men råkar mörda regeringschefen Dollfuss. Han efterträds av Kurt Schuschnigg, vilken fortsätter samma politik, blott mer metodiskt. Politiker fång-slas, en av dem är socialdemokraten Bruno Kreisky. Österrike hade blivit en diktatur, som kom att kallas austro-fascistisk. Den varade till Hitlers ”Anschluss” våren 1938.

Den 15 mars 1938 höll Adolf Hitler sitt omskrivna tal på Heldenplatz i Wien inför en jublande folk-massa, som uppskattats till en kvarts miljon. 13-åringen Harry Schein var en av betraktarna, han har vittnat om åhörarnas entusiasm. Han återkommer gång på gång till denna upplevelse och dess betydelse för hans känslor gentemot Österrike. Han skriver också om sin egen upplevelse av nazismen och nazister. Men hur mycket erfarenhet hade han? 1938 blir Österrike en del av Stor-Tyskland, ett år senare lämnar Harry Wien för Stockholm, det blir ett års egen erfarenhet. Därefter handlar hans per-

sonliga erfarenheter om Sverige. Särskilt många nazister kan han knappast ha träffat.

Men han menar förstås sin familjs erfarenhet av nazismen, sin påtvingade flykt, och utplånandet av de medlemmar av familj och släkt som inte hann sätta sig i säkerhet. En kvarts miljon människor på Heldenplatz i Wien är en oerhörd massa människor. De österrikiska nazisterna var välorganiserade, de hade stöd av sina tyska partibröder och gemensamt hade de noggrant organiserat och förberett både maktövertagandet och manifestationen. Från hela Österrike hade man till Wien transporterat medlemmar av Hitlerjugend och Bund Deutscher Mädel. Skolor, fabriker och kontor fick order om att hålla stängt, de anställda fick med bibehållen lön gå och hylla Hitler. Wien hade nästan två miljoner invånare, Österrike nära sju miljoner. Var fanns alla de som inte var med på Heldenplatz, frågar Bruno Kreisky. Katolska kyrkans överhuvud, kardinalen Innitzer i Wien, försäkrade Hitler om sin och alla österrikiska katolikers lojalitet – Innitzer var sudet-tysk.

Dagarna efter Hitlers framträdande började de tyska och österrikiska nazisterna ta itu med de ”inre fienderna”. Gestapo lade beslag på den österrikiska polisens register, en god hjälp i förföljelsen av olik-tänkande. Judar, socialdemokrater och kommunister var särskilt utsatta. Mobben släpptes loss mot judarna, butiker plundrades, judar rånades på öppen gata och torterades i arrestlokalerna. Bruno Kreisky hade redan 1935–36 suttit fängslad av Schuschnigg-regimen för olaglig politisk verksamhet. Nu fängslades han på nytt, den här gången fick han dela cell med Schuschniggs anhängare! Enligt planerna skulle Kreisky ha sänts till koncentrationslägret Dachau, men han var ett problem för nazisterna eftersom han redan var en internationellt känd politiker. Hans svenske kollega Torsten Nilsson var lika känd i den europeiska socialdemokratin och hade skaffat honom inresetillstånd till Sverige. Hösten 1938, ett halvår före Harry Schein, kom han till Stockholm.

Den hösten intensifierades förföljelsen av de österrikiska judarna. Om arkiven från Harrys skola hade funnits kvar skulle man där sannolikt finna förklaringen till att han tvingades lämna skolan och stanna hemma: han var registrerad som jude. De som kunde försökte ta sig till Tjeckoslovakien och Prag. Det landet var ännu en demokrati, en av de få på Europas kontinent i slutet av 1930-talet. Men även tjeckerna stängde sina gränser när flyktingströmmen tätade. Det måste ha varit under dessa månader som Harrys mor och förmyndare kom fram till att barnen måste bort från sitt födelseland.

Att sända sina egna barn ut i det okända. Man kan föreställa sig de dramatiska, förtvivlade diskussioner som ägde rum hos familjen Schein och andra judiska familjer i Wien under dessa månader. Soma Morgenstern, Joseph Roth, Stefan Zweig är några av de judiska författarna i Wien som vittnat om den stigande rädslan för förföljelse under denna tid. Harry skriver: ”Min mor, möjligen även min förmyndare, var rädda för utvecklingen, tyckte att jag borde sättas i säkerhet. Sverige var ett av de få länder som då tog emot ungar i min ålder.”

Den tredje mannen?

Vårvintern 1947 kontaktar Harry Schein, 22 år gammal, utlänningskommissionen vid Socialstyrelsen. Han vill byta namn. För övrigt har han redan bytt namn. Men bara i Nevada, USA. Med hjälp av sitt svenska främlingspass och en advokatbyrå i Reno har han fått namnet Harry Martin godkänt av en lokal domstol. I dossiern hos Utlänningskommissionen finns arkiverat ett dokument från en distriktsdomstol i Nevada, daterad 26 februari 1947, och undertecknat av distriktsdomare A. J. Maestretti, som förkunnar att Harry Leo Schein har bytt namn till Harry Martin, ”by which name he shall hereafter be known”.

Att åka till Nevada, USA för att byta namn och engagera en advokatbyrå för att sköta saken – det är rätt företagsamt av en 22-åring. Varför vill han byta

namn? Han vill ha ett ”neutralt” namn, säger han till de svenska myndigheterna. Det blir polisförhör och Harry avslöjar då att han kommit till Sverige på falska papper! Egentligen heter han varken Schein eller Martin utan Harry von Breitenfeldt. Och han är inte född 1924 utan 1919. Han gör sig fem år äldre, det kan man göra när man är ung. Dessutom säger han sig vara katolik, inte jude.

Anledningen att han kommit till Sverige under namnet Schein sägs vara att han inte kunnat få utresetillstånd från Österrike under sitt riktiga namn. Hans mor hade emellertid en väninna vars son hade omkommit under oroligheterna i Wien hösten 1938. Denna väninna hade lånat ut sin döde sons dopattest, och med hjälp av det dokumentet hade Harrys mor kunnat få ut ett pass, utställt på Harry Leo Schein. Under detta falska namn hade så hennes son, Harry von Breitenfeldt, kunnat lämna Österrike.

Polisen kontrollerar Harrys historia och kontaktar polisen i Wien, som hittar en Karl Zawodnik på den adress där Harrys familj bott. Denne säger att han kände familjen Schein och kom ihåg dem, men kan inte identifiera de olika familjemedlemmarna. Hos mosaiska församlingen i Wien hittar man hela familjen Schein och uppgifterna stämmer med vad Harry uppgivit för polisen i Stockholm. Därmed blev man övertygad om att Harry var Harry – och inte Harry eller Harry. Det var inte den tredje mannen utan den förste som var vår Harry.

Eftersom Harry hade varit i USA för att genomföra namnbytet kontaktade de svenska myndigheterna även FBI. Därifrån fick man ett svar daterat den 11 juni 1947 och undertecknat av ingen mindre än chefen själv, J. Edgar Hoover. FBI hade intervjuat Harrys svåger, Theodore Gottlieb, gift med Harrys syster Elisabeth och boende 2510, North Beachwood Drive i Hollywood. Allt bör kontrolleras, säger ju Harry om uppgifterna i sin självbiografi och här har vi en kontroll gjord av FBI.

På sommaren 1946 hade Harry besökt sina släktingar i samband med en affärsresa och bott hos Gottliebs. Harry var vid den här tidpunkten an-

ställd vid Merkantila Ingenjörbyrå, hade etablerat sig som vattenrenare och gjorde många utlandsresor. Han hade under vistelsen hos systemen och svågern huvudsakligen sökt kontakt med ”liberal political groups in the Los Angeles area”, och träffat företrädare för olika fackliga organisationer inom filmbranschen. Han ville göra intervjuer som underlag för en artikel ”in a socialist paper” i Stockholm. Kanske avses socialdemokratiska *Aftontidningen*, Harry hade börjat skriva där. Året efter hade han varit tillbaka i USA. Då hade han bara ringt Gottliebs eftersom han var för upptagen för att ta omvägen över Hollywood. Men Gottliebs kände till Harrys försök att byta namn, han hade till och med bett dem medverka i aktionen. De hade avstått, ville inte äventyra sina utsikter att bli amerikanska medborgare. De hade också fått en son, Thomas Harry, född 1942. Det finns också uppgifter om att Harrys system i ett andra äktenskap fått ytterligare barn. Släkt till Harry finns alltså i USA.

Två saker är intressanta med svaret från FBI. Det verifierar vad Harry skriver i *Schein* om sin verksamhet omedelbart efter kriget och om sina resor utomlands. Enligt FBI ringer han till en person i San Francisco från en telefonkiosk på Biltmore Hotel i Los Angeles. De har tydligen koll på Harry, kanske efter tips från svenska Säpo? Är det någon agent för främmande makt han ska etablera kontakt med i San Francisco? Förklaringen finns i *Schein* – han reste för att förhandla ett avtal inom vattenreningsteknologin med Chemical Process Company i Redwood City utanför San Francisco.

Vidare kastar FBI – eller rättare sagt Harrys system och svåger – ljus över Harrys förhållande till judendomen. Han levde, säger de ”i ständig skräck för antisemitism och judeförföljelse”. Därför vill han fullständigt frigöra sig från allt som kunde identifiera honom som jude. Den reaktionen hos Harry borde vara lätt att förstå och sympatisera med mot bakgrund av hans och hans familjs historia. Han är inte den ende med dessa erfarenheter, som reagerat på liknande sätt och troligen finns här en nyckel till

hans personlighet. Egendomligt är dock att Harry inte nämner vare sig försöken att byta namn eller skälen till att byta religion i sin självbiografi eller i boken *Sluten*. Där finns ändå ett helt kapitel med titeln *Juden* där han diskuterar sin inställning utgående från judendomen som religion, ”ras” och kulturell-social gemenskap. Varför skrev han inte bara ”jag var livrädd”? Alla skulle ha förstätt honom.

Historien med namnbytet skulle bli ett problem för Harry när han under slutet av 1940-talet ansökte om svenskt medborgarskap. Han hade då börjat rota sig i Sverige. Eventuella planer på att följa efter systemen till USA hade övergivits. Under 1948 söker han för första gången medborgarskap. Han förhörs naturligtvis av polisen i anledning av sin ansökan. Då fick han klart för sig att myndigheterna vet allt om hans försök att byta namn, om hans motstridiga och skiftande uppgifter om sin familjebakgrund. Sådant är inte förtroendeingivande vid en tid då det kalla kriget just tagit sin början. Han drar tillbaka sin ansökan, sannolikt därför att han förstår att han kommer att få avslag.

I mars 1949 återkommer han med en ny ansökan. Den avslås av Kungl. Maj:t i september samma år och motiveringen till avslaget är, enligt anteckningar i akten, just de motstridiga uppgifter om sin identitet han lämnat tidigare. Våren 1950 lämnar han in en ny ansökan. Föredraganden i justitiedepartementet verkar ha varit välvilligt inställd till honom; på omslaget till akten finns en blyertsanteckning med innebörd att man ska låta det gå ett år efter det förra avslaget för att så i föredragningen inför statsrådet föreslå ett positivt beslut.

Hans ansökningshandlingar och polisrapporter ger en inblick i hans ekonomi. Vid slutet av 1940-talet är han inte längre den medellöse flyktingen. Enligt egna uppgifter har han en fast lön av 15.000 kronor per år. Därtill kommer omkring 5.000 kronor i arvoden från publicistiska arbeten, samt 5.000 kronor i royalty från uppfinningar. Det är en bra årssinkomst för en 25-årig ungkarl. Han har ett spar kapital om 5.000 kronor, en personbil värd 10.000

kronor som är fullt betald, han har möbler och böcker som han värderar till 5.000 kronor. Inga skulder, ingen försörjningsplikt, ingen sjukförsäkring. Han bor på Artillerigatan 20, 3 trappor och portvakten, fru Ester Andersson, uppger på förfrågan att ”hon inte har någon anmärkning på Schein som hyresgäst”.

Den 6 oktober 1950 bifaller Kungl. Maj:t hans ansökan och Harry Leo Schein blir svensk medborgare. Därmed får han ett problem som kan verka bisart i dag. Före 1952 års religionsfrihetslag fick en svensk medborgare inte vara gudlös; man måste vara medlem i ett av staten godkänt trossamfund. Så länge han var statslös lade sig den svenska staten inte i vilken gud han trodde på, men när han blev svensk medborgare måste han välja mellan de av svenska staten godkända. Han valde att bli protestant. Han måste nu också göra värnplikten. Den gör han formellt på K1, Stabskompaniet, från maj 1952 till mars 1953. Han gör direkt tre repövningar i ett svep och muckar i juni 1953. I själva verket fullgjorde han sin värnplikt genom att arbeta för Statens folkbadsutredning.

”An agent of influence”

Under några månader sommaren 2009 har jag sysslat med Harry Scheins tidiga historia. Den var mer komplicerad än jag hade föreställt mig. När jag trodde allt var någorlunda utrett har nya spår dykt upp. Det senaste leder till Säpo och den militära underrättelsetjänsten. Finns det ytterligare spår, som jag missat?

De tidigaste spåren av att det svenska underrättelseväsendet intresserade sig för Harry Schein härör från krigsåren. I den omfattande ”postkontrollen” fastnar hans brev. Den 21 juli 1944 går 19-åringen på biografen Aveny med en dam som bär ett utländskt namn. Säpo skuggar dem och upprättar ett ”skugnings-PM”. Detta PM finns inte kvar i arkivkartongen. Vi vet inte om hon var gammal

eller ung, vad de gjorde efteråt. Kvar i Harrys Säpo-mapp finns bara en notering om att han skuggats. En ung man går på bio med en dam krigssommaren 1944. Varför är det av intresse för det svenska kontraspionaget? Var båda flyktingar, kanske hans kvinnliga sällskap lika suspekt som Harry? Hur kunde Säpo annars känna till hennes namn? Vilken film såg de?

Övervakning av utländska flyktingar i det neutrala Sverige under krigsåren är varken förvånande eller upprörande. Märkligt – och upprörande – är i stället att det i akterna hos Säpo och försvaret finns spår av säkerhetsorganens intresse för hans person ända in på 1970-talet. Personer jag talat med och som har god insikt i dessa spörsmål pekar på två förklaringar. Den som en gång hamnat i registren, till exempel därför att man är flykting, kan ”hänga kvar” där år efter år tills hela akten gallras och dokumenten – som ibland kan vara graverande även för myndigheten – rensas bort och försvinner.

Den andra förklaringen är att personen haft uppdrag åt försvaret. I så fall gör man en säkerhetsprovning av vederbörande. Båda dessa förklaringar kan gälla Harry. Han var ju 1) flykting och han fick 2) som vattenreningsingenjör anledning att ha en kommersiell kontakt med försvarsmyndigheterna. Han berättar i sin självbiografi att en konkurrent lät sprida ut ryktet att han var kommunist och en säkerhetsrisk. Alla dörrar stängdes för honom, skriver han. Han blev orolig och kontaktade advokat. I arkiven finns sådant som kanske är spår av den incidenten. En professor Rundberg, möjligen ”konsult” hos någon konkurrent, sitter den 26 november 1949 och ringer runt till olika verk, företag, personer och ”varnar” för Schein. Professorn antecknar klockslagen för sina samtal och sedan gör han en PM som arkiveras så att jag 60 år senare kan hitta den!

En statslös före detta rysk medborgare, Nikolai Kowarsky, kanske hade samma roll som professor Rundberg, som betald dräng? Kowarsky hade kommit från Tyskland till Sverige på 1930-talet, var gift med en ryska och bodde på Jungfrugatan 78. Han var någon sorts reklamtecknare och tycks ha hjälpt

försvaret med att rita modeller för flygvapnet. Han var grundligt övervakad och telefonavlyssnad av säkerhetsorganen i Sverige, enär han umgicks livligt med officerare i flygvapnet samtidigt som han umgicks lika livligt med en sovjetisk diplomat, vilken säkerhetspolisen betecknade som en av de mest framstående inom den sovjetiska underrättelsetjänsten. Enligt en polisrapport jag hittat hade Kowarsky hos statens utlänningskommission angivit Harry – som just då, i början på 1950-talet, gjorde värnplikten hos försvarsstaben – som agent för Moskva.

I Harrys kartong i Säpos arkiv ligger tidningsurklipp kvar. Bo Widerberg angriper Harry Schein, säger att han är fascist. Det klipps av Säpo och arkiveras. *Ny Dag* har skrivit positivt om Schein, det blir ett nytt urklipp. När han 1970 håller tal om filmbranschen på en konferens så åker tidningsreportaget härom in i Säpos arkiv. Den 27 augusti 1965 ger byråchef Otto Danielsson hos Säpo en medarbetare skriftlig order om att ta reda på vilka som står bakom Conseil AB, det bolag som Harry och hans hustru Ingrid Thulin äger. Conseil AB stod det ju på dörren till Harrys villa i Danderyd, uppgifterna om bolag är offentliga och fanns då hos Patent- och registreringsverket. Men varför ska de läggas i en hemlig mapp hos Säpo?

Jag hittar en PM i Säpos arkiv som kan förklara varför man fortsatte att intressera sig för Harry Schein. Den är odaterad och upphovsmannen är inte angiven. Den refererar till en ”helt tillförlitlig källa” som i slutet av augusti 1964 lämnat Säpo uppgifter om hur innehavare av konstnärsbelöningar ska utses. Harry Schein hade vid någon middag haft synpunkter på vilka som borde erhålla dessa belöningar. Det kan ju tyckas vara en oskyldig och rätt banal middagskonversation bland kulturarbetare. Men författaren till denna PM är bekymrad över att Schein möjligen har inflytande på vilka som får belöningarna och frågar sig om Schein är en nyckelfigur som kan manövrera kulturarbetare till olika positioner. Om han har det så är han en ”agent of influence”. Men är inte alla som bildar opinion ett slags ”agent of influence”?

Sedan kommer den ominösa konklusionen: ”Kartläggningen av S., hans umgängeskrets och den aktivitet som utövas av dessa torde möjligen avslöja den penetration och infiltration som ev. är ett mål för den sovjetiska psykologiska krigföringen mot oss.” Harry, inflytandeagenten i Moskväs tjänst, spelar ju tennis med Olof Palme! Utövar han kanske inflytande på denne? Ska man skratta eller gråta? Jag tror man ska gråta.

Jag kan inte hjälpa det, men mina tankar går till högerns och marinofficerarnas spekulationer och ryktesspridning om statsminister Palme under u-båtsjakterna på 1980-talet, vilka bland annat kom till uttryck i en tidningsartikel av ett tiotal marinofficerare i *Svenska Dagbladet* några veckor för mordet. En annan handling är daterad den 22 februari 1966 och undertecknad av byråchef Otto Danielsson. Här redogörs för den oro det väckt att Filminstitutet fått tillstånd att bygga ett hus på Gärdet. Huset ska ligga bara några tiotal meter från den Försvarsmaktens byggnad vid Värtavägen som i folkmun kallades ”Pentagon”. Med modern elektronisk utrustning skulle Schein och olika vänstermänniskor i Filminstitutets nya byggnad kunna åstadkomma skada för den militära sekretessen! ”På högsta nivå göres försök att få tillståndet upphävt”, försäkrar byråchef Danielsson.

Fotokopian av Danielssons PM avser jag donera till Filminstitutet för att ramas in och sättas upp bredvid den egendomliga gröna metmask, som sitter på en vägg i huset som minnesmärke över Harry. Det tristaste jag träffat på är följande. Den 7 februari 1969 skriver en docent Jan Agrell ett brev till en överstelöjtnant på försvarsstabens säkerhetsavdelning. Brevet finns arkiverat. Agrell refererar ett samtal han dagen före haft med professor Torgny Segerstedt. Samtalet hade handlat om Harry Schein. De två herrarna, professorn och docenten, hade samtalat om att Schein avböjde kontakter med sina gamla kamrater från Tullgarnshemmet i Uppsala där han vistats 1939–40. Segerstedt hade varit engagerad i hemmets styrelse och säger sig komma ihåg den 14-årige gossen från 1939.

Uppgiften att Schein inte ville ha några kontakter med sina tidigare medboende hade Segerstedt fått från en tidigare föreståndarinna. Ingen tycks däremot ha frågat Schein själv hur det förhöll sig med saken. Nu kan man ju tänka sig att Harry inte mindes särskilt mycket av året på Tullgarnshemmet, 30 år tidigare, att han inte kommit nära de andra kamraterna, att han helst ville glömma åren som ensam flykting, att han tyckt det varit en mörk och olycklig tid för honom. Det kan finnas andra förklaringar, banala sådana. Men framför allt framgår det ju inte om påståendet om Scheins beteende är sant eller inte. Agrell och Segerstedt kanske bara sprider skvaller.

Men professorn och docenten tycker det hela är så märkligt att de vill berätta det för den militära underrättelsetjänsten. De funderar över varifrån Harry Schein fått sin förmögenhet – kanske är de bara avundsjuka. Professor Segerstedt undrar om det kan vara så att Harry Schein 1939 och Harry Schein 1969 är två olika personer. De här spekulationerna vidarebefordras till statens säkerhetsorgan och arkiveras. Slutligen lovar professor Segerstedt att tänka över andra ”kontakt- och informationskällor”. Det ska ske diskret och under täckning av att docent Agrell skulle vara intresserad av flyktingutbildningen under kriget. Till sist skriver Agrell att de två ska hålla löpande kontakt i denna fråga och att man är ”väl medveten om dess sekretessgrad och allmänna ömtålighet.”

Detta var 1969, 30 år efter Scheins ankomst till Sverige. Han var en av Sveriges mest kända personer, god vän med den blivande statsministern Olof Palme. Jag vet från mina år med Palme att Säpo-chefen gick upp till statsministern och informerade denne när någon i hög ställning var föremål för Säpos intresse. Blev Olof Palme informerad om Agrells, Segerstedts och Säpos funderingar om Schein?

Professor Torgny T. Segerstedt var rektor för Uppsala universitet och sex år senare skulle han bli ledamot av Svenska Akademin. Jan Agrell titulerade sig docent i pedagogik, vart han tog vägen har jag inte orkat ta reda på. Här sitter alltså två

företrädare för det oförvitliga borgerskapet och erbjuder sig att spionera på en annan svensk medborgare för den militära underrättelsetjänstens räkning. Simpla angivare! Jag läser Säpo-akten 20 år murens fall, på en utställning i gamla Öst-Berlin visas samtidigt hur DDR:s säkerhetsministerium organiserade spionaget på de egna medborgarna. Till de mest föraktade hörde angivarna, de som rapporterade till Stasi. Men dessa angivare blev ofta angivare därför att de sattes under press. Agrell och Segerstedt kan inte ha handlat under tvång. Ingick de i något nätverk av angivare, något slags IB av annat slag än det redan avslöjade och beryktade? Var det i själva verket Olof Palme som de indirekt spionerade på? Fick de betalt för sina tjänster? Och vad skulle Harry ha gjort om han fått vetskap om allt detta? Jag tror han skulle ha emigrerat.

”Vad jag gjort för Sverige”

Alldeles innanför dörren till Harry Scheins villa i Danderyd låg en tjock bok, inbunden i svart skinn. På omslaget stod i guldbokstäver: ”Vad jag gjort för Sverige”. Jag bläddrade i den, alla sidor var tomma. Harry hade inte gjort ett dugg för Sverige – jag har fått den av Ingrid, muttrade han.

På vilket område gjorde han sin mest betydelsefulla insats? Som vattenreningsingenjör och företagare, som kulturpolitiker, som skribent, som kändis? Den fysiskt mest bestående insatsen är förstås det vackra Filmhuset på Gärdet. Men företaget han drev finns inte längre. Kändisar kommer och går, de är förbrukningsartiklar. Själv tycker jag hans skriftställarskap är det mest bestående. Det tryckta ordet finns alltid kvar. Han borde ha varit en tillgång för Svenska Akademien. I stället för professor Segerstedt till exempel.

På ett område har Harry gjort en storartad insats som de flesta inte tänker på. Som invandrare är han ju faktiskt ett lysande föredöme för andra invandrare. Alla kan inte fullgöra en sådan bana som Harry, men

alla kan lära av honom: hur man integrerar sig genom att lära sig språket, utbilda sig, tillägna sig kulturen, arbeta hårt. Om man gör en bok med exempel på hundra duktiga invandrare i vår tid vars erfarenheter andra invandrare kunde dra nytta av så vore Harry vore given som en av de främsta.

Alla är mer eller mindre självupptagna. Jag vet få som varit så självupptagna som Harry Schein, han tröttnade aldrig på att analysera sig själv, förklara sig själv. Men den som tagit del av hans historia och erfarenheter blir inte förvånad. Emellertid, Harrys bok *Schein* är ändå en av de kanske tio främsta självbiografierna på svenska under förra århundradet. Hans övriga skriftställarskap utgör en betydande essäistik på vårt språk. Det förde också in en centraleuropeisk ton till oss.

Harry var upprörd när jag påstod att han ”tänkte centraleuropeiskt”, tyckte det var en förolämpning. Men även hans filmreform är ju centraleuropeisk. Han såg tillfället. Andra världskrigets punktskatter skulle avskaffas. Om man låter nöjesskatten byta namn till avgift, och därigenom behåller intäkterna, men låter dem gå till filmen som stöd i stället för till statskassan? Man får en filmreform som är ”statsfinansiellt neutral”. Det gillar finansministern. Filmindustrin då? Eftersom huvuddelen av biografernas intäkter kommer från visning av amerikanska, brittiska, i någon mån franska filmer så får alltså utlänningarna subventionera filmer som den svenska filmbranschen producerar och får inkomster av. Vilken filmdirektör i Sverige kan motstå ett sådant upplägg?

Världsmannen

Jag hade stor hjälp av Harry i Wien. Sommaren 1980 övertalade Olof Palme mig att lämna mitt jobb som förlagschef för att flytta till Wien och där etablera och leda sekretariatet för den internationella nedrustningskommission som han och ett antal andra statsmän var i färd med att bilda. Han hade frågat några diplomater från UD före mig, men de hade tackat nej. Job-

bet var inte fint nog. Senare samma höst när han utsågs till FN-medlare i kriget mellan Iran och Irak var det däremot trängsel i hans dörr av karriärsugna ambassadråd, som alla ville bli ”handplockade” av Olof Palme. Namnen kommer i mina memoarer.

Alltnog, jag tyckte lite synd om Olof, förstod att han behövde hjälp. Jag for till Wien. Där hade statsmännen lämnat efter sig en hög obetalda räkningar, en tom kontorslokal och en vilsen engelsk akademiker. Jag frågade Harry hur man skulle hantera den österrikiska byråkratin som var mycket älskvärd, sirlig, men en smula omständlig.

Du har inte begripit någonting, sa han. Du ska inte hålla på och tramsa med tjänstemännen, du ska börja i toppen, du känner ju regeringschefen, gå till honom allra först. Jag ringde till Margot Schmidt, Bruno Kreiskys trevliga sekreterare och fick en tid om några dagar. Sedan gjorde jag som Harry hade instruerat mig, när jag behövde ha något ordnat så sa jag bara: Det måste vara klart före tisdag kl. 17, för då har jag ett sammanträffande med Herrn Bundeskanzler Dr. Kreisky, han vill träffa mig. Namedropping – och alla hinder var med ens som bortblåsta, allt jag behövde kom samma eftermiddag.

Jag gick till Kreisky. Han sa: hur mår Olof, vad behöver du? Jag behöver låna pengar för att betala räkningarna, sade jag. Gå till banken och hälsa från mig, sade han. Jag gick upp till chefen för landets största bank, som råkade vara statsägd. Den var inte förstatligad av ideologiska skäl utan därför att det inte hade funnits några privata ägare kvar när kriget var slut. Jag vill öppna ett checkkonto och börja med en miljon i checkkredit, Kreisky har skickat mig. En bankdirektör av lägre rang inkallades, saken ordnades, man frågade inte ens efter mitt pass. Jag rapporterade till Harry. Nu har du lärt dig något om Centraleuropa, sa han, förbindelser, förbindelser, det är det som räknas och så att börja i rätt ända.

Harry kom till Wien för att åt de svenska socialdemokraterna utreda hur den differentierade österrikiska momsen fungerade. Han bodde hos mig och Kreiskys stab var älskvärd nog att ordna hans samman-

träffanden med finansministern och dennes experter. På dagarna utredde Harry momsen, när han inte tog promenader, medan jag räddade mänskligheten från kärnvapenkrig. En eftermiddag när jag kom hem frågade han: har du köpt den här boken? Den bok han läste var en samling texter av Karl Kraus. Det var nog enda gången jag såg en glimt av beundran i hans blick: har du upptäckt Kraus efter så kort tid? Han hade själv läst Kraus i ungdomen, ville minnas att han som pojke gått med föräldrarna på ett offentligt möte där denne talade. Och det fanns faktiskt något av Kraus i Harrys personlighet och sätt att polemisera.

En kväll gick vi på Theater an der Wien, den gamla teater vid Schikanedergasse där Mozart hade premiär på Trollflöjten. Det skulle vara trevligt att gå på Hotel Sacher efteråt, supera i den vackra matsalen, äta Tafelspitz, tyckte vi. Vi satt hemma och tog en whisky, jag ringde för att beställa bord och fick tala med hovmästaren. Tyvärr, allt är upptaget, blev beskedet. Harry hade hört samtalet, som jag förde på hygglig tyska, men med svensk beskedlighet. Han ruskade på huvudet åt mig, tog luren, slog numret och in i luren sa Harry med befälston: – ”Jag ska ha ett bord för två personer i kväll, kl. 22, i stora matsalen, för Herr Generaldirektor, Baron Dr Ferm.” – ”Nej, två personer bara, och kl. 22. Utmärkt! Auf Wiedersehen!” – ”Vadå, nej, jag är inte baronen, jag är bara hans assistent, tror ni verkligen att der Herr Baron ringer själv och beställer bord på en restaurang?!” Han lade på luren.

I lagom tid anländer vi till restaurangen, klädda som man ska vara i stora matsalen på Hotell Sacher i Wien. En hovmästare i frack rusar emot oss, jag går först, säger självsäkert: vi har en reservation. – ”Und wie ist die werte Name”, frågar den frackklädde. – ”Generaldirektor Baron Ferm”, säger jag och sträcker på mig. Hovmästaren förstår och lyser upp, ser förbi mig och bugar mot Harry, säger: ”Herzlich willkommen, Herr Baron”. Med en gest som i elegans kunde vara hämtad från habsburgarnas hov föser han mig diskret åt sidan så att han kan visa Harry till hans bord. Jag, assistenten, traskar

bakom Herr Baron Ferm. Harry var en världsman. Men han var ingen lycklig människa.

Post scriptum – källor & arkiv

De källor jag använt i denna text är Harry Scheins böcker, *Schein* och *Sluten*. Därtill har jag nyttjat Stephen Beller, *Vienna and the Jews 1867–1938* (Cambridge University Press, 1989), Brigitte Hamann, *Hitler in Wien, Lehrjahre eines Diktators* (München, 1996), Theodor Herzl, *Der Judenstaat, Versuch einer modernen Lösung der Judenfrage* (Zürich, 1988), en bok som ursprungligen publicerades 1896, samt Bruno Kreisky, *Zwischen den Zeiten – Erinnerungen aus fünf Jahrzehnten* (Berlin, 1986). Det finns också ett stort arkivmaterial om Harry Schein. Det är tyvärr splittrat på olika håll. Tid och utrymme har gjort att jag ej kunnat gå igenom hela detta material. Eftersom jag främst varit intresserad av tiden fram till omkring 1950 har jag studerat material efter denna tidsgräns bara om det haft direkt anknytning till åren före. Exempel på sådant material är Säpo-akter och arkivmaterial hos Försvarsmakten för tiden efter 1950.

Materialet om Harry Scheins flykt från Wien, hans första år i Sverige och omständigheterna kring hans ansökan om medborgarskap finns i Mosaiska församlingens arkiv samt i Riksarkivet där Statens utlänningskommissions arkiv med kontroll dossiern och centraldossiern för Harry Schein förvaras. Där finns också Justitiedepartementets konseljakter rörande hans ansökan om medborgarskap. Hos Riksarkivet finns också Säpos äldre arkiv med material om Harry Schein. Hos Krigsarkivet finns handlingar som rör de militära säkerhetsorganens intresse för Schein. Uppgifterna om Harry Scheins familj och hans skolor har jag fått från Wiener Stadt- und Landesarchiv, Wien. De har varit mycket hjälpsamma. Ett särskilt tack till Lars Hallberg, Riksarkivet, som tålmodigt och vänligt väglett mig genom det omfattande materialet samt till personal vid övriga arkiv. Alla har villigt hjälpt mig tillrätta.

Stig Björkman

Jag kände aldrig Harry Schein

”Många människor funderar på livets mening. Inte jag. Livets enda mening är att leva. Däremot frågar jag mig vem jag är och varför jag har blivit den jag är.”

— Harry Schein, *Sluten*

Harry Schein är ett kapitel för sig. Och så skulle han säkert ha velat ha det också. Han var inte någon som ville dela utrymme med andra. Denne motstridige person var i det mesta *sig selv nok*. Jag tror inte att han släppte särskilt många människor in på livet. Om där nu var någon som kom honom nära. Men man visste alltid var man hade Harry. Han satt bakom ordförandeklubban och han regerade från domarskranket. Han var socialist och *übermensch*, denne ständigt solbrände yngling som kommit till Sverige från Österrike strax före kriget och som blivit miljonär snabbare än det tar att säga vattenrening.

Jag kände aldrig Harry Schein. Vi umgicks yrkesmässigt i åtta år, från 1964 till 1972. Vi sågs också

efter det, så gott som alltid i sammanhang som hade med film och filmpolitik att göra och nästan aldrig privat. Vi utbytte åsikter över lunchbord och i arbetsrum. Vi tittade på film gemensamt, diskuterade och munhöggs offentligt. Men jag lärde aldrig känna Harry. Jag vet inte när Harry Leonard Schein, den unge emigranten från Österrike, blev ”Harry Schein”. Jag hade inte fått se de förvandlingar som han måste ha genomgått på vägen, stadierna från larv till puppa till färdig gestalt. Han var redan i fjärilsdräkt när jag första gången mötte honom. Fullbildad, lyskraftig, färgstark – en man som var bepansrad med beslutsamhet och som tycktes avkräva respekt från första handslaget.

Nu, åratals, decenniers senare, när jag blickar tillbaka, läser jag också Harry L. Scheins första, publicerade skönlitterära försök, ”Valet”, en berättelse där man kan skönja självbiografiska drag i huvudfigurens skepnad. I inledningskapitlet med handlingen förlagd till ”tiden när det endast fanns två kategorier utlänningar i Stockholm, dels eleganta diplomater och tyska kvasiturister, dels mer eller

mindre schabbiga flyktingar” är främlingen redan anpassad i det nya landet.

Martin Lamner skilde sig emellertid i flera avseenden från den stora flyktingskaran som under kriget hade samlats i Sverige. Stockholmarens har annars fin näsa för utlänningen men Martin passerade utan att man kastade varken nyfikna eller irriterade blickar på honom. Han var inte internationell i ordets vanliga bemärkelse, internationell som till exempel hollywoodiserade flappers eller svartmuskiga herrar med svinlädersväskor och kostymer i bländande färger på Grands sommarveranda – det var någon annan international han tillhörde – människor som var hemma överallt, inte så mycket i salonger och lyxhotell som bland de anonyma människorna på gatan.

Harry Schein tycks ha gjort sig hemmastadd i det nya landet beundransvärt snabbt, men om han efter sin första tid i Stockholm såg drag av sig själv i Martin Lamners gestalt så hade han i början av 1960-talet definitivt lämnat den anonyma tillvaron bland människorna på gatan bakom sig. Han var inte bara en del av kulturetablissemangen. Han var – efter sina uppdrag som utredare åt filmbranschen och som författare av den banbrytande debattskriften *Har vi råd med kultur?* – en av kulturlivets mest tongivande röster. Han var Filmfursten som hade en av Sveriges vackraste filmprinsessor, Ingrid Thulin, vid sin sida.

Jag gjorde mina första bekantskaper med Harry Schein genom hans kritikerverksamhet. Jag beundrade hans skarpslipade formuleringskonst i BLM och hade läst hans klarsynta essä om den amerikanska västernfilmen, ”Den olympiska cowboyn”, med stor behållning även om jag inte till fullo delade hans synpunkter. Att Harry särskilt framhöll Fred Zinnemanns *Sheriffen* som ett av västernfilmens huvudverk var säkert signifikativt. Den ensamme hjälten i Gary Coopers stoiska gestalt som sviken av alla och mot alla odds – men besatt av det moral-

iska modet – går faran och motståndarna till mötes framstod kanske som något av en tvillingsjäl. Själverliade jag mig mer med den utsatta gruppen i Howard Hawks *Rio Bravo* som mindre av mod men mer av en nödvändighetens och lojalitetens moral skrider till handling.

Jag kom första gången i närmare kontakt med Harry Schein 1964. Han var då styrelseordförande och VD för Svenska Filminstitutet, denna organisation som var hans egen uppfinning och som hade grundats året innan. Jag skrev filmkritik, i tidskriften *Chaplin* och i *Svenska Dagbladet*. När den första filmjuryn som skulle dela ut kvalitetspremier till svenska filmer och guldbaggar till förtjänta filmkonstnärer bildades, blev jag en av dess sex medlemmar. Harry var ordförande, med utslagsröst (vad annars?), om majoritetsbeslut inte gick att fatta. Två av medlemmarna i juryn skulle årligen bytas ut mot nya, friska granskare. Därför fick vi, de första sex, dra lott om hur lång period vi skulle ingå i juryn. Jag och Bengt Idestam-Almquist – *Stockholms-Tidningens* kritikernestor Robin Hood – vann mandatet på tre år. Jag vet inte om det skulle betraktas som en turlott.

Juryarbetet dirigerades smidigt och gnisselfritt av Harry. Jag tror inte att det uppstod några längre diskussioner kring de filmer och de filmare som skulle belönas det första året. Enighet rådde inom juryn, som också innefattade Lasse Bergström, Mauritz Edström, Jan-Olof Olsson och Jurgen Schildt. Valet av mottagare till de första guldbaggarna möttes av starkt bifall från Harry – Ingmar Bergman (som regissör av *Tystnaden*), Ingrid Thulin och Keve Hjelm (som främsta skådespelare, i *Tystnaden* respektive *Kvarteret Korpen*). En bagge stannade därigenom inom familjen.

I skiftet mellan 1964 och 1965 tog Filminstitutet över *Chaplin*, och Bengt Forslund som var en av grundarna av tidskriften överlämnade chefredaktörskapet till mig. Det här betydde inte att vi nu hade redaktionslokaler på Filminstitutet. De hade bara flyttats över från Bengts kök till mitt. Men vi kunde

utnyttja Filminstitutets kontor i Columbiafilms gamla lokaler på Kungsgatan i Stockholm de kvällar då vi skulle redigera nästa nummer. Där satt vi i styrelselokalen – den ursprungliga redaktionen, Bengt Forslund, Torsten Manns, Leif Krantz och jag som nu utökades med Bo Johan Hultman och Jonas Sima – och gjorde layout, klippte och klistrade.

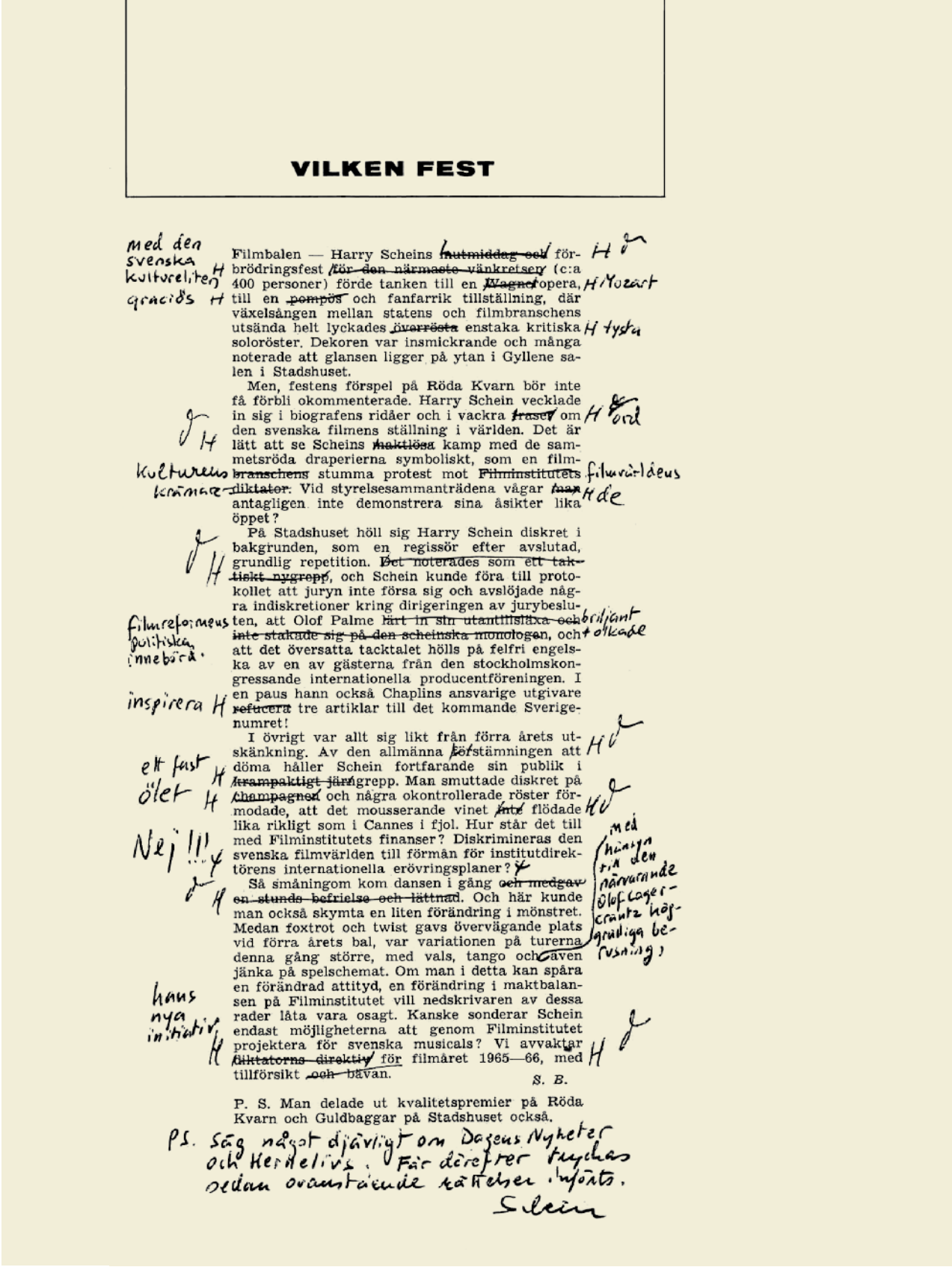
Övergången från privat ägande av *Chaplin* till stiftelseägt förblev inte okommenterat. En del kritiska röster fruktade att den nye ansvarige utgivaren (det vill säga Harry Schein) skulle belägga den ofta uppkäftiga redaktionen med munkavlar. Så var aldrig fallet. Åtminstone inte förrän 1972. För att gå våra kritiker till mötes sammansvor sig Harry och jag om ett skämt kring den gisslansituation som några fruktade att jag som redaktör hamnat i. Jag skrev en överdrivet kritisk ledare om ekonomiskt lättsinne och andra excesser kring guldbaggegalan, en drapa som Harry försåg med strykningar och rättelser och en kommentar om att ledaren först fick publiceras sedan dessa ändringar utförts. Det hela trycktes med Harrys kommentarer fullt synliga. Agnet var grovt men många skribenter fastnade på kroken och förfasade sig i yttrandefrihetens namn. I nästa nummer av tidningen avslöjades skämtet. Det hela var inte särskilt subtielt men ett *practical joke* av det slag som fick Harry att visa hela tandraden i ett av de vargleenden som han gärna avfyrade – särskilt om där fanns en *paparazzi*-fotograf inom synhåll.

Harry – som hade sitt på det torra, ja och mer än så ekonomiskt sett – visste hur man skulle handskas med någon som inte var helt torr bakom öronen när det kom till pengar. Han insåg snabbt att min mer oegennyttiga kärlek till film helt överskuggade det mer omedelbara behovet av pengar. Han formulerade snabbt och glatt ett kontrakt gällande mitt redaktörskap som lika gärna kunde ha försetts med prefixet ”svält”. *Chaplin* utkom vid den här tiden med nio nummer per år, en gång i månaden med uppehåll under sommaren. Min företrädare, Bengt Forslund, hade en bakgrund som folkskolelärare och

det var kanske en anledning till att han även gett sin tidskrift sommarlov. Harry föreslog (och föreslå är här synonymt med förelägga) ett arvode om 1.000 kronor per nummer. Och i det gaget skulle ersättningen för allt det jag själv skrev i form av artiklar och recensioner ingå. ”*Take it or leave it!*” Villkoren var inte förhandlingsbara. Harrys motivering till det magra honoraret var lika rationell som cynisk. Jag hade ju tidigare gjort samma arbete oavlönat! Dessutom hade jag ju andra uppdrag.

Samtidigt med arbetet på *Chaplin* hade jag en tjänst som assistent åt Peter Celsing på KTH. Peter var professor i ämnet Arkitektur II, det vill säga i arkitektur för eleverna i de båda högre årskurserna. Peter var inte obekant med mitt stora filmintresse – våren 1964 hade jag också färdigställt min första kortfilm, *Letizia*. Efter mindre komplicerade uppgifter under de båda första skolåren skall eleverna i Arkitektur II få rituppgifter till mer komplicerade byggnader. Ett filmhus kanske, föreslog Peter. Och vad borde i så fall ingå i det? Den mest självklare att konsultera i frågan och bidra med en önskelista var naturligtvis Harry Schein. Kanske föddes tanken på ett verkligt filmhus redan vid det första mötet som anordnades mellan Celsing och Schein.

Jag minns hur den ingenjörskunnige strategen och barnet som fått den största kartongen med legoklossar i julklapp tycktes ingå i förening när Harry med block och penna ritade upp sin version av ett möjligt filmhus. Han var fältherren som nyligen hade inmutat sitt nya rike – den svenska filmvärlden. Nu skulle härskaren tillförsäkra sig sitt palats. Harry hade inga barn men han intog gärna rollen som fadersfigur. Då var han en patriark av den gamla stammen, den som krävde lydnad och gott uppförande. Som släktlös i Sverige hade han inga svårigheter att befästa sin auktoritet. Samtidigt, tror jag, saknade han den auktoritet som äldre syskon skulle kunna bidra med. Utan att besvära adoptionsmyndigheterna införlivade Harry därför två av landets mest tongivande medborgare som ett surrogat för den bristen, Olof Palme och Ingmar



En nitisk Schein
rättar Chaplins guld-
baggeledare 1965 –
bara på sko. Agnet
är grovt men många
skribenter fastnar på
kroken.



Harry Schein inspek-
terar sina nya domäner
– Filmhuset växer upp
på Gärdet. SFI.

Bergman. Han spelade tennis med Palme och han hade säkert velat spela fyrhändigt med Bergman om de båda hade kunnat spela piano. I vilket fall lät han gärna omgivningen få veta att intimiteten var stor mellan honom och dessa båda auktoriteter inom politik och kultur.

Harry Schein tog också initiativet till den svenska filmskolan efter att på ort och ställe ha studerat de få utländska institutioner som fanns. Han blev självklar (och självutsedd?) styrelseordförande för den nya skolan och tog Ingmar Bergman, i egenskap av inspektör, som bisittare. Harrys grundläggande ambition med skolan var att hitta en värdig arv-

tagare till den svenska filmkonstens obestridda mästare och förgrundsfigur – Bergman. Det var en önskan som stod i rätt stark inkongruens med tidsandan. Efter det att den nya vågen sköljt in över den franska filmscenen i skiftet mellan 50- och 60-tal-hade samma böljgång triumferande forsat på i andra filmländer, i USA, Polen och Tjeckoslovakien för att ta bara några exempel. Och i Sverige hade Bo Widerberg med sin provocativa manifestskrift *Visionen i svensk film* brutit vägen för en ny svensk film i stark kontrast mot Bergmans och andra ateljébundna regissörers verksamheter. Vem ville i det här läget se sig utkorad till ”den nye Bergman”?

Efter sex års studier i arkitektur (ja, jag klarade inte det hela på de stipulerade fyra) kände jag ingen större lust att sätta mig på skolbänken igen. Så jag rekvirerade aldrig några ansökningsblanketter till Filmskolan även om min håg var totalt inriktad på film. Kort tid därefter hamnade jag på Filmskolan, trots allt. Och det var Harrys förtjänst.

* * *

Jag hade nämligen fått idé till en ny kortfilm, *San-ningen om nya Anna Susanna*, en popfärgad parodi på samtida novellfilmer med kärleksmotiv, där Evabritt Strandberg i kulörta Mah Jong-kläder agerade en manslukerska med kannibalistiska tendenser. I en central scen för hon sitt något bortkomne offer i Sven Wollters gestalt in i skötet på Jean Tinguelys och Niki de Saint-Phalles gigantiska skulptur ”Hon” på Moderna Museet.

Filmen producerades av Filminstitutet för nästan inga pengar. Jag skulle få arbeta med elever från Filmskolan, bland andra Roland Lundin som fotograf och Stefan Jarl som produktionsledare. Filmprojektet placerades snabbt på schemat som en del av utbildningen. Skådespelarna fick naturligtvis betalt, men jag som skulle få lära mig klippa på skolan kunde betrakta mig som lönebefriad. Jag fick ju gratis undervisning. Praktiska argument som gick hand i hand med ekonomiska var något av Harrys specialitet.

Ett år senare kände jag mig mogen att pröva på ett längre projekt. *Jag älskar, du älskar* skulle bli en spelfilm om ett ungt par som väntar sitt första barn. Evabritt Strandberg och Sven Wollter, som nu också var ett par i verkliga livet, befann sig i den situationen och var – inte bara av den orsaken – givna huvudrollshavare. Filmen var tänkt i fyra kapitel, ett för varje årstid. Tiden för inspelningsstart var utmätt, eftersom det första avsnittet skulle utspelas dagen då paret får reda på att kvinnan är med barn, och snart skulle man utan tvekan kunna se på skådespelerskan att hon befann sig i välsignat till-

stånd. Fem vänner satsade i all hast det blygsamma beloppet om ettusen kronor var, och Filminstitutet – med Harrys goda minne – bidrog med resten för att inspelningen skulle kunna gå igång. Det första avsnittet skulle betraktas som ett sorts prov. Om det blev tillräckligt bra skulle Filminstitutet gå in med produktionsmedel för hela filmen.

Och de första hopklippta tjugo minuterna visade sig hålla måttet. Filmkollektivet – fem av huvudrolls-innehavarna, hela teamet bakom kameran, de fem finansörerna samt Ingemar Ejve som ägde både klipp- och ljudstudio – bildade handelsbolaget Sten & Helena (döpt efter filmens båda huvudpersoner). Filminstitutet gick in som medproducent och garanterade utgifterna för teknisk utrustning, råfilm och laboratoriekostnader. SFI satsade 110.000 kronor i projektet varpå Harry plockade fram räknestickan. Enligt hans beräkningar skulle SFI:s andel av produktionen bli 51 procent och filmkollektivets därmed 49. Fem skådespelare, tio filmtekniker, manus, regi, klippning och ljudarbete värderades alltså detta nådens år 1967 till 105.900 kronor. Men förhandlingsläget var det för Harry Schein mest ideala. Vi var en samling idealister. Vi ville göra vår film. Till vilket pris som helst. Till och med till det utförsäljningspris som Harry dikterade.

Siffran 51 var naturligtvis inte vald av en slump. Den illustrerade ett maktförhållande – och gjorde Filminstitutet till majoritetsägare. Den var ett cyniskt bevis på den ekonomiska nedvärderingen av filmkollektivets samlade insatser. Och den bäddade oundvikligen för konflikt. Som förstås blossade upp när arbetet med filmen var över och insikten slog oss att vi med en hundralets marginal sålt bort alla våra rättigheter till en part som kanske inte i alla lägen såg till projektets bästa.

* * *

Nu var det 1968. Blåsvädertid. Majrevolten i Paris födde en stormvind där de rebelliska inslagen inte bara var politiskt laddade. Protesterna riktade sig

mot all form av repression och förmyndarskap. Efter det att Jean-Luc Godard, François Truffaut, Roman Polanski och andra av den franska nya vågens unga bildstormare satt stopp för filmfestivalen i Cannes, kände sig filmarbetare i västliga och mer kommersiellt präglade filmländer särskilt förbundna med den proteströrelse som gjorde sig allt starkare hörd.

Kanske kom filmen i högre grad än andra konstarter att påverkas av – och påverka – det nyväckta radikala samhällsengagemanget (en av de tändande gnistorna till studentrevolten i Paris var ju också avsättningen av den legendariske chefen för Cinematéket, Henri Langlois). Godard som varit en föregångare i fråga om utvecklingen av ett nytt filmspråk blev nu också en frontfigur inom den politiska filmen. Han satte sin konstnärssignatur i pant för en pamflettfilm med anonym avsändare, och hans exempel inspirerade filmskapare långt utanför Frankrikes gränser. Här hemma organiserades det ena filmkollektivet efter det andra, som med 16 mm-kameran som vapen tog sikte mot sociala orättvisor och politiska spänningstillstånd i konungariket Sverige.

Den stora protestvåg som gick fram över stora delar av Europa leddes framför allt av studenter och yngre människor som ifrågasatte rådande moraliska och politiska värderingsgrunder, och vilka i sin protest också visade solidaritet med tredje världen och de olika befrielserörelser som kämpade mot imperialistiskt förtryck. Det var inte bara tidsandan som krävde protester. Filminstitutets alltmer kommersiella profil, modellerad av dess ledare, uppmanade till detsamma. Missnöjesreaktionerna blev allt starkare, och framför allt vände sig eleverna vid Filmskolan mot den elitistiska filmsyn som Filminstitutet stod för där begreppet ”kvalitet” var ett ledord. Filmskolan var en naturlig rebellhärd, och Harry reagerade på de uppstudsiga med en oväntad glöd. Det var fadersuppror och barnatukt i en säregen symbios.

Schein har senare vittnat om att Filmskolan för

honom framstått som ett mycket speciellt skötebarn. ”Barnlös som jag är”, skriver han i ett brev apropå skolans 30-årsjubileum, ”såg jag filmskolan eller de första kullarna som ställföreträdande barn.” Och han fortsätter: ”Men minnena är inte bara ljusa. Kärleken till de ställföreträdande barnen bemöttes inte med kärlek till en ställföreträdande far utan – så småningom – med en fadersprotest. Jag minns den leda jag kände vid mitt sista möte med eleverna. Medan det revolutionära tungomålstalet brusade förbi föddes hos mig tanken att jag skulle lura staten och få den att överta filmutbildningen i Dramatiska institutet – och att avgå som dess ordförande så snart det kom igång.”

Grupp 13 (som förutom Bo Widerberg till största delen var sammansatt av elever från Filmskolan) grupperade sig i Båstad och dokumenterade med *Den vita sporten* spelet kring den omstridda Davis Cup-matchen mellan Sverige och apartheidens Sydafrika, en match som efter massiva protestdemonstrationer tvingades ställas in. På samma slagfält befann sig dokumentärfilmaren Lars Westman och spelade in sin version av *Sanningen om Båstad*. I Stockholm avslutade Stefan Jarl och Jan Lindqvist sin ögonöppnande dokumentär om livet kring Sergels Torg, *Dom kallar oss mods*. Och de filmiska samhällsgranskningarna blev allt fler; *Rekordåren 1966, 1967, 1968...*, *Deserter USA*, *Gruvstrejken 69/70*, *Kamrater, motståndaren är välorganiserad*.

De så kallade filmbråken avlöste varandra. Grundorsakerna var lika ofta av ekonomisk art som av konstnärlig och innehållsmässig – yttrandefrihetens gränser prövades gärna i dessa filmpamfletter. Och även när protesterna inte var direkt riktade mot Filminstitutet och dess VD verkade Harry Schein känna sig uppfordrad att gå i svaromål. Debattaren var också en plats där Harry trivdes. Hans kampberedskap skulle ha kunnat göra vilken krigslysten stridis som helst grön av avund. Harrys retoriska överlägsenhet kan summeras i ett citat han avtäckar i en essä om F. Scott Fitzgerald: ”Intelligensens kriterium är förmågan att hålla två varan-



Schein som statist i Ingmar Bergmans *Beröringen* (1971). SFI.

dra motsatta tankar i huvudet och ändå vara fullt funktionsduglig.”

I en av sina många skarpsynta filmessäer åberopar Schein Freuds tes att konst är protest, och han resonerar vidare att konst inte bara är protest utan lika ofta identifierande – en intensiv strävan till identifiering med radikala och omvälvande krafter i samhället. Dessa reflektioner tog inte Harry vara på i de ofta hätska orddueller och debatter som följde. Han agerade som den allvetande läraren, den som enväldigt hade tillgång till facit på alla problem. Dessutom såg han oftast till att bli det centrum genom vilket frågeställningarna filterades. Hans främsta vapen var siffror och statistik, storheter som övriga debattdeltagare i ögonblicket inte kunde kontrollera – och därför inte alltid var med sanningen överensstämmande. Som en jonglör bollade Harry med siffror vilka ibland, fick man för sig,

kunde ha varit uppfångade just där – i luften. De uppfunna talen kanske föll till marken efter debatttillfällets slut – men vad gjorde det? Slaget var vunnit, och luftbollarna hade gjort sin tjänst.

Där fanns också en obeveklighet i Harrys förhållande till dem som han uppfattade som sina antagoinister. De oppositionella unga filmskaparna betraktade han huvudsakligen som en bunt obegåvade skränföckar som inte nådde Ingmar Bergman till fotknölnarna. Vad vi nu skulle ha där att göra?

* * *

1968 var på många sätt ett typiskt år för svensk film efter filmreformen, ett år som inte bara präglades av de politiskt färgade dokumentärerna. Då regidebuterade Kjell Grede och Mai Zetterling; Vilgot Sjöman presenterade sin andra *Jag är nyfiken*-provoka-

tion, den här gången med tillägget *blå*; Jan Troell kom med *Ole, Dole, Doff*, Jan Halldoff med *Korridoren* och Yngve Gamlin med *Badarna*. Ingmar Bergman hade två filmer på repertoaren, *Vargtimmen* och *Skammen*, som genom sitt kontroversiella ämne – människans villkor under ett krig – gav näring åt en ovanligt hätsk debatt där en rad radikala skribenter fördömde filmen ur såväl konstnärlig som politisk synpunkt. Vid sidan av den mer seriösa filmproduktionen avtäcktes också ett flöde av mer lättfotade för att inte säga rent pornografiska filmverk.

Det var kanske inte helt omotiverat att i det läget lyfta fram Sverige som ett filmland på marsch. Vilket också skedde. Men kanske inte på det sätt som det förnygrade och radikaliserade Filmsverige såg som det mest ideala för sina alster. Men eftersom en italiensk filmkritiker, Gian Luigi Rondi, hade ambitionen att placera den italienska semesterorten Sorrento på filmfestivalkartan genom att strax efter turistsäsongens slut presentera ett lands filmkonst och därmed erbjuda prestige åt staden och gäster åt de avfolkade hotellen så blev det som det blev – 1968 hade valet fallit på Sverige.

Det hade väl varit helt i sin ordning, om nu inte de yttre arrangemangen hade blivit så storstilade och så ur takt med tiden. Dussintalet filmskapare och dubbla mängden skådespelare inbjöds till evenemanget. Ingmar Bergman önskade man naturligtvis som hedersgäst, och en privatvilla ställdes till hans förfogande. Men den förblev outnyttjad, så för att sätta extra glans på det hela toppade man med en kunglighet, prinsessan Christina. I det foljebrev från Filminstitutet undertecknat Harry Schein som bifogades inbjudan stod bland annat att läsa: ”Herrarna bör tänka på tillräckligt antal smokingskjortor.” De deltagare som hade Maos lilla röda i handbagaget visste nog inte ens hur man knöt en fluga.

På Grand Hotel Excelsior Vittoria där den svenska filmkolonin härbärgerades anordnades snart protestmöten. Många av de nedresta filmarbetarna upplevde sig vara i en gisslansituation där deras filmverk visserligen presenterades som huvudrätten

på festivalmenyn, men där dessa föregåtts av förätter bestående av modevisningar (av såväl gala-kläder som pälsverk och skor) och nya aperitifvarianter av Martini. Vår något halvhjärtade protest och demonstration av olydnad bestod i en vägran att gå på den säkert hundrameterlånga röda matta som lagts ut från den centrala Piazza Tasso till festivalbiografen.

Reaktionen var kanske barnslig, och syftet med filmveckan vällovligt. Tanken var ju att lansera ny svensk film på bred front. Men villkoren kändes oacceptabla. Vi filmare kände oss fångna i ett media-jippo där det huvudsakliga intresset var koncentrerat till en närvarande gäst av kunglig börd och en icke närvarande kungagestalt av mer profan karaktär – Ingmar Bergman. Den fåfänga som också var ett av Harry Scheins mer framträdande attribut hade segtrat över en mer omdömesgill uppfattning av situationen. Harry var kejsaren av den svenska filmvärlden och vi hans undersåtar som borde ha vett att rätta oss efter hans vilja. Harry har berättat att han kunde känna sig som en schimpans som skall visas upp i bur, när hans kändisskap har kommit på tal. Här var vi schimpanserna – och Harry cirkusdirektören. Väl hemma igen var ordningen återställd. Harry placerade sig bakom sitt skrivbord och filmarna – åtminstone en del av dem – återvände till barrikaderna.

* * *

1970 lämnar Harry Schein sin tjänst som verkställande direktör för Filminstitutet. Han rekryterar Bo Jonsson, en av de yngre och ledande filmproducenterna på Sandrews till tjänsten. Men Bo får inte särskilt länge vara allenarådande på institutet. Harry flyttar visserligen från direktörsrummet – men tar efter en tid säte i styrelserummet för fortsatt tjänst som arbetande styrelseordförande. Bo Jonsson var ingen marionett, men Harry ville trots allt försöka få fäste för trådarna.

Harry betraktade, med rätta, Svenska Filminsti-



1966 – filmfursten och en drottning. Foto: Ingemar Bärling Scanpix.

tutet som sitt livsverk. Idén till filmavtalet, och konstruktionen av det, var hans. Under hans ledning byggdes Filminstitutet upp, en märkesorganisation som betraktades med beundran av andra filmländer som gärna ville kopiera konceptet. Filmhuset – med filmarkiv, bibliotek, filmateljéer, biografer, ett cinematek och en filmprofessur – var en unik skapelse. Filminstitutet var Harrys hjärtebarn, och han skriver 1995 i sin bok *Sluten* att Filmhuset fortfarande fyller honom med stolthet varje gång han råkar åka förbi. ”Men minnena från min filmtid är inte bara ljusa”, fortsätter han. ”Extremvänstern i slutet av 60-talet och i första halvan av 70-talet var särskilt flummig inom filmen; inte bara i Sverige utan även i andra länder. Huvudfiende i Sverige för denna filmvänster var inte kapitalet eller filmbranschen utan jag... Otaliga är de filmer och filmare jag stoppade. Att alla filmer jag stoppade ändå visades och att ingen av de filmare jag stoppade fick en chans sedan jag slutade är en annan sak.”

Det senare är en sanning med modifikation. Några av de mer värlartikulerade och militanta kombattanterna gick en strålande framtid inom filmen till mötes – med eller utan Filminstitutets och Harry Scheins stöd och goda vilja. Bo Widerberg var en redan etablerad filmskapare, men hans karriär efter 1968 – närmast med de mer politiskt färgade *Ådalen 31* och *Joe Hill* – fortsatte med oförminskad styrka. Och Stefan Jarl utvecklades till en av landets främsta dokumentärfilmare, en socialt och politiskt medveten filmpoet i Sucksdorffs anda.

”Kris” var ändå det stora modeordet när filmdecenniet 70 inleddes. Produktionsnivån fortsatte att hålla sig på en jämn nivå, men biopubliken svek. De många konstnärligt intressanta debutanterna från sextio-talet – Widerberg, Troell, Sjöman, Donner, Zetterling, Grede med flera – fortsatte att leverera men nyrekryteringen under 70-talet lyckades inte locka fram lika egensinniga och begåvade filmtalanger. Experimenten blev färre, och många försökte överskyla den tilltagande slätstrukenheten med slagordet ”professionalism”. Men klara bilder och tyd-

ligt ljud kunde inte avhjälpa den tomhet som dessa bilder inrymde. Filminstitutet och dess mest framträdande representant fick ofta och delvis orättvist kläda skott för utvecklingen.

Det fanns skäl att kommentera och kritisera det rådande läget. I möjligaste mån utnyttjade jag mitt redaktörskap på *Chaplin* för att ge utrymme för egna och andras synpunkter beträffande den svenska filmsituationen. Vid redigeringen av tidskriften löpte en demokratiseringstanke sida vid sida med mer filmestetiska granskningar. Läsarna fick till exempel vid ett tillfälle överta och bestämma innehållet i ett helt nummer av *Chaplin*. I ett annat, där Stefan Jarl och Jan Lindqvist engagerades som gästredaktörer, granskades den svenska filmsituationen ur ett ekonomiskt, socialt och politiskt perspektiv under samlingsrubriken ”Film, kommunikation, samhälle”. Harry Schein fick flera sidor till förfogande i påföljande nummer för att rätta alla de ”felaktiga” funderingar och orealistiska krumsprång som filmdebattörerna lagt i dagen. ”Filmstaten – det är jag!”, skulle Harry med en travesti på en bevingad fras ha kunnat säga.

Så här kunde det ju inte få fortsätta. *Chaplin* karaktäriserades visserligen i redaktionsrutan som en fri och oberoende tidskrift – men det finns ju gränser även för vilka friheter man kan ta sig i namn av oberoendet. Efter det turbulenta 1968 hade jag fått en bisittare som skulle dela på chefredaktörskapet. Lars-Olof Löthwall var en vänlig och filmkunnig redaktör, men hans parallella arbete som informationschef på Filminstitutet innebar en sorts garanti för och kontroll av att de skaklar som jag kunde tänkas hoppa över inte blev alltför grova.

I samband med omskrivningen av filmavtalet 1972 var min tid ute – åtminstone på redaktörsstolen på *Chaplin*. Jag hade i ett par ledare i tidskriften ifrågasatt vissa delar av avtalet och vädrat farhågor apropå den alltmer centraliserade styrelsen för Filminstitutet. Risken för en mer oligarkisk struktur tycktes uppenbar. Samtidigt fördes en ytterst kritisk debatt i pressen, där främst de olika filmfackförbun-

den, FilmCentrum samt representanter för Filminstitutets personal lät sig höra. ”Jag skiter fullständigt i vad som har skrivits om det här”, lät Harry Schein meddela i en intervju i *Dagens Nyheter*.

I början av juni 1972 hade jag knutit ett nytt avtal med Filminstitutets VD Bo Jonsson om ett förlängt förordnande som redaktör för *Chaplin* på ytterligare ett år. Den sjätte juli blir jag emellertid inkallad till ordförande Harry. Det var inte svårt att inse vad den så kallade klockan var slagen. Harry meddelade kortfattat att jag enligt styrelsebeslut den 26 juni var entledigad från min tjänst – och att Lars-Olof Löthwall utsetts till min efterträdare, en post som denne accepterat tidigare samma dag. Det var ett hårt slag för mig, och det hjälpte inte att referera till den överenskommelse som jag hade slutit med Bosse Jonsson. Situationen var inte förhandlingsbar. Harry ägde inte heller något särskilt öppet sinne för känslor och konsekvenser i sammanhang som detta. Jag erbjöds tre månadslöner – men med villkoret att de skulle arbetas av under den nye chefredaktören.

Det tog sin tid innan jag nådde mitt rum i andra änden av den långa filmhuskorridoren. Andra medarbetare på Filminstitutet ville höra om utgången av mötet. Jag var inte den förste att på det här brutala sättet bli avsatt från sitt arbete. Och flera fruktade att de skulle tvingas gå samma väg. Efter känt mönster från mer odemokratiska regimer var fruktan ett vapen som Harry bemästrade och utnyttjade sig av vid den här tiden för att hålla ostyriga medarbetare på plats. När jag så småningom nådde mitt rum låg ett meddelande till TT på mitt skrivbord. Där stod det att jag samma dag sagt upp mig från min tjänst. Jag behövde ingen betänketid för att ta kontakt med TT för att korrigera den idylliska notisen och rätta den till att jag fått sparken. Jag hörde också av mig till ett par av stockholmstidningarnas kulturredaktioner för att meddela samma sak.

Ett par timmar senare, jag har just hunnit hem, ringer telefonen. Det är Harry. Han är mycket upprörd. Han har blivit uppringd av några journalister

som vill fråga honom varför han har gett mig avsked. Harry är arg därför att han snart skall ha några gäster på middag. Han kräver att jag omedelbart ringer upp dessa journalister och talar om för dem att de har missuppfattat situationen, att det är jag som har sagt upp mig. Innan han slänger på luren väser han i telefonen: ”Det här är det värsta knivhugg i ryggen som jag har utsatts för!” Jag vägrade naturligtvis. Och därmed var ett nytt offentligt ordkrig igång.

Uppsägningen innebar en högst kännbar förlust, inte bara på ett ekonomiskt plan utan också på ett personligt. Jag hade arbetat med *Chaplin* nästan från starten av tidskriften. Den hade blivit något av ett skötebarn – även om det ursprungligen var Bengt Forslund som hade sjösatt företaget. Harry försökte skjuta in sig på att jag hade dubbla lojaliteter, eftersom jag också ägnade mig åt praktiskt filmarbete. Han ansåg att detta var ”pressetiskt dubbiöst”. Jag tyckte mig inte ha något problem med att skilja dessa båda filmverksamheter åt. Det var inte mer komplicerat än för de författare som var redaktörer för litteraturtidskrifter som BLM eller *Ord & Bild*. Intresset, respekten och kärleken till konstarten var för mig det enda vägledande. Det dröjde ett bra tag innan jag bidrog i *Chaplin* igen. Men det var svårt att hålla sig därifrån.

* * *

Hösten 1974 fyller Harry Schein 50 år, och den svenska filmbranschen förbereder ett storslaget firande. Bengt Forslund som nu arbetar som producent på Filminstitutet har en idé till present. Han föreslår ett antal regissörer att göra en kortfilm på ett par minuter var till Harry. De olika filmerna skall sedan sättas ihop till ett kortfilmspaket. Teknisk utrustning utlånas gratis av filmateljéerna i Filmhuset, Kodak ställer upp med råfilm, ett filmlaboratorium framkallar och kopierar utan kostnad. Jag får också förslaget om att bidra.

En idé infinner sig snabbt. Jag vill ge Harry en

tennismatch där han besegrar Björn Borg. Det skulle väl passa någon som vill vara vinnare i alla lägen? Björn Borg kommer inte att ställa upp, det inser jag. (Men jag tar trots allt kontakt med hans far i Södertälje.) Borgs frånvaro spelar ingen roll, eftersom Harry inte heller – av förklarliga skäl – kommer att vara med i filmen. Jag iscensätter ett fingerat sista game i en av Filminstitutets ateljéer. På en provisorisk åskådarläktare bänkar sig ett tjugotal av landets vackraste aktriser, och jag har lyckats få Olof Palme (Harrys ständige tennispartner) att agera domare. Som en osynlig gäst får jag Bengt Grive som kommenterar det rafflande spelet på ljudbandet. Jag minns inte om jag var med på festligheterna kring firandet av Harry. Men jag tror att han uppskattade filmuppvaktningen med *Sanningens ögonblick* av det dussintalet regissörer som var delaktiga. Det var i vilket fall roligare att göra film än att älta gamla oförrätter. Inte långt därefter börjar jag ett arbete som filmkonsulent på det danska filminstitutet.

Sommaren 1975 är det svensk filmvecka i Verona. Min film *Den vita väggen* hör till de verk som skall visas, och jag blir inbjuden till festivalen. Alla festivalgästerna bor på samma hotell. En sen kväll på väg till hotellet stöter jag ihop med Harry. Han sitter i barsserveringen utanför ingången. Han bjuder mig att sitta ner och beställer två whisky. Jag tror inte att de har Harrys favorit, Cutty Sark – men whisky är ändå alltid whisky.

Spriten löser tungans band, heter det, och här talades det ut medan klockan närmade sig midnatt. Jag tror att det var Harry som drog upp frågan om varför jag reagerade som jag gjorde på uppsägningen från *Chaplin*. Först nu verkade det som om han insåg att en enkel signatur på ett papper kunde få konsekvenser och att den drabbade kunde reagera med lika mycket vanmakt som förtvivlan. Inlevelsekänsla var inte någon av Harrys mer framträdande karaktärsegenskaper. Och empati blev en innefras först under kommande decennium.

Åren som följer har jag bara tillfälliga och spo-

radiska kontakter med Harry. Men jag läser regelbundet hans krönikor i *Dagens Nyheter*. De är så gott som genomgående mycket engagerande. Jag beundrar i lika hög grad bredden av hans intresse- och kunskapsområden som hans formuleringskonst. Få svenskar med utländsk bakgrund och uppväxt har tillägnat sig det nya språket med samma omsorg och känsla för språkets distinktioner – kanske med undantag för Theodor Kallifatides, Harrys utmanare på ett annat slagfält, schackbrädet.

En av dessa krönikor sitter fortfarande uppsatt på min anslagstavla, gulnad men både läsbar och läsvärd. Den är skriven kort efter det att Harry gått i pension – vilken absurd belägenhet. Han är i en uppbrottssituation och ser tillbaka på sitt liv, ”detta mystiska arrangemang av skoningslös logik för ett fåfångt syfte”, för att citera Joseph Conrad i *Mörkrets hjärta*. Krönikan heter ”En sommardag”, och Harry beskriver hur han sitter i en nästan vindstilla trädgård och funderar över det han skall skriva.

Dagen på vilken sommaren inföll. Jag försöker tänka, t.ex. på denna kolumn, och konstaterar att jag, i likhet med Wittgenstein, aldrig tänkt en enda självständig tanke, på sin höjd kommit på nya liknelser, varianter av andras tankar. T.ex. Wittgensteins. [...] Det är svårt att tänka, t.o.m. på detta anspråkslösa sätt när man ligger i trädgården och odlar sin solbränna. Wittgenstein tänkte med pennan – ’ty mitt huvud vet ingenting om det min hand skriver’. Även jag tänker bara med pennan, trots att jag har köpt en till synes självtänkande skrivmaskin, en ordbehandlare för 20.000 kronor. Jag förstår Kleist som i ’Brief eines Dichters an einen anderen’ hävdade att en diktare helst skulle vilja överföra tankarna utan ord. [...] Det är farligt att röka. Man kan dö av det. Om jag slutar röka kan jag inte dö av cigaretter. Om jag slutar åka bil kan jag inte dö i en bilolycka. Om jag slutar sola mig kan jag inte dö av hudcancer. Blir vi verkligen odödliga om vi undan för undan eliminerar varje dödsorsak? Och skulle vi vilja bli

det? Det finns så många alternativ till det onda. Det goda är bara ett av alternativen, svårt att hitta bland alla andra, som i regel är ännu värre. [...] Jag tar en cigarett, fortsätter att sola mig, nu med en penna i handen, ett rutat block i den andra.

* * *

”Rosebud” är det sista ord som den döende Charles Foster Kane yttrar i Orson Welles berömda film *CitizenKane*. Det är namnet på den kälke som den unge Charles förlorade när han rycktes upp från sitt föräldrahem och adopterades in i den förmögna och mäktiga miljö som på samma gång blev hans lycka och fängelse. ”Rosebud” är det nyckelord som den undersökande journalisten och Kanes bäste vän försöker använda som en dyrk för att tränga in i affärsmagnatens förflutna och erövra hans hemlighet. ”Rosebud” blir en symbol för det evigt förlorade för Kane, en barndom som frånstulits honom, en bekymmersfri tillvaro fri från ansvar och plikter.

Harry Schein hävdade bestämt att han saknade minnen från sin barndom och tidiga uppväxt i mellankrigstidens Wien. Hans dåliga minne omfattade inte bara barndomshemmet utan även skolan, lärarna, skolkamraterna, böcker han läst och filmer han sett. Vad han mindes var att man inte skrattade särskilt mycket i hemmet. I *Sluten* ser han sig ta farväl av sin mor och sin sex år äldre syster på Westbahnhof i Wien i medvetande om att han kanske aldrig mer skulle komma att återse dem. Och avsnittet avslutas med en ensam rad: ”I am a self-

made man. I neither had a father, nor a mother.”

Och vad lämnar Harry för minnen efter sig? Ja, ett antal finns samlade på dessa sidor, och jag kan tänka mig att Harry gärna skulle ha velat bli ihågkommen genom en bok med titeln *Citizen Schein*. Men det mest omedelbara, det i tiden mest omedelbara är något som riskerar att förse minnet av Harry med något solkiga kanter. Det är denna rättstvist med motstridiga testamenten, äkta eller falska, som efter hans frånfälle hotar att äventyra bilden av den geniale konstruktören av *det möjliga* för en ny svensk film. För inte kan väl detta vara det ”Rosebud” som Harry velat se i dramat om sig själv?

Nej, nu är det gudskelov inte så. För där finns ju ytterligare ett testamente inbillar jag mig – ett som fortfarande är giltigt. Det skrevs för många, många år sedan, när alla filmbråk var över och Harry hade förlikat sig med de gamla opponenter. I det testamentet stipulerar Harry att hans samlade miljoner skall gå till en stipendiefond som årligen skall belöna forskare inom filmområdet och unga begåvade konstnärer som arbetar med film. Det dokumentet finns fasttejpats på undersidan av den solariebädd som Harry använde sig av under de stormiga åren i brytningen mellan 60- och 70-tal. Den bädden är nog kasserad sedan länge och förpassad till någon tipp. Men dokumentet kanske finns kvar, oanfrätt av väder och vind. Det skulle vara roligt om någon fann det. Då skulle Harry finnas i tack-samt minne bevarad – av generationer och generationer av unga nya filmare.

Louise Wallenberg

Eleganten: Om manlig elegans, behörighet och utanförskap

Män talar sällan om andra män i termer som betonar deras utseende, om de inte är ovanligt långa – korthet undviker man att nämna in i det längsta – eller ovanligt slanka, alternativt ovanligt korpulenta. När en man omtalas för sitt utseende, i synnerhet om han är attraktiv, stilig och elegant, ges han per definition en position som är feminiserad – oberoende av om han är kvinnlig, ultramaskulin eller något däremellan. Att omnämna en annan man som vacker kan vara del av en härskarteknik som går ut på att avmaskulinisera, förminska och såra den berörde. Eleganta och välklädda män riskerar såttillvida att hamna i trubbel därför att de ruckar och synliggör det som Roland Barthes kallat för "le système vestimentaire": genom sin bara uppenbarelse och genom den respons männen mottar påvisar de detta rigida och statiska systems normer och regleringar.¹ Kläder och utseende har betydelse – kanske mer så för män än för kvinnor.

Under 1970- och 1980-talen, de decennier då jag växte upp, omnämndes ibland Harry Schein av kvinnorna i min släkt som tjusig, elegant och stilig.

I efterhand inser jag att det kanske främst var min mor och min farmor som pratade om honom på det viset: dessa två, mer än andra, såg och uppmärksammade eleganta män på ett högst påtagligt vis. De förmedlade således en uppfattning om Harry Schein som "annorlunda" mot flertalet andra män (till vilka majoriteten av min egen släkts män hörde). Den annorlundahet som av dessa två kvinnor tillskrevs honom måste ha haft att göra dels med hans välpolerade och välskräddade yttre, dels med hans ofta medvetna och självsäkra uppträdande. Jag misstänker att stämman, och den lite hårda men charmiga accenten också spelade in: Harry Schein pratade en ren och korrekt svenska med en elegant klingande accent som gav pondus åt hans uttalanden och tyngd åt de ord som skulle emfaseras. I efterhand inser jag att de långt ifrån var ensamma om att uppfatta Schein som elegant och stilig; deras iakttagelse delades med en relativt stor del av det svenska folket – och kanske då i synnerhet med de svenska kvinnorna.

Genom att studera pressbilder och privata fotografier, och genom att analysera olika presstexter som förutom att lyfta fram hans framfart i svensk kulturpolitik också refererar till och beskriver Scheins utseende, vill jag i den här artikeln inte bara lyfta fram Schein som ett slags stilikon, utan också problematisera vad manlig elegans för med sig, vad den möjliggör och vad den *inte* möjliggör. Bidraget ger härvidlag en liten tillbakablick på 1960- och 70-talens svenska syn på maskulinitet och elegans. Som ett slags bakgrund för min diskussion och analys fungerar tanken om "den krisande maskuliniteten", en tankegång som inom internationell genusteori varit av stor vikt under 1980- och 90-talen.² Min utgångspunkt är inte att Schein utgjorde en bild eller en representation av denna den krisande maskuliniteten, men att han i sitt framförande och i sin medvetna framtoning som *eleganten* inom svensk kulturpolitik fick den gängse svenska maskuliniteten att bli medveten om sig själv. Den maskuliniteten är en nationell maskulinitet – en som formats av nästan fyrtio år av socialdemokratisk dominans och av den svenska uppfattningen om att lagom alltid är bäst. Detta innebär inte bara att måttlighet är att eftersträva, utan även att varje utslag eller form av excess är att förkasta. Excess och distinktion passar sig inte i en demokratisk nation. Manlig elegans, som ju per definition är en form av både excess och distinktion, blir således inom en kultur som den svenska ofta problematisk. Schein får här utgöra ett exempel på vad manlig elegans kan föra med sig, och vad den sätter stopp för, hur den kan leda till inkluderande men också till exkluderande. Vad min artikel önskar påvisa är att alla "systèmes vestimentaires" bara kan fungera och utgöra del av ordningen så länge kollektivet deltar i dem, stöttar och formger dem – eller som Barthes uttryckt det: "Det är själva graden av deltagande i systemet (antingen genom total underkastelse, avsteg, eller avvikelser) som är av betydelse: systemets *värde* (det vill säga, dess *värde-fullhet*) kan bara förstås via accepterandet av, eller motståndet gentemot, systemet."³



Som en av socialdemokratins vassaste och mest effektiva hjärnor, och som nära vän och uppskattad kollega till flera av de nya förmågorna inom partiet, skulle man kanske ha förväntat sig att Schein skulle ha nått fram till en framstående och viktig ministerpost. Det gjorde han som bekant aldrig. Det finns anledning att misstänka att det var hans minst sagt generösa direkthet, samt hans omtalade förakt för dumma och svaga som satte stopp för en vidare karriär inom politiken. Men personer med liknande kvaliteter har ju inte sällan befolkat politikens högsta toppar. Det måste således ha varit andra aspekter och kvaliteter hos honom som bidrog till hans begränsning – men kanske inledningsvis också till hans framgång.

Den grå eminensen – med manliga attribut. SFI.

En annorlunda man

Den första skillnaden med Scheins annorlundahet från andra (svenska) män låg säkerligen i den kulturella tillhörigheten, det vill säga i hans bakgrund: han var inte svensk, även om han navigerade väl i den svenskhet som han sedan tonåren försökt göra till sin. Men den scheinska annorlundaheten låg också i hans mod att våga vara stilig, ofta genom att ikläda sig den manliga elegansen – en elegans som flertalet av hans (nya) landsmän inte skulle våga iklä sig. Manlig elegans är svårmanövrerad och vanskelig att balansera, och har så varit allt sedan det tidiga 1800-talet då kvinnors och mäns klädkoder och klädmöjligheter åtskiljdes – inte minst genom införandet av den uniforma och föga föränderliga manskostymen som kom att utgöra det främsta synliga tecknet på en ny demokratiserad manlighet.

Varför är den manliga elegansen då så svår att balansera? Jo, för att dess risk att bli för mycket, en excess, hela tiden är överhängande. Blir den excessiv, riskerar den att leda till att den manliga trovärdigheten skadas, eller än värre, att den antagna heterosexualiteten ifrågasätts. Alltför välklädda män har länge utgjort ett hot gentemot manlig heterosexualitet: den eleganta och välskräddade mannen har ofta tolkats som feminin och därmed också som möjligen – det vill säga troligen – homosexuell. Medvetenhet och kännedom om kläder, mode, stil, material, färgval, snitt och fall hos en man ses inte bara som utslag av fåfänga och koketteri, det ses som onaturligt, och därmed också som ett feminint beteende (medan desamma egenskaperna hos en kvinna anses vara naturliga och därför också något att förvänta). Inom Hollywoodfilmen, vilken bidragit till både förstärkandet av redan existerande stereotyper och till skapandet av nya stereotyper, har till exempel den mycket eleganta mannen varit lika med en homosexuell man eller i alla fall en *queer* man: det kan ha rört sig om en *viss* sorts blomma i kavajhålet, en riktigt välskräddad kostym i en något ljusare nyans än brukligt, eller en *eau de cologne*

som stannar kvar i rummet efter att mannen lämnat det.

Men den manliga elegansens svårighet går längre tillbaka: som ett tidigt exempel kan nämnas 1800-talsdandyn som med sin oerhörda medvetenhet om stil, detalj och etikett var ett tydligt brott mot den nya föregivet oföränderliga manligheten, men också mot den mobilitet som det nya klasssystemet medförde. Han utgjorde ett motstånd, dels gentemot denna manlighet och gentemot borgerskapets försök att fastlåsa könsdualismen och könsskillnaden som fullt naturliga och normala, dels mot borgerskapets försök att utgöra ett nytt slags överklass. Genom att behärska sitt uppförande och sitt framförande i minsta detalj, och vägra den demokratiserade kostymen, kunde han särskilja sig själv från andra och framstå som distinkt. Dandyn ruckade således på formerna för manligt och kvinnligt, och på uppdelningen mellan homo och hetero – och fortsätter så att göra. Som figur och som mode, återkommer både dandyn och dandyismen med jämna mellanrum i vår västerländska kultur. Det verkar således finnas ett ständigt närvarande behov av att bryta mot manlighetens normer.

Kan man då tänka sig Harry Schein som en dandy? De epitet han ges i pressen inkluderar förvisso inte begreppet dandy, men det förekommer ofta andra begrepp som kan sägas konnotera både dandyn och dandyismen. Ofta lyfts hans perfektion fram (och perfektionen och känslan för detaljer var just dandyns främsta kännetecken).⁴ Vidare kallas han för nollställd, vilket också skulle kunna hör dandyn till: men här blir den scheinska paradoxen genast synlig, eller rättare sagt, pressens paradoxala bild av Schein. Hur kan Schein (och dandyn) vara både perfektionist och nollställd? Perfektionisten torde vara allt annat än nollställd. Schein kallas ofta också för playboy – och visst har den moderne playboyen många likheter med dandyn. De föredrar båda att leva det goda livet med fester och sociala umgängen, ofta utgör de centra kring vilka allt kretsar, *till synes* utan att behöva arbeta. Både dandyn och



La dolce vita. Genom giftermålet med Ingrid Thulin kom Schein att bli en kändis – redan innan sina första offentliga uppdrag. Här ses paret i Venedig 1960. Ur Harry Scheins privata arkiv.

Schein var också vassa talare vilket gjorde dem både till farliga sanningssägare och till underhållande es-tradörer.

I ett land som Sverige, med en långvarig social-demokratisk dominans över hur Folkhemmets män och kvinnor skulle se ut och föra sig, alltid i kläder som skulle vara funktionella, praktiska och neutra-la, har den manliga elegansen varit särskilt suspekt. Här blir också den socialdemokratiska könspoliti-kens paradoxer synliga: den mjuke familjefadern framhålls tidigt som ett ideal, vilket tydligt bryter bjärt mot det mer konventionella maskulinitets-ideal som borgerligheten närt, samtidigt som hans antaget äkta och naturliga maskulinitet hela tiden måste betonas för att könsskillnaden skall kunna upprätthållas. Till denna den naturliga maskulini-teten hör inte ett intresse för utseende, elegans och förfinad välklädnad. Dels bryter ett sådant intresse mot den gemensamma kampen för ett klasslöst samhälle, då elegans förknippas med överklassens laster, dels kan ett sådant intresse indikera en femi-nin manlighet, vilken även den förknippas med överklassens laster, något som sedan länge alltså ofta bara kan tolkas som förtryckt – eller öppen – homosexualitet. Schein blir dubbelt problematisk för den svenska manligheten: som elegant bryter han både med det socialdemokratiska klasslösa ide-alet och med det säkra heterosexuella manlighets-idealet. Han för sig, rör sig och framstår som till-hörande överklassen; som miljonär boende i en lyx-villa med pool – i pressen är det just poolen som lyfts fram som det tydligaste tecknet på överklass-tillhörighet – blir också hans socialdemokratiska identitet synnerligen dubiös.

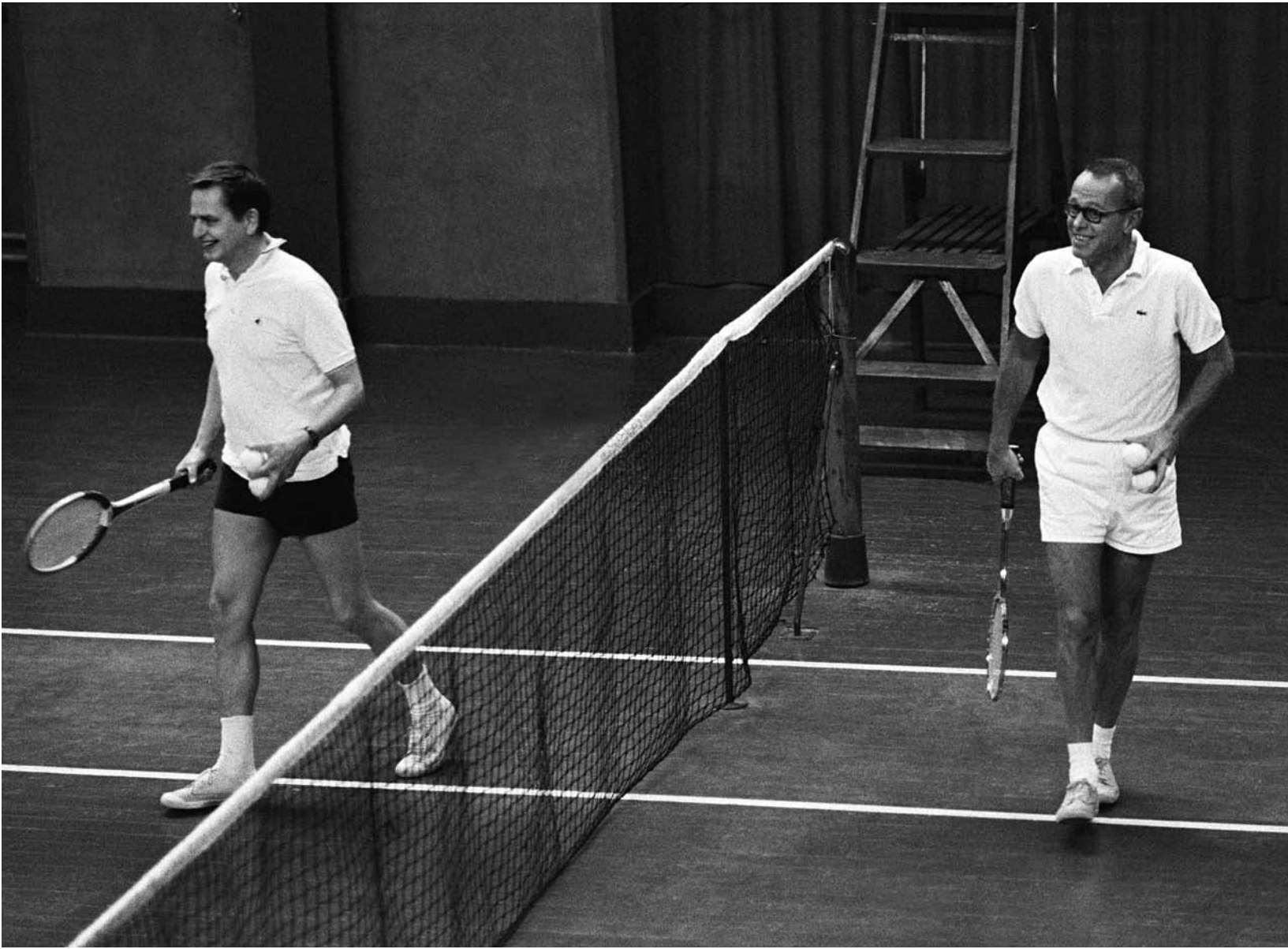
Herr Thulin – bland radikalerna

Svensk socialdemokrati genomgår en förnygring under det tidiga 1960-talet; yngre män skall komma att få framträdande platser i partiet. Flera av dem är välutbildade, inte sällan skolade utomlands under

sina universitetsår, och de har därmed också fått med sig en större internationell medvetenhet än vad som varit brukligt bland äldre socialdemokratiska politiker. Dessa män omtalas ofta i pressen som radikala, ofta med förringande epitet i vilka deras unga ålder lyfts fram. Till denna grupp hör förutom Olof Palme (som blir invald i riksdagen redan 1958) bland andra Krister Wickman och Roland Pålsson. Harry Schein kommer snart att bli lierad med denna ensemble – och via sin handlingsförmåga och intel-ligens kommer han att få uppdrag som gör honom till en viktig spelare, trots att han egentligen inte har en självskriven plats inom partiet. Han är behörig, men samtidigt utanför. Han är med i beslut som tas, ges olika positioner som ger honom viss makt att handla och utveckla, och han umgås privat med de unga radikalerna. Hans tennisspel med bland andra Palme och Pålsson blir vida omtalat i media: det är som om själva tennisspelet är det som ger honom en särskild position, den inre cirkeln tillhörighet, och inte de uppdrag han får politiskt eller de centrala poster han tilldelas.

Att spela tennis, vilken länge varit en överklass-sport, med de unga radikalerna som politiskt bryter med den traditionella socialdemokratin, gör inte bara honom suspekt (hur kan en tennisspelande miljonär vara sosse?): hans medspelare blir också suspekta. Det är kanske i synnerhet Palme som in-ledningsvis är ifrågasatt, både inom det egna par-tiet av sina äldre kollegor och av andra partier samt av pressen. Hans sociala bakgrund, hans ungdom, hans förmåga att debattera, hans säkra och retoriska talarbegåvning och hans breda världskännedom gör honom till en annorlunda socialdemokrat, om än en som partiet var i stort behov av för att kunna be-hålla sin ledande politiska position. Men vad hade han med en man som Schein att göra? Deras rela-tion styrkte bara den redan existerande skepsis som rådde gentemot Palme: se där, klassränderna går aldrig ur, lika pojkar leka bäst.

Som bekant hamnade Schein ofta i blåsväder un-der 1960- och 70-talen. Förutom att själv skriva



krönikor, recensioner och debattinlägg i svensk dags- och kvällspress blev han som Filminstitutets grundare och ledare omstridd och omtalad i press och media. Kritik gentemot hans handlingar, be-slut, och ofta tvärsäkra och hårda uttalanden – och även kritik gentemot hans person – var vanligt fö-rekommande. Redan innan han tillträdde viktiga poster var han dock relativt känd för en större svensk publik. 1956 hade han gift sig med den firade skåde-spelerskan Ingrid Thulin, ett äktenskap som i stort mått borde ha bidragit till hans ”försvenskning”

och därmed också till en större acceptans av honom kulturellt och socialt. Äktenskapet innebar således att Schein flitigt började förekomma i media redan innan han tilldelades viktiga poster – men då i viss typ av press. I *Hänt*, *Veckojournalen* och *Idun* rappor-teras om makarnas gemensamma semestrar utom-lands, om deras väl fungerande och ”vuxna” äkten-skap, om Scheins affärssinne, knivskarpa intellekt och framåtanda och om Thulins begåvning som skådespelerska. I dessa reportage framställs ofta Schein och Thulin som ett idealiskt par, trots deras

Maktens män spelar tennis 1971 – Palme och Schein vid nät. Foto: Stig-Göran Nilsson Aftonbladet Bild.

IDUN

Nr 2015—21 maj 1961 • Pris 90 öre, inkl. oms

Herr Thulin, vem är det? Marianne Höök ger svaret i spirituellt porträtt sid. 12—15

DRÖMSLOTT
BLEV FÄNGELSE

DRÖMSPIS FÖR
HEMSLAVINNOR

Det mediala intresset för Scheins äktenskap med Thulin bidrog till och komplicerade Harry Scheins speciella position inom svenskt kulturliv.

”omakahet” och deras långa perioder i separation från varandra: skribenterna, som ofta i den här genren är kvinnor, återger ett äktenskap som är lyckat, med två makar som är djupt förälskade i varandra.⁵

Marianne Höök kallar till exempel herrskapet Thulin-Schein för ”det mest omaka och bäst fungerande äktenskap en ytlig betraktare mött”.⁶ I denna beskrivning kan vi skönja att relationen förvisso

utifrån ser ut att vara perfekt, men att det inifrån kanske ligger till på ett annat vis. Och Höök borde ha vetat: hon var knappast en ytlig betraktare, hon umgicks nära med Thulin och Schein – i synnerhet med den sistnämnde. Och längre fram, under 1970- och 1980-talen, då Thulin tydliggjort att hon inte kommer att flytta hem till Sverige och maken, kommer pressen att ganska så explicit flagga om makarnas komplicerade, och krackelerande, relation. Den här typen av journalistik är dock mindre intressant för diskussionen om Schein som problematisk elegant, eftersom den tydligt intresserar sig för ”herr Thulin” utan nedlåtande anmärkningar och utan att vilja förringa honom i termer av annorlunahet.

Affärsgeni, intellektuell och dekorativ – men vem är han?

Istället är det alltså i dags- och kvällspress som Harry Schein som problematisk elegant behandlas och dissekeras. Inte sällan får andra kulturpersonligheter stå för kritiken, även om det är pressen som framför den – allt för att skapa spänning och ge kontroverser större betydelse än vad de troligen förtjänade. Men hans person och hans framfart som Filminstitutets ledare diskuteras och analyseras också i ett mer långsamt och eftertänksamt fora. I *Svensk Tidskrift* 1964 försöker skribenten G.U. ge ett porträtt av Schein under rubriken ”Namn att minnas: Harry Schein”. Porträttet kan inte förstås som annat än ett varningstal för vad Schein kan komma att åstadkomma inom svensk kulturpolitik om ingen sätter stopp för honom. G.U. betonar genomgående Scheins annorlunahet och inleder sin artikel med att kalla Schein för ”en egenartad företeelse i det svenska folkhemmet”.⁷ Precis som i många andra artiklar om honom så ges han här också epitet: det är som om den medierade Harry Schein hela tiden behöver låsas fast i en viss roll, i en kort beskrivning, för att läsaren skall kunna förstå vad han

Bo Widerberg slår till mot Harry Schein

— och i morgon möts de i Cannes...

Av THOMAS DANIELSSON

Bo Widerberg är förbannad på Harry Schein, filminstitutets chef. Han kallar Schein för fascist och säger att Schein konsekvent desavouerar sin styrelse.

Desutom myglar han på tennisbanor och i andra sociala sammanhang med socialdemokratiska partiets relativt unga radikaler, alltid pojkar som Olof Palme, Roland Persson och Krister Wickman.

Allt enligt Widerberg. I morgon möts herrarna i Cannes, där Widerbergs Adalenfilm aka visas. Blir det männe en Bergmaniansk uppgörelse...

Angreppet publiceras i Dagens Nyheter i dag. Detta med anledning av att medlemmarna i Grupp 13 — det kollektiv som gjorde filmen om demonstrationen i Båstad förra året — hoppat på Wi-

derberg och hävdar att han framställt filmen som sin och ingen annans produkt.

Widerberg säger i sin artikel att han inte förstår Grupp 13:s polemik.

— Är det så att ni vill isolera mig i den unga svenska filmen genom att framställa mig som en som tar äran av sina medarbetare i ett kollektivarbete, frågar han.

— Förklaringen till att ”Den vita sporten” så ofta binds till just mitt namn är väl helt enkelt att tidningar, som ju alltid har bråttom, varje gång vår film nämns inte hinner eller ens orkar använda allas våra tretton namn.

— Det där kan kanske kännas förargligt för er, skriver Widerberg.

Men förklarar att det ”finns fan så mycket värre saker” att bråka om. Och det är här Harry

Schein kommer in i bilden.

Enligt Widerberg utsattes Grupp 13 — inberäknat honom själv — för oerhörda övergrepp i samband med produktionen av Båstadfilmen.

— Som vi alla vet tvingade han (Schein) oss att underteckna ett falskt pressmeddelande där vi gick med på att konflikten mellan Schein och oss var av enbart ekonomisk natur när vi i själva verket höll på att klämmas sönder... mellan demokrati och den speciella sort av praktisk fascism som Harry Schein så länge ägnat sig åt.

Den praktiska fascismen består, enligt Widerberg i att han på förhand desavuerar Filminstitutets styrelse som aldrig på allvar tycks syna hans beslut.

Denna desavuering är alldeles extra osympatisk genom att den metodiskt underbyggs av den so-

tens status som relationen på tennisbanor med mera innebär med socialdemokratiska partiets unga och relativt radikala element.

— Som vi alla vet försökte Schein med monoman och heroiskt envishet genomdriva att en annan socialdemokrat, justitieminister Herman Kling skulle få se hela vårt filmade material obesuret.

— Är det helt enkelt nu så att ni försöker mygla med Schein genom att prisge mig, genom att söka isolera mig från gruppen.

FOTNOT I: I början av veckan blev Bo Widerberg själv beskyldd för att vara fascist. I ett kritiskt inlägg om hans nya film ”Adalen 31” beskylls han för att vara en ”förbannade pajas som dansar till borgarklassens förlustelse”. Widerbergs film säger oss till fascisterna, slutar inlägget.

FOTNOT II: Se även Bekantas Bekanta.

I maj 1969 råkar Schein i medialt blåsväder – ”Bo Widerberg slår till mot Harry Schein” lyder *Expressens* rubrik.

är (varvid han också kan ofarliggöras). G.U. lutar sig dock fegt mot vad andra redan sagt om honom och skriver: ”De epitet, som ständigt brukar begagnas om honom är: miljonär, playboy och grå eminens.”⁸ Och betonar så att kombinationen är ovanlig – vilken den knappast är.

G.U. drar också växlar på Scheins bakgrund, vilket förstärker karaktären av annorlundahet och därmed bidrar till att ytterligare göra honom till en suspekt person. Han omtalar Schein som en man som omärkligt dykt upp och lyckats få en central plats i svenskt kulturliv genom sin plats i Kulturrådet och som Filminstitutets ledare. ”Godtrogna människor” (till vilka G.U. verkar sälla sig) som hoppats se Schein ”försvinna ur den svenska samhällsbilden lika märkligt som han dykt upp”, efter att ha avverkat sina tre år som Filminstitutets ledare, menar G.U. lär bli besvikna då Schein meddelat att han ämnar stanna kvar i ytterligare tre år. ”Det är av allt att döma bara en liten början till gudvetvad.”⁹ Detta ger G.U. skäl att ”skärskåda” Schein och han frågar sig vem och *vad* Harry Schein egentligen är. Förutom att han är miljonär, playboy och grå eminens kommer skribenten fram till att Schein också är pragmatiker och kokett (”Koketteri är honom naturligt”).¹⁰ Och vidare, att han är ett affärsgeni: ”Med påpassligt utnyttjande av konjunkturererna under den tid då Lort-Sverige övergick till att bli känt som Lortvattens-Sverige drev han upp Merkantila Ingenjörbyrå till en hittills oanad omsättning.”¹¹

Vad som också påvisar Scheins affärssnille är det faktum att han låtit ”sälja” sin fru Ingrid Thulin till Hollywood för 85.000 kronor (pengar som gick direkt in i kassan för att bevara den konkursmässiga Stadsteatern, för vilken G.U. hyser föga förtroende; han kallar den för ”Sveriges förmodligen i särklass sämsta teater”).¹² Och sist men inte minst, Schein framhålls också som före detta filmrecensent i BLM, och baserat på vad andra sagt påpekas att som recensent lyckades Schein nästan ”ta död på filmin-tresset genom att skriva om filmerna på ett sätt som

behandlade allt utom filmerna och ingav de lätt-lurade mindervärdeskomplex”.¹³ Efter att ha redogjort för hur Schein säljer sin ingenjörbyrå för att bli en nollställd miljonär – och hur han sedan som herr Thulin ligger vid en swimmingpool i Hollywood eller vid den egna villan utanför Stockholm, bara för att sedan ta sig an att leda Filminstitutet – så avslutar G.U. sin beskrivning med en skarp varning: ”Så ser han alltså ut: den grå eminensen, mannen som skaffat oss Stadsteatern och konstnär-belöningarna. Vi vet med andra ord vad för slags kulturpolitik vi har att vänta oss om socialdemokratins alla pragmatiker når sitt mål – en enpartistat.”¹⁴

Kvällspressen är inte mindre intresserad av Schein, utan frossar i och spär på de kontroverser han hamnat i – inte sällan genom att utnyttja en tredje part. Bo Widerberg anklagar honom inte bara för att vara fascist och för att konsekvent desavouera sin styrelse, utan också för att ha ”myglat på tennisbanor och i andra sociala sammanhang med socialdemokratiska partiets relativt unga radikaler, alltså pojkar som Olof Palme, Roland Pålsson och Krister Wickman”.¹⁵ I *Aftonbladet* i maj 1968 lyfts Schein fram som en ypperlig kandidat för den utlysta chefsposten för den nya andra tv-kanalen.¹⁶ Artikeln framhåller Scheins förträffliga affärssnille, hans intellekt och hans förmåga att reta gallfeber på ”gammeltroende sossar såväl som samhällsbevarande högermän, inte enbart med sina cabrioletter och filmbaler utan även med sin helgarderade och olidliga begåvning”.¹⁷ Schein är inte bara ”en socialdemokrat som tjänade sin första miljon före 35”, han verkar också lyckas med att uppföra ett omdiskuterat Filmhus som kommer att bli fyra miljoner billigare än kalkylerat – vilket vittnar om hans administrativa och affärsmässiga geni. Artikeln andas en tydlig beundran, väl medveten om att Schein avviker från det svenska i sitt sätt att leda Filminstitutet, och i sitt sätt att alltid vara bäst på banan, vare sig det gäller i debatter eller tennis. ”Han gillar att vinna. Det är nog vad han gillar mest.”¹⁸

Förutom beundran för denne begåvade vinnar-

maskin, så framkommer en tydlig skepsis gentemot själva framförandet och utseendet, och i synnerhet manligheten. I denna skepsis, som ibland tjänar till att förlöjliga Schein, är det själva icke-svenskheten och då i synnerhet den icke-svenska manligheten som är problemet. Scheins utseende betonas och beskrivs som vore han en filmstjärna, eller – varför inte – en kvinna. Inledningsvis får vi veta att han är snyggt och jämnt solbränd hela året och att han skrattar ofta. Att vara solbränd året om är inte bara ovanligt men också onaturligt, och att skratta ofta (förstår vi) är ovanligt, och bör tydligen tolkas som ett icke-svenskt och icke-manligt drag. Vidare omnämns han som ”dekorativ”, vilket genast av skribenten jämförs med kvaliteten hos begåvade flickor vars intelligens ”alltid kan kompenseras med en tillräckligt djup uringning” – vilket onekligen måste tolkas och förstås som en manschauvinistisk fel-skrivning.¹⁹ Skribenten kan heller inte låta bli att nämna att ”flickorna tycker han är snygg” och att ”ingenting talar för att han inte skulle tycka det är roligt”.²⁰ Genom att fokusera på Scheins utseende, väljer skribenten att inte bara objektifiera honom men också att sätta honom i en femininiserad position. Men genom att också lyfta fram honom som flickornas favorit, (re-)maskuliniseras Schein, samtidigt som skribentens egen fascination för eleganten kan tonas ned och döljas bakom kvinnornas antagna trånad.

Det faktum att skribenter och journalister ofta lyfter fram Scheins framgångar hos kvinnor, och detta på ett ibland nedlåtande och förringande vis, bör nog förstås som uttryck för en utbredd kritik av Schein som kvinnornas favorit, inte folkets. Som attraktiv elegant avvek han från andra män i sin grupp, och från män tillhörande de grupper som studerade och skrev om honom. Idén om könsskillnaden som naturlig och nödvändig blir återigen synlig som själva basen för denna skepsis gentemot honom. Könsskillnaden och heteronormativiteten behöver, för att kunna existera, en tydlig uppdelning mellan män och kvinnor, där en diametral skillnad

utgör orsaken till själva uppdelningen. Denna skillnad förutsätter att likhet mellan män, och likhet mellan kvinnor, framställs som självklar. Inom patriarkala samhällen så har likheten mellan män – så länge sexuell praktik mellan män är förbjuden (vilket den är med hjälp av homofobi) – alltid värderats mycket högt. Mäns relationer är de relationer som värderats högst ty dessa relationer har i regel ägt rum i offentligheten, i den politiska, sociala och kulturella offentligheten, emedan mäns relationer med kvinnor (och kvinnors relationer med kvinnor) oftast bara äger rum i det privata. Den här styrande likhetsprincipen mellan män leder till ett konstant exkluderande av kvinnor från det offentliga rummet och från den reella makten, vad Luce Irigaray kallat ”hom(m)o-sexualité”. Eve Kosofsky Sedgwick benämner det i sin tur som ”homosocialism”. På varje nivå i vårt samhälle fungerar denna homosocialitet som ett slags organiserande princip, menar hon. Schein deltog självfallet i homosociala relationer: på styrelsemöten, på presskonferenser, bakom stängda dörrar med högt uppsatta politiker och/eller näringslivsrepresentanter – och på tennisbanan. Men var gång han förekom i kvinnomagasin eller veckomagasin som ”herr Thulin” blev hans plats inom det homosociala nätverket mindre säker.

”Kan man tänka sig va’ sött”

På de fotografier som är tagna på Schein som ung man och som återfinns i hans privata fotoalbum, framstår han tydligt som en mycket välklädd och självmedveten person. För Schein måste det perfekta fallet, den bästa kvaliteten och den oklanderliga och klassiska stilen och snittet ha varit av största vikt. På ett av fotografierna, troligen taget 1942, poserar han i profil, i halvbild, framför en rund spegel, med den egna spegelbilden väl synlig i fotots bakgrund. Han står med det ena benet stöttat på en stolsits (med foten placerad på vad som ser ut att



"En spontan pose i Ronald de Wolfes Atelje", 1944 – självironi signerad modellen själv. Ur Harry Scheins privata arkiv.

vara en tjock katalog) och håller i stolens ryggkarm med den ena handen. I den andra handen, vilken han håller framför sitt bröst, håller han en pipa – ett tecken på att den unge mannen är man och ingen pojke. Schein bör ha varit 18 år när bilden togs. I högsta grad medveten om att han blir fotograferad, bilden är tagen av en fotograf vid namn Ronald de Wolfe, framhåller han sig själv på bästa vis: han poserar som vore han en van modell, till och med som vore han en filmstjärna. Vid första anblicken är det faktiskt inte helt tydligt att det är Schein, snarare ser han ut som en ung man som söker efterlikna 1920- och 30-talens mest fagra manliga filmstjärnor.

Ikonen Scheins främsta kännetecken skall ännu vänta tjugo år innan de blir ett med honom, det vill säga de tjocka och markanta glasögonen, det korta stålgrå håret, den brunbrända huden, det breda leendet och de synliga tandraderna. På fotografiet har han bakåtkammat mörkt hår, vad som ser ut att ha varit en tjock och lockig kalufs i naturligt tillstånd, han är utan glasögon och genom att titta ut ur bild med en ganska reserverad min, ger han ett allvarligt men också något drömskt intryck. Han är ett ypperligt exempel på vad Richard Dyer kallat för den manliga pinuppan: den attraktive filmstjärnan eller manlige modellen som utgör objekt för en kvinnlig såväl som manlig åskådarblick, men som samtidigt motverkar objektifieringen genom att inte se tillbaka på betraktaren, men ut ur bilden.²¹ På så vis blir han onåbar för åskådaren – och framstår också som kanske omedveten om att han blir betraktad.

Ändå är Schein, tveklöst, mycket medveten om att han blir betraktad, och iscensätter sig själv i linje med detta. Den tjusiga kostymen, det välkammade håret, den bleka och rena huden, de putsade skorna – allt är igenomtänkt för detta tillfälle. Vid första anblicken liknar Harry Schein en ung Gösta Ekman, även om det torde vara tre decennier som skiljer den unge Ekman och den unge Schein åt. På så vis är bilden på Schein tidlös. Han utgör, precis som Ekman en gång gjorde, ett klassiskt manligt skönhetsideal: det ideal som har sin förlaga i anti-

kens sköna unga män, de som hyllades av sin samtids äldre manliga poeter och som också kommit att utgöra ett evigt skönhetsideal inom den västerländska konsten. Precis som Ekman framstår Schein som en paradoxal mansbild: han är för skön och för medveten i sitt framförande för att inte riskera att få sin maskulinitet ifrågasatt. Han är helt enkelt feminin, och som feminin man attraktiv. Att välja att framställa sig som attraktiv man är inte problemfritt, och den äldre Schein har på fotografiets baksida med tydlig ironi och ett visst avståndstagande i handskrift kommenterat sitt yngre jag med orden "En spontan pose i Ronald de Wolfes Atelje".

Klädd i vad som ser ut att vara samma kostym, men nu med en trenchcoat över, återfinns i privatalbumet även ett fotografi som bör vara taget vid ungefärligen samma tid, men nu utomhus. Schein har här en ljus hatt på sig och trenchcoaten är öppen, lite nonchalant dragen åt sidan så att vänsterhanden ledigt kan vila i byxfickan. Han står lutad mot en hög med tunna timmerstockar och i bakgrunden inringas han av ett grönskande träd. Återigen tittar han ut ur bilden, denna gång snett till höger. Han är ett objekt, men vägrar, precis som tidigare, att vara ett renodla detta objektskap inför åskådarblicken. Han är både inbjudande och avvisande: han blir gärna sedd och uppmärksammas, men ser också själv – det åskådare utesluts att se. Således har han en subjektsposition i bilden – och det är tydligt att han är fullt medveten om detta spel. På ett annat ungdomsfoto, på vilket han poserar tillsammans med en väninna på en klippa vid vattnet, iklädd ett par vita korta badbyxor, lutar han den högra armbågen i sin vänstra hand, stödjande sig på vänster ben med det högra lätt framåtlutat – vilket ger vänsterhöften en tydligt markerad position i bild. Det här är en pose som för kvinnor genast konnoterar femininitet – och för män, fjollighet. Under fotografiet har den troligtvis äldre Schein återigen kommenterat sitt yngre jag, denna gång med orden: "Kan man tänka sig va' sött."



Strandvägen 1947
 Det är så att man kan få
 mindervärdeskomplex.

En ung Schein på Strandvägen i Stockholm 1947.
 Ur Harry Scheins privata arkiv.



På vattenskidor.
 Ur Harry Scheins privata arkiv.

I en serie av tre fotografier tagna 1947 promenerar den då 23-årige Schein ner Strandvägen i Stockholm. Han går med bestämda steg och en tidning i ena handen. Han är exemplariskt klädd i yllerock med vit servett i bröstfickan, vit skjorta och slips, tjusig hatt, skinnhandskar och eleganta skinn skor. Under fotografierna har Schein skrivit: "Det är så att man kan få mindervärdeskomplex."

På senare fotografier tagna av den medelålders och sedermera åldrande Schein är han fortsatt lika elegant och perfekt till sitt yttre, och medvetenheten om hans eget framträdande är fortsatt påtaglig. Han fortsätter med andra ord att posera – vare sig det rör sig om sporthändelser (Schein på tennisplanen, på vattenskidor, eller i skidbacken), om offentliga tillställningar eller om privata situationer. Då Schein inte figurerar i sportsammanhang är han ofta klädd antingen i kostym med kritvit skjorta under (kostymerna är strikta och ganska så mörka),

i sportig och ledig klädsel (vita byxor och åtsittande kortärmad tenniströja i jersey material) – eller i smoking. Alltid, nästan alltid, har han dessutom en cigarett i handen eller i mungipan. Dessutom har de välkända markerade glasögonbågarna och den kortklippta stålgrå frisyren tillkommit.

I kostym och smoking är han alltid sedesamt tillknäppt, nästan kvävande tillknäppt, men i tenniströjan är han betydligt mindre sedesam, ibland är den uppknäppt långt ner över bröstet. Han är alltid slank och brunbränd, ser frisk och spänstig ut – trots den där cigaretten. När andra kommit upp i medelåldern lägger de på sig runt midjan och runt halsen, men Schein blir bara tunnare och smärtare. Alla plagg sitter ledigt, även de åtsittande. Han är fortsatt elegant, även i de lediga, sportiga kläderna har han en stilmedvetenhet som få.

De fotografier som är tagna under 1960- och 1970-talen visar bilder som vittnar om hur Schein

befinner sig i ett politiskt, socialt och kulturellt centrum: han har alltid människor omkring sig – politiker, skådespelare, regissörer, författare, beslutsfattare och ganska ofta den egna frun Ingrid Thulin. Bilderna tagna under 1980- och 1990-talen skiljer sig mycket från de tidigare: på dessa bilder är han ofta ensam, och flera bilder finns av honom isolerad i den enorma villan. Han ser betydligt mindre, kortare, tunnare – ömtåligare – ut.

Avslutning – ”att veta sin enda plats”

Kläder, mode och stil är ”i grunden del av den axiologiska ordningen”, skriver Barthes. Som ett system med en struktur vars individuella element aldrig kan ges eller inneha något värde, och vilka utgör *signifiers* så länge de är kopplade till en grupp kollektiva normer, framstår ”le système vestimentaire” som ett statiskt och icke-tillåtande system med klara gränser för enskilda individer. Detta system definieras av ”de normativa länkar som berättigar, förbjuder, tolererar, det vill säga *kontrollerar* själva arrangerandet av kläder och plagg på en konkret bärare som är identifierbar i sin sociala och historiska miljö”.²² Kläder och mode, precis som genus, är alltså något situationsbundet.

I en dagbok publicerad i *Vi* 1967 under det återkommande inslaget ”i Veckan som varit”, reflekterar Schein över kollegan och vännen Yngve Gamlins omöjliga position. Han skriver: ”Yngve är både clown och seriös artist, en omöjlighet i ett land där folk skall veta sin plats, sin *enda* plats.”²³ Det är svårt att i efterhand inte också se detta som ett uttalande över den egna omöjliga positionen; accepterad och inkluderad å ena sidan, besvärlig och utestängd å

den andra. Annorlundaheten kan förvisso vara attraktiv, men den kan också vara förödande för den som försöker att ta sig in.

I en kultur där lagom är alltings motto och tydlig könsskillnad är eftersträvansvärt och där folk skall veta sin plats satte Schein maskuliniteten i gungning. Maskuliniteten, den svenska och andra, har förstås alltid varit i kris (precis som femininiteten). Den är under konstant konstruktion vilket också gör att den alltid är sårbar. I relation till idén om könsskillnaden som naturlig måste genuskonstruktionerna hela tiden skapas och omskapas, repeteras in, inövas och uppvisas – samtidigt som deras ideal är föga föränderliga över tid. Konstruerandet av maskulinitet är därför aldrig vattentätt, i kulturen finns det alltid luckor och glapp inom vilka en avvikande manlighet kan ta plats, en manlighet som är feminin och icke-fallisk, och som stör den ”ideala”, normativa maskuliniteten. Det är när dess motsats framvisas som möjlig och existerande (och kanske som attraktiv?) som manligheten försätts i kris. Inom den västerländska konsten har alltid två typer av ideal manlighet förekommit: dels den normativa, hårda, falliska manligheten, dels den mjuka, icke-falliska manligheten – den som fått utgöra bilden av det eviga och det sköna. Harry Schein, som offentlig person, förkroppsligade denna kris genom att lyckas inkorporera båda dessa ideal: han var falliskt maskulin i sin förmåga att ta plats och köra över andra, i sin förmåga att få igenom sin vilja och genom sin maktposition. Men han var samtidigt icke-falliskt manlig genom att våga vara elegant och perfektionist i sitt framförande, genom att utmana gränserna för den accepterade mansbilden. Harry Schein iscensatte således inte bara en maskulinitet i kris: han verkade utgöra själva orsaken till en större nationell manlighetskris.

Noter

1. Roland Barthes, ”History and sociology of clothing” (orig. ”Histoire et sociologie de vetement”, 1957) *The Language of Fashion*, red. Andy Stafford & Michael Carter (London & New York: Berg Publishers, 2005), 4.
2. Se till exempel Abigail Solomon-Godeau, *Male Trouble: A Crisis in Representation* (London: Thames and Hudson, 1997).
3. Barthes, 13.
4. Se till exempel Charles Baudelaire, ”The Dandy”, *Le peintre de la vie moderne* (orig. 1863), i Daniel Leonhard Purdy, *The Rise of Fashion: A Reader* (Minneapolis: Minnesota Press, 2004). Se även Roland Barthes, ”Dandyism and fashion” (orig. 1962), i *The Language of Fashion*.
5. Se till exempel Barbro Hultman, ”Ingrid Thulin – aldrig för gammal för Bergman”, i *Veckojournalen*, nr 35, 1971.
6. Marianne Höök, ”Herr Thulin – vem är det?”, *IDUN*, nr 20, 1961.
7. G.U., ”Namn att minnas: Harry Schein”, *Svensk Tidskrift*, nr 10, 1964, 559.
8. Ibid.
9. Ibid.
10. Ibid., 560.
11. Ibid., 561.

12. Ibid.
13. Ibid.
14. Ibid.
15. Thomas Danielsson, ”Bo Widerberg slår till mot Harry Schein: Han är fascist!”, *Expressen*, 10/5, 1969.
16. ”Med sin konstruktiva begåvning och sin händighet med politiken, sin förnuftliga oräddhet och sin uppslagsrikedom skulle han som TV-chef göra dubbelt så många program för hälften av pengarna, använda TV för ett blodbad på pressen som han anser genomkorrumperad in på bara pappersmassan, med sina program ge dödsstöten åt filmbranschen, hålla stränga förhör om högervridningen och lansera topplösa hallåor. Han skulle få alla emot sig utom tittarna.” Anonym skribent, ”Harry Schein är miljonären som gärna börjar om”, *Aftonbladet*, 2/5, 1968.
17. Ibid.
18. Ibid.
19. Ibid.
20. Ibid.
21. Se Richard Dyer, ”’Se inte på mig’: den manliga modellens instabiliteter”, *Häftet för kritiska studier*, nr 2-3, 1994.
22. Barthes, 1957, 7. (min emfas).
23. Harry Schein, ”Veckodagbok”, *Vi*, nr. 23, 1967.

Jonas Sima

Konflikterna mästare: Berättelse om en filmfurstes uppgång och fall

”Inte går jag och dör för att bli omtyckt.”

— Marcus Valerius Martialis

Det fanns mysterier kring Harry Schein som han själv gärna odlade under sitt liv. Vem var han egentligen?

Man kan inte så noga veta med Harry, kunde Nalle Puh ha sagt om invandraren, författaren, filmdirektören, debattören, bankdirektören, kulturpolitikern, filmkritikern, kemi-ingenjören, polemikern, förargaren, bråkmakaren, tennisspelaren, krönikören, elitisten, schackspelaren, äkta maken, ensamvargen, den exhibitionistiske socialdemokratiska miljonären med mera. Det är framför allt Harry Scheins sammansatta personlighet och hans klassresa som ung centraleuropeisk judisk flykting som fångslar mig, hur han slår sig fram till en social tätposition i ett främmande land, erövrar ett nytt språk och mirakulöst lyckas med att bli en ledande svensk skribent – och inte minst en hyperenergisk och fruktad polemiker.

När jag på 1960- och 70-talet verkar som en ung filmskribent i gamla *Stockholms-Tidningen* och därefter i *Expressen* och tidskriften *Chaplin* har jag åtskilliga duster med Harry Schein, som under den här perioden är en mäktig och (inte bara i mina ögon) despotisk chef för Svenska Filminstitutet. Harry uppträder som en giftig filmdebattör och är en tuff motståndare för alla. Man hamnar lätt i gräl med honom, och det är inte helt enkelt att klara sig i en pennfejd med denna vinnarskalle.

I likhet med många andra filmverksamma i min generation har jag länge haft ett komplicerat förhållande till Harry Schein efter alla trätor om filmreformen, om vad som är konstnärlig kvalitet, om vilka filmer och regissörer som bör få stöd. Om dessa filmdebatter, konflikter och personliga sammandrabbningar under framför allt åren 1963 till 1978 ska jag berätta i den här artikeln; min tid som yrkesverksam filmkritiker sammanfaller faktiskt med Scheins tid som ”filmfurste”.

Det är förstås min egen min bild och tolkning av Schein som ligger till grund för denna text; emellan-



Den unge Harry Schein trampar mot karriären – än så länge i motvind men med hatten käckt på svaj. Ur Harry Scheins privata arkiv.

åt kan den möjligen förefalla alltför personlig – men det har sina skäl.

Schein är ingen traditionell socialist eller marxist – han saknar som pessimist förståelse för socialismens optimism – men blir tidigt övertygad anhängare av socialdemokratin, samtidigt som han också tidigt uppvisar en auktoritär och elitistisk läggning. Kanske är det just därför han sätter in sina våldsamaste attacker mot den unga och revolutionära vänstern. Han försvarar, lojalt eller re-

flexmässigt, den socialdemokratiska hegemonin i alla konflikter. I varje fall är det så vi inom ”filmvänstern” uppfattar det. Omgivningen upptäcker snart motsättningarna i hans personlighet; han är en intellektuell som analyserar och reflekterar men också skenar iväg och skapar konflikter när han upplever sig – eller sin politiska åskådning – ifrågasatt.

Harry har ett spännande intellekt, men jag upplever det som att han sällan är i harmoni med sig själv. Som de flesta bländande intelligenta och krea-



Tidigt lär Harry Schein känna Olof Palme. De blir kompisar, umgås privat och spelar tennis med varandra en gång i veckan – här på ett fotografi från 1982. Foto: Krister Nyman Aftonbladet Bild.

tiva människor är han en rastlös själ som ständigt söker bekräftelse. Han är också en extrem tävlingsmänniska som måste besegra sina motståndare kosta vad det kosta vill, särskilt på debattarenorna. I detta liknar Harry sin gamle vän och tennispartner Olof Palme, en av få människor jämte Ingmar Bergman som han oreserverat beundrar. Om Harry har hyst varma känslor för någon utanför sitt familjeliv så är det för Palme. I en intervju jag gör 1995

med Schein för min (andra) film om Olof Palme, *Vilja gå vidare*, säger Harry: ”När jag nu tänker efter så är det egentligen först efter hans död som jag insett hur mycket han betydde för mej medan han lever. Jag är en ganska dålig lyssnare, jag pratar för mycket, och Olof hade alltid ett oändligt tålmod med mej. Efter hans död har jag förstått att om jag hållit käften lite mer och lyssnat i stället så hade jag fått ut ännu mer av Olof än jag gjorde.”

Harry Schein söker sig mot makten för att få egen makt. Och han lyckas men faller – och reser sig igen. Det blänker om hans framgångsstory – dock känns den i eftertankens kränka blekhet både skrämmande och sorglig. Hans persona kommer under resans gång alltmer att likna huvudpersonen i hans utgivna (men inbundna och bevarade) roman, ”Valet”. Kommer människor med tiden kanske att uppfatta Schein som ett slags romanfigur?

Många av sina motståndare, ja, de flesta, försöker Harry Schein marginalisera och inkompetensförklara. Det är en taktik som han med tiden upprepar nästan tvångsmässigt, och som till sist förvandlas till ett slags intellektuellt tic – han blir sin strategis neurotiske fånge. Särskilt uppstickare på filmens område bultar han ner så fort han får syn på dem. Hans outtröttliga nedsabblingar får stort underhållningsvärde, tidningarna publicerar gärna de lustiga invektiven och Harry stortrivs på pressscenen och får både bifall, visslingar och rop. Schein uppträder där länge i sin huvudroll, som filmfurst.

Oss yngre filmskrivare, de nya ”cineasterna” som på 60-talet armbågar efter plats på skådebanan och vill pröva andra och radikalare uttryck för filmkritiken, är Harry genast skeptisk till. Snart börjar han sätta epitetet ”tokvänstern” också på filmgloparna. I Scheins bok *I själva verket* från 1970 är det dags för offentlig avrättning av författaren till dessa rader. Den är ”sublim” smackar en belåten kollega i *Norrbottens-Kuriren*. Harry skriver *patronizing* och överlägset: ”Det är inte särskilt viktigt vad ett ljushuvud i Ljusdal anser om film och filmpolitik, inte ens om åsikterna framförs i *Ljusdals Tid-*

Det stora maktspelet mellan Knallhatten och Mr Magoo

I en artikel den 17 juni skrev Expressens filmskribent *Jonas Sima* under rubriken ”*Ska den svenska filmen socialiseras*” att reformstriden inom svensk film står mellan *Harry Schein* och *Olof Palme*.

”Regeringens utspel har oroat filmbranschen. Man ser socialiseringsspöket resa sig hotfullt mot horisonten”, skrev *Jonas Sima* och fortsatte längre ner i artikeln: ”Socialiseringsspöket är i själva verket ett Scheinspöke”. Han betecknade vidare *Harry Scheins* agerande som ”filmpolitiskt mygel”. I dag svarar *Harry Schein* i ett öppet brev i *Expressen* . . .

SVAR TILL MAKTSPELETS MR MAGOO:

Under rubriken ”Skall den svenska filmen socialiseras?” avslöjar *Jonas Sima* ett, som han kallar det ”filmpolitiskt mygel” av den mest dramatiska och sensationella sorten. Hans artikel kan läsas som filmpolitisk pornografi, pikanta inside-glimer om förhållanden till och mellan statsråd som *Sima* inte vet någonting om, påståenden om filmbranschens struktur (som är felaktiga) och farhågor (som är non-existenta), motivationsuppgifter om mig som till och med min psykoanalytiker skulle häpna över, till synes auktoritativa prognoser om den framtida filmutredningen, grundade på *Olof Palmes* besked till *Sima* att han, dvs *Palme*, inte ville uttala sig om direktiven till utredningen innan de är fastställda.

Sima ser med andra ord på filmpolitik som en närsynt voyeur som har tappat glasögonen, en *Mr. Magoo* som har gått vilse i maktspelets labrynter.

Tiden räcker inte att dementera alla felaktigheter — vem bryr sig om dem förresten i lavinen av alla non-events. Men på en punkt är jag litet känslig. Så få originella idéer man har vill man ogärna berövas någon av dem.

Sima redogör i sin artikel för vad han kallar ”Scheins biografer”, dvs förslaget att bygga upp ett nät av kommunalt subventio-

nerade små biografier för kvalitetsfilm — men tillägger: ”Idén är nu inte ett Scheinoriginal — inte minst vi i *Expressen* har länge stött tanken på kommunala bios eller stadsbiografier”.

Första gången mitt förslag presenterades i tryck var i en intervju i *Tidssignal* nr 35/1966. Under senare delen av 1966 har förslaget undan för undan preciserats. Jag erbjuder nu genom *Expressen* 1 000 kronor till den som kan visa att *Expressen* eller någon av dess medarbetare tagit ställning till förslaget eller ens omnämnt det före detta datum.

Om inte *Sima* gör anspråk på denna tusenlapp frestas jag att misstänka honom inte bara för närsynthet utan även för oohderlighet. Jag kan nämligen inte godta en ursäkt från *Simas* sida att han inte känner till artikeln i *Tidssignal*. Intervjuaren hette nämligen — *Jonas Sima*.

HARRY SCHEIN

SVAR TILL MAKTMYGLET SKALLHATTEN:

Harry Schein, *Knallhatten* i svensk filmdebatt, hör till dom auktoriteter som med klädsam demokratisk rodnad kan tänkas säga: en viss yttrandefrihet håller jag benhårt på.

Som vanligt uppträder *Schein* som överrecensenten, som måste sätta betyg och bestämma om vad som är rätt och riktigt. En *Big*

Brother-attityd som just nu verkar, vänligt sagt, en aning gammalmodig. Har verkligen inte psykoanalytikern sagt någonting om det?

Jag håller på min självklara rätt att med hjälp av de egna glasögonen få kommentera och analysera det filmpolitiska maktspelet, som jag vet en hel del om utan hurtbulliga statsråds-kontakter.

Schein syns besvärad av uppmärksamheten, därför har han tänt på extra kort stubin. Det finns fler än *Schein* här i landet, faktiskt, som har åsikter och idéer om filmpolitik. Det kan inte minst *Olof Palme* intyga.

Beträffande ”originalidén” så skrev *Artur Lundkvist* en artikel i *Stockholms-Tidningen* den 13/11 1962 med rubriken: ”Varför inte en stadsbiograf?” Självt har jag kommenterat idén i *ST*, *Chaplin* och vid *Tidssignal*-intervjun, men i *Expressen* troligen tidigast 3/10 1966: ”Ge oss stadsbiografier!”

Schein räddar alltså finurligt sin tusenlapp, fattas bara annat av en så ekonomiskt händig person. För pengarna kan *Schein* köpa sig något gott för att han är så duktig i filmpolitik.

Men nu gäller det inte barnslig prestige och privatkåbbel, nu gäller det att göra verklighet av förslaget. Då är det bra att ha *Harry Schein* med oss.

— JONAS SIMA

”Det stora maktspelet mellan *Knallhatten* och *Mr Magoo*”, *Expressen* 24/6 1968.

Fortfarande är artikel-författaren en av "Harrys pojkar" – denna gång på Chaplinfest 1968 med Bo Johan Hultman. Foto: Jan Wirén.



ning. Men när de står i *Expressen*, när de varje vecka sprids i 600.000 exemplar, blir de betydelsefulla för vår filmdebatt." Därefter dräper Schein till med: "När Jonas' lilla jag har sagt sanningen om sig själv och Bergman, Fellini, filmkonsten, Marx, Gud och universum återstår bara frågan varför vi, läsekretsen, Bergman, Fellini, filmkonsten, Marx, Gud eller universum ska vara intresserad av Jonas' lilla jag."

Att få på moppen kan paradoxalt vara riktigt upplivande. Till Harrys förargelse vägrar jag att lägga mig platt såsom en avhyvlat delinkvent förväntas göra. Det ska under några år bli ett upprepat käftande med nålstick och riposter i spalterna. "Jag förstår inte varför två sådana hyggliga pojkar ska bråka så förbannat med varann", suckar Tage Erlander en gång när jag är inom hörhåll. Jag har tidigare (1967–68) gjort debut med dokumentärfilmen *Tage* om landets längsta statsminister och fått fin kontakt

med honom som jag sedan får nytta av som journalist i *Expressen*. I sin bok från 1970 förklarar Schein att hans inställning till filmdebatten i tidningarna är starkt färgad av en negativ inställning till pressen. Han upplever hur "skamlöst tidningarnas fasta medarbetare utnyttjar sina spalter på läsekretsens bekostnad för att hävda sina egna intressen." Jan Myrdal får en plattform i *Aftonbladet* för sina intressen i *Myglaren*. Och "ett enkelt TV-program om Tage Erlander spelades upp i *Expressen* på flera sidor i artiklar, inte om Tage Erlander, utan om dess medarbetare som gjort reportaget."

Någon uppmuntran kan vi filmare utanför Scheins egen omhuldade filmkrets knappast förvänta oss. Mina egna flitiga bemödanden som filmskribent avfärdar han med att jag fått filmpolitiken, Filminstitutet och "min egen person på hjärnan." I sin memoarbok *Schein* omnämns jag, enligt klassisk



Schein spelar schack med Sydsvenskans filmkritiker Jan Aghed vid Cannesfestivalen 1977. Foto: Nils Petter Sundgren.

härskarteknik, bara som "en stolle i *Expressen*". Det går så långt att Harry Schein försöker få mig avskedad som filmskribent i *Expressen*, i varje fall är det något som jag får höra senare. En kollega berättar historien om Harrys planer på att sparka mig från tidningen – och ersättas av *Sydsvenska Dagbladets* filmkritiker Jan Aghed. Men jag vet inte vem Harry vänder sig till, tidningens dåvarande kulturredaktör Bo Strömstedt har inget minne av en sådan komplott när jag frågar honom.

Vad Schein tydligen inte räknat med är att chefredaktören Per Wrigstad har en istadig egenhet att alltid försvara sin medarbetare, i vilket blåsväder de än hamnat. Och Vår Herre – som Wrigstad och Strömstedt är förtrogna med från sin barndoms bönhus – skall veta att båda ständigt har fullt sjå med att försvara *Expressen* och dess journalister. Chefredaktör Wrigstad ogillar, liksom sin efterträdare Ström-

stedt, yttre påtryckningar och har insett att *Expressen*, då landets största tidning, måste ha medarbetare i takt med tiden. Harry Scheins fula intrig att sparka mig blir feltajmad, om den över huvud taget iscensätts. Min svaga position i tidningen hade antagligen stärkts av ett scheinskt klavertramp i tidningshuset. Kanske är historien om min åtrådda sorti från *Expressen* bara en idé som flyger ur Harry i baren på Hotel Carlton i Cannes; eller vid schackbrädet.

Ändå hänger min anknytning till *Expressen* antagligen på en skör tråd sedan jag skrivit en del politiskt blossande recensioner i tidningen. Alarmerande blir det när jag angriper en uppmärksammas högeraktivistisk person i min krönika "Filmsyn" hösten 1968. Artikeln behandlar Båstadskravallerna med anledning av Davis Cup-matchen mellan Sverige och Rhodesia, och den dokumentär Lars Westman ställt samman om händelsen, *Sanningen om Båstad*. Föl-

jande passus anmäls för ”missaktning” av den utpekade: ”Guldhandlare Henri Swaving, en av de aggressivaste reaktionärerna i Båstad, får prata smörja.” Rent komiskt blir det när denne motdemonstrant i Westmans film säger att varje ung demonstrant erbjudits ”Båstadsmos och smörgås om de skötte sig.” Avsnittet om reaktionären räcker uppenbarligen för Rådshusrätten att ett par år senare döma tidningen och chefredaktören för förtal och 10.000 kronor i skadestånd till Swaving för psykiskt lidande.

Expressen klandras likaså av Pressens opinionsnämnd för samma (i dag tämligen harmlösa) värdeomdöme, och en häftig pressetisk debatt bryter ut. Jag håller mig i det längsta utanför striden – men det kan inte Harry Schein förmå sig till. I *Expressen* i slutet av januari 1969 rycker han ut och förklarar att friheten till personföljelse inte är hotad i Sverige. Det måste ha smärtat honom att den obekväme filmskribenten plötsligt är det fria ordets ”hjärte”. Schein skriver: ”Det är en i sammanhanget mindre betydelsefull poäng att prickningen av *Expressens* medarbetare Jonas Sima, en skribent som sannerligen inte förtjänar någon pressetisk martyrgloria, för en gångs skull drabbade rätt person – fast av fel anledning.” De flesta kommentatorer anser det direkt löjeväckande när Opinionsnämnden svamlar om hur en filmrecensents kritik ska se ut. Min egen tidning försvarar mig utan reservationer, och Per Wrigstad skickar ett uppmuntrande personligt brev: ”För mig ter det sig dels naturligt att försvara tidningens medarbetare, dels med skärpa ta avstånd från de farliga vägar Opinionsnämnden nu slagit in på.”

Karriären, konstruktionen, positionen

Harrys Scheins bakgrund och biografi berättas utförligt på annat håll i denna bok, men några nedslag i hans antecedentia med pejling på hans kinematografiska karriär kan ändå vara på sin plats. Han läs-

er till kemiingenjör, får jobb som vattenanalytiker, gör eller förvärvar en uppfinning och övertar så småningom i Stockholm ett företag i vattenreningsbranschen, Mibis, vilket han senare säljer till Bonniers – enligt myten ska han ha grundlurat Abbe Jr – och skapar sig därmed en nätt förmögenhet. När Schein blivit ekonomiskt oberoende, vid 35 års ålder, kallar han sig ogenerat miljonär. 1948 har han också börjat skriva uppmärksammade filmkritiska essäer i *Bonniers Litterära Magasin*. Tidigt i Stockholm har han odlat bekantskap med ledande radikala kulturpersoner och haft författaren och kritikern Artur Lundkvist som mentor.

Han gifter sig 1956 med den vackra och begåvade skådespelerskan Ingrid Thulin, uppvuxen i Sollefteå, som inte alltid förstår vad hennes make skriver. ”Han skrev så krångligt så jag var tvungen att gifta mej med karln för att komma underfund med vad han menade”, har hon skämtsamt berättat. Thulin når framgång som filmstjärna och kommer som bekant att ingå i Ingmar Bergmans så kallade skådespelarstall och medverkar i flera av hans storfiler. Harry är nu också god vän med Ingmar Bergman, och under den här tiden börjar han medarbeta som kulturskribent i *Expressen*. I början av sextioalet blir han en allt mer aktiv kulturpolitisk aktör, exempelvis som expert och utredare åt filmbranschen – något som kröns av hans kulturpolitiska skisser i debattboken *Har vi råd med kultur?* från 1962.

Schein kommer där att konstruera och lansera en ny skattemodell för filmbranschen i stället för den gamla nöjesskatten, som han med hjälp av litteräre vännen Krister Wickman – då verksam i finansdepartementet – lyckas övertyga finansminister Gunnar Sträng om är räddningen för den krisande svenska film- och biografnäringen. I stället för nöjesskatt ska branschen beskatta sig själv med tio procent av intäkterna. Dessa pengar ska fördelas av Svenska Filminstitutet som stöd för olika verksamheter till den svenska filmkonstens och näringens fromma. Filmreformen skapas därmed 1963, liksom Filminstitutet, i vilket Schein självklart blir direktör. En

svensk filmskola startas också ungefär samtidigt. På mycket kort tid tillförskansar sig Harry Schein alltså den största makten i Filmsverige, och ingen filmproducent och filmskapare kan runda den viljestarke och skarpögde direktören på Filminstitutet. Han håller de flesta trådar i sin hand – och vill man att det ska gå en väl i filmlivet bör man hålla sig väl med Schein. Den svenska filmreformen betraktas länge som ett snilledrag och kommer att revolutionera det svenska filmlandskapet.

Ungefär samtidigt med filmreformen får jag ett semestervikariat på *Stockholms-Tidningen* i Klara kvarteren som nöjesreporter och TV- och filmskribent. Min chef, kulturjournalisten Stig Arb, blir också min mentor och tycker att jag måste träffa Harry Schein och intervju honom för tidningen eftersom han är direktör för det nya Svenska Filminstitutet. Schein har med en liten stab flyttat in i en kontorsbyggnad på Kungsgatan 48 mitt emot Hötorget. Han är älskvärd mot den unge filmskri- varen och berättar om institutets organisation och planer. Det är vårt första möte, och jag har inget minne av att Schein vare sig är snorkig eller sarkastisk. Intervjun resulterar i en nyhetsartikel – och det är ingenting mer med det. Nästa sommar är jag tillbaka på ”Stocken” som följs av ännu en vända på tidningen sommaren därpå. Vikariatet 1965 övergår på hösten till en fast tjänst eftersom jag är klar med min akademiska examen i Uppsala.

Jag kommer till gagnet, men inte formellt, att efterträda pensionsmässiga legenden Robin Hood, Bengt Idestam-Almquist, som *Stockholms-Tidningens* filmkritiker, i stället för Göran O Eriksson. Meningen är att Göran O ska fungera som förste filmkritiker men han får häcken full som tidningens kulturredaktör. Under hösten blossar en filmkritikerdebatt upp efter att redaktionen för *Chaplin* varit nedlåtande mot Yngve Gamlins debutlångfilm *Jakten*. Jag deltar med liv och lust i bataljen, men Schein håller sig utanför trots att han är partivän med Gamlin som är både militant socialdemokrat – och president för Republiken Jemtland.

Kort därefter anklagas Schein i ett ledarstick i *Dagens Nyheter* i september 1965 för ”diktaturfasoner”. Schein tiger alltså, men hans gamla vän Krister Wickman rycker ut för att försvara honom. I en rätt barnslig kommentar skriver jag: ”Jag känner en svensk socialistisk författare som är övertygad om att Harry Scheins innersta planer är att socialisera sig själv! Och inte mej emot, bara korten läggs på bordet.” Senare säger Schein att han inte ser något hot med ”socialiseringsspöket”. Strax är det dags för ett idolporträtt i ”Stockens” söndagstidning: ”Giv åt Schein en guldbagge även” – texten är osignerad men författad av mig och det skall alltså dröja ett tag innan också jag börjar kritisera Schein för hans diktatoriska ledning av Filminstitutet (och andra fasoner). Och därmed innan Schein får upp ögonen för lymmeln som dristar sig till att skjuta filmskott på honom.

1960-talet blir med filmreformen en dynamisk och mycket kreativ epok för svensk filmproduktion med en rad debuterande filmskapare, varav några blir stora namn också internationellt: Bo Widerberg, Jan Troell, Vilgot Sjöman, Mai Zetterling. Det finns fler regissörer som (förgäves) försöker utmana Mästaren Ingmar Bergman. Ganska tidigt börjar filmkritiker och filmskapare att reagera mot den ”elitistiskt” och ”kommersiellt” konstruerade filmreformen som främst anses gynna branschen, den kommersiella biograffilmen och de etablerade filmkonstnärerna. Schein kommer tämligen direkt i polemisk konflikt med den unga ”filmvänstern”, företrädesvis dokumentärfilmare som känner sig missgynnade och tillbakahållna av reformen. Positionerna är snart låsta och skyttegravskriget kommer att pågå under ett par decennier.

Harry Schein skriver under slutet av sextioalet otaliga giftiga debattinlägg och repliker; han tycks befinna sig i ständig strid med ”cineasterna”, de unga filmskoleleverna, regissörerna och de ”fria filmarna” anslutna till den nya kooperativa organisationen FilmCentrum. Jag deltar givetvis också i kalabaliken, triggad och utmanad av Scheins debattlusta och be-

Några ur "Chaplingänget" på fest för att utdela priser på Djurgårdsbrunns vårdshus 1968. Foto: Jan Wirén.



tingade försvarsreflexer. "Scheins obändiga lust att tycka till i smått och stort har skapat många pseudo-debatter. Många av utspelen var kontraproduktiva", som TV2-chefen Oloph Hansson uttryckt saken i sin minnesbok *Intresset ljuger aldrig*.

Alla vi yngre filmskrivare är snart införstådda med att en attack på Filminstitutet och dess chef innebär en omedelbar kontra-attack, vilket ger poäng i offentligheten även om man får debattstryk; och de flesta motståndare får oftast på skallen i polemiken med den elegant och elakt jabbande skribenten Schein. Men i glansen kring Schein kan vi uppstickare också sola oss.

Våren 1970 uppstår en diskussion kring Dramatiska institutet, ett "hemlighus med hemlighetsmakare", med Schein som inblandad part. På försommaren blir det en överraskande rockad på Filmhuset när Harry Schein tröttnat på att ständigt bli

kallad "filmdiktator" och plötsligt avgår som filminstitutets chef och presenterar sin utsedde efterträdare, producenten Bo Jonsson. Men Schein behåller förstås makten som institutets heltidsarbetande styrelseordförande. På presskonferensen om VD-bytet är det inget tvivel om maktskiftets natur: Harry är den som för ordet, medan Bosse Jonsson mest tiger. I ett uttalande i *Expressen* fräser Schein: "Tacka fan för att min efterträdare ska vara självständig!" I en filmkrönika i *Expressen* i början av juni 1970 skriver jag försmädligt under rubriken "Ordförande Harry och Scheindemokratin" att Bo Jonsson har varit en förträfflig person på Sandrews, men i filmpolitiken liknar han pastor Jansson: "Ingen bestämd filmpolitisk åsikt om nånting." Schein lägger givetvis beslag på filmpolitiken, och han får nu som ordförande bland annat mera tid att ägna sig åt "gaphalsar" och "maoister" som har mage och

röst att framföra andra åsikter om film än hans egna.

Efter mitt inlägg om "scheindemokratin" möts jag av Scheins iskyla. Jag är inte den enda som drabbas av hans bannbulla. Scheins privata popularitetsbarometer kan avläsas i hans korrespondens, där "Bäste bror" dagen därpå kan vara utbytt mot ett kyligt korrekt "Herr NN".

Tidskriften *Chaplins* jubileumsnummer nummer 100 recenserar i denna veva av författaren Björn Håkansson i *Aftonbladet* och han ställer frågan: Vad tycker Harry Schein om detta nummer? I ett svar på Filminstitutets brevpapper till *Aftonbladets* kulturredaktion skriver Harry rättså fyndigt: "Om Stig Björkman tycker jag. Om Jonas Sima tycker jag inte. Om Jurgen Schildt tycker jag. Om Carl-Henrik Svenstedt tycker jag inte. Om Bengt Forslund tycker jag. Om stackars Mauritz Edström tycker jag synd. Om Chaplin tycker jag väldigt mycket. Charlie alltså. Annars ingenting."

I boken *I själva verket* skriver Schein också: "Den nyradikalism som i slutet av sextioalet så plötsligt drabbade vår filmkritik är en belastning för kritikens informativa funktion." Han tycker att filmdebatten blivit ett "miljöpolitiskt problem".

I varje fall är det ett problem för Harry Schein. Den av dokumentärfilmarna 1968 grundade distributionsorganisationen FilmCentrum har snabbt blivit en nagel i ögat på honom. Han avvisar organisationen när den söker pengar för en demokratisk katalog i vilken de fria filmarna utan krav på kvalitets-kriterier får införa sina filmer. Sådan urvalsanarki förargar Schein. Han retar sig också på att *Svenska Dagbladet*, av alla tidningar, blivit "huvudorganet för den politiskt militanta vänsterfalangen i Filmcentrum", och han uppfattar närmast FilmCentrum som en kommunistisk cell för "trottar", maoister och andra stollar inom "avgrundsvänstern" som vill undergräva hans filmreform och skada hans filmhusbygge. Den driftige dokumentärfilmaren och ilsket oppositionelle Stefan Jarl kallar han en "grundstött marginalfigur".

Följden blir att Harry Schein beskjuts från flera håll av filmvänstern. I den synnerligen periodiska publikationen *Filmfront*, utgiven av en arbetsgrupp för kritiska i filmstudier i Uppsala, anklagas Harry Schein bland annat för att "konsolidera varandras (beslutfattarnas) och sina egna maktpositioner – då har gängmentaliteten blivit väl organiserad". Det är förstås en allvarlig beskyllning. Schein svarar sina antagonister med att Svenska Filminstitutet inte är till för den film som fria filmare gör – och de fria filmarbetarna är inte till för den film Filminstitutet ska tjäna. Det är filmkritikerna och de filmare som inte kommer in på filmskolan som har stort behov av kortfilm och dokumentärfilm, hävdar Schein. Vi filmare, som "förföljer honom", söker bara hämnd för att vi inte kommit in på filmskolan – det är ett populärt tankespöke både hos Schein och i branschen.

Med en flott travestering formulerar Harry senare i memoarerna *Schein* sin bortförklaring av konflikterna: "Jag tror den djupaste konfliktorsaken låg i de överdrivna förväntningarnas missnöje." Schein är inte lika retoriskt elegant när han i ett annat sammanhang kategoriskt konstaterar: "Behovet av t ex kortfilm som politisk pamflett är naturligtvis begränsat", och han tycker "fruktansvärt synd om den stackars filmjuryn som, mot betalning, varje år tvingas se hundratals kortfilmer och skitfilmer. Flertalet av de belönade filmerna är enkla och tämligen meningslösa, endast i jämförelse med det totalt talanglösa är de värda en uppmärksamhet." Jag återanvänder Scheins ordval i repliken "skitsnack" i en filmkrönika i min tidning.

Tidskriften *Film & TV* – knuten till FilmCentrum och Folkets Bio – är öppet fientlig och beskriver lite senare 1973 Schein som "denne filmsnut"; hans ses till och med som "samhällets fiende nr 1". Tidskriftens kampanj är så hysterisk att den blir komisk när den skriker ut att "Harry Schein kommer att gå till filmhistorien som den egocentriske galning som höll tillbaka hela den svenska filmutvecklingen under tiotals år." Det som utlöser redaktionens besinningslösa vrede är att Schein har planer på att in-

rätta en statlig ”Filmcentral” för distribution av film, även av kortfilm och dokumentärer, vilket filmarna kring FilmCentrum givetvis uppfattar som en provokation och ett konkurrenshot mot deras egen filmdistribution. Och inte blir tonläget lägre när Schein ett år senare, förbluffande nog i ett inlägg i just *Film & TV*, har ”svårt att se något särskilt meningsfullt i att göra film om barndaghem”, vilket upptänder filmaren Maj Wechselmann till replik: ”Regeringens delegation för jämställdhet mellan män och kvinnor borde ge Filminstitutet order om att producera sådana filmer!”.

Ganska omgående lyckas Schein också få stopp på den ”meningslösa” premieringen av kortfilmer och dokumentärfilmer, många visade i televisionen. De belöningar som Harry tvingats dela ut till de förkättrade fria filmarna är blygsamma femtusen kronor och ett diplom. Jag hinner före nedläggningen av kortfilmspremierna få fyra sådana priser, men det är Bosse Jonsson som nu delar ut dem. Efter en ceremoni ber jag fräckt att Harry ska kontrasonera ett par av mina diplom vilket han gör med ett varggrin. Snitsigt skriver han på litografierna: ”objection sustained” (protesten bifalles). Säg vad man vill om Harry, men han förstod att uppskatta både goda och ruttna skämt.

Särskilt känslig är Harry Schein – av föga svärbegripliga skäl – när de mer rabiata försöker placera honom i högerburen. I ett nummer av *Chaplin* 1974 reagerar han exempelvis skarpt: ”Själv har jag, tämligen aktivt, tillhört vänstern hela mitt vuxna liv.” Och han fortsätter: ”Jag är vänstrast, säger Lars Forssell i en pjäs. Brist på begåvning ger inte monopol på vänstern, allra minst åt salongsradikala borgare.” En sådan ”salongsradikal” påstås Nils Petter Sundgren vara – alltid av Schein påklustrad epitetet ”radical chick”. Sundgren är etablerad filmkrönikör och filmuppköpare på Sveriges Television; dessutom en person med sting i pennan och som trivs med att uppträda som filmpolitisk pugilist. Frågan är om inte Sundgren är den filmdebattör som oftast den här tiden utmanar Schein på dueller, företrädesvis på

Expressens kultursidor. Sammanfattningsvis är det ett ständigt pin liv och kiv de här åren mellan Harry Schein och hans många motståndare, och i historiens bakljus kan jag – med viss självövertvinnelse – medge att Schein faktiskt haft rätt i en del av sina invändningar och fördömanden.

I själva verket – Harry privat

Harry Schein sammanfattar sin första sju år på Filminstitutet i skriften *I själva verket*. Han har tagit plats i det socialdemokratiska etablissemangen i Stockholm, spelar tennis med sin gamle vän Olof Palme (senare med Palmes söner), och diskuterar politik med Palme, Ingvar Carlsson och deras krets. Den ”svenska filmtsaren”, som han ibland kallas, blir sakkunnig i utbildningsdepartementet och är nu en allt annat än grå eminens i de inre socialdemokratiska cirkelarna – därmed också en dominant kraft i utformningen av partiets kulturpolitik och likaså som expert i en pressutredning.

Men han kommer inte undan sina vedersakare inom filmvästern. Harry Schein drabbas 1977 av ett ”regissörsuppror” där just den övervintrande ”filmvästern” med stöd av några äldre filmregissörer kräver hans avgång. Året därpå tröttnar han på käbblet och avgår förbittrad som Filminstitutets direktör – i själva verket bortmanipulerad av den nye borgerliga kulturministern Jan-Erik Wikström. Pådrivande lär vara moderatledaren Gösta Bohman och dennes närmaste medarbetare, Carl Bildt och Gösta Gunnarsson, som länge irriterat sig på att Schein är ”så förbannat socialdemokratisk”.

1980 ger Harry ut *Schein* hos Bonniers (som tycks ha förlåtit honom). Boken får goda recensioner och han debuterar året efter som uppmärksammas kolumnist i *Dagens Nyheter*. 1983 efterträder han Kristian Wickman som chef för Investeringsbanken. Schein har nu blivit ledamot i flera styrelser, bland andra STIM, Exportrådet, Kulturrådet och omstridd ordförande för Sveriges Radio.



Schein såg till att placera sin hustru Ingrid Thulin i huvudrollen i Yngve Gamlins bästa film, *Badama*, 1967. Det gjorde han rätt i för det blir en av hennes roligaste roller. Foto: Jonas Sima.

På det privata planet separerar Schein från sin hustru Ingrid Thulin som sedan åtskilliga år är bosatt i Sacrofano i Italien. Harry har stannat i Sverige och byggt på sin karriär. I alla sammanhang uttrycker han sin stolthet över Ingrid och hennes filmkarriär. Jag har själv suttit på Harrys chefsrum när Ingrid ringer honom och han svarar ostentativt: ”Åh, Älskling, är det du!” Varpå jag generad tvingas åhöra hans gullande med hustrun som om jag inte förstått, liksom de flesta i filmbranschen vid det här laget – att det knakar i deras äktenskap.

Jag minns en gång när jag som filmvalp i mitten på sextioalet protesterat mot någonting Harry Schein föreslagit på ett stort möte i Stadshuset med Kulturarbetarnas socialdemokratiska förening (där jag numera är sekreterare). Jag är uppnosig och pipar fram en avvikande mening, vilket föranleder Harry att läsa lusen av mig från podiet. Efteråt

råkar jag i mängden möta Ingrid Thulin som i sin tur börjar skälla på mig för att jag försökt kasta grus i Harrys maskineri. Jag uppfattar det som en lojalitetsförklaring från hennes sida. Eller kanske tycker hon på allvar att jag uppträtt som en mötesförstörare. Harry står bredvid och grinar förnöjd. Tidigt uppfattar jag följaktligen att man får räkna med att få på käften av Harry om man inte ställer upp på hans förslag och idéer och inte placerar sig reservationslöst på hans sida. Den som inte är med honom blir ofrånkomligt emot honom.

Vad Ingrid Thulin beträffar råkar jag faktiskt bli vän med henne i Paris våren 1965 då jag är frielev vid franska filmskolan, IDHEC. Ingrid är väninna med författaren Sun Axelsson som jag lärt känna genom kollegan Stig Björkman. Båda damerna bor nu i Paris – Ingrid har en egen våning i metropolen – och på något sätt hamnar jag i deras *entourage*. Jag

kommer att tillbringa en del sena kvällar ihop med Ingrid, Sun och andra på den tidens litterära kaféer. Ingrid kan vara mycket rolig när hon pratar sitt sollefteåmål, men då hon påstår att hon gillar mina ”vackra vita tänder” tar jag det som ett absurt norrländskt skämt. Hon upprepar faktiskt påståendet om min tandrad en gång när Harry är närvarande – och han blir störd. Vad är det för fel på mitt gebiss? tycks han tänka. Det hela utspelar sig under inspelningen i Strömsund sommaren 1967 av Yngve Gamlins *Badarna*, där Ingrid får spela just en rolig norrländska. Jag befinner mig på platsen för ett reportage och Harry har rest upp till Jämtland för att kolla inspelningen som han sytt ihop med Sandrews under förutsättning att hans fru får en av huvudrollerna. Detta enligt Gamlin, som bör ha varit Harry Schein stort tack skyldig. Under en tid kan Harry i mer privata sammanhang, som möten med *Chaplins* redaktion eller på någon fest, säga insinuant till mej aproppå ingenting: ”Ja, du känner ju Ingrid från Paris. . .” Han förefaller svartsjuk, självklart – eller snarare tyvärr – helt utan anledning.

Under ett samtal långt senare med Bengt Forslund kommer vi in på Ingrid Thulins memoarbok *Någon jag kände* (1992) – Harry tycks inte ha tillhört dem. Vi anser det märkligt att hon knappast nämner sin man i boken. När vi kollar upp saken så finns faktiskt Harry bara med i marginalen; han är (i motsats till hennes förste man Claes Sylwander) bara nämnd fyra eller fem gånger. Som Bengt konstaterar: ingenting om hur de möttes, ingenting personligt, ingenting om Danderyd. Däremot berättar Thulin utförligt om inspelningen i Hollywood av Vincente Minnellis *De fyra ryttarna*, och hur hon då ihärdigt uppvaktas av självaste Cary Grant – som Harry avspisar när han ringer. Harry är med under inspelningen i Kalifornien och filmteamet undrar vad han har där att göra.

Ingrid Thulin är dock förbluffande frispråkig om sitt äktenskap i veckotidningsintervjuer. I *Damernas Värld* återkommer hon flera gånger i mitten av sjuttioalet och talar om sitt och Harrys

komplicerade äktenskap: ”När vi träffas har vi det bättre än gifta människor i allmänhet.” Men I Sverige kan hon inte bo – ”där bara gråter och fryser jag.” Hon förklarar att hon är ”inget bra exempel på en bra hustru” och avslöjar att hon är ”glad för att jag inte har några barn. Jag måste välja: ett liv utan barn eller förstörd hälsa.” Paret barnlöshet är tydligen inte självvald. Att äktenskapet fortfarande existerar, åtminstone på papperet, hindrar inte Harry från att träffa kvinnor som han intresserar sig för – eller som faller för honom. Han tycks också betrakta vackra kvinnor som sociala troféer. Kanhända handlar det också om ett kärlekskompensationsökande med ursprung i en tragisk bakgrund med en förlorad familj. 1987 lämnar han dock efter flera års separation in sin skilsmäsoansökan och två år senare upplöses äktenskapet med Thulin formellt. Men Harry och Ingrid förblir vänner. Hon avlider i cancer 2004 i en väninnas hem i Sverige. Harry har lovat henne att hon inte ska behöva dö på sjukhus.

Åren efter skilsmässan under 1990-talet skriver Harry Schein flitigt och ger ut flera böcker, han uppträder i TV-debatter och ger otaliga tidningsintervjuer. De som känner honom och de som blivit hans vänner kan emellertid vittna om hans ökade rastlöshet och otålighet trots att han möts av växande uppskattning i medierna, ja, till och med av forna antagonister bland filmarna. Schein kommer också med tiden, till min förvåning, att uppmuntra mig och mitt eget filmande – och 1996 ställer han upp för en intervju i min Palme-film *Vilja gå vidare*, som han sedan uttrycker sin uppskattning av i ett vänligt brev. ”Jag såg din film och tyckte mycket om den. Att jag inte är med så mycket är bara en fördel – lika stor som att Anders Ferm var med ganska mycket . . . PS. Nej, jag vet ingenting om Ditt dubbelliv.” Scheins handskrivna postskriptum finner jag i dag svårbegripligt, men i och med denna kontakt blir vi hyggliga vänner, till sist.

Harry Schein är utan tvivel en person som är mycket framgångsrik i sin karriär och som tidigt

erövrar en central plats i svensk offentlighet. Längre karismatisk och kontroversiell, känner han i slutet av sin levnad leda och talar ironiskt om hur han planerat sin död för egen hand. De sista åren drar han sig undan den offentliga arenan. Han får krämpor och förmår inte spela tennis längre. Bara några få vänner har kontakt med honom på slutet. Han slutar 2002 att skriva sina krönikor i *Dagens Nyheter*, till många läsaes saknad. I ett radioprogram avslöjar han att han i detalj har planerat ett snabbt självmord. Testamentet är skrivet (som ändras), likaså gästlistan till begravningen (som också ändras hela tiden). I en intervju i *Aftonbladet* säger han: – Mitt liv har varit ovanligt lyckat, rent statistiskt. Jag har nått både ekonomiska och sociala framgångar. Kärlekslivet har varit minst sagt acceptabelt. Min kropp har fungerat perfekt ända tills för ett par tre år sedan då jag fick ischias.

Han påstår, trots att han röker femtio Kent-cigarretter om dagen och dricker ansemliga mängder Cutty Sark, att ischiasen är enda krämpan. Därför har han tvingats upphöra med tennismatcherna med Olof Palmes söner. Kärlekslivet anser han fortfarande är intakt – men leda kan också vara oerhört smärtsamt för själen: – I avvägningen mellan ett självmord eller inte väger man framtidens behaglighet mot framtidens obehag. Jag har redan ordnat så att en läkare skriver ut de tabletter jag behöver. . . Man ska ha rätt att få ta livet av sig själv, påtalar han i den tidigare nämnda intervjun. Men i ett samtal med mig i min återkommande intervjukrönika i *Expressen* förklarar han i april 1999 att han naturligtvis inte varit allvarlig när han talat om självmord. Det hela var ironiskt menat. Och på frågan om hur han ser på åldersångesten svarar på sitt tvetydiga vis: – Klart det inte är särskilt roligt att bli gammal. Jag har sett kroppen som en självklarhet. Nu har jag en del krämpor, därför har jag inte spelat tennis på ett år, vilket är tråkigt. Deppiga kan alla vara ibland, men ångest har jag verkligen inte (vargleende). Och numera skriver jag bara när jag har lust.

I min följdfråga säger jag: ”Jag mötte dej nyligen, i sällskap med yngre snygg dam. Du såg solbränd och glad ut. Livet leker?”

– Jag har inte klagat (skratt). Mitt kärleksliv uttalar jag mej inte om. Harry fortsätter att träffa (och segla med) ett begränsat antal vänner, de flesta ledande socialdemokrater. Skärpan i tal och tanke är obruten fram till den allra sista tiden.

Att debattera med Schein – om kvalitet

”Vad är det hos Schein som väcker kritikernas och de otåligas speciella aggressioner?”, frågar sig Jürgen Schildt i *Aftonbladet* när han 1970 recenserar Scheins rekapitulering av sina år på Filminstitutet. Harry är en maktspelare – eller rättare sagt, han agerar där makten finns. På så vis påminner han om en amerikansk intellektuell liberal. Mycket av sin polemiska teknik och sitt effektiva språk tycks han ha hämtat från sina amerikanska källor. Han förblir livet igenom en stor USA-vän.

Veterligt finns ingen surdeg mellan oss längre sedan jag lämnat filmpublicistiken och senare också *Expressen*. Vi brukar hälsa på varann, till och med skåla i pauserna och utbyta några fraser på Stockholms stadsteater – så länge han går på premiärer, oftast tillsammans med en blond yngre följeslagare som han presenterar som Eva och läkare (fastän hon är tandläkare). Några personliga kontakter därutöver har vi inte. Men jag tycker mig ändå ha ett personligt förhållningssätt till Harry Schein, främst fotat på tidigare debattdueller i pressen.

Så här i efterhand framstår dessa kubbningar, företrädesvis publicerade i *Expressen*, som alltfjämt vitala. Flera av dem uttrycker väl Harry Scheins polemiska teknik, personliga attackkonst och språkliga spiritualitet. Han är nästan alltid kvick och oftast rolig att läsa, det kan ingen ta ifrån honom. Jag får vid dessa personliga tillbakablickar gå med på att mina egna prestationer i detta pennfäkeri

inte ofta når upp till Harrys verbala energi, analysförmåga och blodtörst. Jag fungerar främst som en av hans ”slagpåsar”. Schein har sitt bestämda synsätt, det ändrar han ogärna på. Det är viktigare att vinna debatten än saken – också det en del av hans infantila narcissism som av omgivningen uppfattas (också av mig) som närmast rörande.

Den som till äventyrs professionellt följt den svenska filmens öden och äventyr under flera decennier – som den här artikelförfattaren – kan kort och gott konstatera att svensk film befinner sig i konstant kris. Och krishanteraren *par préférence* är Harry Schein, ständigt närvarande i stormens öga. 1975 är det särdeles uselt för svensk film, enligt Schein, som skriver en stort uppslagen artikel i *Chaplin*, som fått sin redaktion dramatiskt utbytt och där Harry nu framför sin favorittes att svensk film inte befinner sig i en ekonomisk kris, utan i en kreativ kris. På detta svarar kritikerna lika envist att svenska filmkrisen är dess producenters, medan särskilt filmarbetarna kring FilmCentrum enträget upprepar sitt mantra att svensk film endast speglar kommersialismens kris. De allra vänstraste kräver att staten bör ta kontrollen över filmbranschen och överta Filminstitutet. ”Dom har mina välsignelser”, suckar Harry Schein.

Så här håller den svenska filmdebatten på, år efter år, och på ett märkligt sätt står ständigt Filminstitutets stridslustne, och alltid lika kampglade, chef i centrum. Begreppet ”kreativetskrisen”, som myntas av Schein, blir en klagolåt som han vevar länge på. Framför allt börjar dokumentärfilmarna tröttna på Harrys lamentationer och förklarar att det möjligen är biograffilmen som krisar. Men Harry står på sig: ”Det finns naturligtvis rysligt många som vill göra film, men det är inte vad jag menar med kreativitet. Uppenbart är att det inte finns tillräckligt många som är i stånd att göra bra film.”

Vad är ”kvalitetsfilm” egentligen, frågar sig hans vedersakare. ”Jag inbillar mig”, skriver Harry Schein vid ett tillfälle, ”att filmkvalitet är det som vi kommer ihåg från filmer vi glömt.” Självt föreslår jag att filmkvalitet är det vi kommer ihåg hos filmer vi

minns. Ordet kvalitet finns inbyggt i kreativitetsbegreppet, hävdar Schein, vilket betyder att där finns en officiell kvalitetsideologi, accepterad och lanserad av det kulturella och politiska etablissemang- et, och klart definierad i kulturpolitiken medelst anslag, understöd, stipendier och kvalitetsbidrag. Som sagt: så här håller det på.

Schein blir kvalitetsfilosofins chefsideolog och sammanfattar tidigt sina tankar i sin försvarsskrift *I själva verket*. ”Självklart laborerar man inte med objektiva kvalitetskriterier. Om vi (samhället) vill stimulera produktionen av bättre filmer så måste kvalitetsdefinitionen vara det vi (samhället) just nu anser vara bättre filmer.” Harry känner igen kritiken med dess likaså monomana upprepningar som han naturligtvis måste besvara. ”Misstänkliggörandet av kvalitetsbegreppet har på det sättet förstärkt de kommersiella krafterna i filmvärlden. För varje gång en nymarxist höjt rösten har en filmdirektör jublat i det tysta.” Sådant tal retar automatiskt upp filmvänstern eller filmoppositionen, främst i kretsar kring FilmCentrum och Folkets Bio, där man önskar en aktiv konfrontation mellan film och publik. Man menar där att det i sista hand är publikens sak att ta ställning till kvalitetsbegreppet.

Detta tolkar gärna Schein och hans försvarare – sådana finns också – som att man därmed har slutit cirkeln: att man åter fastnat i det gamla kommersiella branschsystemet. Men oppositionen önskar gå vid sidan av det kommersiella branschsystemet för att därigenom få kontakt med publiken om vad som är bra och dåligt, om vad som fungerar eller inte. Den sortens filmverksamhet har filmbyråkratin länge slagit dövsörat till. Först på sista året – nu talar vi om 1977/78 – har en försöksverksamhet initierats av Filminstitutet med egenimporterad spelfilm nedkopierad till smalfilmsformat att visa i alternativa lokaler. Kritikerna ser dock verksamheten mer som ett kulturpolitiskt alibi än som uttryck för ett radikalt nytänkande.

Filmbråkens år

Det är märkvärdigt att Harry Schein med sådan frenesi och år efter år orkar driva den ofattbara slängkäftningen vidare med sina filmvedersakare. Han utvecklar en demagogisk taktik intill fulländning – och som ofta är diskussionsfördärvande. Scheins opponenter, de som inte blir chockerade, sårade eller börjar gråta när Harry pucklar på dem, svarar givetvis med samma mynt. Det är givetvis inte bara jag som drabbas av hans invektivkonst. Schein kan sakna hetluften – som en sorts polemisk abstinens – när han inte får förväntade reaktioner i pressen på sina utspel, exempelvis när det blir oväntat få kommentarer på ett första betänkande av filmutredningen 1971. ”Sover herrarna?” utropar han i ett inlägg i *Expressen* där han räknar upp oss plötsligt provocerande tystlåtna: ”Jonas Sima, *Expressens* socinemalistiska chefsideolog (socinemalistisk?), stängde munnen så tänderna rök”; Nils Petter Sundgren, ”eljest toujours radical chic, förstummades av blyghet”; till och med Jan Aghed i Sydsvenskan ”fick tunghäfta.”

Schein syns vara i behov av sitt mentala afrodisiakum: reaktioner som kan stegra hans debattdrift. Jodå, vi är vakna! svarar jag: ”Schein lider svårt när det är tyst kring hans person och skramlar med sin väckarklocka”; och så drar jag till med att hans betänkande liknar mest en politisk pamflett. Man kan för övrigt undra lite över hur Olof Palme, direktivgivaren, definierar opartiskheten när han tillsätter Schein och dåvarande Folkets Hus-chefen Thage G. Peterson att undersöka den svenska filmens situation. Nils Petter Sundgren svarar också: ”Och detta kallar Schein gräsrotsdemokrati?” Upplivad av reaktionerna slår Schein tillbaka i en hetsig jätteartikel i *Expressen* i april 1971. ”Sundgrens och Simas skamlösa uppträdande är ousäktligt.” På sedvanligt manér viftar han bort min inferiora person: ”Ingen vettig människa fäster sig för all del vid vad Sima skriver.” Det är svårare att gå runt Sundgren med hans position som filmexpert i TV. ”Det intressanta med Schein är att han inte bara är en av

de mest energiska deltagarna i det kulturpolitiska bollspelet, han uppträder också som domare, krönikör och publik. Dessutom har han uppfunnit spelreglerna.” Men Schein säger också denne debattör jäms med fotknölarna: ”Det blir inte bara god dag yxskaft utan även gonatt kanelbulle. Sundgren vill ha sista ordet, vare sig det är yxskaft eller kanelbulle eller x\$7my%2.” Hur svarar man på sådant formelspråk?

Schein får också snart tillfälle att ta ett nytt nappatag med Sundgren i slaget om Åsa-Nisse. Sundgren har köpt in en serie Åsa Nisse-filmer för visning i TV. Detta tilltag ogillas starkt av Schein, ”prototypen för okonsten, smaklösheten och talanglösheten”. Han har redan tidigare efterlyst sin motståndare för en debatt om Åsa-Nisse: ”Varför tiger Nils Petter Sundgren? Han som sagt sig ha televisionen till hustru och Expressen till älskarinna. (Det är till att vara bisexuell). Var är kultursidans gube *från* läddan, han som på denna plats blixtnabbt brukar ge det radikala kulturpolitiska perspektivet på vår filmdebatt?”

Åberopande kvalitetsskäl anmäler Schein per artikel i *Expressen* den 27 oktober 1971 Sundgren hos granskningsnämnden för brott mot en paragraf i avtalet med staten. Nämnden friar dock Åsa-Nisse, bara ledamoten Leif Carlsson, skribent i *Svenska Dagbladet*, vill fälla. Handgemänget får stort folkligt genomslag och tittarna försvarar Åsa-Nisse och televisionens populära programsättning.

Unge juristen Gunnar Furemo på teaterförbundet får också på käften när han några år senare i en artikel förklarar 1963 års filmreform helt misslyckad. Schein sträcker upp honom med att filmreformen skulle befria staten under ett decennium från ekonomiskt ansvar för filmen. Sedan sopar han till med: ”Furemo har inte ens knäppt gylfen. Han vill förstatliga biograferna!” Givetvis tillhör också Furemo ”avgrundsvänstern”.

Schein har ständiga sammandrabbningar, också med etablerade politiker och kulturbyråkrater. Han bråkar med Kulturrådets ordförande Paul Lind-

blom apropå dennes debattskrift *Politik för mass-medier*, med Maj Britt Theorin om barnfilm, och med TV2:s ekonomichef Claes-Göran Appelqvist som kritiserar SFI för ekonomisk ”slapphet” vad gäller institutets affärer. Schein förklarar honom genast inkompetent som ekonom och dessutom en lögnare: Claes-Göran Appelqvist ”hoppas – inte bara från tuva till tuva, utan från grop till grop ... Han lyssnar på skitsnack och därmed skrivit i god tro men med dåligt omdöme.” Naturligtvis kan man inte begära att Harry Schein skall gå till rätta med sig själv och maktmissbruket på SFI. ”Det är bara Münchausen som kunde lyfta sig själv i håret”, replikerar Appelqvist kränkt.

Schein hamnar vidare i debatter om kabel-TV, om Sveriges Radio och makten över opinionsbildningen, om mångfald och monopol i pressen, och anklagas av Per Ahlmark för ”en konspiration och systematisk anfallsplan” mot pressfriheten. Schein hotar pressens frihet när han föreslagit att pressen ska underkastas samma regelverk som Sveriges Radio. Detta utmanar landets chefredaktörer och ledarskribenter och Schein hamnar i sin kanske våldsamaste strid under decenniet. Det är kort sagt ständigt ett jävla liv kring Harry Schein.

Men gladdes och njöt Schein egentligen av dessa återkommande mediala slagsmål? Nej, inte om man skall tro honom i *I Själva verket* – ”Jag var i regel illa berörd.” Men han medger att hans agerande ”i någon mån” dirigeras av en ”åtminstone omedveten exhibitionism och fåfånga.” I nästa självbiografi, *Schein*, har tillståndet blivit än värre. ”I själva verket måste jag illa så snart jag såg mitt namn i tryck.” Verkligen? Men i stället för att tiga och inte förlänga konflikterna säger han sig föredra att svara – i ”en ironisk och lätt stil” – för att inte förvandla oemotsagda lögner till sanningar. ”Eller var det så enkelt att dessa otäcka ungdomar fick mig att känna mig gammal?”

I den intervju med Harry som jag gör för min Palmefilm ute i hans villa i Danderyd i mitten på 1990-talet svarar han på en fråga om Olof Palmes arroganta debattstil: ”Han var en kämpe och en

tävlingsmänniska. Eftersom han tävlade i politiska värderingar med sina politiska motståndare, så kanske han tyckte han klarade tävlingen bättre om han kunde få stöd även med moraliska argument. Han var i det fallet nästan osvensk i sina argument och framträdanden. Men hans retorik är också en förklaring till det så kallade Palmehatet, nämligen att han i den offentliga debatten – inte privat, vilket bland annat Gösta Bohman vittnat om – var obarmhärtig och gillade att vinna debattpoäng. Och det är klart, att den som förlorar en debatt på grund av detta poängsökande, och denna överlägsenhet, älskar inte sin motståndare.” På ett paradoxalt sätt ger Scheins analys av Palmes debattmetod samtidigt en kristallklar självbild. Så här fungerade också Harry Schein i offentligheten, beskrivningen är en spegelbild av hans egen demagogi, av hans egna bevekelsegrunder och drivkrafter. Harry Schein måste också vinna – till varje pris.

Regissörsupproret

Den långvariga striden mellan landets långfilmsregissörer och Svenska Filminstitutet blir under hösten 1977 akut och resulterar i ett offentligt upp-rop som undertecknats av 42 regissörer – publicerat i *Expressen* den 29 november med rubriken: ”Han bestämmer för mycket”. Scoopet är mitt. Men jag har upphört med att skriva filmkritik efter elva år, och övergått till att arbeta som nyhetsreporter i *Expressen*. Redaktionschefen Staffan Thorsell har till och med gett mig ”filmförbud” i tidningen eftersom jag samtidigt med journalistiken gör egna filmer. Men jag kommer med mina filmkontakter ändå att hålla i rapporteringen kring regissörsupproret.

Upproret riktar sig mot centralstyrningen av all produktion från Filminstitutet, och protestens mot-tagare är utbildningsminister Jan-Erik Wikström i den borgerliga samlingsregeringen – fast måltavlan är Filminstitutets styrelseordförande och dess fak-tiske chef Harry Schein. Aktionen ska snart visa sig

bli det allvarligaste angreppet på Scheins maktposi-tion i det svenska filmlivet sedan han blev institu-tets direktör 1963. Några av landets mest namnkun-niga filmskapare skriver emellertid inte på uppropet: Ingmar Bergman, Vilgot Sjöman och Kjell Grede. Helaaktionen är känslig. Repressalier förekommer, anser flera undertecknare. Marianne Ahrne, som just börjat inspelningen av en ny film, sägs ha utsatts för hot av Filminstitutets chef: ”Skriver du på får du inte göra film!” Roy Andersson uppger att ”vi risk-erar framtiden”.

Den akuta bakgrunden tillaktionen är att film-bolagen Europa Film, Sandrews och Svensk Film-industri gått samman med Filminstitutet i ett han-delsbolag eller en filmpool för att gemensamt pro-ducera film. Konsortiet skall dela på samtliga kost-nader och intäkter, men Filminstitutet fattar en-samt beslut om vad som skall produceras. Konsor-tiet har inte ens vetorätt. Harry Schein säger sig först inte uppfatta regissörernas upp-rop som en personlig attack. Han tycker de dragit igång en ”id-iotdebatt”. I sin självbiografi gör Harry Schein som alltid sin egen historieskrivning och skriver lögnak-tigt: ”En stor majoritet av regissörerna skrev till mig, tog avstånd från den påstådda kritiken mot mig, förklarade att de välkomnade poolavtalet.” Men några privatbrev figurerar inte i den offentliga kalabaliken och regissörsaktionen rullar på. I bör-jan på februari 1978 förklarar Schein för en skakad styrelse att han avgår. Konflikten med de uppror-iska regissörerna skärps trots att de stridande träf-fats – i hemlighet när Schein har ”en ledig kväll” – och försökt ”prata ut” på ABF i Stockholm, dessu-tom ger Teaterförbundets filmavdelning de protest-erande sitt stöd för grundtankarna iaktionen.

Den direkta anledningen till Harry Scheins avgång är att han känner sig provocerad av regerin-gens villkor att på ett år skapa harmoni och ”ett för-troendefullt samarbete” mellan institutets ledning och de protesterande filmarna. En rimlig begäran i den upphetsade situationen, kan man tycka. Men Schein kan inte acceptera ett enda års förlängning

– i stället för de sedvanliga tre – som Filminstitutets ordförande. ”Jag har jobbat med det här i femton år. Jag behöver knappast gå ett provår”, fräser han till journalister som vill ha en kommentar. Allvar-liga samarbetsproblem har uppstått mellan Schein och viktiga grupper av filmarbetarna, förklarar Bert Levin, statssekreterare i utbildningsdepartementet. Han beklagar detta, men motsättningarna är inte bra för svensk film. Nu blir också regeringen plöts-ligt påtagligt intresserad av att prata med regissör-erna. Vid ett möte med Filmkritikerförbundet säger Bert Levin om Harry Schein: ”Han är en mycket kompetent företagsledare. Men han är inte tillsatt av Filminstitutets styrelse för att agera smakdomare. Vad vi märkt av filmbråket hittills är att en rasande filmare kommit rusande i trappan till departemen-tet och krävt någons huvud på ett fat. Läs: Scheins.” Harry har ställts mot väggen och han känner sig förödmjukad.

Personalen på Filminstitutet vill dock behålla sin chef och fackklubben avvisar senare flera av styrelsen föreslagna efterträdare. Ingmar Bergman känner sig föranlåten att komma till sin väns hjälp och mullrar: ”Så här får det tamen inte gå till i svensk kultur-liv”. Regissörsaktionen är ”oerhört dimmig och be-synnerlig”. Från sin exil i München hutar Bergman genom *Aftonbladet* åt regeringen över att dess agerande mot Schein är ”taktlöst”, klumpigt, föröd-mjukande och en ovanligt rutten historia”. I en kom-mentar skriver en av de ledande radikala filmkritik-erna, Jan Aghed i *Sydsvenska Dagbladet*: ”Vad gör Bergman, med hans bakgrund, skickad att analysera och förstå de estetiska, ideologiska och politiska mot-sättningar som i hög grad ligger bakom de senaste tolv årens – räknat från ’Myglaren’ 1966 – spända, aggressionsfyllda och okreativa betingelser för sven-sk film.” Hos andra kritiker finns en uppfattning att det inte är säkert att det blir ett bättre kreativt film-klimat *utan* Schein, men säkerligen uppstår inget sådant kreativt klimat längre *med* Schein.

Det bittra slutet

I flera landsortstidningar exponeras Scheins raseri-utbrott mot journalisterna, inte mot filmregissörerna märkligt nog. ”Så tar svensk films Gudfader avsked”, är en talande rubrik. Scheins spya är ovanligt obalanserad: ”Journalister är obegåvade, vulgära, opportunistiska, korrumperade och ovederhäftiga horor.” Han förklarar att han tycker fruktansvärt illa om massmediemänniskor, nöjesjournalistiken är ”sjunde klassens journalister”. ”Bjud vissa journalister på en drink då och då. Det räcker med cirka fyra gånger om året – och så är de köpta!” Bitter? Nej, betyder Schein, inte för den behandling han personligen fått. Han hämtar förbryllande ett argument från växtriket: ”Om jag tycker att blomkål smakar skit, så beror det inte på att jag blivit förgiftad av blomkål. Men jag är besviken över hur massmedia svikit sin uppgift.”

I april 1978 uppger Schein för *Expressen* att han funderar på att lämna Sverige, precis som Ingmar Bergman flydde landet två år tidigare efter den famösa skattesandalen, vilken Harry förklarat med att ”avundsjukan knäckte Bergman”. Han vill också lämna ”neurotiseringen inom svensk film”.

Olof Palme säger officiellt endast att han beklagar. Kanske ska Harry nu resa till sin hustru i Italien eller flytta till USA. Han är 53 år och han har bytt liv förr, det tror han är mycket nyttigt, förklarar han. I tidigare nämnda intervju anser Schein att Sverige är ett besvärligt land – ”inte socialt utan för dess kulturella och emotionella klimat.” Han ger också en beklagande släng åt sitt politiska parti: ”Jag var för lojal med den socialdemokratiska regeringen som jag ju sympatiserade med.” Säkert är han besviken över att inte ha fått politiskt stöd av Palme.

Harry Schein har alltså manövrerats bort från sin kinematografiska maktposition och skall lämna Filminstitutets ledning efter femton år, utan tvivel mot sin vilja. Men han sitter kvar i direktörsstolen tills september för att administrera sin avgång. Många har i likhet med TV-producenten Göran

Bengtson ”tröttnat på filmdebattens eviga teater och att Harry Schein ständigt utpekats som den svenska filmens dödgrävare i de progressiva filmarnas demonlära.” Nu vänds kritiken främst mot filmreformens konstruktion. De oppositionella kräver att det statliga filmstödet omorganiseras, med ökade bidrag till den fria sektorn utanför biografifilmen. Debatten om den svenska filmens framtid är alltså inte längre en fråga om makt och maktkamp. En av de mer oppositionella, Carl Henrik Svenstedt, hör till dem som byter fot eller fokus och skriver i *Fib-Kulturfront* 1978: ”Vänta inget himmelrike efter Schein! Skäll gärna på Schein, men hindret i svensk films utveckling är själva filmavtalet, alliansen mellan stat och biokapital.” Det ska dröja några år, men sedan börjar allt fler av de radikala fria filmarna och regissörerna att mumla om att det kanske ändå var bättre förr – på Scheins tid. Ack! Regissörsaktionen har lyckats få bort Schein men spöket filmkris finns kvar som den eviga vålnaden.

Till ny VD för Filminstitutet utses Jörn Donner, och regeringen tillsätter Per Ahlmark, före detta folkpartiledare och avhoppad vice statsminister, till ny heltidsarbetande ordförande i styrelsen. Trots att han blivit ersatt syns Schein tillfreds med valet av Donner, kanske accepterar han också valet av Ahlmark som sin efterträdare. Donner förklarar sig vara anhängare av ”en upplyst begränsad diktatur” i det konstnärliga arbetet, och har redan en skiss klar för ett nytt filmavtal med stat och biobransch.

Harry Schein har likväl svårt att hantera sin besvikelse, men vid guldbaggefesten i september 1978 får han såväl upprättelse som sista ordet. Det blir en stor tack- och avskedsföreställning i Filmhuset för Harry. Hyllningstalarna står i kö: kulturminister Jan-Erik Wikström (som Schein trots allt uppskattar) påstår att hela Sverige är skyldig Harry ett tack; Per Ahlmark tackar med krokodiltårar. Det politiska och kulturella etablissemangen, som är närvarande med höga företrädare, applåderar, jämte hela institutets inbjudna personal. Han tilldelas Robin

Hood-plaketten för sina insatser för filmvetenskapen, och Vilgot Sjöman tackar med flor på rösten för ”utopin om svensk film”. Efterträdaren Jörn Donner gör jämförelser mellan Schein och 30-åriga krigets fältherre Wallenstein – två strateger och centraleuropéer.

Harry Schein är berörd av hyllningarna och medger med klädsam blygsamhet att han ”misslyckats med filmklimatet”. Stämningen är melankolisk och vemodig, och Schein måste skämta om att han kän-

ner sig som en osynlig ängel på sin egen begravning. Av den tårögda personalen får Harry en tioväxlad cykel som han oförskräckt kastar sig upp på med cigaretten i käften. Han cyklar akrobatiskt runt i foajén medan pressfotograferna blixtrar. På detta överdådiga sätt trampar Harry Schein ut från Svenska Filminstitutet, sitt livsverk – och ur den här berättelsen. Resten är som man säger en annan historia. Det ska ta år innan Harry Schein åter sätter sin fot i Filmhuset.



Harry Schein trampar ut ur Filmhuset – och lämnar sitt livsverk i september 1978. Foto: Hans Jacobsson Scanpix.

Aina Bellis

Brev i oktober 2009

Käre Harry,

Vad jag minns har jag aldrig förut skrivit brev till dig. Jag har bara öppnat din post och skrivit ut dina brev. På 60-talet satt jag på förmiddagarna mitt emot dig vid det stora blanka skrivbordet på Kungsgatan 48 och tog diktamen. På väggen bakom dig tronade Greta Garbo och Ingrid Bergman i jätteformat, och på högerväggen din hustru Ingrid Thulin. Ibland ringde hon till kontoret. Hon presenterade sig alltid som fru Schein. Det tyckte jag var sympatiskt och jag tror att du hade blivit stolt om du hört det.

Sedan flyttade vi in i Filmhuset. Jag upplevde flytten och huset som väldigt spännande. Men sekreterarjobbet var detsamma. Så fick jag en förfrågan om att bli informationschef på Sandrews. Du höll en faderlig föreläsning om vådan av ett sådant steg: om man nu var en utmärkt sekreterare vore det dumt att kasta sig in i en karriär där man löpte risk att framstå som en medelmåtta eller rent av göra bort sig. Du ville bara mitt bästa och rådde mig att stanna kvar. Jag gick i alla fall. Göran Lindgren, som var VD på Sandrews, trodde uppenbarligen på

mig. Det gjorde nog du också, men ibland fick ändamålen helga medlen. Att du möjligen stukade en och annan självkänsla i förbifarten tror jag inte du reflekterade över.

Hur som helst, några år senare erbjöd du mig att komma tillbaka till Filminstitutet som ansvarig för utlandsavdelningen. Då var det 1975. Tre år senare lämnade du institutet efter det så kallade regissörsbråket. Jag stannade kvar. Du satt i Danderyd och kallade dig arbetslös. Ibland ringde jag till dig, några gånger bjöd jag dig på middag. Så småningom flyttade jag till Berlin och våra kontakter upphörde.

I mitten av 90-talet stötte jag på dig på Göteborgs Filmfestival. Det blev ett glatt och hjärtligt återseende. Vi gick till Feskekörka och åt lunch och sedan drack vi whisky i baren på Hotel Riverton. Den tidigare rollfördelningen var obsolet (för att använda ett av dina favorituttryck). Vi hade blivit gamla kompisar. Efter vårt oväntade möte fick jag det enda brev jag fått från dig. Du skrev att det hade varit väldigt roligt att ses. Det blev jag glad för. Du



Harry Schein på sitt kontor på Kungsgatan 48. SFI.

uttryckte inte så ofta att något varit just roligt – i din värld var det kanske lite för osofistikerat.

Jag har inte funderat särskilt mycket över vårt samarbete i efterhand. När jag nu fått anledning att göra det, märker jag att minnesbilderna från sekreterartiden dominerar. Kanske för att jag var så ung och filmens värld var ny. Vid ett av våra första samtal meddelade du att du var känd som miljonär, intellektuell och playboy. Blev jag imponerad? Kanske. 1964 var det möjligen fullt gångbart att vara playboy, för jag minns inte att jag reagerade negativt. I *Schein* skriver du att ingen känner dig bättre än din sekreterare. Jag undrar det. Visserligen umgicks vi dagligen tvärs över skrivbordet, men hur ditt liv gestaltades efter klockan fem visste jag inte mycket om, såvida jag inte beställt bord på krogen eller bekräftat någon inbjudan till en premiär.

Men jag förstod snabbt att vissa faktorer var väsentliga i din tillvaro. Det handlade om ordning, vanor, punktlighet och förhållandet till pengar. Det var de verktyg du använde för att styra din egen och andras vardag. Improvisation och förändringar var

ingenting för dig. Däremot kunde du bereda andra människor överraskningar.

Du dök alltid upp på kontoret prick halv tio, utom när du spelade tennis med Olof Palme. Då kom du halv elva. Jag förväntades komma klockan nio och förbereda dagens arbete. Du märkte snart att jag inte alltid hade kommit i tid. En dag kallades jag in och fick ett ”erbjudande”. Jag skulle också börja halv tio, dock med motsvarande löneavdrag. Ett överslag på räknestickan och saken var klar. Avdraget på min blygsamma lön kändes förfärande stort. Efter några månader hade kuren gjort verkan och vi återgick till de gamla rutinerna. Vid ett tillfälle – det var före Sandrews – ville jag sluta. Jag hade fått lust att pröva något annat. Du kontrade med en substantiell löneförhöjning och motade in mig i fällan igen.

En gång fick du en förfrågan om ett konsultuppdrag i Australien. Det gällde riktlinjer för ett filminstitut. Du var intresserad och dikterade ett avtalsförslag. Det skulle vara faciliteter à la hollywoodstjärna, ett rundligt arvode och ohemula trak-

tamenten. Jag frågade om du i själva verket inte ville ha jobbet. Du fick ett elakt drag kring munnen när du blev arg, men du sade sällan något. Inte nu heller. Det blev lunchdags, och från mitt fönster såg jag dig försvinna in i en telefonkiosk på Hötorget. Ögonblicket efter ringde det. ”Dubbla traktamentena”, väste du, lade på luren och satte kurs mot Operakällaren. Det blev aldrig något uppdrag i Australien, men det hade kanske andra orsaker.

I Cannes – jo, jag fick ju som sekreterare resa dit ett par gånger och stå i den svenska montern – bjöd du med mig på ett party på kasinot. Sedan ville du visa mig hur det gick till i spelsalarna. Gentilt nog lät du mig satsa 100 francs. Jag satte alltihop på nummer 17. Tyckte väl det var mera sport än att gnetas med *pair* och *impair*. Jag förlorade. Du reagerade som en sur bankkamrer. Så där bar man sig inte åt, i varje fall inte när man lekte med andras pengar. Men hör du, var det inte playboy du skulle föreställa?

Vad ordningen anbelangar tror jag inte vi hade några problem. Den öppnade posten skulle ligga i prydliga högar efter ärendenas art. Brev skulle besvaras samma dag och arkivet skötas minutiöst. Dagarna var lika inrutade som dina kollegieblock – diktamen och instruktioner i ett svep så snart du kommit, varefter du hade möten och telefonsamtal. Jag försökte föreslå diktafon för att spara tid, men du sade dig vara beroende av mänsklig närvaro när du skulle tänka. Några tankepauser blev det nu sällan. Du tänkte medan du dikterade, flytande, utan felsägningar eller omtagningar. Och vanligtvis accepterade du kommentarer från min sida.

Varje dag skrev du en att-göra-lista på dina rutblock och strök energiskt över varje genomförd åtgärd med en våglinje. Kan du tänka dig att jag gör likadant – än i dag. Randade block kommer inte i fråga. Jag formades nog av dina rutiner i högre grad än jag varit medveten om. I varje fall har jag haft nytta av att jag tog till mig din ordning och punktlighet. Vi arbetade sällan över. I så fall förvarnade du långt i innan. Du hade stor förståelse för att jag

måste hämta barn på dagis – det handlade ju om rutiner. På många sätt var det enkelt att vara din sekreterare.

Fast ibland gav du mig udda uppdrag. Jag hade precis börjat på institutet när du skickade iväg mig att köpa en babydocka samt gå till din frisör och be om en handfull avklippt hår. Kort hår. Dockan skulle ha skägg. Jag trodde inte du var riktigt klok men klistrade efter bästa förmåga. Så avslöjade du att skäggdockan skulle föräras Stig Björkman, *Chap-lins* redaktör, vid en fest. Han verkade ju så ung men skrev som en hel karl, löd din motivering. Jag fick aldrig veta vad Stig tyckte om överraskningen. Ska kanske fråga honom.

Så skulle jag lära dig franska. Jo då, det skulle gå så bra. Du bestämde hur undervisningen skulle gå till: en halvtimme i veckan skulle vi gemensamt läsa en bok som jag fick välja. Du skulle läsa högt och översätta, och jag skulle rätta och förklara. Jag skaffade två exemplar av Daudets *Lettres de mon mou-lin*, som jag tyckte passade för nybörjarstadiet. Jag borde ha vetat bättre. Lektionerna framskred under stigande irritation från din sida. Boken var mossig, jag var för petig och dessutom en usel pedagog. Daudet hamnade i papperskorgen och du verkade klara dig utan franskan.

* * *

När jag kom tillbaka till Filminstitutet som utlandschef bestod våra kontakter oftast av möten och avrapportering. Jag lade också upp dina program vid festivaler och filmveckor. Det var ett grannlaga uppdrag. Du hade anspråk. Ibland var det en fördel att ha varit din sekreterare.

Du instruerade mig hur man skulle uppträda på den internationella arenan. Bland det första du förordade var att jag som kvinnlig säljare skulle se till att inte råka i psykologiskt underläge. Jag fick ett kreditkort, vilket inte var så vanligt. Jag skulle inte låta mig bjudas, utan i förekommande fall plocka upp krognotorna. Snart insåg jag att detta

var ett nytt och radikalt grepp i filmmarknadernas mansdominerade värld. Heder åt dig!

Det gick förvånansvärt bra att samarbeta i en ny och mera jämställd relation. Men det blev ändå en balansgång. Ibland orkade jag inte hålla emot utan föll tillbaka i den gamla rollen. Och även om jag hade ansvarat för en del utlandsverksamhet på Sandrews var jag naturligtvis oerfaren i början. Mitt agerande blev nog föremål för din granskning i högre grad än om jag hade haft en ansvarig position från början. Ibland undrade jag om du å ena sidan ville få belägg för din gamla tes att sekreteraren borde ha förblivit vid sin skrivmaskin. Å andra sidan var du närmast stolt när jag lyckats väl med en försäljning eller ett evenemang. Det blev liksom lite Higgins och Eliza.

Sedan slutade du. En gång hade jag bjudit hem dig på middag under din ”arbetslösa” period. Du var som vanligt punktlig, men inte jag. Maten var inte klar. Jag blev lite nervös, men du tog det med jämnmod. Efter en stund hörde jag hesa tonårsgarv från vardagsrummet. Du satt barfota på golvet med en cigarrettändare mellan tårna och lärde mina söner hur man tänder cigaretter med foten. En färdighet du själv haft stor glädje av när du raggade tjejer. Nu ville du dela med dig till en yngre generation.

Du höll just på att färdigställa *Schein*. Samma dag hade du skrivit en sammanfattning av boken som skulle bifogas de dedicerade exemplaren till dina vänner. Avsikten var att ge dem en chans att låtsas att de hade läst boken. Du hade med dig texten och efter middagen hade du högläsning för oss. Den är ett ädelpekoral skrivet av en Harry som inte längre tar sig själv på allvar. Jag minns att du skrattade så du knappt kunde läsa. Det blev en minnesvärd kväll. Inte ens du brydde dig om den försenade middagen.

Jag fick så småningom ett dedicerat exemplar med vidhängande sammanfattning. Den senare var

framställd i 125 exemplar. På mitt står det nr 8. Mitt efternamn börjar ju på B. Ordnung muss sein.

En av de sista gångerna vi träffades var jag hem-bjuden till dig på middag. Det var en kall februari-kväll mot slutet av 1990-talet. Ditt hus var hett som en bastu. Jag hade ordentliga vinterkläder och höll på att förgås. Själv var du ledigt klädd i tennishorts och flip-flops. Hade du inget miljömedvetande alls?

Du hade blivit tunn och en aning sliten under solbrännan. Hushållerskan serverade en förträfflig middag, men du åt nästan ingenting. Däremot försåg du dig ivrigt ur chokladasken som kom fram till kaffet. Det blev lite bråk eftersom vi råkade ha samma favoritsorter. Så långt var det riktigt uppsluppet. När vi hunnit till whiskyn ville du prata allvar. Du berättade om en operation, tristessen i att åldras och saknaden efter en familj. Men också att Cutty Sark och cigaretter i varje fall inte hade satt några spår i din hälsa.

Du talade om en tilltagande känsla av utanförskap. Du saknade partipolitiken – Göran Persson hade aldrig hört av sig. Och så var det naturen. Svenskar älskar skärgården sade du. Du avskydde den, tyckte den var dyster. Svenskar skulle också ha ett förhållningssätt till Selma Lagerlöf. Det hade inte du. Jag ska säga dig en sak, Citizen Schein – man behöver varken gilla Selma eller skärgården för att ha hemortsrätt i det här landet.

Plötsligt ville du veta vad jag egentligen hade tyckt om dig och hur jag mindes vårt samarbete. Jag blev överrumplad och svarade väl bara i allmänt hövliga ordalag. Jag var ju din gäst. Det blev inget mer samtal av det slaget. Nu har jag samlat mig till en sorts senkommen eftertanke. Det känns faktiskt bra.

Din tillgivna
Aina

Theodor Kallifatides

Ett begravningstal

Det har blivit mycket sagt om Harry Schein. Det kommer att sägas mer, men den som mest har talat om honom är han själv genom sina böcker, artiklar och krönikor. Harry Schein var en lysande skribent. Inte bara för att han skrev intelligent och inte så sällan klokt, utan mer i bokstavlig mening. Hans språk lyser, men det glöder inte. Det glänser men det förbländar inte. Det strålar men det bränner inte. För att förstå detta måste man ta hänsyn till vissa omständigheter.

Det är sant att Harry Schein bara var fjorton år, när han av sin judiska mor skickades till Sverige för att undgå den dödliga faran av den framväxande nazismen och antisemitismen. Fjortonåringar på den tiden var inte som dagens dito. Han hade redan läst latin i tre år, grekiska och spelat piano sedan länge. Visserligen drömde han om att bli fotbollsspelare, det gjorde de flesta pojkarna i Wien just då, eftersom den österrikiska fotbollen dominerade arenorna med sin elegans, effektivitet och skönhet. När jag ville få honom på gott humör började jag alltid tala om Matthias Sindelar, den ojämn-

förlige centerforwarden i det österrikiska landslaget. Det kan alltså hända att han drömde om att bli fotbollsspelare, men i hans välbärgade hem i Wien umgicks intellektuella, konstnärer och politiker. Hans far var en övertygad anhängare av socialdemokratiska idéer.

Det var en explosiv tid. En gyllene parentes i det moderna Europa. Stora författare som Arthur Schnitzler och Robert Musil öppnade portarna till erotikens och maktens världar, filosofer som Ludwig Wittgenstein och Rudolf Carnap satte nyckeln i språkets lås och vred om den ett par varv, Karl Popper förberedde uppgörelsen med det öppna samhällets fiender, ekonomer som Friedrich von Hayek och Joseph Schumpeter tog upp kampen med Karl Marx. Det var helt enkelt inte bara i fotboll som Österrike hade ett wunderteam. Harry Schein tog intryck av allt detta, det var omöjligt att inte göra det med hans brådmogna intelligens och skärpa.

Det var med andra ord inte vilken fjortonårig pojke som helst som kom till den småländska gården. Endast fyra år senare skrev han på oklanderlig sven-

ska en lång och ytterst anmärkningsvärd analys av världssituationen som han skickade till några tidningar utan att få den antagen. Ett par vänner fick senare som en kolossal ynnest tillfälle att läsa den, eftersom Harry inte tyckte om att tala om gamla saker. Just detta är den andra omständighet som får hans språk att lysa.

Modersmålet var tyska, men han hade bestämt sig att glömma det. I vuxen ålder klagade han ofta på hur dålig hans tyska var. När jag sade till honom att jag skulle börja läsa tyska, frågade han bara: Varför det? Han valde att skriva på ett språk som inte var hans. Det stod mellan honom och tingen, mellan honom och världen. Det hindrade honom att se och att förstå. Därför var han tvungen att i sitt skrivande söka sig till klarhet och entydighet.

När han var som bäst var hans svenska genomskinlig. Man underskattar fördelen med att skriva på ett främmande språk. Man är tvungen att veta vad man vill säga och man måste ha något att säga. Har man inget att säga, säger man det bäst på modersmålet. Det är en av språkets vanligaste funktioner: att dölja och att förvanska, att resa dimmor och falska speglingar.

Harry Schein älskade ljuset, det äkta ljuset. Han solade envetet inte bara sin smidiga kropp – ännu i hög ålder kunde han föra en cigarrett till munnen med tårna – han solade också sitt intellekt i förnuftets klara sol. Det var arvet från Österrike. I allt väsentligt fortsatte han att tänka i samma banor hela livet. Även detta bidrog till hans unika stilistiska briljans liksom den tidiga präglingen av latinets exakthet och ekonomi i uttrycket. Han skrev aldrig för långt och han klagade ibland på att han saknade idéer, men i min erfarenhet är det bara dumbommar som inte saknar idéer.

Förnuftet har inte många stilistiska vapen. I princip bara ett – ironin. Problemet är att ironin bara fungerar inom ramen för vissa antaganden, nämligen att vissa saker helt enkelt inte kan hända. Dessvärre fick han upptäcka att detta inte längre var fallet. Plötsligt var allt möjligt och i en sådan värld

mister ironin sin udd. En gång skrev han en krönika om en av sina vänner. I den svartmålade han sin vän så gott han kunde i det ironiska syftet att försvara honom. Samma dag bröt hans telefonsvarare ihop av alla kända och okända människor som hade ringt för att tacka honom för att ha avslöjat vilken skurk hans vän var. Ironin var förfelad. Samförståndet var inte längre för handen.

I fortsättningen skulle han försöka skriva berövad sin lekfullhet. Det blev svårare och svårare och slutligen tystnade han. Harry Schein tyckte inte om att korsa sina spår. Ändå behöll han dem hela livet. Sista dagen han levde talade han plötsligt tyska. Hans absolut sista ord till mig, några timmar innan han gav sig iväg, var: ”Vielen dank für deinen besuch.” Röstén bar knappt, men leendet var lika stort som alltid. Han hade kommit hem. Det återstår för mig endast en sak att säga: Farväl Harry! Und Vielen dank für deinen besuch.



Harry Schein på skogspromenad 1995. Foto: Jan E Carlsson Scanpix.



Schein som entreprenör & intellektuell

Lars Ilshammar

Ingenjören som kom in från kylan

”Det är roligt att bygga. Det är konkret. Det gör nytta. Jag har placerat mig själv som flugskit på Sveriges karta.”

— Harry Schein, *Schein*

I Bonniers arkiv hos Centrum för Näringslivshistoria finns bevarat ett stort antal avtalsutkast mellan Harry Schein och AB Bonnierföretagen (Bofö). De skiljer sig åt bara i smärre detaljer och visar med vilken pedantisk omsorg Schein planerade sin ekonomiska framtid när han hade bestämt sig för att lämna vattenreningsbranschen i slutet av 1950-talet.

Det definitiva avtalet som är daterat den 16 juni 1960 innebär att Schein säljer sina samtliga aktier i Merkantila Ingenjörbyrå i Stockholm AB (Mibis) och dotterbolaget Skandinaviska Magno AB till Bofö för summa 142.092 kronor och 63 öre.¹ Köpeskillingen var tämligen blygsam för ett företag med 42 anställda och en årsomsättning på 2.787.573 kronor.² I dagens penningvärde motsvarar den inte mer än drygt en och en halv miljon kronor.³ Sum-

man kan verka närmast löjlig – inte minst i en tid som ibland värderar okända teknikföretag som aldrig levererat vinst till miljardbelopp. Men 1960-talets värderingsprinciper var försiktigare, kanske också klokare, och priset som Bofö betalade för Mibis baserade sig på företagets synliga egna kapital.⁴ Harry Schein var inte heller i första hand intresserad av en stor köpeskilling utan av ekonomiskt oberoende.⁵ Till köpeavtalet var därför kopplat ett listigt utformat anställningsavtal som i själva verket gav honom garantier om livslång försörjning. Detta avtal hade konstruerats så att han skulle lyfta lön från Bofö i över 30 år – fram till 67 års ålder – och alltså kvalificera sig för full ATP:

Schein anställes hos AB Bonnierföretagen såsom konsult i tekniska och kommersiella frågor inom vattenreningsteknikens område. Vidare skall Schein fungera som styrelsesuppleant i Merkantila Ingenjörbyrå och kallas till styrelsesammanträden för att bistå styrelsen vid handläggning av ärenden rörande bolagets affärsverksamhet.⁶

För arbetet som konsult skulle Schein uppbära 5.000 kronor i månaden och för styrelseuppdraget 4.000 kronor om året. Arvodena indexreglerades och motsvarar idag en månadslön på ungefär 57.000 kronor.⁷ Genom ett särskilt tilläggsavtal såg Schein till att arvodena skulle omvandlas till livränta eller liknande om han gjorde verklighet av sina planer att flytta utomlands efter försäljningen av Mibis. Samma avtal befriade honom i praktiken från arbetsplikt. ”Utbetalning av arvodena enligt anställningsavtalet skall alltid ske oberoende av kvalitet och omfattning av Edra tjänster. Anställningsavtalet innebär icke någon förpliktelse för Eder att stå till förfogande å särskild tid eller plats annat än efter ömsesidig överenskommelse.”⁸

Utan att någon uppseendeväckande privatförmögenhet uppstod blev Schein alltså både befriad från arbete och gjordes ekonomiskt oberoende för resten av livet, samtidigt som alla framtida risker överläts på Bofö. Så förvandlades överingenjören Harry Leo Schein till den Harry Schein som offentligheten känner, mannen som därefter kunde göra vad som föll honom in – och som gjorde det.

Kemisten

Historien om ingenjören som kom in från kylan hade börjat 16 år tidigare. Arbetsmarknaden var kärv vid krigsslutet, men i juni 1944 fick Schein mer eller mindre av en slump ett halvtidsjobb på Mibis. Den stats- och föräldralöse 19-åringen hade då en ingenjörsexamen i kemiteknik från Stockholms tekniska institut (STI) i bagaget, samt en rad kortare anställningar bakom sig; som laboratoriebiträde på Wennergrens institut för experimentell biologi, som driftschef på livsmedelsfabriken AB B. Åhnberg, som kostnadsberäknare för Mo & Domsjö, som kalkylator vid AB Kalkylexpertis.

Mibis var ett sömnigt familjeföretag i vattenreningsbranschen med ett knappt halvdussin anställda. Det hade startats 1908 av ingenjören Pehr Husberg;



Mibis logotyp.

nu ägdes det av hans änka Elin och brorsonen Gösta. Scheins uppgift skulle bli att göra kemiska vattenanalyser för projektering av reningsanläggningar. Mycket snart fick han ett vidare ansvar. I dagboken skriver han den 16 november 1944:

Nu är det avgjort. Ekström [den ledande ingenjören] fick sparken, jag skall överta hela vattenavdelningen, får fr.o.m. 1/1 -45 600 kronor per månad samt 30 % av nettovinsten på isoleringsavdelningen som jag fortfarande skall sköta... Jag har muntligt – gentleman agreement [sic!] – förbundit mig att stanna kvar under de närmaste tre åren medan Husberg har lovat mig att betala mig så mycket som möjligt. På det stora hela taget en ganska bra uppgörelse.⁹

I praktiken tycks Schein ha blivit den drivande kraften och den egentlige chefen för Mibis redan omkring 1945. Gösta Husberg var född 1906, kom från byggbranschen och ägde några fastigheter, men saknade kunskaper om vattenrening och skötte firman närmast med vänster hand. Mellan honom och Harry Schein uppstod ett far-och-son förhållande. ”Han var ingen sträng utan på sätt och vis en trygg fadersfigur, genom sin generositet och tolerans mot



Den eleganta vattenreningsexperten. Ur Harry Scheins privata arkiv.

mig. . . . Han tyckte antagligen att jag var rätt lustig, men att min energi och mina kunskaper, som han som lekman måhända övervärderade, kunde hjälpa honom att utveckla företaget”, skrev Schein långt senare i sin självbiografi.¹⁰

Scheins beslut att satsa sin yrkeskarriär på kemi

och teknik motiverades inte av någon särskild passion för ingenjörskonsten. Valet gjordes snarast utifrån en krass nyttoberäkning: ”Jag hade valt dessa områden därför att jag trodde att de skulle ge mig en hyfsad försörjning.”¹¹ Kanske fanns också redan från början en tanke på att använda det tekniska kunnandet som plattform för att utveckla kulturella intressen, eller för att senare gå vidare i livet utan att behöva bekymra sig om ekonomiska ting, att ”cash in” som det brukar kallas numera.¹²

Men Mibis gick precis runt och avkastade alls ingen vinst åren efter kriget. För att utveckla företaget var det nödvändigt att bli större. Trots att det framväxande folkhemmet skapade stark efterfrågan på vattenreningsanläggningar blev det ingen enkel uppgift. Två hinder stod i vägen. Det första stavades finansiering, det andra importberoende. Sammantaget innebar de att Mibis var för litet, dessutom inlåst inom Sveriges trånga och välbevakade gränser, för att effektivt kunna svara på marknadens signaler. Man tvingades, med Scheins ord, ”växa för att kunna växa”.

Kriget var knappt över innan han fick bege sig ut i det sönderbombade Europa för att hitta nya leverantörer av reningsmassa – och knyta nyttiga kontakter inför framtiden. Han gjorde synbarligen en dygd av nödvändigheten. De närmaste åren tycks han befinna sig på nästan ständig resa: Tjeckien, Schweiz, Tyskland, Schweiz igen – och USA både 1946 och 1947. Enligt en praktisk idé som senare ska bilda mönster förenar han nytta – med nytta. Till USA och American Water Works Association kommer han utrustad med rekommendationer från Föreningen för vattenhygien, men han bär också med sig ett rekommendationsbrev som gör honom till *Aftontidningens* specialkorrespondent med siktet inställt på drömfabriken i Hollywood.¹³ Tillbaks i Sverige kan han rapportera både om amerikansk film i *Aftontidningen* och BLM, liksom om amerikansk vattenrening i fackorgan som *Kommunal-teknisk tidskrift*, *Nordisk Hygienisk Tidskrift* och *Vattenhygien*, och dessutom visa upp värdefulla affärskontrakt för

sin arbetsgivare. I USA publicerar han därtill en, ”Comparative Study of Swedish and American Water Treatment Practices”¹⁴

Uppfinnaren

Denna smidiga och arbetsbesparande praktik gör det möjligt för Harry Schein att träda fram som energisk rapportör i både tekniska och populärkulturella frågor under senare delen av 1940-talet. Han blir en gränsgångare mellan två världar som annars sällan möts. Posten till filmkritikern Schein ställs exempelvis till Mibis kontor på adressen Östermalmstorg 4.

Dessutom får resandet en ny angelägenhet, framför allt genom segdragna patentförhandlingar som han blandas in i mot slutet av decenniet. Inom Mibis arbetar man sedan länge med importerad så kallad magnomassa, och man ägnar sig också åt klorrening. Ett och ett ger ibland två. Så sker 1948 när Schein uppfinner den så kallade magno-klorprocessen, som han snabbt patentsöker i ett tjugotal länder. Metoden kan också användas för att utvinna sötvatten ur havsvatten, vilket ska bli intressant i ett senare skede.¹⁵ Patent på, ”Method for the purification of water”, beviljas så småningom i USA¹⁶, men också i Storbritannien, Frankrike, Polen, Schweiz, Kanada och Finland samt några industriländer till. Dock inte i Nederländerna – eller i Sverige.

Här finns en märklighet i arkivmaterialet. De ursprungliga svenska patenthandlingarna, inlämnade 1948 genom Axel Ehrners Patensbyrå, beskriver inte alls någon ny vattenreningsprocess, utan snarare en teknisk metod för att exakt kunna docera olika kemiska tillsatser till badvatten. De bifogade ritningarna visar att det rör sig om en slags avancerad regleringsventil.¹⁷ Vad hände egentligen med denna ansökan? Drogs den tillbaks till förmån för den mera prestigefyllda magno-klormetoden? Eller lämnades en sådan ansökan aldrig in i Sverige? Varken arkiven eller uppfinnaren själv har velat lämna några svar.

Det blir hur som helst inget svenskt patent på

magno-klormetoden. Harry Schein kan ändå profitera på den i sitt nya hemland – sedan 1950 är han svensk medborgare – genom ett förmånligt och noggrant utformat licensavtal med Mibis, som inte minst garanterar honom tjugo procent på framtida vinster när han överlåter uppfinningen på arbetsgivaren.¹⁸ Mibis kan därmed stiga fram som ett exportföretag med representanter i många länder.¹⁹ Metoden utvecklas också till en *de facto* standard i Sverige under 1950-talet, detta genom Mibis framgångsrika ansträngningar att sälja vattenreningsanläggningar till kommuner och företag runt om i landet – och inte minst genom Statens folkbadsutredning och de energiska insatser för såväl allmän- som egennytta vilka Schein gör där.

Experten

Statens folkbadsutredning var en parlamentarisk kommitté som hade tillsatts sommaren 1948. Uppdraget var att i den sociala ingenjörskonstens anda lämna förslag om hur folkhemmets badväsande lämpligen borde vara organiserat. Ingen fråga tycks ha varit för liten för att fånga utredningens intresse. Dess slutbetänkande kom så småningom att innehålla rekommendationer för såväl korrekt procedur vid bastubad, som för den effektivaste reningen av plaskdammar.²⁰

Gynnsamma omständigheter – i klartext behovet av billig arbetskraft – gjorde att Harry Schein fick chansen att fullgöra en del av sin värnplikt som expert i denna utredning, en position han givetvis förstod att utnyttja till fullo. Här hade han plötsligt utrustats med makten att definiera både problem och lösning. Som ordförande i utredningens expertkommitté kom Schein således fram till att magno-klormetoden var överlägsen sina medtävlare i fråga om vattenrening, en uppfattning som han också vältaligt marknadsförde i ett delbetänkande om badvatten där han var ensam ansvarig för avsnittet om vattenrening vid konstgjorda badbassänger.²¹



RESERVE COPY
PATENT SPECIFICATION
668,473

Date of Application and filing Complete Specification: May 6, 1949.
No. 12136/49.
Application made in Sweden on July 2, 1948.
Complete Specification Published: March 19, 1952.

Index at acceptance :—Class 46, A3, I3.

COMPLETE SPECIFICATION

An Improved Method for the Purification of Water

We, MERKANTILA INGENIÖRSBYRÅN PEHR HUSBERG AKTIEBOLAG, of 4, Östermalms-torg, Stockholm, Sweden, a Swedish Company, do hereby declare the nature of this invention and in what manner the same is to be performed, to be particularly described and ascertained in and by the following statement :—
The invention relates to a method of purifying water, particularly the circulating water in swimming pools.
The method according to the invention comprises superchlorinating the water at least up to the break-point and then converting the free available residual chlorine into hypochlorite by passing the water through an alkaline filter material. The alkaline filter material used is preferably a material containing oxides, carbonates and/or hydroxides of calcium and/or magnesium. For example, a filter may be used, consisting of alkaline material obtained by treating dolomite and comprising substantially activated calcium carbonate and magnesium hydroxide.
When water is filtered through this material said carbonate and hydroxide react with the carbonic acid in the water, so that bicarbonates and carbonates are formed. Thus, the pH of the water will be increased.
As the terminology generally employed in connection with chlorination is still somewhat vague and frequently contradictory, in the present specification the term “ free available residual chlorine ” is understood to refer to the excess of chlorine as defined analytically in “ Standard Methods for the Examination of Water and Sewage ”, 9th Edition, New York 1946 (American Public Health Association).
By research work mainly carried out in the United States of America (see B. Frisell, “ Modern Developments in Chlorination Technique ”, Vattenhygien No. 3, 1947 and bibliography) the chemistry of water purification has been extended by new points of view as to chlorination. On the addition of chlorine to the water and after meeting the immediate needs for chlorine in the water, [Price 2s. 8d.]

there are formed, up to a certain limit for 50 the added chlorine, reaction products between the chlorine and the oxidisable organic substances present in the water. Such reaction products consist of chlorine derivatives, more especially chloramines and the like. In these chlorine compounds, which usually have a rather unpleasant odour and taste, the chlorine in relatively loosely bound and exercises a certain bactericidal effect ; on examination in accordance with customary 60 methods of analysis the added chlorine is freed by hydrochloric acid and then reacts with for instance ortho-toluidine in the same way as really free chlorine, so that it was formerly regarded as such. If, however, the addition of chlorine is increased above the said limit, which may be referred to as the “ break-point ”, a rearrangement of the chlorine to more stable compounds and/or a decomposition of the organic substances 70 will occur, and the directly observable result will be that the unpleasant odour and taste which are characteristic for certain organic chlorine compounds, will partially disappear. If the addition of chlorine is still further 75 increased then actually free chlorine will be present in the water in direct proportion to the quantity of chlorine added.
It has thus become possible to control the superchlorination, that is to say, chlorination 80 to produce free available residual chlorine, and at the same time, apart from obtaining a higher bactericidal effect, the oxidising properties of the chlorine can be utilised for other purposes, such as the improvement of 85 the odour and taste of the water, the removal of iron and manganese etc. A certain bleaching effect is also obtained, which in the case of coagulation reduces the required quantity of chemicals, such as aluminium sulphate. 90
It is also known *per se* to filter raw water through alkaline filter material, such as the aforesaid material obtained by treating dolomite, and such filtration has been previously employed for binding the aggressive carbonic acid and obtaining an equilibrium between lime and carbonic acid, that is to say, increasing the pH value of

Harry Schein uppfann magno-klormetoden för vattenrening 1948. Här är det brittiska patentbrevet daterat 1952.

Schein kommer i ”sitt” kapitel bland annat fram till att magno-klormetoden innebär enklare tillsyn och skötsel samt lägre driftskostnader jämfört med det alternativa koaguleringsförfarandet.²² Att han själv var landets främste expert på magno-klormetoden var det knappast någon som ifrågasatte – han hade ju uppfunnit metoden. Hans opartiskhet ifrågasattes inte heller, åtminstone inte av ledamöter och övriga experter i utredningen.

Att en drygt 25-årig högskoleingenjör så oblygt exploaterade sin roll som statens utkorade expert för att främja egna kommersiella intressen blev dock väl magstarkt för en del konkurrenter. En viss civilingenjör Wilhelm Hellström formulerade exempelvis våren 1954 en skarp inlaga till utredningen, där han anklagade Schein för att både ha bluffat om sin tekniska utbildning inför utredningen, och för att i realiteten skriva på en reklambroschyr om den egna magno-klormetoden. ”Genom herr Scheins oinskränkta inflytande på utredningen och även expertkommittén vid vart tillfälle, har han på för sig och firman ändamålsenligt och ekonomiskt sätt, kunnat undanhålla för utredningen mycket betydelsefulla vattenrenings- och desinfektionsmetoder. Han har icke försummat att utnyttja denna sin utpräglade särställning i Statens Folkbadsutredning.”²³

Skrivelsen ledde till en lång och tämligen förvirrad utfrågning, där Hellström snart visade sig företräda sin egen reningsmetod – som han dock inte ville avslöja för mycket av med risk att Schein skulle stjäla hans idéer! Inte heller kunde han belägga sina beskyllningar om att Schein hade fuskat med sina meriter.²⁴ Kanske ingick Hellström i en mera organiserad kampanj mot den självsäkre och kontroversielle utredningsexperten. I arkiven finns ett anonymt brev från samma tid som kan tyda på det. Brevet är en varning om att Schein är en scharlatan, och innehåller också hot om avslöjande i det fall utredningen inte tar varningen på allvar:

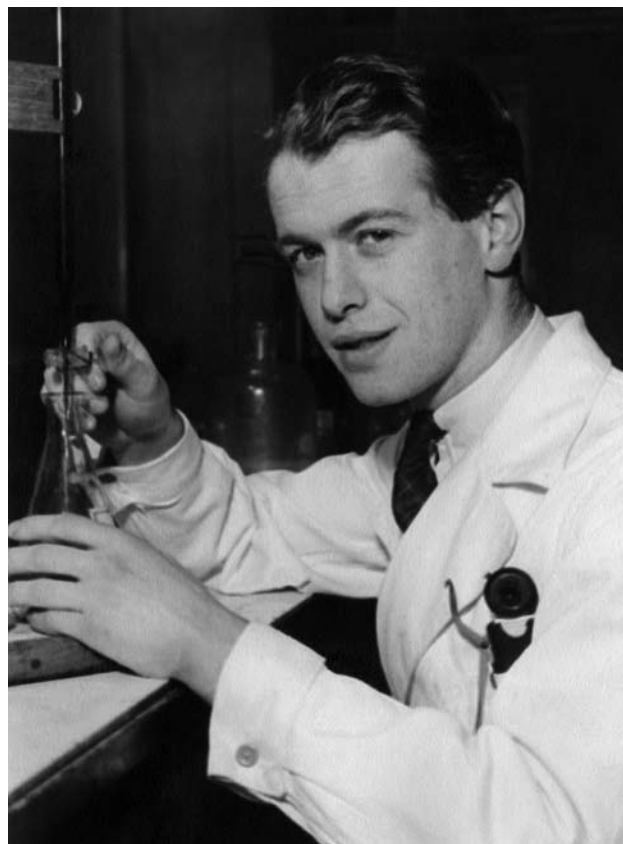
Vi har fått upplysningar som tyder på att Schein varken tagit civilingenjörs-, ingenjörs- eller kemis-

texamen. Kan motsatsen bekräftas är vi mycket tacksamma för ett meddelande var han tagit dylik examen, enär man eljest må förutsätta att han seglat under falsk flagg och hans framträdande vid Statens folkbadsutredning blott varit bluff. Detta meddelande har hittills endast varit tillställt en trängre krets, men skall mörkläggningen alltså fortsätta, kommer detta att gå ut i tryck.²⁵

För säkerhets skull skriver Harry Schein till utredningens ordförande, den socialdemokratiska riksdagsmannen Lars V. Lindén, och bifogar kopior av sina betyg från STI. Anklagelserna är en ”kriminalpatients fantasterier”, tillfogar han.²⁶ Det var för övrigt inte första gången som Schein blev utsatt för smutskastning från konkurrenter. Redan före tiden som utredningsexpert hade ett rykte spridits att han var kommunist, vilket på 1940- och 50-talen var en garanterad säkerhetsrisk. ”Jag hade diskuterat brytpunktsklorering med försvarets sjukvårdsavdelning – som tänkbart försvar mot bakteriell krigföring”, skriver han långt senare. ”Plötsligt stängdes alla dörrar. En god vän skvallrade om anledningen. Jag kände mig otrygg, talade med advokat Hugo Lindblad”, som rådde Schein att anhölla om svenskt medborgarskap, och därmed förhoppningsvis bli demokratiskt respektabel.²⁷

I sak förändrades ingenting genom den mer eller mindre organiserade kampanjen mot Schein. Då Folkbadsutredningen 1954 lade fram sitt betänkande hade den varken ändrat uppfattning om magno-klormetodens fördelar eller om lämpligheten av Scheins dubbla stolsitsar. Det senare förhållandet nämndes inte ens.²⁸ När Schein senare skriver att ingen som helst åtgärd, honom veterligt, vidtogs med anledning av utredningens betänkande underskattar han sig själv.²⁹ Expertrollen i Folkbadsutredningen var inte bara av godo för magno-klormetoden, den gjorde också honom själv till ett känt och etablerat namn i vattenreningsbranschen. Han fick därmed en ny uppsättning värdefulla kontakter. Inte minst utredningens sekreterare Göran

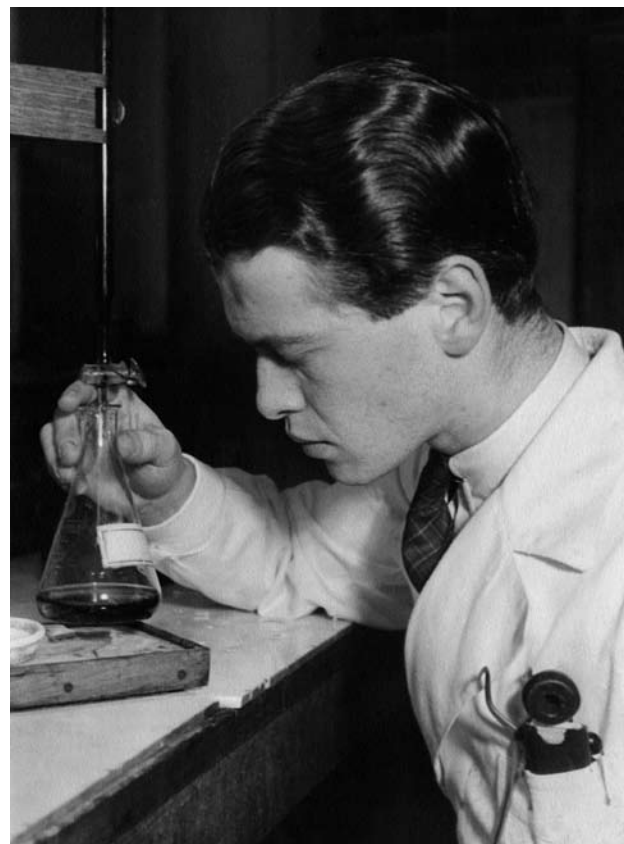
En uppenbarligen
skicklig kemist.
Ur Harry Scheins
privata arkiv.



Tegner, som var den som rekryterat Schein, blev en trofast vän och bundsförvant. En annan person ur Folkbadsutredningen som fick stor betydelse var Nils Westberg, chefskemist på Stockholms vattenledningsverk. Det internationella nätverk som han tidigare byggt upp genom sina resor kunde han nu komplettera med medlemskap i professionella sammanslutningar som Föreningen för Vattenhygien, där han också blev en av grundarna tillsammans med Westberg.³⁰ Parallellt med sin verksamhet på den kulturella arenan fortsatte han också länge att skriva artiklar och hålla föredrag om vattenrening – och samtidigt naturligtvis göra reklam för magnoklorförfarandet.

Företagsledaren

1955 var Harry Schein redo att ta nästa steg. Mibis befann sig då i en finansiell kris. Trots den starka



expansionen saknades pengar i kassan, och en revision visade att företaget i princip var konkursmässigt. Gösta Husberg var trött och ville kasta in handduken. Alternativet till nedläggning var att överlåta Mibis på de anställda, i praktiken Schein och två av de andra ledande ingenjörerna. Schein förklarade sig beredd att ta över företaget för en enda krona på villkor att han fick total kontroll. ”Jag förstod att jag ändå skulle få huvudansvaret för verksamheten”, vilket betydde att han skulle bli VD och ägare i en person. Husberg accepterade – något motvilligt. En viss kyla mellan överingenjören och hans mentor uppstod tydligen i samband med affären. Enligt Schein berodde den på att han hade lyckats där Husberg misslyckats. Husberg kompenenserades dock med royaltymbetalningar på försäljningen av magnomassa under åtskilliga år framåt.³¹

Den nye ägaren ställdes omedelbart inför problemet att skaffa Mibis hållbara krediter. Företagets gamla bank hette Inteckningsbanken och vägrade

blankt alla krediter, även bankgarantier som krävdes för att kunna ställa säkerheter. Den akuta krisen löstes bland annat genom att kunder övertalades att betala förskott på ännu inte levererade reningsanläggningar, samt genom ett generöst lån från schweizaren Joseph Keller. Schein och Keller hade träffats redan under de första kontinentresorna efter kriget. Kontakten ledde till att Keller licensierade tillverkningen av magnomassa till Mibis. Som personer var de mycket olika. Schein beskriver Keller som en gammaldags patriarkal brukspatron.³² Trots det blev de vänner och allierade. Arkiven har bevarat en mycket omfattande korrespondens dem emellan. Nu hjälpte Joseph Keller Schein att ta sig ur den finansiella rävsaxen. Mibis kunde hålla sig flytande ”och sakta öka farten”.³³

En annan del i Scheins strategi för expansion var att anställa experter: Curt Linder för att ansvara för matarvatten och jonbyttarteknik, finländaren Karl Dunkers inom avloppsvattenrening. Den nya finansiella och professionella styrkan tillät Mibis att engagera sig i allt större och mera komplicerade anläggningar, med kärnreaktorerna i Studsvik och Ågesta samt Stenungsunds kraftvärmeverk som prestigeprojekt. I den nya styrelsen satt Schein själv tillsammans med Ingrid Thulin och Krister Wickman. Den sammanträdde en gång om året, stilenligt och på scheinskt manér i samband med Mibis julmiddag. Arbetets resultat mättes i omsättning och vinst. För varje ny order över 100.000 kronor öppnades en flaska champagne.³⁴

Bara tre år senare var Mibis i ett sådant skick att Schein vågade börja se sig om efter köpare och förbereda sitt utträde ur vattenreningsbranschen. I augusti 1958 tar han de första trevande kontakterna. Sonderingarna når storföretag som STAL-Laval med VD Curt Nicolin, som nosar ett tag på kroken men inte nappar. Det gör inte heller ASEA, Johnson-koncernen, Svenska maskinverken eller Göteborgsföretaget AB Pumpindustri. Direktör Rolf Deinoff på Enskilda Banken låter Schein förstå att det nog kan bli problem med övertagande av före-

tag som har byggts upp av en stark och engagerad person; utan denna dominerande person kan företaget förlora sin identitet. Flera spekulanter dyker upp och försvinner. Det blir dock så småningom, sommaren 1960, till Bofö som Schein säljer Mibis.³⁵

Miljonären

Bofö var en något spretig företagsgrupp som hade skapats av den dynamiske och expansive Albert ”Abbe” Bonnier Jr. Från familjen Bonniers basnäringar – förlagsverksamhet, veckotidningar och dagspress – växte Bofö under 1950-talet till ett industri-konglomerat genom en serie uppköp av företag i så skilda branscher som pappersbruk, färgtillverkning, tryckeri och elektronik. Verksamheten skulle i tidens anda diversifieras.

Abbe Bonnier, VD för Bofö från 1953, har i en intervjubok med journalisten Bill Hancock berättat om bakgrunden till köpet av Mibis. I Israel hade han besökt olika forskningsinstitutioner, bland andra Weizmanninstitutet och kommit i kontakt med israelernas förhoppningar om att kunna avsalta Medelhavets vatten för att bevattna sina apelsinlundar. ”Den där avsaltningen fascinerade mig. Möjligheten att bevattna jorden och ge människor dricksvatten den dag som det bräckta eller söta vattnet tog slut var fascinerande. . . . När sedan miljöfrågan kom upp och också rening av vatten kom in i bilden så slog vi till och köpte av Harry Schein ett litet företag för vattenrening att bygga ut. Här i Sverige.”³⁶ Till saken hör också att Bofö under 1950-talet hade gjort en del mindre lyckade investeringar och förmodligen behövde något som kunde väga upp förlusterna.

När den första kontakten etablerats hade Schein ett enda möte med Abbe Bonnier, som hämtade till lunch i en hundkoja med chaufför. Detaljerna i affären gjordes sedan upp av medarbetare.³⁷ För Schein skulle det bli det en lysande uppgörelse som garanterade livslångt ekonomiskt oberoende. Han

började snart kalla sig miljonär – men för Bofö in-
nebar affären mest besvikelser. Avtalet med Schein
blev oväntat dyrt när inflationen började skena på
1970-talet. Dessutom skulle köpet av Mibis, som
genererat stadiga vinster under en följd av år, ganska
omgående visa sig leda till förlustsiffror. Man fick
det, som Abbe Bonnier uttryckte saken, ”inte att
gå”.³⁸ Inom några år hade Mibis, under sin nye VD
Curt Linder, splittrats i tre delar och sålts eller av-
vecklats.³⁹

Kring framgångsrika personer spinns alltid
rykten. Harry Schein är inget undantag. Lurade
han skjortan av Abbe Bonnier? Var det rätta värdet
på Mibis samma enkrona som han själv hade köpt
företaget för?⁴⁰ Sådana påståenden har funnits i
omlopp och är inte helt lätta att gå till botten med.
Klart är att Bofö förlorade stort på köpet av Mibis,
och att Abbe Bonnier hade anledning att vara miss-
nöjd.⁴¹ Men det står också klart att Bonnier, trots
att han var känd för att göra vidlyftiga affärer, inte
köpte någon gris i säcken. Förvärvet av Mibis hade
föregåtts av noggranna analyser av företagets eko-
nomi och marknad. Något klassiskt bondfångeri
var det knappast frågan om.⁴² Det ligger närmare
till hands att se branschovana och skilda företagskul-
turer som orsaker till att Bofö misslyckades med
Mibis.

Abbe Bonnier skulle senare erkänna att ”Mibis
hörde till romantiken”. Hans viktigaste förklaring
till att företaget gjorde förlust under den nya regi-
men var att man hade varit dålig på entreprenader.
”Vi tog en entreprenad för ett par atomkraftverk i
Sverige och räknade helt fel. Vattenreningen i atom-
kraftverket som ligger någonstans i södra Sverige.
Ringhals.”⁴³ Schein hade förstås sin egen förklaring
till varför det gick som det gick: Mibis var ett före-
tag som hade vant sig vid att kunna forma sitt eget
öde och klarade inte att inordnas i Bofös stelbenta
koncernbyråkrati med krav på likformad redovisning
och budgetering. Själv satt han kvar i styrelsen
något år, men var i praktiken en lam anka som in-
gen längre lyssnade på och upplevde sig som en

gengångare. ”Sedan dess tror jag på totala skilsmäs-
sor, rena kliniska snitt”⁴⁴.

För de anställda på Mibis verkar Bofös överta-
gande ha kommit som en total överraskning. Med-
bestämmande låg ännu i framtiden – och Schein var
väl inte heller en företagsledare som ledde verksam-
heten genom stormöten, trots sin socialdemokra-
tiska grundåskådning. Reaktionerna tycks ha pend-
lat mellan oro, ilska och bitterhet mot Schein, som
anklagades för svek och för att lämna personalen i
sticket. I självbiografin förvånas han lika mycket
över dessa känsloutbrott som Bofö-affären hade
förvånat hans anställda 1960.⁴⁵ Det är först när han
redan är på väg bort som han upptäcker han att han
har varit en uppskattad och omtyckt, kanske till och
med älskad, chef. ”Jag hade inte förstått att jag, min
person, betydde så mycket för dem, som chef, som
fadersfigur som trygghetsfaktor. Samtidigt blev jag
ledsen. Jag hade handlat i god tro, fast i oförstånd.
Jag ville inte svika dem.”⁴⁶

Scheins förhållande till tiden med Mibis förblir
något ambivalent. Å ena sidan verkar han besluten
att lämna en gång för alla, placera det förflutna ba-
kom sig och inte frestas att se tillbaka: ”Lämnar
man någonting skall man göra det helt och hål-
let”⁴⁷. Å den andra sidan kan han inte låta bli att
gång på gång återvända till vattenreningensepoken
i tankarna. När han senare reser i Sverige räknar
han med berättigad stolthet upp de reningsanläggning-
ar som Mibis har byggt – flugskiten på kartan i
det inledande citatet. Något av ingenjörsmäs-
sigheten följde också med till Svenska Filminsti-
tutet. Själv har han sammanfattat Mibis betydelse i
fyra punkter: ett sätt att tänka i ekonomiska, tekni-
ska och kommersiella sammanhang, en självkänsla
som arbetsledare, en djup respekt för tekniker, och
sist men inte minst alla dessa avloppsverk och ren-
ingsanläggningar spridda över hela Sverige och på
många platser utomlands.⁴⁸ ”Ibland, när jag åker bil
på en väg jag inte åkt tidigare, möter jag en vägsky-
lt, ett ortsnamn, som jag känner igen. Där finns en
anläggning som jag har byggt.”⁴⁹

Entreprenören

Ingenjören Harry Schein framstår, inte minst när
han själv har ordet, som en klassisk *self-made man*.
Han anländer till Sverige med bokstavligen två tom-
ma händer, lär sig blixtnabbt det främmande
språket och läser in en ingenjörsutbildning som
öppnar dörrarna till arbetsmarknaden just när
kriget tar slut. Han lyckas få anställning i ett litet
men kunskapsintensivt teknikföretag med fram-
tidspotential, visar sig ha naturlig talang för led-
ningsfrågor och tar i praktiken över chefskapet,
sedan också ägarskapet. Han gör en uppfinning
som han patenterar och marknadsför med självklar-
het och stort självförtroende. Han etablerar sig i
professionella nätverk och skapar en transnationell
kontaktyta genom resor och förbindelser. Som final
säljer han sitt företag, gör sig ekonomiskt obero-
ende och kan ägna resten av livet åt film och kultur-
politik. Allt på drygt 20 år. När han gör sin exit är
han bara 35.

Det kan avslutningsvis vara intressant att jäm-
föra denna scheinska framgångshistoria med den
traditionella bilden av framgångsrika entreprenörer.
Skolboksdefinition av entreprenör är en företagsam
person, ofta i meningen företagsledare eller före-
tagsgrundare. I vidare betydelse brukar begreppet
används om människor som är drivande och arbe-
tar hårt för att nå framgång i största allmänhet. En-
treprenörskap kan definieras som ”förmågan att
identifiera möjligheter och skapa resurser för att ta
tillvara dessa möjligheter”. Entreprenörskapet får
med andra ord en viss utveckling att ändra riktning.
Nya infallsvinklar hittas och utvecklas. En entrepre-
nör skapar nya affärsverksamheter och organiserar
marknaden på ett nytt sätt.

Nyfikenhet, kreativitet, en positiv syn på arbete,
självständighet, envishet, hängivenhet, optimism
och visionärt tänkande är vanliga drag hos entre-
prenörer. Det finns dock en etablerad kritik som
nyanserar detta individcentrerade perspektiv på
framgångsrikt entreprenörskap, där kontextens be-

tydelse och omständigheter som nätverk, kultur
och teamarbete istället framhålls som centrala för-
klaringsfaktorer. Ingenjören och innovatören Har-
ry Schein tycks svara väl upp mot alla, eller i alla fall
de flesta, av dessa kriterier. Han framstår alltså när-
mast som prototypen för en entreprenör, oavsett
om man föredrar den traditionella individcentre-
rade eller den mera kontextorienterade definitio-
nen av begreppet. Omdömet gäller för övrigt minst
lika mycket om Schein i hans kommande roller som
kreatör av filmavtalet och VD för Filminstitutet.
Hans talang för företagsledning förefaller att ha
varit naturlig. I självbiografin meddelar han lite
kokett att han inte hade en aning om någon teori
– ”var bara mig själv, jobbade minst lika mycket
som någon annan.”⁵⁰

För en annan österrikare och flykting undan na-
zismen, nationalekonomen Joseph Schumpeter, var
entreprenören den fundamentala faktorn bakom
den industriella revolutionens utveckling. Hans hu-
vudsaliga definition av entreprenörskapet är någon
som genomför nya kombinationer och innovation-
er av en redan existerande produkt. Schumpeter har
ställt upp fem huvudtyper av entreprenörskap: 1.)
en ny produkt lanseras, 2.) en ny produktionsmetod
införs, 3.) en ny marknad blir tillgänglig, 4.) en ny
råvara erhålls och 5.) en bransch organiseras på ett
nytt sätt.⁵¹ Även utifrån Schumpeters kvalificerade
lista är det en relativt enkel sak att pricka av hur
Schein under sin karriär på Mibis lyckas fylla i stort
sett samtliga entreprenörskapets olika dimension-
er. Inte minst bidrar han till att vattenreningsbran-
schen organiseras på ett nytt sätt, med Mibis som
central aktör. Till den bilden hör kanske också att
Schein gärna förstörde upp Mibis framgångar och
utveckling under hans ledning, mer än vad som har
täckning i årsredovisningarna. Men vilken entre-
prenör gör inte det? ”During my time the staff grew
from about ten to about 200 persons, including
subsidiary companies”, skriver han till exempel i sin
CV när han långt senare söker en FN-tjänst.⁵² Men
Mibis med döttrar hade knappast flera hundratal

anställda vid 1960-talets början. Snarare rörde det sig om ett 50-tal. Här ägnar sig Schein åt kreativ matematik.

En egenhet som denne socialistiske superentreprenör höll sig med, och som enligt hans eget vittnesmål senare blev ett av huvudmotiven till försäljningen av Mibis, var att han kände olust som affärsman. Det var en roll som alltid fick Schein att uppleva sig själv som lite ohederlig. ”Ju större vår vinst blev, desto större var det ’överpris’ kunden fick betala. Tillspetsat, en liten aning tillspetsat uttryckt, lurade vi kunden som mest när vi var som mest framgångsrika.”⁵³ Man anar också en kollision mellan två normsystem i den följande beskrivningen av hur vinsttänkandet kom att pervertera andra delar av hans personlighet.

Noter

- Köpeavtal mellan Harry Schein och Bofö 16 juni 1960. Bonniers arkiv hos Centrum för Näringslivshistoria.
- Mibis årsredovisning för perioden 1/9 1960 till 31/8 1961.
- För jämförelsen har använts SCB:s prisomräknare på webben – <http://www.scb.se>.
- PM, avtalet om köpet av Mibis, 22/11, 1978.
- Harry Schein, *Schein* (Stockholm: Bonniers, 1980), 88.
- Anställningsavtal mellan Harry Schein och Bofö 16/6, 1960.
- Ibid.
- Särskild överenskommelse mellan Harry Schein och Bofö, daterad den 16 juni 1960.
- Dagboksanteckning 11 november 1944. Dagbok förvarad i Harry Scheins kvarlåtenskap på ARAB.
- Schein, 1980, 69.
- Ibid.,86.
- Sådana konkreta planer tycks i alla fall ha funnits i samband med övertagandet av Mibis 1955, när en del av Scheins vänner befarade att han nu skulle gå förlorad för kulturlivet: ”Jag såg bara en möjlighet att bli ekonomiskt oberoende, att verkligen få göra av mitt liv vad jag helst ville göra.” Schein, 1980, 86.
- Rekommendationsbrev 24/5 1946 respektive 28/5 1946.
- H.L. Schein, ”Comparative study of Swedish and American water treatment practices”, *American Water Works Association Journal*, nr. 6, 1947.
- Schein, 1980, 75 f.

Jag tycker inte att det var svårt att tjäna pengar. I själva verket är det ganska enkelt – fast man får betala ett pris, även för pengarna. [...] Överallt ser man kombinationer som kan resultera i en ökad inkomst, en ny marknad, en intressant affär. Att översätta en stor del av verksamheten, inklusive mänskliga relationer, till kronor och ören, innebär att man avstår från en stor del av verkligheten, från vanliga mänskliga relationer. Det leder till en deformation av ens personlighet, i varje fall den personlighet jag gärna ville vara eller behålla.⁵⁴

Några liknande dubier tycktes han dock aldrig känt i sin nya roll som filmentreprenör.

- Patentnummer US2661333 (1953).
- Patentansökan no. 4496/1948 Sätt att dosera fasta kemikalier till en vätska. Ingenjör Harry L. Schein. I Scheins amerikanska patentbrev i noten ovan nämns dock en svensk patentansökan, inlämnad den 2 juli 1948. Denna ansökan har inte kunnat återfinnas i arkiven.
- Avtal mellan Mibis och Schein 25/8 1948, samt tilläggsavtal till avtalet mellan Mibis och Schein 3/6 1953.
- Schein, 1980, 76.
- Friluftsbad, simhallar, bastur. Simundervisning och simlärarutbildning. Betänkande avgivet av Statens folkbadsutredning* (Stockholm,1954).
- Badvatten: bedömning, rening och skydd. Betänkande avgivet av Statens folkbadsutredning* (Stockholm, 1953), 43-74.
- Jämförande synpunkter på koaguleringsförfarandet och magno-klor-förfarandet. Ibid, s. 70 ff.
- Skrivelse från Hellström till chefen för inrikesdepartementet. 16/1 1954. Harry Scheins personarkiv, ARAB, volym 3:3.
- Diskussionsprotokoll fört vid Statens folkbadsutrednings sammanträde den 30 oktober 1952. HS personarkiv, ARAB, vol.3:3.
- Brev daterat Stockholm den 26/2 1954. HS personarkiv, ARAB, vol. 3:3.
- Brev från Schein till Lindén 5/3 1954. Långt senare preciserar Schein att han läst in samma kurser på ”Technical University, Stockholm”, vilket bör vara KTH, under 1941–44, och

därmed rätteligen borde kunna kalla sig civilingenjör: ”same subject all degress but no diploma for formal reasons (citizenship).” CV, Mrch 11th, 1978, för UNESCO.

- Schein, 1980, 77.
- Friluftsbad, simhallar, bastur. Simundervisning och simlärarutbildning* 1954.
- Schein, 1980, 79.
- Ibid., 81.
- Ibid., 82 f, avtal mellan Husberg och Schein 31/12 1954.
- Ibid., 72 f.
- Ibid., 85.
- Ibid., 84.
- Ibid., 87. Från den utdragna försäljningen av Mibis finns ett relativt omfattande arkivmaterial. Bland övriga spekulanter återfanns bland andra fru Sigrid Wendt, Lund, änka efter en av cheferna i Perstorp. Brev från Olof Christner advokatbyrå till Schein 23/3 1960.
- Bill Hancock, *Abbe och Bonniers. Ett porträtt av Bonnierföretagen* (Stockholm: Bonniers, 1977), 68.
- Schein, 1980, 88.
- Hancock, 68.
- Schein, 1980, 88. Avdelningen för avloppsvattenrening såldes till en konkurrent, övriga delar förutom simbadsavdelningen till en annan konkurrent. Senare avyttrades även simbadsavdelningen.
- Se till exempel Mats Lönnnerblad, ”När Bonniers levde farligt”, *Finanstidningen*, 27/2, 2001.
- Inte heller Schein fick mycket glädje av avtalet. Som VD för Filminstitutet tjänade han bra och närmare 90 procent av inkomsterna från Mibis försvann.
- En omfattande analys gjordes av Linder & Nyström revisionsbyrå. Sammanfattningsvis kom man fram till att ”Merkan-

tila Ingenjorsbyrån AB och Skandinaviska Magno AB ge intryck av att vara förnärvarande framgångsrika och lönsamma företag inom ett expanderande verksamhetsområde. Schein uppger själv att Abbe Bonniers gästfrihet och älskvärdhet mot honom hade varit anmärkningsvärt stor, trots politiska meningsskiljaktigheter – och trots att han förlorade stort på affären. PM daterat 17/3 1960.

- Hancock, 68.
- Schein, 1980, 88. Schein skulle dock återkomma hösten 1962 med krav på 20 procent av intäkterna från Mibis anläggningar, utförda enligt magno-klormetoden, även efter den tidpunkt då Bofö köpte Mibis. Schein stödde sig på de gamla avtalen mellan honom och Husberg från 1948 respektive 1953. Hans efterträdare som VD Curt Linder kommenterade att Scheins åberopande av avtalen ”I hög grad påminner om galten Särimner”. Magno-klorupppfinningen hade återuppstått ”som en tydligen odödlig inkomstkälla”. Kraven avvisades också av Bofö. Brev från Linder till dirketör R. W. Grönneberg, Bofö, 6/12 1962.
- Ibid., 88 f.
- Ibid., 89
- Ibid.
- Ibid.
- Ibid., 90.
- Ibid., 84.
- Richard Svedberg, *Om skapande förstörelse och entreprenörskap: Joseph Schumpeter i urval och inledning av Richard Svedberg* (Stockholm: City University Press, Ratioklassiker, 1994).
- CV, Mrch 11th, 1978, för UNESCO.
- Schein, 1980, 86.
- Ibid., 87.

Brevväxling med
Sam Gelfman 1959–60.
Gelfman var en
amerikansk filmagent
som efter ett besök i
Stockholm ville knyta
Ingmar Bergman till
ett speciellt projekt
– en filmatisering av
JRR Tolkiens nyutkomna
triologi. Harry Scheins
personarkiv, ARAB.

HERB JAFFE ASSOCIATES
141 East 55 Street
New York 22, New York

September 30, 1959

Dear Mr. Schein:

I just wanted to drop you a note and thank you for your kindness and hospitality while I was in Stockholm. I hope you received the copy of Professor Tolkien's trilogy, THE LORD OF THE RINGS, which Allan & Unwin told me they had sent to you. If you have not received it, please let me know and I will see to it that you get a copy. Naturally, I shall be most interested in having your thoughts on the book after our prolonged discussion; perhaps too prolonged. I hope I didn't weary you that evening. I'm afraid my enthusiasm for the project is boundless at times.

Please give my regards to your beautiful and charming wife. I must say I do hope she wants to do the Erich Remarque-Peter Stone LAST STATION, if only so that we can get her back in New York and show her a little hospitality, rather than the rush of a press agent's tour.

I shall look forward to hearing from you after you have had time to read Professor Tolkien.

Best regards,

Sam Gelfman

SG:ak

P.S. I didn't get to see Michelangelo Antonioni, but I did talk to an American writer living in Rome who knows him, and for what it's worth (the chap I talked to is incredibly and esoterically esthetic in his tastes), he says that Antonioni is the best director now working in Italy and the direct inheritor of the Cocteau tradition. I guess that doesn't make things any easier, does it.

Stockholm October 22nd, 1959.

Mr Sam Gelfman
Herb Jaffe Ass
141 East 55th Street
NEW YORK 22. N Y

Dear Mr Gelfman:

Thank you very much for your letter of September 30th. I have in the meanwhile received the books of Mr Tolkien which proved to be not one but three thick books. Generally I save such thick books to my skiing vacation in winter, and I hope you excuse me so long in reading them. You will anyway hear from me as soon as I have read them.

With kindest regards,

Sincerely yours,

HERB JAFFE ASSOCIATES

141 EAST 55TH STREET, NEW YORK 22, NEW YORK

Telephone: PLAZA 8-1888

February 16, 1960

Dear Mr. Schein:

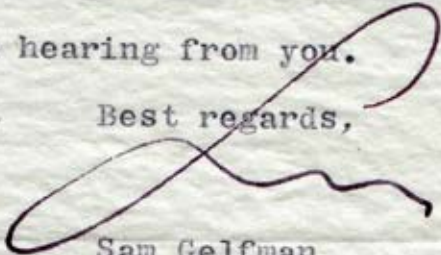
Just wanted to drop you a line to inquire if you've had a chance to read Professor Tolkien's LORD OF THE RINGS trilogy yet.

If the weather there is anything like it is here, it's still skiing season, but I'm presuming that once you dip into Tolkien, you'll be so enamored of it that you can't stop.

Please give my regards to your charming wife. I just saw her here in the Bergman childbirth movie which has been released with the title of BRINK OF LIFE, and I think she was marvelous.

I look forward to hearing from you.

Best regards,


Sam Gelfman

SG:ak

Stockholm, March 2nd, 1960

Mr Sam Gelfman

Herb Jaffe Associates

141 East 55th Street

New York 22, N.Y.

Dear Mr Gelfman,

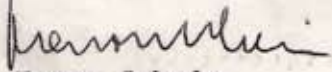
I have now read the trilogy without the endless appendixes. I am sorry to say that I differ very much with you in my opinion of these books. They are certainly very remarkable, as a technical achievement or as a curiosity. But my main objection is that I can hardly think of any need to create new mythologies when the ones we have are quite sufficient.

I got furthermore sore feet when I read these books because never before, the Anabasis included, have people or hobbits walked so much and so purposeless from one place to another. I don't find any power in the new mythology but the one which resembles Grand Guignol or Ray Bradbury. I detest the phony mixture of biblical and mediaval English in which people say nay and thee with the exception of orcs who suddenly speak like a Mr Spillane from Kensington. The dialogue resembles technicolor by the late Mr de Milles although with more syllables per word. And in no other book appeared so many strange and complicated names of people and especially places only to disappear without leaving any other trace but irritation in the readers mind.

I am afraid that these critical viewpoints are more "literary". As far as the adaptability of this trilogy to films is concerned the only possibility I can imagine is a three hour technicolor stuff or Walt Disney. Ingmar Bergman is the last one I would expect to take any interest. He is interested in people, in the psychology of the human mind and the human behaviour but not in the love story of King Aragorn and the queen of elves.

I am sorry, Mr Gelfman. I am sure my opinions would not change your high estimation of these books - but, after all, you asked for them and since you have not written the books I guess no feelings are hurt.

Sincerely,


Harry Schein

Harry Schein:

Vid BLM:s bår

NÄR VI, BLM:s gamla vänner, läsare och medarbetare, samlas här i dag, vid denna öppna grav, blandas vår sorg med en känsla av vilshet. Dödsorsaken har av läkaren angetts vara ekonomisk osäkerhet. Man har talat om en årlig förhus på en kvarts miljon kronor. Men har läkaren sagt hela sanningen? Varför utfärdas dödsattesten samtidigt som litteraturutredningen lägger fram sitt betänkande om ståtligt stöd till kulturtidskrifter? Varför talar man bara om symptom, om förlustens storlek, men inte om sjukdomen, anledningen till förlusten?

■ Jag har läst BLM sedan tjugorårdern, sedan slutet av andra världskriget. Det var på den tiden tidskriften var till för en Östermalmspublik, för att citera den nuvarande redaktörens bläckvirhet mot sina föregångare. Självt bodde jag mycket riktigt på Östermalm, fast i ett stjäbbligt hyresrum. Under många år läste jag varje nummer från pärm till pärm. Jag hade glädje av kanske hälften av det jag läste — resten gav mig meningsfull information.

Under fyrti- och femtitalen var jag medarbetare i BLM. Sentimentaliteten och plikt känslan sitter i. På senare år ökade jag dock, trots sentimentala och plikttydliga ansträngningar, inte lika mer än högst en tredjedel av varje nummer. Endast i undantagsfall hade jag glädje av det jag läste. Informationen var, vad ska jag säga, original. Ska jag säga hela sanningen så fick

jag tidskriften gratis. Hade inte företaget visat en sådan minnesgodhet mot en gammal medarbetare hade jag inte alls läst BLM, i varje fall inte brytt mig om att köpa den.

■ Ni som har samlat på denna kyrkogård, alla mina vänner, många av Er professionella litteratörer, har samma erfarenheter. På senare år har Ni bara bläddrat i BLM, läst endast en bråkdel av vad den innehåller. Vi har saknat dess tidigare allsidighet, den breda informationen om nyttig, given litteratur. Vi stöttes av dess språk, lika mycket av dess sektoriella innehåll som av dess ofta obegripliga form.

Ta som exempel en av de sista dödsrykningarna, i BLM:s vår käre avlidnes senaste nummer. Låt mig citera ur en recension av Jan Myrdal bok om Albanien. Recensenten heter Ulf Wiðeström. Så här skriver han: "Det albaniska exemplet blir en utmaning mot all världens reaktionärer när vi tar till vara det albaniska folkets erfarenheter i vår kamp mot våra förtryckare, när vi bekämpar borgerliga (socialdemokratiska, vänsterpartistiska) förvrängningar av socialismen." Wiðeström slutar sin recension med en hänvisning till en skrift, utgiven av Svensk-albaniska föreningen.

Nyckelordet i den citerade mening är "vi". Det rör sig inte om ett pluralis majestatis, inte av en Albanien-socialist. "Vi", det

Bonnier's Litterära Magasin som utkommit med tio nummer om året sedan 1932 skedd i förtärligheten bara sju kvartal, via meddelat förlaget. Orsaken är de allt mindre ekonomiska villkoren.

Harry Schein.

Bilden — håller här ett personligt gravtal över bords äldste och enda litterära medarbetare.

I morgon skrivs här Lars Gustafsson.

är Wiðeström och hans läsare. Men vi är inte "vi" med honom.

■ BLM har alltid varit en öppen tidskrift. Naturligtvis skulle den ge plats även för Albanien-socialistiska skribenter, liksom för borgerliga, trotskistiska, vänsterpartistiska, ja, även socialdemokratiska skribenter. Men kan det främlingskap som vi alla upplevt under senare år bero på att de som arbetat i BLM riktar sig till en helt annan läsare än till oss? Har BLM blivit ett organ inte bara för Albanien-socialistiska skribenter utan även för Albanien-socialistiska läsare? Kan detta vara anledningen till att vi, ett enligt senaste valutgången ganska stort antal människor, på och utanför Östermalm, känner oss så alienerade att vi uppfattar i ex definitionerna av begreppet borgerlig (socialdemokratisk, vänsterpartistisk, trotskistisk) som euforiskt tungomål?

■ I ett bländligt ögonblick som detta är tvivlet ovälkommet men ofrånkomligt. Är det vi som har blivit gamla och sjuka eller är det BLM? Låt inte tårar skymma kalla siffror. Om jag inte minns mig hade BLM på femtitalen en upplaga på över 10 000 exemplar. Den är under sextitalen ha sjunkit med nära hälften. En sådan upplageminskning gra-

rar i stort sett mot den uppgivna förlusten, mot dödsorsaken.

Varför talar det inte om denna siffra, bevisen för att det inte är vi som har blivit gamla och sjuka, bevisen för att BLM har dött en und bråd förgiftningsdöd? Varför vägrar läkaren att lämna en redogörelse över medelstötupplagans utveckling (avveckling) under sextitalen? Dags- och veckopress redovisar sina upplagesiffror, trots hård kommersiell konkurrens.

Det finns bara en anledning att hemlighålla upplagesiffror för en månadstidning. Mördaren vill undgå allt straff — och blanda bort korten i diskussionen om behovet av ståtligt stöd till kulturtidskrifter.

Vår sorg är vilken och vred. Manipulationerna i dödsattesten hotar oss. Varför talar man om den svenska litteraturens kris när det gäller en kris i den svensk-albaniska föreningen, i vilken endast ett fåtal av oss — och ett fåtal av alla andra — har arat och inträffat sitt vara medlemmar?

■ Jag har nu tagit siffror mycket av Er tid. Jag överlämnar ordet till denna hägtida huvudtalare, BLM:s redaktör Lars Gustafsson. Lyd bara ett råd. Låt inte hans sköna elegi på svenska få överträta Jan Stoltjes hatet på albaniska.



Schein om

Sorgen

Förra söndagen kritiserade Leif Carlsson i Svenska Dagbladet sentimentaliteten och de retoriska överdrifterna i reaktionerna efter mordet på Olof Palme. Dessutom angrep han "de beskäftigt hatfyllda insinuationerna mot misshagliga".

Det förvånar inte att man i Svenska Dagbladet betecknar dem som "hatfyllda" vilka påminde om hatet mot Olof Palme.

En viss försiktighet är dock på sin plats. Rätt vad det är ersätts "insinuationerna" med citat.

Det centrala temat i Carlssons artikel formuleras redan i rubriken "Vårt behov av sorg".

Det är svårt att helt rättvist återge hans tankar. De handlar om att var och en av oss kommer att dö. Vi visste om döden förut, men nu såg vi den. Vi sörjer en av oss. Sorgen behöver vi alla. Det är därför vi sörjer — med henne.

Jag kände inte igen min egen sorg i Carlssons artikel, upplever heller inget behov av sorg, allra minst en behovstillfredsställelse efter vad som skett.

Visst sörjer många med Lisbet Palme, främst de som känner henne och tycker om henne. Men man sörjer inte mer med henne än med vem som helst av ens vänner som förlorat den de älskat.

Den starkaste komponenten i sorgen gäller den egna förlusten.

Sorgen hos dem som stod Olof Palme mer eller mindre nära skiljer sig rimligen något från sorgen hos dem som bara upplevt honom som offentlig person.

Inte ens de som stod Olof Palme nära uppfattade honom på ett likartat sätt. Varje personlig relation — och därmed varje personlig sorg — är unik. Ändå finns det naturligtvis ett gemensamt och just nu starkt förenande drag i vännernas sorg. Detta gemensamma bottnar i Olof Palmes faktiska personlighet. Dit räknas även hans fel och brister, vilka alltid är mer uppenbara hos en människa ju bättre man känner henne.

Det är dock inte felen och bristerna de sörjer.

Vännernas sorg är privat. Men vännerna är även vanliga medborgare. Det är i denna egenskap man försöker förstå den offentliga sorgen, sorgen hos dem som inte kände Olof Palme personligen. Man kan ju inte låta bli att fundera över denna spontana och helt unika sorg, inte kollektivets sorg utan de många enskilda människornas sorg, långt in i borgerliga kretsar, så mycket mer intensiv och omfattande än till exempel den sorg som uttrycktes när Italiens mindre kontroversielle Aldo Moro eller Egyptens populära Anwar Sadat mördades för några år sedan.

Naturligtvis finns inte bara en förklaring.

Somliga reagerade antagligen som Leif Carlsson beskrev dem. De hade ett behov av sorg, åtminstone ett behov av att uttrycka sorg. Det gäller inte minst dem som trängde sig på, exploaterade sorgen för att uppfattas eller känna sig nobla. En måhända mer tilltalande variant är att folket i ett sekulariserat land har behov av en gemensam, nära nog religiös upplevelse.

Andra menar att det finns ett samband mellan sorgen och känslan att plötsligt ha berövats sin oskuld. Sjänt kunde ju inte hända här. Det är möjligt. Jag känner inte så många oskulder.

Några tror att sorgen egentligen inte gäller Olof Palme utan Sverige och den svenska demokratin. För all del. Fast Sverige och den svenska demokratin lever. Det är Olof Palme som har mördats.

En naturlig fråga är om sorgen över Olof Palme har påverkats av sättet på vilket han dog.

Många sörjde även Tage Erlander. Men han blev mycket gammal, hade fullgjort sitt livsverk. Hans död var väntad. I den offentliga sorgen efter hans död fanns ljus, värme och tacksamhet, inget av smärtan och tröstlösheten vi upplevt under de senaste veckorna.

Man kan inte vara helt säker på om sorgen efter Olof Palme varit mindre eller annorlunda om han hade dött en visserligen för tidig men fullt naturlig död. De dramatiska omständigheterna kan kanske förstora känsloreaktionerna. Men mordet har ju i hela sin perversitet en viss logik. Den som kämpar mot våldet är rimligen våldets naturliga offer.

Men varför spekulera när man kan gå direkt till källan. Det är ju så många vanliga människor som i brev och insändare och blomsterhälsningar har motiverat sin sorg.

Barn och ungdomar har fäst sig vid Olof Palmes föreställningar om ett bättre, mer rättvist och demokratiskt samhälle. Äldre personer talar med stolthet om hans kamp för freden, invandrarer om hans internationella solidaritet. Man sörjer honom för några av de egenskaper som angreps hårdast när han levde.

Det plötsliga tomrummet efter en extraordinär person, som länge har varit en självklar men förklenad del av allas vår vardag, ekar av gamla orättvisor.

Kanske vill många av dem som öppet visar sin sorg därmed även protestera mot de smädelsor som östes över honom — på samma sätt som de som deltog i kampanjerna nu söker ge sorgen ett metafysiskt, från Olof Palmes liv och verk frigjort innehåll.

Polisen har ännu inte fått tag i mördaren. Därför vet vi ingenting om mördarens motiv.

Gåtan får oss att undra, att slå vakt om vår sorg. I bästa fall kan något födas ur detta sorgearbete.

När vi vet vem mördaren är kommer sorgen att ersättas med vrede. Allt får en enkel förklaring. Alla kan tvätta sina händer. Är det denna befrielse man söker?

Harry Schein

Janne Lindqvist Grinde

Den smutsiga verkligheten: Kolumnisten Harry Schein

”Har man en gång tvingats hantera verkligheten, ta ansvar för den”, skriver Harry Schein i en kolumn i *Dagens Nyheter* i juli 1982, ”så har man också lärt sig det som fria intellektuella har så svårt för att förstå: att verkligheten är motsägelsefull, smutsig och trög.”¹ Kontrasten mellan den ”frie intellektuelle” och den som tar ”ansvar” är skarp. Naturligtvis är det uppenbart var sympatierna ligger; användningen av värderingen ”smutsig” – om verkligheten – är laddad med ironi. Genom påpekandet underkänner Schein motståndarens argumentation på förhand: det du säger kanske låter bra, men det fungerar ändå inte i ”verkligheten”.

Så långt är det inga problem. Schein är varken den ende eller den förste att mena att verkligheten är för komplicerad för att begripas med entydiga påståenden eller ställningstaganden. På Rafaels berömda renässansmålning *Skolan i Aten* ser vi Platon rikta sitt pekfinger självsäkert uppåt, mot formernas och idéernas eviga sanningsrike, medan Aristoteles intill istället riktar sin öppna hand nedåt, mot jorden, mot vår mänskliga och motsägelsefulla till-

varo. Scheins uppfattning tycks alltså ligga i linje med Aristoteles – denna gång. I andra kolumner möter vi däremot en ståndpunkt som pekar åt ett annat håll. I krönikan ”Om tystnaden” resonerar han kring skrivandets villkor: ”Att skriva i en tidning är att generalisera. Man måste generalisera. Alternativen är ändlöst tjatter eller tystnad.”² Här är det inte längre trohet mot verklighetens smutsiga mångsidighet som framhålls som ideal utan det motsatta, den entydigare abstraktionen.

Man behöver inte fördjupa oss i frågan om eventuell motsägelsefullhet, inte heller fundera över huruvida Schein har rätt i sitt ställningstagande. Och fastän det är frestande att leka psykoanalytiker och ställa sig frågan hur den principiella diskussionen om verklighetens smuts förhåller sig till den unge Harry Scheins verksamhet som ingenjör – med just *vattenrening* som specialitet – så handlar den här artikeln om något annat. Det är nämligen inte själva argumenten i sig – som att den smutsiga verkligheten inte kan bemästras med aldrig så fria intellektuella tankar – som intresserar mig i det föl-

jande, utan den *typ* av argument som detta är ett exempel på, alltså en form av retorisk argumentationsanalys.

Harry Schein som tidningskolumnist

Harry Schein var från 1981 till 2002 en av *Dagens Nyheter*s och Sveriges mest lästa och omdiskuterade kolumnister. Debuten skedde med ”Oppositionens ansvar” i mars 1981. Ungefär varannan vecka – ibland var det bara några dagar emellan, ibland nästan en månad – publicerade han sedan kolumner i de mest skilda ämnen.³ Den sista, ”Drömmen om det multinationella”, publicerades den 13 juni 2002. Det rör sig alltså enligt ett snabbt överslag om uppemot 500 stycken texter. Och allt som ofta lyckades han väcka förtret – vilket kan illustreras med röster om Schein i just *Dagens Nyheter* efter hans död. Han ägde enligt Barbro Hedvall ”en osviklig förmåga att väcka eftertanke och förargelse”.⁴ I en intervju med Valdemar Bergendahl kallas han ”en mästare på att provocera”.⁵ Vännen Jörn Donner uttryckte sig mer rättframt. ”Han skrev ju jävligt bra i sina DN-kolumner.”⁶

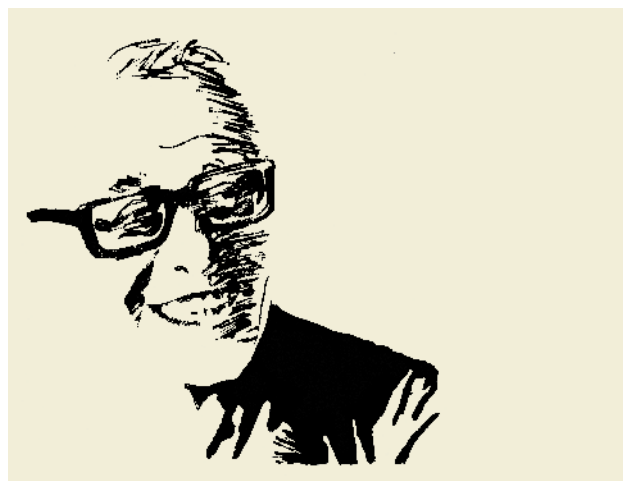
Harry Scheins skickliga argumentationsteknik framhölls emellertid inte endast av hans vänner och kollegor, och inte endast efter hans död. ”Han debatterar alltid och yrkesmässigt”, stod det i en anonym och till stora delar kritisk artikel i *Aftonbladet* i maj 1968. Texten kan – trots att den alltså föregår hans kolumner med mer än ett decennium – vara värd att uppmärksamma då den ger ett slags allmän karaktäristik av Scheins retoriska teknik: ”Han kan [...] bedriva debatt enbart som skön konst, en högst osvensk form av nöjesliv som hederlig svensk inte kan annat än ogilla. Han intar då av ren nöjeslystnad en viss ståndpunkt och driver den med berusande logik tills han fått motståndaren i mattan.”⁷

Att Schein inte tycks bry sig om att vara strängt eller motsägelsefri i sina utgångspunkter, utan

tvärtom ofta säger emot sig själv, verkar det råda stor enighet om – inte minst påpekas ju sådana motsättningar på flera ställen i denna bok. För en retoriker är nu själv motsägelser eller en ”berusande logik” inte självklart något att kritisera – framgång är också ett mått på retorisk skicklighet. Motsägelserna ställer likväl den retoriska analytikern inför vissa grundläggande svårigheter som man måste förhålla sig till. Ska de betraktas som tankemässiga misstag eller som avsiktliga taktiska anpassningar? Är de, kort sagt, tecken på skribentens intellektuella brister eller på hans skickliga argumentationsteknik? För en traditionell argumentationsfilosof är frågan enklare: en motsägelse är en motsägelse och därmed ett misstag.

Ett annat problem är av mer praktisk art. För att förstå vad som är ett argument för vad, är det nödvändigt att först klargöra vilken tes som drivs i en specifik kolumn – och ibland till och med att avgöra vilken tes som drivs i en specifik *passage* i en specifik kolumn. Men det är ofta svårt när det gäller Scheins krönikor; han driver sällan en entydig eller tydlig tes. Ett annat problem gäller krönikan som texttyp. Tidningskolumnen är en ögonblickets genre, ofta djupt nedsänkt i samtida omständigheter. Många av Scheins krönikor handlar om det dagsaktuella: om en specifik politisk debatt, om ett TV-program, om en offentlig händelse – ämnen som ställer krav på omfattande bakgrundsteckningar.

I den här artikeln har jag därför framförallt intresserat mig för sådana krönikor som sticker upp ur det rent tillfälliga, sådana som har en allmänare räckvidd. Å den ena sidan vill jag i det följande teckna en bild av kolumnisten Schein som på det hela taget bekräftar olika kritiska röster – de som uppfattar Schein som en skicklig men närmast cynisk agitator, som med nästan vilka medel som helst skriver sig fram till en önskad ståndpunkt. Å den andra sidan vill jag föreslå en alternativ tolkning av Scheins kolumner, en tolkning som snarare ger bilden av en provande sökare som använder sitt skrivande för att nå fram till ett mer välbetänkt – men ofta proviso-



riskt – *omdöme*. Här framträder Schein som retoriker i en annan bemärkelse, som en person som med hjälp av språket undersöker möjliga synvinklar på problem han behandlar, som använder debatten för att *finna* något snarare än för att vinna något.

Schein – agitatorn

För att skissera bilden av såväl kolumnisten Scheins retoriska teknik som de mångtydigheter och motsägelser som utmärker hans skriftställarskap – samt för att introducera ett antal begrepp som kommer till användning i den fortsatta analysen – ska vi ta vår utgångspunkt i DN-kolumnen ”Om känslor”. Den publicerades hösten 1981, och kom ett par år senare både att fungera som öppningstext och att ge titeln till Scheins bok, *Om känslor och andra farligheter*. Schein uppfattade uppenbarligen själv texten som ett paradnummer – eller i varje fall som en lämplig ingång till hans skrivande.

Temat i ”Om känslor” framgår mer än väl av rubriken. Och det är känslornas farlighet som Schein intresserar sig för eller vill framhålla: ”Jag är rädd för känslor”. Denna ståndpunkt motsägs typiskt nog i en annan kolumn som Schein skrev ett drygt halvår senare.⁸ Dessutom erkänner han i en senare passage i ”Om känslor” att känslorna visst kan ha en roll att fylla: ”I kampen mot [krigets] vansinne måste

alla krafter mobiliseras, även känslorna.”⁹ Men kolumnen behandlar inte bara känslor och inte bara fredsarbete utan ägnar dessutom en hel del uppmärksamhet åt det låga förtroendet för svenska politiker. ”Vi talar så mycket om politikerförakt”, skriver Schein. Denna fråga är i hans tappning besläktad med frågan om känslorna. Den svenska ”försiktigheten, relativismen, kompromisserna, den ständiga hänvisningen till politikens gränser, realismen, det politiskt möjliga” är en orsak till politikerföraktet, och han påpekar att svenska försiktiga politiker ”står sig slätt inför dem som vädjar till våra känslor”. Men politikerföraktet ges så stort utrymme att det också skulle kunna beskrivas som kolumnens huvudsak. På dess sista rader är det just vårt förhållande till de svenska politikerna som han återvänder till: ”Vi måste kräva förnuft av våra politiker.” Och förnuftet består alltså enligt Schein i att bejaka verklighetens svåra mångtydighet. Så blir krönikan inte bara en kritik av känslsamhet – utan ett försök att vända politikerföraktet till respekt. Det är alltså svårt att reducera ”Om känslor” till en enkel slagordsmässig tes. Dels innehåller den passager som kan uppfattas som sinsemellan motsägelsefulla, dels är det inte alldeles klart vilket ämne som egentligen står i centrum för texten, freds rörelsen, svenskt politikerförakt eller känslor i allmänhet.

Försöker vi oss på att analysera argumentationen ner på en mikronivå kommer man möjligen lite närmare. I ”Om känslor” förekommer – vid sidan om diskussionerna om politikerförakt och om känslor på ett allmänt plan – ett resonemang om kampen för fred. ”Fred är förnuftigt. Kapprustningen strider mot allt förnuft”, skriver Schein, och fortsätter:

I kampen mot detta vansinne måste alla krafter mobiliseras, även känslorna. Värre är det med den typen av fredskämpar som presenterades av våra massmedier för några veckor sedan. Han heter Benson. Han passade bra för vår offentliga debatt – ty hans budskap var enkelt. Fyra miljarder människor vill ha fred. Det gäller bara att övertyga de

200 (!) personerna som kan ställa till krig. Vad man än kan säga om fredsforskning: den sysslar med mer än 200 personer. I dess värld finns nationella frihetsrörelser, religiösa och ideologiska motsättningar, raskonflikter, ömsesidig och alltför ofta välgrundad misstänksamhet, rädsla, aggressivitet och destruktivitet, pengar och makt, kampen om råvaror och marknader. De flesta krig har i varje fall i initialskedet folkets stöd. Krig är för många inte det värsta utan det nästvärsta alternativet. Inget fredsarbete kan bli framgångsrikt om man bortser från de konflikter som leder till krig. Att fantisera om 200 personer är meningslöst, lika dumt som att hämta karolinerkänslor ur garderoben när en u-båt gått på grund. Man kan inte förhindra krig om man leder bort uppmärksamheten från de krafter som ger upphov till krig.¹⁰

Passagen tar sin utgångspunkt i en urgammal retorisk teknik som kallas *ethopopeia*, en form av bildspråk som består i att man lägger orden i munnen på frånvarande eller påhittade personer.¹¹ Den Benson som till exempel nämns i texten torde vara barnboks författaren och fredsaktivisten Bernhard Benson, vars barnbok *Peace Child* låg till grund för en uppmärksammas musikal med samma namn. Det är svårt att inte tillåta sig en liten höjning av ögonbrynen inför Scheins val av debattmotståndare – Benson kan knappast räknas som en av de mest inflytelserika tänkarna inom freds rörelsen – men valet är naturligtvis effektivt. I kontrast mot ”Bensons” blåögda analys (som vi får möta den i Scheins version – citattecknen signalerar att det är Scheins ”Benson” vi talar om) framstår Schein som en nyanserad och betydligt mera insatt och realistisk debattör. Det är ”Benson” som får ge Schein själva anledningen att ta upp frågan, och som tilldelas rollen av den naive motståndare som Schein skapar i texten – och som därmed bestämmer var skiljelinjen mellan dem båda ska gå, vad deras oenighet egentligen ska bestå i.

Det retoriska ornamentet *ethopopeia* föranleder



Två olika vinjetter illustrerade Scheins krönikor i *Dagens Nyheter* – på den ena ler han, på den andra ser han allvarlig ut.

oss också att konstatera något om Scheins språkliga stil mer generellt. I motsats till den bild som ibland ges av Schein som skribent förefaller regelrätta *ironier* vara ganska ovanliga i hans skrivande. En ironi innebär i retorisk mening att säga motsatsen till det man menar. Visserligen är det ibland svårt att avgöra vilken Scheins ståndpunkt är – men det kan inte restlöst betecknas som en ironisk hållning. Snarare utmärks hans språk av en ganska rättfram saklighet. Den ilska han väckte som kolumnist måste alltså snarare ha riktats mot just hans argumentationsstrategier.

Utgångspunkten för Scheins resonemang här är alltså ”Bensons” uppfattning. Och hans första argument mot den konstruerade motståndaren handlar om vad fredsforskning *är*. Schein nämner ett antal exempel på vad fredsforskning ”handlar om” – han tar sin utgångspunkt i en *definition*. Det andra argumentet handlar om krigets *orsaker*: ”Inget fredsarbete kan bli framgångsrikt om man bortser från de konflikter som leder till krig.” Argumentet liknar ytligt sett det första, men vid noga påseende är det här inte längre frågan om vad fredsforskning är som bildar grund för diskussionen, utan en generell fråga om krigets *orsaker*. Detta torde kunna betecknas som Scheins huvudargument i detta sammanhang. Därefter följer ett lite underligt inskott: ”Att fantisera om 200 personer är meningslöst, lika dumt som att hämta karolinerkänslor ur garderoben när

en u-båt gått på grund.” Argumentet här bygger helt och hållet på att läsaren accepterar jämförelsen med u-båtsgrundstötningen. Det har alltså sin grund i en (föreslagen) *likhet* mellan två olika situationer.

I den citerade passagen återfinns alltså tre olika typer av argument– sådana som bygger på *definition*, sådana som bygger på *orsaker* och sådana som bygger på *likhet*. Skillnaden mellan en retorisk argumentationsanalys och en rent logisk sådan kan förenklat sägas vara att medan logikern endast intresserar sig för argumentens konsekvens (frågan om resonemangen är logiskt koherenta), så intresserar sig retorikern även för vilken *typ* av argument som används. Inom den klassiska retoriken talar man om ett antal olika *topiker* – efter det grekiska ordet *topos*, som betyder ’plats’ – där argumenten kan ”hämtas”. Ett topos är ett slags *argumentationsprincip*, en form av argumentation som kan användas för en mängd olika situationer och i en mängd skilda ämnen.¹² Ett exempel är principen att ”en given företeelse kan bara bekämpas genom att bekämpa dess orsaker” – alltså den variant av topiken *orsaker och konsekvenser* som vi möter i Scheins text. Själva systemet av topiker kan se lite olika ut, men vid sidan av de tre argumenttyper som redan urskilts i Scheins författarskap brukar minst en till nämnas, topiken *det möjliga och det omöjliga*. Det inledande påståendet från Schein i den här artikeln, att den frie intellektuelles tankar inte fungerar i den ”smutsiga” verkligheten är ett bra exempel – dennes idéer avfärdas ju med argumentet att de är omöjliga.

Schein använder sig således av tre grundläggande topiker för att argumentera för att fredskampen måste föras med förnuftiga medel: *definition*, *orsaker och konsekvenser* samt *likhet och skillnad*. Men frågan är också vilket syfte den citerade passagen fyller i kolumnen som helhet – det omedelbara syftet är ju inte helt uppenbart. I strikt förenkling kunde argumentationen tecknas så: Tesen i den analyserade passagen är att fredsarbetet måste vara förnuftigt. Detta är sedan ett argument för att politiker måste vara förnuftiga – och inte uppfyllda av

känslor. Och detta är i sin tur ett argument för att känslor är farliga.

Att välja sin motståndare

Redan en kortfattad retorisk genomgång av Scheins kolumn ovan antyder något av kraften och dynamiken i hans sätt att skriva. Schein tar sin utgångspunkt i en *ethopopeia*, i en typ av bildspråk där något påstås ha sagts av en annan debattör. Denna teknik ger Schein anledning att ta till orda och motiverar en argumentation som ibland hävdar det närmast självklara. Vidare hämtar Schein sina argument i tre grundläggande topiker: *definition*, *likhet och skillnad*, *orsak och konsekvens*; textens argumentation är alltså skickligt och mångsidigt konstruerad. Normalt sett är det detta som intresserar en retoriker: den enskilda texten och de argumentativa strategier som används där. Men i vilken mån är argumentationen i ”Om känslor” egentligen typisk för Scheins tidningskolumner – och hur bör vi värdera Scheins sätt att argumentera?

Varje argumentation måste analyseras på sina egna villkor genom en noggrann närläsning. Vad som följer här är dock en redovisning av mina egna intryck efter nedslag i Scheins krönikor, snarare än resultat av utförliga tidskrävande kvantitativa studier. Detaljerade läsningar skulle säkerligen nyansera bilden. Till en början kan vi fråga oss om Schein har några särskilda favoriter bland alla retoriska strategier? Precis som ovan är startpunkten för Scheins krönikor ofta vad någon annan (påstås) ha sagt, alltså en *ethopopeia*: ”Inget är ädlare än att offra sitt liv för det man tror på. Med ett uttryck av oförstående hjälplöshet sa Egyptens nya president”, kan det exempelvis heta.¹³ Med utgångspunkt i citatet eller referatet kan Schein sedan leda över texten till den tes han själv vill driva, vanligen i polemik med den citerade.

I Scheins krönikor figurerar *ethopopeia* i lite olika varianter. Schein kan till exempel citera ett utta-

lande från en verklig person i ett specifikt sammanhang. ”Jörn Donner skrev nyligen så här om ett sammanträde i vilket jag deltagit: ’Harry levererar ett antal påståenden som av de närvarande uppfattas som cyniska, men enbart är realistiska’”, heter det i en krönika 1983.¹⁴ En annan variant av samma teknik är när Schein utgår från mera svepande och generaliserade resonemang: ”En nära nog enhällig press har betecknat regeringskrisen [...] som dålig teater.”¹⁵ Ytterligare en variant är när Schein inte namnger den citerade personen eller hänvisar till egna privatsamtal: ”Hur skall Sverige ta sig ur krisen? En bekant till mig, också socialdemokrat, beklagade nyligen bristen på *idéer*.”¹⁶ Naturligtvis är det här i stort sett omöjligt för läsaren att kontrollera påståendets sanningshalt. Tekniken varieras alltså från det rena och verifierbara citatet över mer övergripande referat till sådana uttalanden som Schein påstår sig ha hört. Men det handlar ständigt om vad någon annan – enligt Schein – har sagt.

Schein använder detta bildspråk med att lägga orden i munnen på någon frånvarande på två grundläggande sätt. För det första skapar Schein med dess hjälp en ”retorisk situation” – de ger Schein anledning att ta till orda, och de skänker därmed hans kolumner en aktualitetens prägel.¹⁷ I ”Om känslor” kan man exempelvis fråga sig om inte Schein själv, i valet av barnboks författaren ”Bernard Benson” som debattmotståndare, faktiskt skapar en bild av verkligheten som enkel och svartvit – som om valet stod mellan naiva barnboksförfattare och Scheins förnuftiga kolumner – alltså precis den brist på komplexitet som han anklagar ”Benson” för. Men det är inte bara situationen som blir sådan som Schein vill ha den. Ännu viktigare är att debattmotståndaren skapas av honom själv. Schein konstruerar helt enkelt en ”implicit opponent” som fungerar som (fiktiv) motståndare i den enskilda texten.¹⁸

Mot bakgrund av Harry Scheins kritik av de fria intellektuella som inte förstår att verkligheten är ”motsägelsefull, smutsig och trög” så måste man nog beskriva detta som problematiskt. Schein själv ägnar

sig ju åt uppenbara renodlingar och förenklingar. Situationen och debattmotståndaren är sådan – eller görs sådan – att den passar för det han vill säga. Enligt klassisk retorisk teori tjänar textens inledning framförallt till att visa upp författarens karaktär, *ethos*, så att han eller hon framstår som värd att lyssna på. Scheins ethosbyggen i de citerade artiklarna är subtila men effektiva. Genom att konstruera en motståndare som är alltför kategorisk, alltför verklighetsfrånvärd, alltför fundamentalistisk – eller rentav korkad – kan Schein framställa sig själv som en förnuftets röst.¹⁹ Vad Schein gör i flera av sina kolumner är alltså dels att bestämma vilken situationen är och vilken fråga debatten egentligen gäller, dels själv välja motståndare och framställa sig själv som en klok tänkare. Det framstår inte som den mest hedervärda av strategier, men den ger onekligen goda möjligheter att gå vinnande ur striden.

Argumentens härkomst

Ett av argumenten i ”Om känslor” utgick från frågan om vad fredsforskning *är*, alltså från en definition. Definitioners betydelse i argumentation har på senare tid alltmer kommit att ställas i fokus för retorisk teori och analys. Framförallt har de kommit att betraktas inte bara som tillåtna – utan rentav som en särskilt högstående form av argument. Den så kallade topiken *definition* kan nu utformas på lite olika sätt, exempelvis genom att författaren nämner vilken *klass* saken tillhör, eller genom att nämna dess *egenskaper* eller *beståndsdelar* – som Schein gjorde genom att nämna ett antal olika fenomen som fredsforskning handlar om – eller en kombination av dessa. Men oavsett vilken variant av definitioner vi letar efter i Scheins krönikor så tycks det som om denna topik är ganska ovanlig hos honom. ”En nation är ett folk förenat i en överenskommelse om rättvisa. ... Kapitalet är internationellt. Konservatismen är nationell.”²⁰ De definitionsmässiga formuleringarna i just denna krönika

syftar till att kritisera den svenska debatten om frihet, som Schein uppfattar som alltför ”fattig” – eftersom ett verkligt konservativt alternativ saknas. Slående här är att det är just *konservatismen* som behandlas då topiken definition av flera retorikteoretiker förbundits med en konservativ hållning.²¹

Det kan alltså förefalla följdriktigt att socialdemokraten Harry Schein sällan bygger sina krönikor på definierande resonemang. När de förekommer så är det ofta vad som kan kallas ”socialdemokratiska” värden som utgör basen. På ett ställe diskuterar han exempelvis sparsamhet – i synnerhet frågan om huruvida staten bör spara pengar genom att införa karensdagar. Problemet med denna metod, hävdar han, är att den inte är rättvis – mot de sjuka.²² Men sådana definierande resonemang hör till ovanligheterna. Dessutom rimmar topiken *definition* ganska dåligt med tanken att politikern har att agera i en motsägelsefull och smutsig värld, fjärran de rena och eviga idéerna.

Den argumentativa topiken *likhet och skillnad* används då och då i Scheins krönikor.²³ Exempelvis figurerar den i den något oväntade sammanställningen av ”Bensons” fredskamp och de känslor som väcktes av u-båtsgrundstötningen i oktober 1981. I en annan kolumn, ”Om dramat om bollen” från maj 1981, spelar jämförelsen en viktigare roll. Här likställer Schein det aktuella svenska politiska läget med en teaterföreställning, och ur denna jämförelse drar han slutsatser om vilken vändning det politiska förloppet kommer att ta.²⁴

Ibland är jämförelsen mer pressad. En krönika om ”Respekt” från januari 1995 bygger exempelvis på en jämförelse mellan svenska ungdomsbrottslingar och Adolf Hitler. Svenskt brottsförebyggande arbete baseras – enligt en scheinsk *ethopopeia* naturligtvis – nästan helt på en vilja att ”behandla” ungdomsbrottslingarna för att därigenom leda dem bort från brottets bana. Men det är inte möjligt, menar han med en hänvisning till topiken *det möjliga och det omöjliga*, att vårda alla som far illa. Det finns alltid fler potentiella Hitler där ute. Och det

var inte ”sociologer och psykologer som besegrade [Hitler] utan de allierades arméer”.²⁵

Även om topiken *likhet och skillnad* förefaller betydligt vanligare i tidningskolumnerna än topiken *definition*, så är den inte Scheins favorit bland olika argumentativa tekniker. Däremot är topiken *orsaker och konsekvenser* basen för flera av huvudargumenten i hans texter *Om känslor och andra farligheter*. ”Leninismen påstår sig vara rationell. Men när den leder till matköer och hungerupplopp i ett jordbruksland som Polen reagerar folk känslomässigt och självdestruktivt. Kapitalismen påstår sig vara rationell. Men när den misslyckas sätta folk i arbete brinner det i slumkvarteren.”²⁶ Resonemang kring olika kausala samband återkommer på flera ställen i Scheins kolumner. Schein hävdar exempelvis att svensk arbetslöshet bland annat beror på den ekonomiska politik som förs i USA;²⁷ han hävdar att skatten i vissa situationer bör sänkas eftersom det skulle leda till ökade skatteinkomster (motsatsen kan också vara sant);²⁸ han hävdar att den offentliga sektorn måste reformeras för att den ska bli mer effektiv.²⁹

Det är dessutom topiken *orsaker och konsekvenser* som ligger till grund för argumentationen i flera senare kolumner som behandlar aktuella och mer tidsbundna politiska frågor – i synnerhet när det finns ekonomiska aspekter på saken.³⁰ Men Schein kan också kritisera argument som baseras på konsekvenser. En krönika om svensk biståndspolitik inleds exempelvis med följande: ”Frihandel främjar konkurrensen, därmed effektiviteten, därmed storskaligheten och därmed, sägs det, välfärden.”³¹ På sedvanligt manér tar Schein denna tankegång (en form av *ethopopeia*) som utgångspunkt för kritik: ”Allt har sitt pris, även frihandeln.” Framförallt menar Schein att frihandel begränsar den nationella suveräniteten: ”Inget land kan samtidigt föra en frihandelspolitik och en helt självständig, från omvärlden starkt avvikande näringspolitik”. Argumentet hämtas här från topiken *det möjliga och det omöjliga*. Och han fortsätter: ”Det bästa vore därför om utlandet höll sig till en strikt frihandel medan vi själ-

va bestämde vår egen politik. Alltså: inga handels hinder för svensk export, men väl reglering av svensk import. Tyvärr är det svårt att övertyga utlänningar om rimligheten i denna ståndpunkt.”

Schein argumenterar mycket sällan genom att ta den ena eller andra auktoriteten som garant för sina påståenden. Jag har inte återfunnit ett enda sådant resonemang i de krönikor han kallade ”mellanspel”, och den är mycket ovanlig även i de övriga.³² Han kan nämna att Abraham Lincoln ”sa att varje land har den regering det förtjänar”.³³ På ett ställe – som verkar särskilt intressant för oss – påpekar han att Aristoteles prioriterar ”det som är framför det som borde vara”.³⁴ Men för det mesta när Schein citerar eller refererar någon annan så är det med ett kritiskt syfte. Men en typ av auktoritet är ändå ganska vanlig i Harry Scheins tidningskolumner: den smutsiga verklighetens hårda realitet.

Sådana resonemang förekommer på många håll i Scheins skriftställarskap. I en debattartikel i *Expressen* i mars 1981 ställer han ”den abstrakta tankens renhet mot verklighetens konkreta smutsiga händer.”³⁵ Och sympatierna ligger ännu en gång hos den smutsiga verkligheten. Tidigt i artikeln framför Schein en parabel, en kort sedelärande berättelse: ”En politiker och en debattör (han lär ha varit professor i nationalekonomi) promenerade i skogen. Plötsligt föll de ner i en djup grop. Politikern frågade debattören om denna visste hur de skulle kunna ta sig upp ur gropen. – Självklart, svarade debattören. Anta att vi hade en stega ...”³⁶ Historiens sensmoral är densamma som tidigare: debattörens (en debattör som – märk väl – är en skapelse av Schein själv) teoretiska kunskaper är värdelösa för att bemästra verklighetens problem. *Det möjliga och det omöjliga* är den slags topik som Schein vänt sig till för att finna sina argument; och den förekommer genom hela Scheins karriär som kolumnist. Kolumnen om ”Respekt” från 1995 avslutas med följande rätt uppgivna rader: ”Jag vet att vi istället borde bota dessa brottslingar, se till att deras fäder och mödrar fortsatte att älska varandra,

att bostadssegregeringen borde elimineras, att alla borde ha god utbildning och välavlönade jobb. Varför gör vi inte det? Vad gör vi innan vi kommit tillbaka till paradiset?”³⁷ Frågan är naturligtvis retorisk; den ska tolkas som ett påstående. Och det är just detta som måste betecknas som Scheins grundläggande argumentationsstrategi i tidningskolumnerna. Gång på gång underkänner han andras idéer och argument med en hänvisning till *det möjliga och det omöjliga*.

Hur bör vi nu bedöma eller värdera kolumnisten Scheins argumentation? Ofta låter han ju sina krönikor ta utgångspunkt i en *ethopopeia*, ett slags fingerat citat, där en motståndarröst hävdar något som vanligen är skäligen onyanserat, felaktigt eller dumt. Därigenom skapar Schein en retorisk situation som passar honom, som ger honom möjligheten att föra debatten på sina villkor. Han väljer också sina utgångspunkter fritt och utan hänsyn till om de är konsistenta med tidigare egna uttalanden. Bilden av Scheins debatteknik erinrar på sätt och vis om hans tankegångar om vad som krävs för att manövrera i en motsägelsefull, smutsig och trög verklighet. ”Antag att vi hade en stega”, säger den frie intellektuelle. Debattören Schein lever i verkligheten, och använder sig av de redskap och verktyg som faktiskt står honom till buds. Det kan ge en förståelse för de känslor han väckte, den ilska och den förargelse han lockade fram hos sina läsare och debattmotståndare. Bilden som framträder föreställer en skicklig men cynisk debattör, en *retoriker* i ordets allra mest nedlåtande betydelse.

Schein – retorikern

Det finns dock två problem med den karakteristiken. För det första är bilden av Schein som debattören som vill vinna till varje pris knappast rättvis – i varje fall inte särskilt nyanserad – även om den kan motiveras med utgångspunkt i de tolkningar som gjorts ovan. För det andra består problemet i an-

vändningen av termen ”retoriker” för att beskriva denne cyniske debattör.

Ett grundläggande skäl till att vara skeptisk mot bilden av Schein som den helt målinriktade debattören är att han aldrig någonsin – i varje fall i de kolumner jag har läst – beskriver språket som instrumentellt, som ett medel för att övertala. Tvärtom är han alltid skeptisk mot det entydiga: ”Vägen från en olidligt komplicerad verklighet legitimeras av den rena känslan”.³⁸ Man återfinner gång på gång nyanserade och problematiserande diskussioner om språket, om språkets funktioner, om själva *debattens* funktioner, och inte minst om språkets förhållande till verkligheten hos honom. ”Det sägs att det i Sverige bara finns en tanke i taget. Om det vore så väl! Den enda tankens monopol beror i regel på att tanken är riktig, självklar. Långt värre är att det i regel bara finns två tankar: för och emot. Är du inte med oss så är du emot.”³⁹ ”Alla förnuftiga människor”, fortsätter han, ”vet att sådana alternativ är absurda”. Debattens uppgift är inte bara att vinna publiken till den egna sidan, utan snarare att nyansera, att bidra med ett annat sätt att se. Men hit når sällan den offentliga debatten. ”Tänk om det hördes ett sökande tonfall bland alla de konfektions-sydda deklarationerna”, skriver Schein i en annan kolumn, ”en personlig känsla mitt i de avpersonifierade ståndpunkterna.”⁴⁰ Uppenbarligen är det här han ser sin egen uppgift, att tänka personligt och bortom det svartvita: ”Den tvådimensionella debatten ger deltagarna trygghet. Därför ogillar man den som försöker ge debatten en tredje dimension. I bästa fall uppfattas man som en självständig tänkare.”⁴¹ En snarlik tanke återkommer i en av hans sista kolumner, från våren 2002: ”Jag blev i bästa fall känd som någon som tyckte, tänkte och formulerade sig annorlunda.”⁴²

Dessutom är det svårt att förena Scheins synbara byten av utgångspunkter med de resonemang han för om vikten av att inte alltför lättvindigt byta åsikt. ”Jag är intolerant. Politiker i mogen ålder får inte byta grundläggande värderingar och med bevarad

trovärdighet fortsätta som om ingenting har hänt.”⁴³ Det skriver han 1990; fem år senare kritiserar han Bengt Westerberg för att ”han har bytt åsikt som en annan byter skjorta”.⁴⁴ I slutet av hans kolumnistgärning får detta problem rent existentiella dimensioner. I ”Hur många identiteter har vi”, kritiserar han till exempel en roman av Inger Edelfeldt för att hon där beskriver ”personer, främst kvinnor, som har olika identiteter”. Antingen är det ett utslag för en djup okunskap om sig själv, ett uttryck för en livslögn, eller också är det ännu en rent ”retorisk teknik” som ligger bakom hans närmast biktande formuleringar: ”Jag tycker att jag alltid varit jag, att jag aldrig bytt identitet.” Snart blir han nästan privat och börjar tala om kärleksförhållanden: ”Jag talar inte bara om mig själv, att jag i mitt kärleksliv alltid varit jag. Jag talar även om dem jag älskat. Hade jag märkt att de låtsat varit någon annan än de är, att de hade dolt sina egentliga identiteter eller uttryckt någon annan parallell identitet, hade förhållandet omedelbart spruckit.”⁴⁵

Typiskt nog är Schein den förste att påpeka att hans ståndpunkt kan vara en efterrationalisering, men den väcker ändå tanken att det som hittills tolkats som motsägelser eller åsiktsbyten kanske är något annat. Och mitt i motsägelserna och åsiktsbytena finns ett antal grundläggande värderingar som tycks bestående, som att debattens uppgift inte bara är att vinna sympatisörer med den egna sidan; att vissa frågor inte kan betraktas utifrån ett svartvitt förhållningssätt; och att det är problematiskt att byta åsikt alltför lättvindigt.

Det pedagogiska samtalet

I början av denna artikel påpekade jag att det inte alltid är helt lätt att finna en entydig tes som Schein driver, eller en enkel slutsats i hans krönikor. Kanske kan man se det som ett utslag av hans syn på debattens funktion, att den är till för att undersöka en viss fråga snarare än att plädера för en entydig

slutsats: ”Det offentliga samtalet borde även ha en pedagogisk uppgift.”⁴⁶ I många fall är det rimligare att läsa hans texter just så. I en kolumn om löneglidning, exempelvis, kan han ta upp olika aspekter på fenomenet, diskutera olika lösningar, men utan att i slutändan nå fram till någon entydig rekommendation. Hans text mynnar ut i ”en tänkbar möjlighet”.⁴⁷

Faktum är att Schein gång på gång återkommer till svårigheten med att förstå verklighetens problem med entydiga generaliseringar. ”Språket är en symbol för verkligheten”, skriver han, ”och därmed en förenkling och en förfalskning av verkligheten.”⁴⁸ Men samtidigt finns det inget annat sätt att närma sig problemen. Möjligen kan man därför tolka Scheins resonemang om den smutsiga verkligheten inte som ett fult debattknep, eller en nödlösning när inga andra argument står att finna – utan som ett villkor för skrivandet, för det tänkande som handlar om mänskliga och mångtydiga frågor. För generaliseringen måste inte innebära att man förskriver sig åt en enhetlig, odelbar och svartvit sanning. Istället pläderar han faktiskt ofta för en mindre självsäker attityd. ”Osäkerheten ökar med åren”, påtalar han 1981. ”Allt fler sanningar visar sig i bästa fall vara provisoriska. Många sanningar bär fröet till sin egen motsats inom sig.”⁴⁹ Strax efter millennieskiftet frågar han retoriskt: ”Vem kan inbilla sig att just vår generation har upptäckt den slutliga sanningen?”⁵⁰ Schein återkommer också gång på gång till svårigheten att göra en slutgiltig bedömning: ”Det besvärligaste här i livet är målkonflikter. Och svårast av dem alla är moraliska målkonflikter.”⁵¹ Svaret på den frågan är inte självklart. [...] Det kan finnas olika uppfattningar i alla dessa ärenden.”⁵²

Med andra ord kan man läsa Scheins krönikor inte bara som cyniska övertalningsförsök, utan som försök att *undersöka* argumenten för och emot en viss fråga. Först då blir den komplicerade leken med olika varianter av *ethopopeia* – där vissa motståndare uppenbarligen kan ses som varianter av Schein själv – begriplig.⁵³ Han uttrycker sådana tankegångar un-

der hela sin karriär som kolumnist. Det som kan förefalla vara motsägelser kanske hellre bör ses som försök att *pröva* olika hållningar.

För en retoriker är det inte helt lätt att acceptera termen ”retoriker” för att beteckna en skribent som principlöst utnyttjar vilka medel som helst för att vinna anslutning till sin ståndpunkt. Visserligen använder Schein själv ordet på detta nedlåtande sätt vid ett flertal tillfällen (kan jag förlåta honom?), och det ligger väl i linje med hur det brukar användas i vardagsspråket. Men det stämmer ganska dåligt med hur retoriken definieras i teorin. Aristoteles definierar retoriken som ”förmågan att, vad det än gäller, finna det som är bäst ägnat att övertyga”. Retoriken beskrivs alltså som ett sätt att *söka* efter det som är ägnat att övertyga – inte som ett sätt att övertyga. Han tar rentav mycket starkt avstånd från den senare ståndpunkten. Skillnaden kan tyckas hårfin, men den är viktig. Det handlar heller inte om att finna det som övertygar endast i den *ena* riktningen – utan att finna det som är ämnat att övertyga *vad det än gäller*. Retoriken hos Aristoteles – och hos hans moderna efterföljare – kan därför snarare beskrivas som konsten att finna och undersöka argumenten *för och emot en viss ståndpunkt*. Det som skiljer retoriken från logik och vetenskap är nämligen att retoriken behandlar det ”som kan vara på annat sätt” – alltså det som är osäkert, mångtydigt, mänskligt.⁵⁴ Retoriken blir därmed en metod för att förhålla sig till den mänskliga tillvarons mångtydighet, till ”den smutsiga verkligheten” om man så vill.

Detta kan synas som en lek med ord. Men det är i så fall en produktiv lek. Schein beskriver ju själv sin gärning inte som ett försök att övertyga sina läsare, utan i termer av en vilja att förstå, och i en av hans sista kolumner formulerar han sin syn på språket och skrivandet – ett slags ”scheinsk retorik”: ”För mig är språket identiskt med tanken. Visserligen kan jag göra en promenad och med en något snurrig hjärna tänka på ditt och datt. Men tanken blir klar först när man, jag, tvingas formulera den. Det är inte på grund av ett behov av språklig skönhet som jag

gång på gång skriver om mina artiklar innan jag skickar dem till Dagens Nyheters redaktion. Snarare vill jag uttrycka mig så klart som möjligt, främst för att veta vad jag egentligen tycker.”⁵⁵

Till sist står man därför med två olika bilder av kolumnisten Harry Schein. Å ena sidan propagandisten, agitatorn, den cyniske realpolitikern, som förenklar och förvrider. Som åberopar de argument som för tillfället tjänar hans syften utan hänsyn till om de är förenliga med de argument han åberopade igår. Å andra sidan sökaren Schein, som prövar sig fram till ett omdöme – ett omdöme som genast kan problematiseras, som är osäkert och tillfälligt. Båda dessa bilder är naturligtvis abstraktioner. Var och

en av dem är en *ethopopeia* – de är alltså konstruktioner som framförallt får tjäna som utgångspunkt. Ingen av dem erbjuder den slutgiltiga, heltäckande bilden av kolumnisten Schein. Men båda innebär ett ifrågasättande av enkla och entydiga lösningar på våra mänskliga problem.

Harry Scheins kolumner blir till sist retoriska i ordets aristoteliska bemärkelse. De är prövande, sökande. De är försök att ”vad det än gäller finna det som är bäst ägnat att övertyga”. Och man kan möjligen känna igen Schein i Aristoteles resignerade gest på Rafaels fresk: med den öppna handen riktad nedåt, mot den smutsiga verkligheten.

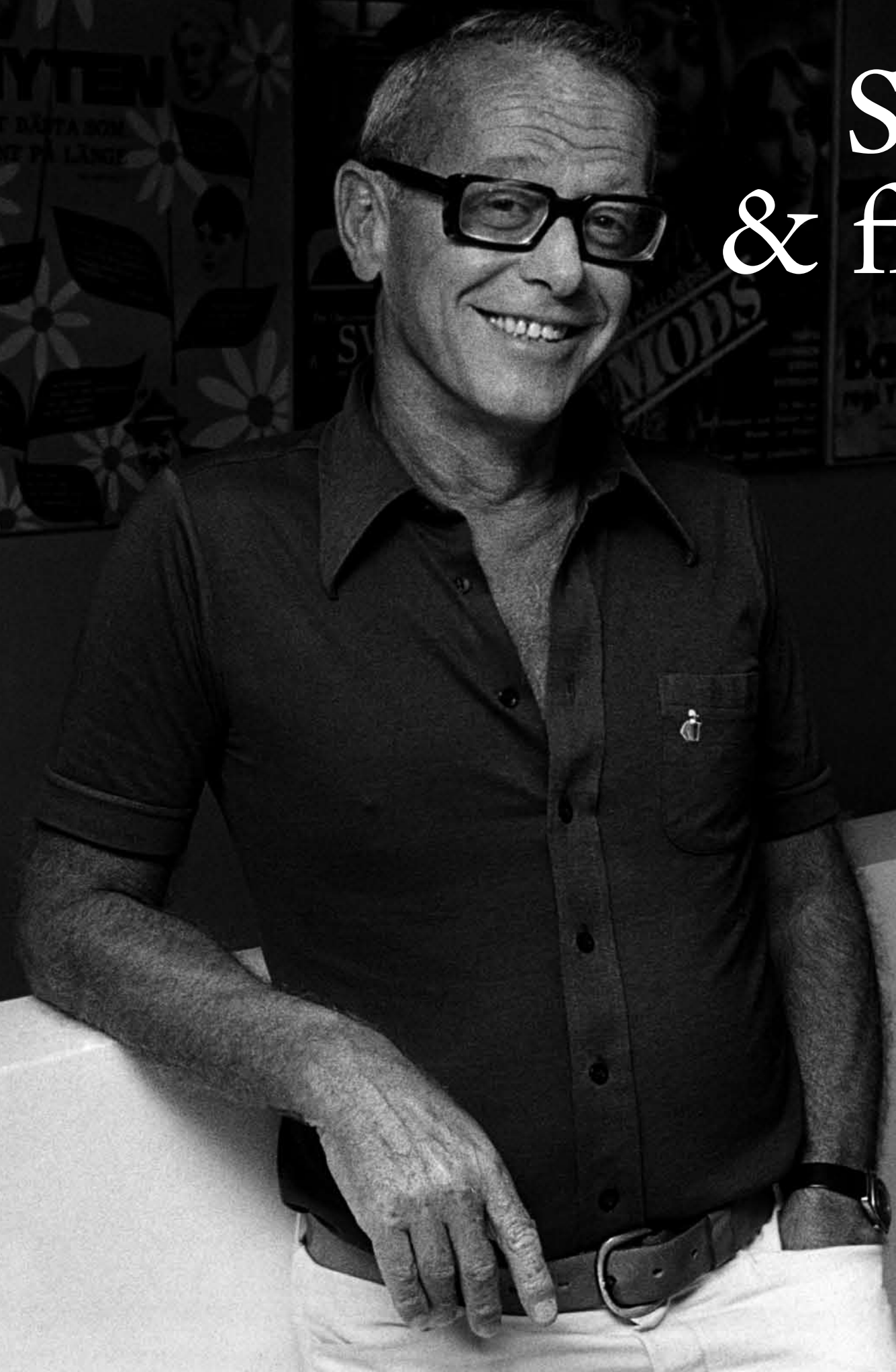
tion, Redings from Classical Times to the Present, ed. Patricia Bizzell & Bruce Herzberg, (Boston & New York: Bedford/St. Martin’s Press, 2001). Se vidare Janne Lindqvist Grinde, *Klassisk retorik för vår tid* (Lund: Studentlitteratur, 2008), 126–169; samt Jonas Gabrielsen, *Topik. Ekskursioner i retorikkens toposlære* (Åstorp: Retorikforlaget, 2008).

1. Harry Schein, *Om känslor och andra farligheter* (Stockholm: Bonniers, 1983), 155.
2. Schein 1983, 176.
3. Ett exempel kan räcka: De första krönikorna publicerades varannan söndag, den 8 mars, den 22 mars, den 5 april samt den 19 april 1981. Därefter följde en krönika redan följande fredag, den 24 april, varefter det dröjde till måndagen den 11 maj innan nästa krönika publicerades. Barbro Hedvall skrev också i samband med Scheins död: ”Som en god kolumnist skrev Harry Schein bara när han hade något att säga, dock med en förbluffande regelbundenhet.” Barbro Hedvall. ”Harry Schein 1924–2006”, *Dagens Nyheter*, 12/2, 2006.
4. Ibid.
5. ”Harry Schein död”, *Dagens Nyheter*, 11/2 2006.
6. ”Så minns vi Harry Schein”, *Dagens Nyheter*, 11/2 2006.
7. ”Harry Schein är miljonären som gärna börjar om”, *Aftonbladet*, 5/10, 1968.
8. Schein 1983, 43.
9. Ibid., 18.
10. Ibid., 1983, 18f.
11. Heinrich Lausberg, *Handbook of literary Rhetoric. A Foundation for literary study*, ed. David E. Orton & R. Dean Anderson (Leiden, Boston & Köln: Brill, 1998), 820–826.
12. Jag använder mig här av ett något förenklat topikbegrepp och begränsar mig till Aristoteles ”allmänna topiker”, jämför Tormod Eide, ”Retorisk topos & gresk geometri” i *Rhetorica Scandinavica*, nr 2, 1997. Den följande uppdelningen i fyra grundläggande topiker är också starkt influerad av Richard Weavers ”Language is Sermonic”, *The Rhetorical Tradi-*

23. Se exempelvis Schein 1983, 47–50,
24. Schein, 1983, 37–40.
25. Harry Schein, ”Schein om vanstyret”, *Dagens Nyheter*, 13/1, 1995.
26. Schein, 1983, 19.
27. Ibid., 1983, 49.
28. Ibid., 1983, 56–57.
29. Ibid., 1983, 71.
30. Exempelvis Harry Schein, ”Schein om löneglidning”, *Dagens Nyheter*, 13/12, 1981; ”Schein om konservatismen”, *Dagens Nyheter*, 10/2, 1985; eller för den delen i hans sista krönika, ”Drömmen om det multinationella”, *Dagens Nyheter*, 13/6, 2002.
31. Schein, 1983, 59.
32. Ett starkt avvikande exempel är dock ”Schein om konservatismen”, som helt bygger på denna topik.
33. Schein, 1983, 44.
34. Schein, ”Schein om konservatismen”.
35. Schein, 1983, 181.
36. Ibid., 1983, 180, ursprungligen tryckt i *Expressen*, 2/3, 1981.
37. Harry Schein, ”Schein om vanstyret”, *Dagens Nyheter*, 13/1, 1995.
38. Schein, 1983, 19.
39. Ibid., 1983, 146.
40. Ibid., 1983, 43.
41. Ibid., 1983, 147.
42. Harry Schein, ”Verklighetens och/eller mitt förfall”, *Dagens Nyheter*, 18/4, 2002.

43. Harry Schein, ”Schein om rätten att byta åsikt”, *Dagens Nyheter*, 7/1, 1990.
44. Harry Schein, ”Schein om Folkpartiet”, *Dagens Nyheter*, 30/1, 1995.
45. Harry Schein, ”Hur många identiteter har vi?”, *Dagens Nyheter*, 14/1, 2002.
46. Schein, 1983, 173.
47. Schein, ”Schein om löneglidning”.
48. Schein, 1983, 181, ursprungligen tryckt i *Expressen*, 2/3, 1981.
49. Schein, 1983, 173.
50. Harry Schein, ”Gårdagens, dagens och morgondagens sanning”, *Dagens Nyheter*, 19/1, 2000.
51. Harry Schein, ”Schein om politisk moral”, *Dagens Nyheter*, 21/1, 1990.
52. Harry Schein, ”Att vara stolt över eller skämmas för sin historia”, *Dagens Nyheter*, 8/2, 2000.
53. Av utrymmesskäl måste här utgå ett längre resonemang om hur Schein ibland medvetet och mer eller mindre uppenbart låter läsaren förstå att debattmotståndare egentligen står för aspekter av Schein själv. Se särskilt krönikan ”Om hoppet” med kommentarer. Schein, 1983, 83–85.
54. Se Lindqvist Grinde, 2008, 38–44 med hänvisningar, särskilt till William M.A. Grimaldi, ”Rhetoric and the Philosophy of Aristotle” i *The Classical Journal*, Vol. 53, Nr. 8, 1958, 372.
55. Schein, 2002.

Schein & filmen



Per Vesterlund

Drömmen om verkligheten: Filmkritikern Harry Schein

Sommaren 1952 nagelfar Harry Schein aktuell film-litteratur i en av sina krönikor i *Bonniers Litterära Magasin* (BLM). Han ondgör sig bland annat över Ebbe Neergaards nyutkomna *Filmkundskab* och dess ”högteoretiska ambitioner förverkligade genom en förnumstig pedagogik”. Schein menar att ”om filmens talesmän vill få ett akademiskt stöd måste de sluta upp med sitt barnspråk. Man föreställde sig en konstföreläsning där någon säger att den holländske målaren Rembrandt brukade avbilda borgare eller en bok i litteraturhistoria där det står att den engelske författaren W. Shakespeare skrev såväl roliga som allvarliga pjäser, medan hans landsman Donne för det mesta skrev dikter om livet och döden, fästän inte bara innehållet utan även formen betyder någonting.”¹

Citatet skulle i flera avseenden kunna tjäna som emblem för de föreställningar som omgärdar personen Harry Schein. Här finns det arroganta och lätt överlägsna tonfall som kom att göra honom till en både kontroversiell och fruktad röst i samtiden. Vi kan också läsa in Scheins så ofta omtalade elitism i

kritiken mot förnumstig pedagogik och förklarande ambitioner. Här finns ett uttalat bildningsideal – man ska inte behöva tala om vem Rembrandt eller Shakespeare är. Vidare kan den kyligt rationelle praktikerns perspektiv utläsas i artikeln, då Neergaards teoretiska anspråk avfärdas bryskt: ”en obarmhärtig läsare [kan] roa sig med att lyssna till gnisslet mellan denna tappra spegelblanka optimism och den sakliga detaljdiskussionens råa verklighet”.²

En intellektuell och överlägsen snobb, en arrogant och kylig teknokrat, eller en maktfullkomlig och pragmatisk socialdemokrat. Den etablerade bilden av Harry Schein är inte helt sammanhängande, och den har i förvånansvärt liten utsträckning kommit att mätas mot den ymniga textproduktion som han lämnade efter sig. Snarare är det ju i egenskap av makthavare och celebritet – det vill säga som kändis – som Schein förlänats en offentlig persona. Ändå var det länge enbart som skriftställare allmänheten kunde möta honom. Under dryga decenniet efter Andra världskriget var kulturskribenten Harry Schein en återkommande röst i



En ung Harry Schein i hemmet bakom sin skrivmaskin 1948. Ur Harry Scheins privata arkiv.

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

Det är idag lätt att idag förbise att den unge Harry Schein som våren 1944 debuterar i tidskriften *Nu* med en debattartikel om Österrikes skuld i världs-

krigen, och som under de närmaste åren kom att närma sig ämnen som arbetarkultur, Charlie Chaplin och filmens ideologi och sociologi, ännu inte var en makthavare på det kulturpolitiska fältet.³ Det är lika lätt att i Scheins artiklar läsa in den etablerade *Scheinbilden* – något som ju redan inledningsvis konstaterats. Samtidigt är det hans framtid som inrättare av Svenska Filminstitutet – och som den massmediale ikonen ”Harry Schein” – som i efterhand gör hans tidiga verksamhet som skribent intressant. Smak och omdöme hos kvalitetsfilmsbegreppets mest framträdande och uttalade apostel belyser inte bara personlig preferens hos en enskild kritiker, utan kan också potentiellt knytas till både ett filmpolitiskt program och till den produktionspolitiska praktik som kom att bli SFI:s. Dessutom kan ju en så diger publicistisk verksamhet inom kulturfältet som Scheins måhända säga något om män-

niskan bakom den så mediebelysta arroganta fasaden.

Om man bortser från dessa – kanske fåfänga – ambitioner att genom en övergiven kritikergärning fånga Harry Scheins filmsyn eller rent av själ, finns det också mindre personcentrerade motiv för att fokusera ämnet. Genom att närstudera en inflytelserik och etablerad kritikerröst som hörs och syns under en så pass avgränsad period kan man sannolikt också säga något om just perioden i fråga. Inte minst är detta intressant då decenniet efter krigsslutet 1945 blir något av en brytningstid för filmen, som ömsar skinn från att vara en audiovisuell dominant i offentligheten till att i vissa avseenden bli ett gammalt medium i televisionens bakvatten. En transformationsprocess där det kan sägas att biografilmens förlorade publika genomslag till del kompenseras med en lika stigande kulturell prestige. Denna förändring kan tydligt skönjas i Harry Scheins skriftställarskap, likväl som den också kan ses som en förutsättning för den filmpolitiska kariär han initierar genom filmreformen 1963.⁴

Att studera filmkritik

Harry Scheins filmkritik har analyserats tidigare. I häftet *Harry Schein: En viss tendens i svensk filmpolitik* ägnade Arbetsgruppen för kritiska filmstudier i Uppsala 1970 det första numret av den tänkta skriftserien *filmfront* helt åt Harry Scheins person och SFI:s filmpolitik.⁵ Huvudsakligen uppehåller sig skribenterna åt att nagelfara filmreformen och dess efterföljande maktstrukturer, men även Scheins självpåtaga roll som filmestetisk smakdomare ägnas visst utrymme. Detta motiveras med att Scheins verksamhet som filmkritiker ”ofta kommit att åberopas som belägg för det rättmätiga i filmreformatorns och institutchefens status som överexpert i filmfrågor”.⁶

Syftet med Filmfronts skrift, och med dess kritiska analys av Scheins kritikergärning, var således

främst ett led i en personpolemik. Schein var 1970 fortfarande en i högsta grad central gestalt på det filmpolitiska nationella fältet. Författarna vill – enligt tidens politiska normer – visserligen snarare rikta sig mot fenomenet Harry Schein och bortse från personfrågor, men man menar samtidigt att ”p.g.a. Scheins personliga agerande i de flesta sammanhang är det omöjligt att frilägga en Sak skild från detta subjekt”.⁷ Således präglas analysen av kritikern Schein här av ett filmpolitiskt ärende snarare än av någon historiserande ambition att för sakens egen skull lyfta fram förhållningssätt till film hos en specifik kritiker under en specifik period.

Det livliga intresse för historiska receptionsstudier som präglat filmvetenskapen under de senaste decennierna kan självfallet motivera ett återvändande till ”filmkritikern Schein” med helt andra utgångspunkter. Janet Staiger diskuterar i *Interpreting Films* hur man genom att studera offentlig diskussion av filmer kan frilägga föreställningar och värderingar om såväl specifika filmer, genrer och filmskapare som om filmediet i mer generell bemärkelse.⁸ Samtidigt kan spår av mottagandet och bruket av film – i dagspress och i annan filmkritisk praktik, men också i spår av filmåskådande i mer vardaglig bemärkelse – också ge historisk kunskap om mer övergripande sociala, ideologiska eller diskursiva kontexter och förändringsprocesser. Filmkritikens praktik är också ett prioriterat studieobjekt i David Bordwells relativt kritiskt hållna studie om tolkning, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Bordwell relaterar företeelsen till tre institutionella sfärer: journalistik, essäistik och akademisk forskning.⁹ I Bordwells framställning beskrivs tolkning enligt en fyrsiktad modell där det rent referentiella återgivandet av en filmberättelses händelseförlopp successivt fördjupas i läsningar av explicita, implicita och kontextuella (eller symtomatiska) betydelser eller aspekter. Resonemang om den enskilde filmkritikern som betydelsefull aktör i en historisk situation lyser dock i stort sett med sin frånvaro hos både Bordwell och Staiger. Det finns få exempel på

filmhistoriska studier av enskilda filmkritiker. Ett är svenskt – Olof Hedlings avhandling *Robin Wood – brittisk filmkritiker* – vilken är relevant att ta upp här eftersom Wood och Schein var relativt samtida kritiker. Relativa så till vida att Robin Wood etablerar sig som tongivande filmkulturell röst ungefär samtidigt som Harry Schein tar steget från att skriva om film till att leda en filmpolitik som bland annat skulle stödja ett av just Woods käraste analysobjekt – Ingmar Bergman.

Harry Scheins plats i en filmkulturell offentlighet

Det är med David Bordwells hjälp som Hedling placerar in sitt studieobjekt i ett historiskt och institutionellt sammanhang. Den brittiske filmkritikern Wood lokaliseras i skärningspunkten mellan den essäistiska och den akademiska sfären. Hans intervention med 1960- och 70-talens gryende filmvetenskap är betydande, även om Hedling väljer att se honom som en akademiskt orienterad kritiker snarare än som renodlad forskare.¹⁰ Robin Wood är med sin grundmurade plats i den brittiska filmkritikens väg mot akademien, väl lämpad att initialt kontrasteras mot Schein både historiskt och institutionellt. Född 1931 är Wood sju år yngre än Schein – och han debuterar så sent som 1960, alltså vid den tidpunkt då Schein tystnar som kritiker.

Om Wood etablerar sig i en filmessäistik som under 1960-talet drar vurmen för Hollywoods genrer och för 50-talets auteurs i riktning mot radikal politik och kontinental teori (en utveckling Wood inte självklart anammar), är Harry Schein tidigare ute. Hans filmsyn bär initialt snarare frukten av misstänksam kultursociologi och sökande efter filmmediets konstnärliga potential, än av den självklara medvetenhet om var denna potential ska återfinnas som präglar den unge auteuristen Wood. Där Wood grundar sin gärning i en lärd brittisk akademisk tolkningstradition – en närmast program-

matisk kulturkritik med den goda läsningen som mål – framstår den unge ingenjören Schein mer som en autodidakt (om än med bildningsideal) vars lärdom bär spår av såväl wiensk kulturvurm som av svensk folkbildningstradition.¹¹ Paradoxalt nog är Schein med sitt intresse för övergripande förklaringsmodeller (psykoanalys, marxism, sociologi) i vissa avseenden kanske mer vetenskapligt (om än ej mer akademiskt) orienterad än Wood. När det akademiska filmämnet etableras med bland annat skribenter som Robin Wood har Harry Schein redan lämnat filmkritiken.

Den offentliga nationella diskussion om filmediet och filmkonsten som Harry Schein vid 1940-talets mitt träder in i är dock även den påfallande livlig. Här finns en ambitiös tidskrift helt ägnad film i *Biografbladet*. Anrika kulturtidskrifter som BLM och *Tiden* upplåter i allt högre grad utrymme åt filmkritik eller åt en generell diskussion om film. Branschorganet *Biografägaren* och den mer lättsamma *Filmjournalen* ökar andelen ambitiösa filmartiklar, vilket även gäller för delar av dagspressen. Inte minst *Aftontidningen* – där Schein ju debuterar 1945 – etablerar under A Gunnar Bergman och Stig Almqvist en filmbevakning som vida överstiger de reguljära premiäranmälningarna.

Det är också här som Schein publicerar sin första artikel om rörliga bilder våren 1946 med ”Hollywoodpsykologi”, om Hitchcocks *Trollbunden*.¹² Artikeln handlar dock inte så mycket om filmen i sig som om dess föregivna förvanskning av Freuds läror. Under de närmaste två åren blir artiklarna som rör film allt fler. De publiceras i *Aftonbladet*, *Biografbladet* och *Tiden*. De handlar om filmpolitik, Hollywood eller filmpsykologi. De introducerar teoretiker som Siegfried Kracauer eller diskuterar Sergei Eisensteins skrifter. Harry Schein blir efterhand i mångas ögon synonym med ett sociologiskt närmande till filmediet – ett sätt att se film som inte väljer att fokusera estetiska aspekter i första hand. Hösten 1949 tar han steget till att regelbundet recensera film i BLM, en post han håller i över sju år.

För att återknyta till David Bordwells resone-mang om filmkritikens tredelade institutionella praktik förefaller det mest aktuellt att knyta Harry Schein till journalistikens eller essäistikens fält. Han kan kanske i detta hänseende jämföras med några av de exempel på frilansande intellektuella från 1910-talet och framåt som Bordwell exemplifierar med: Siegfried Kracauer, Parker Tyler, James Agee eller Graham Greene.¹³ Dessa namn är relevanta inte bara såtillvida att de då och då apostroferas av Schein. De hör också till en förakademisk krets där den sorts tolkning som Bordwell undersöker i sitt verk – en ambition att successivt närma sig film med samma komplexa uppsättning analysverktyg som litteratur och konst studerats med under århundraden – ännu ligger i sin linda.

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

Om smak & filmkritik

Då Harry Schein i artikeln ”Trött på film” i BLM 1956 annonserade sitt avsked till filmkritiken hälsades detta med tillfredsställelse av *Stockholms-Tidningens* Robin Hood (Bengt Idestam-Almquist).¹⁴ Scheins aviserade tystnad var en ”välkommen julklapp” menade skribenten, som vidare beklagade den skolbildning som han menade att Schein startat bland landets filmkritiker: ”Schein och många yngre recensenter satte sig på bio inte för att spontant uppleva en konststart, utan för att som psykologer, sociologer, teaterhistoriker, litterära författare, gudvet- vad dissekera en samhällsföreteelse. Tacka för att de

tröttnar”.¹⁵ Harry Schein hade, enligt Robin Hood, aldrig tyckt om film.

Vad var det då som upprörde Robin Hood? På vilket sätt var Harry Scheins filmkritik provocerande eller kontroversiell? Kan Scheins brist på kärlek till filmen skönjas i hans filmkritik? Eller finns det andra orsaker till att en äldre filmkritiker som Robin Hood ogillade Schein? Kanske kan man gå till hans egna principiella diskussioner om sin kritiska verksamhet för att nå ett initialt förslag till svar på den frågan. I ett enkätsvar till författaren och kritikerkollegan Hanserik Hjertén 1951 om kritikers roll och strategier beskriver Harry Schein sin egen verksamhet.¹⁶ Kritik handlar inte om att ”’tycka’ nånting, säga det högt och få betalt för det”, kritikern skiljer sig enligt Schein från publiken genom kravet att precisera, formulera och motivera sina åsikter. Kunnighet, intelligens och omdöme samt skrivförmåga ser Schein som de ”kritiska medel” som uppenbarligen har efterfrågats i enkäten. Den svenska filmkritiken brister främst i de två första bemärkningarna – ”brist på allmänbildning och omdöme”.¹⁷

I en artikel i BLM 1950 betitlad ”Om film och filmkritik” för Schein liknande resonemang, och relaterar dem dessutom till en institutionell struktur. Filmrecensenter anpassar ”sitt omdöme efter filmnormaliteten”, menar han, och fortsätter med att kritisera den gemensamma skråanda som han menar samfällt präglar både inhemsk filmbransch och inhemsk filmkritik.¹⁸ Denna filmnormalitet gör att de krav som borde ställas på filmer med ambitioner att ”representera en konststart” inte ställs; filmen finner sig inte i att bli bedömd på samma grunder som andra konstarter.¹⁹ Samtidigt som Schein här nagelfar filmens ambition att vara en konststart uttrycker han också ambitionen att främst betrakta filmen som ett (mass)medium. Han menar att filmens tillblivelse är en följd av ett konsumtionsbehov snarare än av ett kommunikationsbehov. Därför kan man ”med gott samvete [...] jämföra biografens funktion i samhället med bordellens, med

dess avreagerande orgasmer och fadda eftersmak.”²⁰ Sådillvida är filmen ett samhällets bundsförvant, enligt Schein. Filmer är produkter av ett kollektiv för ett kollektiv, där det endast tillfälligtvis kan skapas bestående konstnärligt värde i de fall där enskilda personligheter tillåts dominera – som Chaplin, Flaherty eller Dreyer. Filmer är annars barn av sina miljöer, de är kollektivsymboler för vår tids människor. Harry Schein talar här om filmen som en sorts folklore, vars konstnärliga potential endast kan frigöras genom att man sätter tryck på filmbolagen, och genom att ”filmens arbetare i större utsträckning tar vara på den frihet de har”.²¹

För att sammanfatta Scheins torgförda program i brevet till Hjertén och i artikeln om film och filmkritik, kan man å ena sidan se honom som en omdömet försvarare i kampen mot en bristande ambition hos både filmbransch och kritik. Filmkritikern ska med så precisa medel som möjligt kritiskt värdera filmens pretentioner på att skapa konst. Å andra sidan kan filmskribenten också ha uppgiften att på ett mer övergripande sätt söka mönster i populärfilmens genrer. När biografen benämns som bordell är det snarare en pessimistisk kulturkritiker än en sträng smakdomare som talar. Filmkritik bör alltså (med Scheins ord) söka ”konsekvens i galenskaperna”. Man ska leta mönster av kollektiva föreställningar i analysen av massmediet film, men samtidigt också verka för en kritisk granskning av de ambitioner som finns att höja filmen till en konststart i paritet med de etablerade. Återstår då att se hur denna dubbelbottnade beskrivning av den egna filmkritiska praktiken förverkligas hos Schein själv.

Om sanning, lögn & verklighet

Harry Schein uppehåller sig genom sin kritikergräns påfallande ofta vid frågor som på olika sätt rör begrepp som sanning och lögn. I vissa avseenden handlar det självfallet om filmens relation till verkligheten i en normativ bemärkelse. Den mimetiska

doxa som genom tiderna präglat så många resonemang kring estetisk värdegrund i olika konstarter är en återkommande komponent i den tidige Scheins filmkritik. Resonemang om trovärdighet och sannolikhet i detaljer i enskilda filmer lyfts regelbundet fram, men han för också mer generella diskussioner om institutionella och filmpolitiska företeelser där lögnaktighet och falskt sken ställs i förhållande till en föregiven (om än ej uttalad och fastslagen) sanning.

Ett föredrag som Schein håller på Klubb 44 hösten 1946 betitlat ”Filmen och verkligheten”, blir således en uppgörelse med filmindustrin som (illustrerat med exempel som *Klockorna i S:t Mary* och *Pensionat Paradiset*) sägs stå för ”en ohöljd medveten verklighetsförfälskning”.²² I en redigerad version av föredraget i *Biografbladet* räknar Schein upp förljugna företeelser i filmvärlden som förvränger ”vår tids sociala frågor [och] fördröjer folkens politiska frigörelse [...] stjärndyrkan och livsglamourisering, BH-sexualitet och bröllopsnattserotik, hjälten och boven, den genombussige moderne prästen och det blodsdrypande japanska svinet”.²³ I den stora artikeln om Hollywood som Schein skriver i *Biografbladet* 1947: ”Klasskamp i Hollywood – Den amerikanska filmindustrins sociala och politiska bakgrund”, berättar Schein om hur filmbolagens samfälliga arbetarfientliga och reaktionära förhållningssätt kan kopplas till den katolska kyrkan och Hearstpressens politiska och idémässiga inflytande.²⁴ Dessa artiklars starkt politiska laddning kan ses som typisk för delar av den offentliga debatten kring filmindustri och dess ideologi i 40-talets Sverige, men beskrivningen av en falsk och passiviserande masskultur är ju också återkommande i mer internationellt etablerad kritik av kulturindustrin vid denna tid.²⁵ Att Schein är medveten om att han inte är ensam om dessa uppgörelser med filmisk förljugenhet visar sig i artikeln ”Vertikalmonopol och smakförsämning” i *Tiden* 1947 där Schein inledningsvis konstaterar: ”Att genomsnittsfilmerna i konstnärligt, socialt, kulturellt och politiskt hän-

seende är en reaktionär företeelse är vid det här laget de flesta intresserade rätt ense om”²⁶

Det är först i BLM från hösten 1949 och framåt som Schein regelbundet recenserar inslag ur biografrepertoaren. I den eviga striden mellan form och innehåll tar den unge Schein otvetydigt ställning för innehållet: ”Det är alltid respektabelt att fotografera en trappa underifrån, att reducera dialogen till ett minimum och att koncentrera sig på det visuella, bildmässiga rytmiska berättandet; men det blir ett i bästa fall vackert men alltid själlöst och urtråkigt skelett om det inte bärs upp av ett logiskt sammanhang med verkligheten”.²⁷ Dessa ord från den ovan nämnda artikeln ”Film och filmkritik” våren 1950 skulle i sin enkelhet potentiellt kunna ses som ett scheinskt program av estetisk art. Och det finns många exempel som styrker en sådan tes – särskilt i de tidiga recensionerna i BLM. I sin allra första recension – av Roberto Lattuidas *Negern och gatflickan* – vänder sig Schein exempelvis mot filmens ”brister [i] människoteckningens konstnärliga logik”.²⁸ Samma höst står Alf Sjöbergs *Bara en mor* under Scheins lupp. Det är visserligen en övervägande positiv recension, men Sjöbergs verk bedöms ändå som en ”storslaget otillfredsställande film”.²⁹ Främst är det ”omöjligheten att förena epikers jordbundna tyngd och sociala alvar med den spirituelle estetikernas raffinerade och stiliserade människouppfattning”, som stör skribenten.³⁰ I filmatiseringen av *Singoalla*, som premiärsätts sent 1949, är det bland annat bristen på historisk akribi som retar Schein: ”människor skyddar sig mot pesten med Mölnlyckes gasbindor och 1400-talets zigenare spelar på 1700-talets instrument 1800-talsmusik som om de gjorde propaganda för den ungerska folkrepubliken”.³¹ Samtidigt kan den brittiska *Dolwyns sista dagar* – som bedöms som en berättelse som inte ”förtjänar intresse” – hyllas med utgångspunkt i ”den förunderligt skickliga och fängslande skildringen av den isolerade walesiska miljön” och ”återgivandet av det vackra walesiska språket”.³² Ett sista exempel – av många liknande bedömningsgrunder – kan hämtas från den ytterst kritiska recen-

sionen av Ingmar Bergmans *Till glädje* 1950. Detta är Bergmans hittills sämsta film enligt Schein, som menar att ”en tids vila för andlig förnyelse tycks vara nödvändig för att återställa kontakten mellan [Bergmans] problematik och verkligheten”.³³ I *Till Glädje* finner recensenten ”den religiösa tankens grumlighet” vilken förfaller till ”snudd på Edvard Persson-filosofi” och ”tendentiös realism” med ”kvinnomiss-handel, snack om aborter, tomma konjaksbuteljer och repliken ’fan va ja gillar dig’ istället för ’jag älskar dej’: och så det egendomliga fenomenet att Bergman i världens fnasklösaste land inför ett fnask i varje film”.³⁴

Att använda trovärdighet som estetisk måttstock för värdering av film är knappast något som gör Harry Schein unik. Snart kan man också se hur dessa argument successivt blir färre i hans recensioner. En första problematisering av tanken om det sanna kan lokaliseras i några av hans diskussioner om hur litteratur omsätts i film. Ibland väcker visserligen bristen på trohet gentemot litterära förlagor Scheins ogillande. I en längre artikel i BLM 1952 griper sig dock Schein an adaptationsproblematik i generell bemärkelse i samband med några samtida exempel på hur filmindustrin lyckas eller misslyckas med att vara trogen de litterära verk som filmatiseras. Här kan en mer problematiserande attityd till sanningskonceptet skönjas. Med hänvisning till en amerikansk avhandling (av Lester Asheim) menar Schein att de avvikelser från litteraturens innehåll som inträffar när bok blir film ofta kan kopplas till publikens intelligensnivå. En film kan inte vara för komplex. Detta är en ganska väntad kritisk ståndpunkt från socialpsykologen och elitsten Schein. Han fortsätter dock med att hävda att problemet samtidigt bör ”lösgöras från en hämmande pietetskänsla för den etablerade litterära konsten”.³⁵ Det är rent av så att ”en filmatisering av en roman måste medföra vissa avvikelser för att bli sann mot romanen”.³⁶ I samband med Carl Th. Dreyers *Ordet* menar Schein ett par år senare rentav att filmen kommit att bli överlägsen Kaj Munks drama. Den har gett ”ämnet

dimensioner som inte bara saknas i pjäsen utan sannolikt redan i Munks konception”.³⁷ Filmens eftersträvarsvärda sanning i förhållande till det litterära stoffet blir alltså hos Schein efter hand något allt mer relativt. Där kollisionen mellan Ivar Lo Johanssons och Alf Sjöbergs respektive temperament innebar att *Bara en mor* 1949 ledde till något storslaget otillfredsställande, behöver det sanna i en filmatisering några år senare inte härledas till ett givet innehåll som på bästa sätt ska tas till vara.

”Det finns olika sätt att göra dålig film”, menar Harry Schein i en filmkrönika 1954. Antingen kan man ”som i den svenska *Glasberget* ljuga”, eller så kan man ”som i den amerikanska *Häri från till evigheten* låta bli att säga sanningen”. Förljugenheten i *Glasberget* handlar om spekulat i publikens brist på smak, medan den amerikanska filmens tummar på en möjlig social protest och därmed når en ”inre likgiltighet”.³⁸ När *Sunset Boulevard* diskuterats några år tidigare presenterar Schein dess problematik som ”halvverklig”, den är utan ”kontakt med vår verklighet” men heller inte en ren fantasiprodukt.³⁹ Det finns således olika sorts sanningar och olika typer av lögn, och inte heller verkligheten är alltid en och densamma. Förhållandet mellan sanning, verklighet och lögn är alltså inte riktigt så okomplicerat hos Harry Schein som det initialt kan tyckas. Att den hårdnackade ideologikritiska ton som präglar några av 40-texterna successivt försvinner kan sannolikt kopplas till en politisk omsvängning hos Schein. Upplevelserna av Sovjets inmarsch i Prag 1948, där han vid tillfället befann sig, kom Schein långt senare att återkomma till och beskriva som ett uppvaknande.

Om filmteori & filmhistoria

Vari grundade då Schein denna problematisering av filmens relation till verklighet, sanning och andra konstarter? Tidigt finns hos honom vid sidan av vurmen för kvalitet, innehåll, logik och fasta värden

ett lika framträdande intresse för det irrationella hos människan och i kulturen. Han hänvisar ofta till Jung – och ännu hellre till Freud. Det undermedvetna är ibland kollektivt, ibland lokaliserat till individen. Det återfinns både hos specifika konstnärer och filmskapare och hos den/de åskådare som använder (och kanske påverkas av) filmen. Dessa tankegångar gör ju inte på något sätt Schein unik, det är snarare hans besatthet över att finna system som inte bara förklarar, utan också kan bemästra det irrationella och förvrängda som är slående.

I sitt kanske första offentliga framträdande i mars 1945, när han tillsammans med bland annat Artur Lundkvist och Jan Fridegård diskuterade pornografi på Klubb 44, pekar han på hur man bör ”angripa problemet vid roten, - i den galna uppfattningen om sexuallivet, det sexuella tabu, de rådande samhällsinstitutioner, vår officiella moral”.⁴⁰ Pornografin i sig är ingen fara, menar Schein, den är ett symptom på ett samhälleligt tillstånd och det är tillståndet som både är det intressanta och det sjuka. Dessutom föreslår Schein på kuppen hur man kunde skapa en mer effektiv pornografi ”om man kunde camouflera denna medvetna avsikt” att väcka upphetsning.⁴¹ Kring liknande frågor uppehåller han sig gärna i sina tidiga texter. Man skulle kunna tänka sig att den sortens symptomatisk tolkning som David Bordwell diskuterat ligger nära till hands. Skillnaden är dock att Schein sällan nöjer sig med att endast analysera en film eller en företeelse utifrån en kontext. Hans kritiska perspektiv stannar inte vid iakttagelser av problemets uttryck i symptomet – som så många kulturkritiska perspektiv anars av tradition tenderar att göra – utan han ger sig ofta hellre på symptomets orsak. Han ger inte bara affekterade beskrivningar av ruttna kärnor, sjuka samhällen eller skadliga förutsättningar utan bistår också med förslag på bot och bättring – som i pornografiexemplet ovan, eller i talrika artiklar om kulturpolitiska och filmpolitiska reformer.

Harry Schein är påfallande väl orienterad i den filmteoretiska och filmhistoriska litteratur som ex-

isterar vid den här tiden. Han läser – och skriver om – välbekanta storheter som Arnheim och Balázs, Eisenstein och Kracauer. Regelbundet bevakar han samtida film litteratur från både svenska och utländska forskare eller kritikerkolleger. Tidigt ser man ett uttryckligt intresse för socialpsykologiska förklaringsmodeller. Freud och psykoanalytiska begrepp apostroferas flitigt, liksom Carl Gustav Jung och dennes tankegångar om ett kollektivt delat omedvetet. Marxistisk terminologi finns i Scheins tidigare artiklar (som de ovan nämnda ”Filmen och verkligheten” eller ”Klasskamp i Hollywood...” från *Biografbladet* 1947), men blir allt mer sällsynt. Teoretiker som vill förklara filmens egenart och väsen, eller som främst fördjupar sig i formproblem, är han ofta sträng gentemot.

Den filmforskning som initialt verkar intressera Schein mest är orienterad mot frågor kring filmen som massmedium och dess funktion i ett historiskt eller samhällsligt sammanhang. Siegfried Kracaurs klassiska verk *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* – där författaren undersöker (och söker visa) hur man genom den tyska 1920-talsfilmen kan finna psykologiska drag och dispositioner som pekar fram mot Hitler och Tredje riket – introduceras av Schein i *Aftonbladet* redan sommaren 1947, samma år som den kommer ut. Under rubriken ”Filmen som kollektivsymbol” beskriver Schein hur Kracauer ”tar itu med filmformen och filminnehållet, dissekerar dem som en psykoanalytiker behandlar drömmen och drar fram coden nyckeln till de bakomliggande problemen.”⁴² Det är intressant att jämföra Scheins anmälan av Kracauer med kollegan Stig Almqvists artikel om samma bok några dagar senare i *Aftontidningen*.⁴³ I Almqvists (i och för sig något längre) artikel dominerar långa referat av Kracaurs resultat – den utgörs i hög grad av en återgivning av den beskrivning av Weimarrepubliken och Tredje riket som författaren ger. Schein å andra sidan lägger mer tonvikt på Kracaurs metod. Han inleder sin artikel med att referera till (i tur och ordning) Jungs ”arbeten om kollektivsymbolerna”, lit-

teraturhistoriens epokbeskrivningar och amerikanska gallupundersökningar. Sedan följer en presentation av hur Kracauer bär sig åt för att undersöka sitt film- och samhällshistoriska fält. För Schein är *From Hitler to Caligari* alltså i minst lika hög grad en modell för att tänka kring film och samhälle, som en bok om tysk film under Weimarrepubliken.

Under rubriken filmpsykologi tog Schein hösten 1950 upp ytterligare en klassiker på det socialpsykologiska området. Martha Wolfenstein och Nathan Leites hade samma år kommit med boken *Movies: A psychological study*, där samtida amerikansk film jämfördes med europeiska filmkulturer med sikte att nå kunskap om underliggande psykologiska konfliktmönster i respektive samhälle. Schein var visserligen imponerad, men han framförde också en hel del kritik mot Wolfenstein & Leites statistiska metodik. Framför allt menade han att författarna underlätit att pröva en diskussion om ”kausalitetssammanhangen mellan vår kulturnevros och några av dess speciella yttringar”.⁴⁴ Han frågade sig om det bara är verkligheten som formar filmen, kan det inte också vara en ”trollcirkel där filmen även formar verkligheten”.⁴⁵

När Béla Balázs *Der Film: Werden und Wesen einer Neues Kunst* recenserar av Schein året efter är det också i relationen mellan termerna ”verklighet” och ”sanning” som Schein finner ungraren mest intressant. Schein störs visserligen av de eftergifter mot stalinismen som han ser prägla boken, men i Balázs diskussion av ”filmformens konstnärliga lagbundenhet” finner Schein en ambition att problematisera förhållandet mellan filmbild, verklighet och idé.⁴⁶ Filmbilder kan inte vara allegorier med en fast symbolisk betydelse, menar Schein med Balázs hjälp. Verkligheten måste på ytplanet vara sammanhängande. Åter ser vi alltså hur Scheins intresse för frågor kring filmens verklighetsåtergivning gör sig märkbar. I referat av Eisensteins teorier – och av litteratur om Eisensteins filmer och teori – återkommer resonemang om filmform och verklighet. Och om montagets förmåga att överskrida både verkligheten

och givna betydelser genom att ställa olika bilder av världen mot varandra.

Om filmkonsten – en smakdomare utan argument?

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

Ur en retrospektiv av klassiker visad av Filmhistoriska samlingarna hösten 1951 utnämns Eisensteins *Generallinjen* utan tvekan till ”konstverk”, till skillnad från resten av serien (*Intolerance*, *Metropolis* och *Blackmail*). Fritz Langs film avslöjar visserligen bildsinne trots ”den svulstighet som gjort det sämsta av allt tyskt – koncentrerat i denna nationalpsykologiskt mycket avslöjande film – löjligt över hela världen”.⁴⁷ Det kan dock, menar Schein, ”aldrig främja intresset för filmens konstnärliga framtid om man i dess förflutna vill uppleva konst där den inte finns.”⁴⁸ Vilken film kan då upphöjas till konst? I den ovan nämnda skriften från gruppen filmfront i Uppsala är det godtycket i Scheins filmkritik som står i fokus. Man menar att Schein utan att redovisa sina kriterier och motiv höjde upp respektive

fördömde de filmer han recenserade.⁴⁹ Dessutom var han enligt författarna inte särskilt kunnig på området. Han beskrivs som en smakdomare utan argument, vars ”besserwisser-attityd” och ”litterära high-brew-tonfall” retade läsekretsen.⁵⁰

Vid en genomgång av Scheins samlade filmkritik framstår det inte som helt självklart att skriva under på filmfronts appell i detta avseende. Snarare kan Scheins stil tvärtom ibland framstå som överdrivet argumenterande. Positivt eller negativt laddade detaljiakttagelser i de enskilda filmerna lyfts fram och vägs mot varandra i sökandet efter det omdöme som skall lämnas. Ofta är denna strategi som mest påfallande när det gäller filmer som i slutändan möter kritikerns gillande. Den bitvis översvallande recensionen av De Sicas *Cykeltjuven* vintern 1950 kan tas som exempel. Filmen lyfts till skyarna av Schein men recensionen avslutas ändå med ett antal brasklappar. Musiken är för romantisk och bilderna av den lille sonen luktar ibland Chaplins pojke.⁵¹ Det finns i Scheins samlade filmkritik många exempel på en dylik simultan debet- och kreditretorik. Ibland tycks värderingen av en film förändras under skrivandets gång. En i många stycken hyllande anmälan av Alf Sjöbergs *Karin Månsdotter* – där Sjöberg sägs förena ”tempo med mognad, lidelse med detaljgenomarbetning, allvar med artisteri, ambition med ärlighet”, de ”filmkonstens fundament” som ”filmkritiken är till för att vårda” – följs senare i samma text av ett avfärdande av samma film som ett ”grandiöst fiasko”.⁵²

När Scheins välvilja är som mest entydig gäller det faktiskt ofta filmer som inte omgärdas av uttalande konstnärliga ambitioner. Det kan förvåna, men med avseende på hur han i sin artikel om filmkritikens funktion talat om att ställa högre krav på filmer med ambition framstår det snarare som konsekvent. Musikalerna som *En amerikan i Paris*, komedier av Hasse Ekman och bröderna Marx filmer är alla exempel på verk där stilisering och drömmar inte möts med ogillande. Ett gränsfall när det gäller hans förhållande till genrefilmen utgör den långa

essän ”Den olympiske Cowboyen” 1954. Western-filmen är, menar Schein, ett exempel på en mytologi vi kan följa från dess födelse. Människans myter, såsom Jung och andra diskuterat dem, har ett oklart dunkelt förflutet. Så inte Vilda västern. Det är fel att pejorativt betrakta denna genre som ”fru Filmias svans”, snarare är den hennes ryggrad.⁵³ Både som formskola för Hollywoods filmregissörer och som källa till den ständiga formförnyelse som ett invariant och stereotypiskt mönster kräver har westernfilmer varit betydande. Främst är det dock som en tillämpning av Kracauers eller Wolfenstein & Leites undersökningar man bör läsa denna artikel, som också kom att översättas och publiceras i flera amerikanska tidskrifter.⁵⁴ Schein går här igenom ett antal filmer med västernmotiv för att hitta mönster som kan knytas till föreställningar om manlighet, sexualitet och internationell politik. Således ses sheriffens motvilliga hjälteskap i *High Noon* (Sheriffen) som ett exempel på det moraliska försvaret för att ingripa i internationella konflikter, medan genrens vapenfetischism tolkas med psykoanalytiska hjälpmedel.

Harry Schein & den svenska filmen

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

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

Det är Alf Sjöbergs filmer som ges mest utrymme av Schein. *Fröken Julie* och *Barabbas* förlänas var sin hel filmkrönika och även Sjöbergs övriga filmer bereds stort utrymme. Den allmänt hyllade *Fröken Julie* får dock av Schein en ganska besk kritik. Visserligen är ”varje sekvens, tagen för sig, en fulländad filmnovell med ett överflöd av bildsviter och gestaltad med en enorm medryckande kraft”.⁵⁵ Många enskildheter får liknande lovord. Däremot brister filmen i sin helhet – framför allt i den hårda stilisering som Strindbergs naturalistiska drama begåvats med av Sjöberg. Liknande kritik riktas mot *Barabbas* ett par år senare. Och Sjöbergs egna manusförsök – som *Vildfåglar* och *Karin Månsdotter* – avfärdas i ganska förklenande ordalag. Just *Barabbas*, som sommaren 1953 föräras en fyra sidors krönika kan vara värd att stanna vid. Här framträder Scheins stränga förhållningssätt visavi konstnärliga ambitioner i tydlig dager. ”*Barabbas* är en mycket dålig film”, menar Schein.⁵⁶ Den är med Scheins ord en koncentrerad uppvisning av Sjöbergs sämsta sidor – han ondgör sig över sammanhangslös symbolik, dålig teater samt brist på

tempo och komposition. Ändå slutar artikeln paradoxalt med en lovsång till konstnären Sjöberg:

Och naturligtvis märks hans konstnärliga resurser även i Barabbas, detta korthus av idel purpurroda hjärteräss. Varje sekvens, tagen för sig (med undantag för de erbarmliga massscenerna), är lysande film. Många scener chockerar med nästan fysiologisk verkan. Den knivskarpa obarmhärtigheten i de två födsloavsnitten lyckas ge till och med fruktbarhetens yttersta villkor drag av sterilitet och dödslängtan. [...] Det är således, med all respekt för Sven Nykvists och Göran Strindbergs kamerarbete, inte bara fråga om vackra bilder, utan filmmetrar som ibland är så andlöst vackra att det blir meningslöst att tala om esteticism.⁵⁷

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

Ingmar Bergmans filmer tas regelbundet upp till diskussion. Ovan har nämnts hur *Till glädje* avfärdas våren 1950. Samma höst får Bergmans enda regelrätta thriller, spiondramat *Sånt händer inte här*, lika hård kritik när den benämns som ett ”imponerande men ointressant arbete”.⁵⁸ *Sommarlek* får året efter mer lovord. Dess romantiska landskap är andlöst vackra och Bergman är som bäst när han tror sig vara mest bagatellartad. Man hoppas på en frigörelse från regissörens annars ”så besvärande budskap”. Men kanske är det så, menar Schein, att man underskattar Bergmans medvetande: ”är hans djävul kanske en signaturmelodi, ett spekulativt försök att skapa en egen mytologi, ett cyniskt ockrande på publikens längtan att känna igen sig när den ser något annat”.⁵⁹ Schein applicerar här inte sitt mytologibegrepp på en genre eller på en kultursfär, det är istället Bergmans sätt att iscensätta sig själv – och sitt filmiska universum – som omtalas i termer av mytologisering. *Gycklarnas afton* hyllas mer förbe-

hållslöst som ett konstverk ett par år senare. Recensionen är intressant, dels eftersom Schein återkommer till de estetiska riskerna med ”det bomärke som Bergmans djävul alltid efterlämnar”, dels med avseende på de argument som Schein använder för att ändå motivera det höga betyget.⁶⁰ Med utgångspunkt i Anders Eks clownfigur diskuterar Schein det groteska i *Gycklarnas afton*:

Ek är clownen i detta sekelskiftets sjabbiga cirkussällskap, en grotesk figur i ett groteskt sammanhang. Det finns hos honom och hans medspelare lika lite kött och blod som i en marionett. Det är också samma brist på värme som fångslar, bristen även på psykologiska linjer och sammanhang, ytfenomenen, ett matter-of-fact-skeende som enligt romantiska skeptiker även är livets egen. Det ger ingen plats för djupsinnighet, bara för ett ibland leende, ibland melankoliskt deltagande.⁶¹

En film som öppet torgförs som skillingtryck (av Bergman) kan alltså inte klandras för att sakna den psykologi och de logiska sammanhang som annars efterfrågas så ofta av Schein. Filmen blir ”oåtkomlig för analytiska instrument [...] så länge man inte upptäcker pretentioner som är främmande för skillingtrycks”.⁶² I hyllandet av *Gycklarnas afton* avviker Schein också kraftigt från flera kritikerkolleger som dömde ut just de groteska dragen som spektakulära eller osmakliga.⁶³ Bergmans komiska ambitioner något år senare i *En lektion i kärlek* gavs dock ett beskt bemötande av Schein, och flera Bergmanfilmer under perioden – som *Sommaren med Monika* eller *Kvinnodröm* – berörs inte alls i Scheins filmkrönikor. Så sent som 1957 – efter hans avsked till läsekreten – återkommer dock Harry Schein till Bergman i en lång artikel om *Det sjunde inseglet*. Åter är det en dragning mot det enkla – mot ”commedia dell’artes standardtyper” – som får Schein att se poetisk skildring av ”den moderna människans dramatiska förhållande till sin omvärld” över-skugga ett hotande pekoral.⁶⁴ Både vad gäller *Gycklarnas afton* och *Det sjunde inseglet* kan man alltså se hur

Schein kan fördra ett stiliserat filmberättande som söker stöd i enkla berättelsestrukturer.

En alltför komplex och sökt bildestetik stör också Schein hos Arne Mattsson, vars filmer då och då tas upp till granskning. Den famösa och framgångsrika *Hon dansade en sommar* – inspelad för Nordisk Tonefilm – bedöms som sevärd efter sin premiär i en bortredigerad del av en filmkrönika sommaren 1952, men utdöms som reaktionärt borgerlig pigberättelse några år senare när arbetarrörelsens filmproduktion diskuteras i en artikel i *Tiden*.⁶⁵ I en krönika med titeln ”Fyra svenska regissörer” kallas Mattsson ”en Sjöberg i overall”.⁶⁶ Mattsson saknar Sjöbergs gnista och visionära kraft, menar Schein, och preciserar i en lång och nedgörande anmälning av filmen *Salka Valka* vad han menar.

Inom manuskriptets ram lämnar Mattsson sina aktörer större friheter än Sjöberg. Så är allt gott och väl. Däremot saknar Mattsson Sjöbergs sinne för rytm. Hans kamera är i ständig rörelse, den åker och panorerar fram och tillbaka. Mattsson är rädd för pauser och låter den ena närbilden efter den andra avbryta långa spelscener. Han gillar starka effekter och melodramatisk musik. Allt detta ger hans filmer – och även *Salka Valka* – drag av nervositet på gränsen till tjafsighet.⁶⁷

Erik ”Hampe” Faustmans filmer möts av föga intresse i Scheins filmkrönikor. Mest uppskattas *Gud fader och tattaren* 1954, en film som ”berör frågor om människovärdet, om dumhetens och intoleransens tanklösa och bottenlösa grymhet, om lojalitetens sammanbrott inför ett alltför starkt socialt tryck”.⁶⁸ Andra filmer av Faustman – som *Café Lunchrasten* eller *Kvinnohuset* – möts av skarp kritik för antingen slarv eller estetisering.

Förvånande nog är det Hasse Ekman som genomgående får mest odelat gillande hos Schein av dessa svenska filmskapare. Ekmans ofta hårt stiliserade berättelser och eleganta bilder skulle på förhand kunna tänkas svära mot de föreställda scheinska

idealen. Det förefaller dock som om det just är det artificiella i ekmanfilmerna som Schein uppskattar. Visserligen finner han i *Flicka och hyacinter*, som han annars hyllar för dess harmoniska helhet och mjuka vältaliga rytm, ”en konstruktion på ett måttbeställt skrivbord, långsökt, och psykologiskt osammanhängande, ihåligt hänsynslös, klädd i nylonstrumpor och sidenhandskar.”⁶⁹ Trots detta är *Flicka och hyacinter* en film som Schein känner trivsel inför, något han i samma andetag säger sig göra inför de flesta av Ekmans filmer. På liknande manér uppskattar Schein – till skillnad från de flesta kritikerkolleger – leken med fiktionsnivåer i *Gabrielle* några år senare. En film som han konstnärligt jämnställer med *Gycklarnas afton*. Även här finns dock viss inkonsekvens i bedömningen, lovorden till trots finner han det svårt att ”identifiera sig med filmens problem – såvida man inte ser den som en case story i puerilitet”.⁷⁰ Återigen är det dock i det angenämas tecken Schein vill beskriva Hasse Ekman:

Ekmans människor är vackra, på ett undantag när aldrig vulgära eller smaklösa. De rör sig i en hygienisk miljö vars ruttna kärna endast omtalas som prydlig kontrasteffekt. *Gabrielle* har en underton av sofistikerad resignation. Bakom den kanske en aning långsökta intrigen skymtar en klok och allvarlig syn på kollisionen mellan det absoluta och det relativa, på det absoluta orimlighet och det relativas ovärdighet. Men Ekman har varit tillräckligt länge i gamet för att hålla fast vid dubbel-spelets fiktion. Han är till synes den svenska filmens pojkaktiga playboy och på samma gång en av dess flitigaste och kunnigaste yrkesmän.⁷¹

Allra intressantast är kanske att Schein tillhörde de kritiker som inte fullständigt förkastade Ekmans *Dårskapens hus*.⁷² Filmen gjordes under filmproduktionsstoppet 1951 och bestod helt av hopklippta scener ur Ekmans produktion – högt som lågt, komedi som tragedi, något inte minst både skådespelare och regikolleger kom att betrakta som

kränkande. Schein såg istället denna film som en närmast logisk utveckling av filmmediets montage teknik. Visserligen menar även Schein att filmen bitvis blivit smaklös och billig, något som dock vägs upp av självironi. Schein avslutar: ”Hade Ekman bara lyckats lite bättre [...] hade jag nog sagt att det är en mycket sevärd film, med en särställning i filmhistorien, och en självklar plats i framtida filmhögskolors elementära kursplaner i filmens klippningsteknik och grundläggande formproblem”.⁷³

Harry Scheins förhållningssätt inför dessa svenska filmskapare visar alltså en del överraskande drag. Hans kritiska nagelfarande av Alf Sjöbergs konstfulla stilisering och betydelsemättade bildvärld, kan ses som överraskande ställt mot de välvilliga ordalag som ägnas mer lättsamme Hasse Ekmans lika stiliserade filmer. Mattsson och Faustman som i olika sammanhang annars benämnts som realister intresserar Schein föga, medan Bergman fångar hans uppmärksamhet både som offentlig figur och som filmskapare. Sökande efter konsekvens i flyktig kritik kan vara ett fåfängt företag. Här är dock inkonsekvensen till viss del skenbar. Att granska explicita konstnärliga ambitioner med sträng blick, samt att fokusera filmens mediala egenskaper, torgför Schein tydligt som ideal i sina artiklar om filmkritik eller om filmteori under tidigt 1950-tal. Det är därför inte förvånande att Bergmans filmer är som mest givande för skeptikern Schein när de som minst försöker vara konst. Och att Bergmans ambition att skapa sin egen mytologi lätt kan genomskådas som en pose. Hasse Ekmans självmedvetna ytlighet blir ett mindre problem för Schein än Sjöbergs och Bergmans mer föregivet oreflekterade *air* av djupsinne – och när Bergman klär sina allegorier i schabloner från folkkulturen blir de genast mindre problematiska. Allra roligast verkar Schein ha när han kan hitta djup där man minst av allt väntar det, som när han låter Ekmans *Gabrielle* gestalta kollisionen mellan absolut och relativt. Hans beskrivning av Hasse Ekman ligger givetvis också nära den senare mediala bilden av Harry Schein själv – ”den svenske

filmens pojkaktige playboy”. Måhända talar Schein här rent av om sig själv.

Epilog: Från verklighet till dröm

Harry Scheins berömda farväl till BLM:s läsare i juli 1956 – ”Jag är trött på film” – har ofta citerats. Artikeln uttrycker en leda vid den egna verksamheten som kritiker. Det kan diskuteras huruvida det är Scheins upplevelse av att ha sagt vad han ”är i stånd att säga om film”, eller otillfredsställelsen med den samtida filmens kvalitet som får honom att tystna.⁷⁴ Artikeln ger belägg för båda tolkningarna. Samtidigt finns ytterligare ett spår att följa. Schein påpekar i sin artikel också hur ”filmdebatten egentligen upphört att existera”, och jämför här med åren runt 1950 då ”en livlig och ibland hetsig diskussion om en rad filmproblem” pågick. En diskussion som ”angick alla kulturintresserade”.⁷⁵ Dessutom är televisionens intåg på den nationella mediala scenen samma höst ett slående sammanträffande – filmen är kanske på väg att tappa den roll som dominerande visuellt massmedium som motiverat Scheins intresse för den.

Tankar om filmens död finns redan tidigare i Scheins filmkritik. I BLM-artikeln ”Om film och filmkritik” från 1950 kan man läsa om hur ”filmen föddes och dog sin första död med Georges Méliès”.⁷⁶ Filmens död återkommer som tema i föredrag för både Uppsala och Lunds filmstudioföreningar i slutet av 1950-talet. Även efter att SFI bildats med Schein som VD återkommer profetior om hur filmen – eller rättare sagt biografen – inte längre är något viktigt medium. Samtidigt förutspår Schein hur den rörliga bilden kommer att få ett nytt och annorlunda liv. Vid en debatt om den svenska filmens framtid 1966 menar han att det i framtiden bara ”finns enstaka lyxbiografer kvar som visar stora underhållningsfilmer, medan filmvännerna går in i närmsta bokhandel och köper den senaste Fellini och kör på sin hemmabio”.⁷⁷

I en artikel i BLM i det sena 60-talet diskuterar Harry Schein filmmediets framtid – i relation till televisionen, till publiken och till en ny radikal filmargenerations ambition att gripa sig an sociala frågor. Verkligheten ser Schein numer som televisionens område snarare än biografens – filmer som Myrdals och Hassners *Myglaren*, Jarls och Lindkvists *De kallar oss mods* eller kollektivfilmen *Den vita sporten* är mer avpassade för det ”kalla” TV-mediets informationsförmåga.⁷⁸ Schein menar att ”om TV är till för att skildra verkligheten är biografen till för att ge en vision, en föreställning, en dikt, en dröm om verkligheten”.⁷⁹ I artikelns sista rader hoppas han på en ”drömmens renässans” i svensk film. Detta samtidigt som han även i förhållande till det Hollywood vars falska ideologiproduktion han en gång så tvärsäkert förkastade lyfter en lans för drömmar: ”Hollywood har en gång kallats för drömfabrik. Invektivet ligger möjligen i fabriken, definitivt inte i drömmen”.⁸⁰

Som filmskribent syns Schein sällan efter 1956. Då och då genom åren reflekterar han dock bakåt till sin kritikergärning. När han 1973 i egenskap av VD för Filminstitutet skriver förordet till den gamle trätobrodern Robin Hoods bok om tidig svensk film, *Svensk film före Gösta Berling*, ser han exempelvis med viss skepsis på de socialpsykologiska perspektiv han en gång omhuldat så. ”Jag var en gång med om att introducera filmkritik som samhällskritik. Numera är det så vanligt att metoden fått drag av mekanisk repetition”.⁸¹ Den politiska filmanalysens makroperspektiv intresserar inte längre Schein i samma utsträckning som det mikrosamhällets samspel mellan filmare och bolagsbildare som Idestam-Almquist beskriver i sin bok om den tidigaste filmen. När Schein ännu några år senare i TV-programmet ”OSA” från 1980 berättar för Nils Petter Sundgren om sin filmsyn, minns han på nya sätt sin ungdom. Filmen kunde för den unge filmkonsumenten Schein ”förverkliga drömmen om verkligheten”. För den mogne filmkritikern innebar biografen snarare ”drömmen om en annan verklighet”, en egenskap hos mediet Schein inte förkastar som



1966 – Ingrid Thulin och Harry Schein försjunkna i dagens brevsörd. Foto: Anders Engman Scanpix.

eskapism utan snarare framhåller som en mer positiv potential. Bilden av verkligheten är aldrig densamma som verkligheten menar han, men låter samtidigt förstå att det verkligt intressanta är ”hur denna förfalskade bild av verkligheten påverkar den verkliga verkligheten”.⁸²

Hur man skall tolka och förstå dessa ordvändningar om drömmar, mikroperspektiv och konstruerad verklighet är inte det enklaste. Visar de en Schein som vill vara i takt med en postmodern samtid? Även om han troligen i likhet med andra höll sig *ajour* med ny kontinental teori vid denna tid finns i dessa olika självreflexiva kommentarer också trådar bakåt till 50-talet.⁸³ Redan i sin recension av Wolfenstein & Leites *Movies* talade han om en trollcirkel där filmen också formar verkligheten. Han fascinerades av Hasse Ekmans lekar med fiktion-

snivåer och identifierade mytologiseringar i både genrer som westernfilmen och hos en regissör som Bergman. Schein är dock svår att se som relativist av postmodern kaliber. Den kollision mellan det absoluta och det relativa som kan skönjas i Scheins filmkritik är av annat slag än den som kom att präglade 1980-talets tänkande och kulturdebatt. Den är snarare en frukt av hans dubbla optik: han vill ställa diagnos på samhället genom att se på dess kulturprodukter, samtidigt som han både vill förändra förutsättningarna för skapandet av dem och värdera dem. Han vill vara en radikal samhällskritiker med ett klassiskt omdöme. Harry Schein är en paradoxernas man. Samtidigt är det just dessa paradoxala inkonsekvenser – och den goda penna och imponerande beläsenhet som präglar hans texter – som än idag gör hans filmkritik läsvärd.

Noter

- Harry Schein, ”Filmkrönika”, BLM, nr 6, 1952,474.
- Ibid.,473.
- H.L.S. (Harry Leonard Schein), ”Österrikes ansvar för världskriget nummer 1”, *NU. Världshändelserna inför världssopinonen*, nr 16, 1944, 12f.
- Se Per Vesterlund, ”Den svenska modellen – Arbetarrörelsen, staten och filmen” i *Medier och politik: Arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, red. Mats Jönsson & Pelle Snickars (Stockholm: Statens ljud och bildarkiv, 2007).
- filmfront -70/Arbetsgruppen för kritiska filmstudier i Uppsala, *Harry Schein: En viss tendens i svensk filmpolitik* (Stockholm: Ulf Berggren production, 1970). På samtida franskt manér (jfr tidskriften *Cahiers du Cinémas* publikationer från tiden i fråga) väljer författarna en kollektiv anonymitet. Enligt uppgift ska gruppen bakom skriften ha varit Lennart Lundberg, Olle Sjögren och Ulf Stenberg. Titelns uppenbara referens till François Truffauts stridsskrift mot den franska kvalitetsfilmen 1954, ”Une certaine tendance du cinéma français”, stärker ytterligare den franska radikala anknytningen.
- Ibid.,11.
- Ibid.,10.
- Janet Staiger, *Interpreting films: Studies in the Historical Reception of American Cinema* (Princeton: Princeton University Press, 1992).
- David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge, Mass.& London: 1989) 20.

- Olof Hedling, *Robin Wood: Brittisk filmkritiker* (Lund: Filmhäftet, 2001), 13ff.
- Se Hedling för diskussion av denna idéhistoriska grund för Woods verksamhet (och för hela den brittiska akademiska filmkritiken), 23ff.
- Harry Schein, ”Hollywoodpsykologi”, *Aftontidningen*, 3/5, 1946.
- Bordwell, 21.
- Robin Hood (Bengt Idestam-Almquist), ”Trött hjältes reträtt”, *Stockholms tidningen*, 17/12, 1956.
- Ibid.
- Brev från Schein till Hjerten, bevarat på ARAB i Harry Scheins personarkiv, vol 3:2. Var enkäten var tänkt att publiceras framgår tyvärr inte av korrespondensen. Inte heller enkätfrågornas lydelse.
- Ibid.
- Harry Schein, ”Om film och filmkritik”, BLM, nr 5, 1950, 394.
- Ibid.
- Ibid., 392.
- Ibid., 395.
- ”Filmen och verkligheten”, Föredrag på Klubb 44, 3/10 1946. Scheins personarkiv. ARAB, Volym 2:1.
- Harry Schein, ”Filmen och verkligheten”, *Biografbladet*, nr 4, 1946, 256.
- Harry Schein, ”Klasskamp i Hollywood: Den amerikanska

filmindustrins sociala och politiska bakgrund.”, *Biografbladet*, nr 2, 1947.

- Se exempelvis Vesterlund.
- Harry Schein, ”Vertikalmonopol och smakförskämning”, *Tiden*, nr 5, 1947, 302.
- Harry Schein, ”Om film och filmkritik”, BLM, nr 5, 1950, 391.
- Filmrecensioner, BLM, nr 9, 1949, 734.
- Filmrecensioner, BLM, nr 10, 1949, 830.
- Ibid., 829.
- Filmrecensioner, BLM, nr 1, 1950, 71.
- Ibid., 72.
- Harry Schein, ”Cykeltjuvar: Ett filmbrev”, BLM, nr 2, 1950, 233.
- Ibid., 232.
- Harry Schein, ”Litterär film”, BLM, nr 3, 1952, 226. Filmerna som diskuteras i artikeln är *En plats i solen* (efter Theodore Dreisers *En amerikansk tragedi*), *En fredlös på öarna* (efter Joseph Conrad) samt *Linje Lusta* (efter Tennessee Williams pjäs).
- Ibid., 231.
- Harry Schein, ”Människan på gränsen”, BLM, nr 5, 1955, 389.
- Harry Schein, ”Filmkrönika”, BLM, nr 2, 1954, 153.
- Harry Schein, ”Filmkrönika”, BLM, nr 10, 1950, 802.
- Manus utan titel, 17/3 1945. Scheins personarkiv ARAB, volym 2:1. För notis om föredraget se *Aftontidningen*, 17/3, 1945.
- Ibid.
- Harry Schein, ”Filmen som kollektivsymbol”, *Aftonbladet*, 27/6 1947.
- Stig Almqvist, ”Från Caligari till Hitler”, *Aftontidningen*, 1/7 1947.
- Harry Schein, ”Filmkrönika”, BLM, nr 7, 1950, 549.
- Ibid.
- Harry Schein, ”Budapest – Stockholm – Hollywood”, BLM, nr 2, 1951.
- Harry Schein, ”Filmkrönika”, BLM, nr 9, 1951, 799.
- Ibid., 800.
- filmfront-70, 13.
- Ibid.
- Harry Schein, ”Cykeltjuvar”, BLM, nr 2, 1950, 152.
- Harry Schein, ”Filmkrönika”, BLM, nr 4, 1954.
- Harry Schein, ”Den olympiske Cowboyen”, BLM nr 1, 1954, 53.
- Redan 1955 publiceras artikeln undertiteln ”The Olympian Cowboy” i *The American Scholar* (vol XXIV, summer 1955), och den har under åren nytryckts vid ett antal tillfällen. Den citeras ännu. Så sent som 2004 figurerar den i en artikel i *New York Times* som exempel på hur amerikansk populärkultur kan kopplas till USA:s utrikespolitiska strategier. J. Hoberman, ”It’s Always ‘High Noon’ at the White House”. *The New York Times*, 25/4, 2004.
- Harry Schein, ”Sjöbergs Julie”, BLM, nr 7, 1951.
- Harry Schein, ”I det öde landet: Anteckningar till Sjöbergs Barabbas”, BLM nr 6, 1953, 473.
- Ibid.

- Harry Schein, ”Filmkrönika”, BLM, nr 10, 1950, 799.
- Harry Schein, ”Filmkrönika”, BLM, nr 9, 1951, 714.
- Harry Schein, ”Filmkrönika”, BLM, nr 8, 1953, 639.
- Ibid.
- Ibid.
- Se Svensk *Filmografi* 5 (Stockholm: Svenska filminstitutet, 1983), 304, för en sammanställning av recensioner av Cycklarnas afton. Bland de mest kritiska var *Stockholms tidningens* Robin Hood, som vände sig mot just kombinationen av skillingtryck och naturalism, samt *Aftonbladets* Filmson (Sven Jan Hansson), som i en klassisk ordalydelse vägrade ”okulärbesiktiga den uppkastning Ingmar Bergman lämnat efter sig den här gången”.
- ”Harry Schein, ”Poeten Bergman”, BLM, nr 4, 1957, 353.
- Den bortredigerade delen finns bevarad i manus, där Schein bland annat säger sig ha ”kapitulerat inför den sensationellt mördande charm som [...] Ulla Jacobsson ådagalägger”. ”Filmlitteratur”,16. Scheins personarkiv ARAB volym 2:3. I artikeln ”Konst och trädgårdsskötsel” talas några år senare mer avmätt om ”fröken Jacobssons numera världsberömda anatomi”, *Tiden*, nr 6, 1955, 355.
- Harry Schein, ”Fyra svenska regissörer”, BLM, nr 10, 1954, 853. Förutom Mattsson och Sjöberg tar Schein i artikeln upp Egil Holmsen och Gunnar Skoglund.
- Ibid., 854.
- Harry Schein, ”Filmkrönika”, BLM, nr 3, 1954, 234.
- Harry Schein, ”Filmkrönika”, BLM, nr 4, 1950, 313.
- Harry Schein, ”Filmkrönika”, BLM, nr 2, 1955, 155.
- Ibid.
- I *Svensk filmografi* 5, 159, finns en översikt av pressreaktionen på *Därskapens hus*. Leif Furhammar kallar den i sin svenska filmhistoria för ”femtioalets mest utskällda produkt”. Leif Furhammar, *Filmen i Sverige* (Höganäs: Wiken, 1991), 206.
- Harry Schein, ”Filmkrönika”, BLM, nr 9, 1951, 716.
- Harry Schein, ”Trött på film”, BLM, nr 10, 1956, 853.
- Ibid., 857.
- Harry Schein, ”Om film och filmkritik”, BLM, nr 5, 1950, 392.
- Citat från Expressen (datum saknas) – Scheins privata klipparkiv.
- Harry Schein, ”I stället för repliker”, BLM, nr 3, 1969, 194-202. Schein anknyter i artikeln till Marshal McLuhans binära uppdelning av medier i kategorierna ”hot” respektive ”cool”. Se Marshal McLuhan, *Media: Människans utbyggnader* (1964; Stockholm: Norstedts, 1999).
- Harry Schein, ”I stället för repliker”, BLM, nr 3, 1969, 198.
- Ibid., 202.
- Bengt Idestam-Almqvist (Robin Hood), *Svensk film före Gösta Berling* (Stockholm: Pan Norstedts/SFI, 1973), 5.
- Samtliga citat från OSA, TV2, 24/9 1980.
- I självbiografiska *Makten* finns exempelvis namn som Baudrillard och Foucault citerade. Harry Schein, *Makten*, (Stockholm: Bonniers, 1990), 201f.

Pelle Snickars

Vad är kvalitet?

I mars 1965 är BBC på besök i Stockholm för en längre intervju med Harry Schein. Enligt britterna är han mannen som tillsammans med Ingmar Bergman satt den svenska filmen på den internationella biografkartan. Reportern Eric Rohde inleder intervjun lite trevande, men efter en stund försöker han få Schein att säga något mer personligt. Det visar sig inte vara speciellt svårt. Med sig själv som ämne kommer Schein snabbt igång; han berättar gärna om sin egen filmkritikergärning, om att ”dåliga filmer” var intressanta att skriva om, om sin filmreform, om sitt filminstitut – och inte minst om hur man gör bra kvalitetsfilm. Rhode får knappt en syl i vädret. Visserligen är Schein lite osäker på om man egentligen kan lära ut filmskapande; när allt kommer omkring var Orson Welles ”bara i Hollywood i åtta dagar innan han gjorde *Citizen Kane*.” Men han pratar ändå på om sin nyinrättade filmskola. Utan falsk blygsamhet avrundar Schein: ”I find myself extremely interesting”.

Att BBC också intresserar sig för Harry Schein i mitten av 60-talet är inte ägnat att förvåna. Den

svenska filmreform och det filminstitut som bär hans signatur har låtit tala om sig i Europa. Bergman är förstås det lok som driver på ryktbarheten, men att Schein är eldaren som fått upp ångan på svensk film börjar bli allom bekant. Merparten av BBC-intervjun ägnas åt den speciella svenska kvalitetsfilmen. Begreppet ”quality film” är förvisso helt okänt på engelska (liksom på tyska och franska), men det bekommer inte Schein. Lika pedagogiskt som utförligt förklarar han för Rohde vad det hela handlar om; kvalitetsbegreppet är trots allt något han ägnat nästan 20 års tid. Det är också det nav kring vilket hela hans filmreform cirkulerar. I det nya filmavtalet används ”35 procent av pengarna för att stimulera produktionen av kvalitetsfilm”, påtalar Schein. ”Oh good”, svarar Rohde enligt radiotranskriptionen – men kanske utbrister han i själva verket, ”Oh God”.

Schein är emellertid noga med att påpeka att pengarna betalas ut först i efterhand. Det är bara det färdiga resultatet i biografen som räknas understryker han lika glatt som triumferande. Att på för-

hand försöka bedöma filmers potentiella kvaliteter anser Harry Schein med sedvanlig tvärsäkerhet vara snömos. Det är omöjligt. Inför en något förbluffad Rhode påpekar Schein att han därför inte heller är speciellt intresserad av några objektiva kriterier för kvalitetsfilm. Något tautologiskt menar han att: ”the entire matter who is to decide whether it is a good or a bad film seems to me an irrelevant question because good films are films which people who professionally deal with the judgement of film consider to be good films”. Dock med det ironiska tillägget – ”I mean, they might be wrong.”¹

Någonstans har Harry Schein påtalat att filmkvalitet är det som vi kommer ihåg från filmer vi glömt. De filmer som Schein och hans institut gav stöd till må i flera fall ha lämnat vårt minne, men hans kvalitetsbegrepp är dock allt annat än bortglömt. Om det är något begrepp Schein myntat så är det just denna term, som fortfarande präglar den svenska film- och kulturpolitiska debatten. Ambitionen med den här artikeln är att resonera kring hans kvalitetsbegrepp, filmreformens *raison d’être*, som Schein påpekade i boken *I själva verket* från 1970. När dessa rader skrivs nästan 40 år senare är kvalitetsbegreppet faktiskt mer aktuellt än någonsin. I den proposition som 2009 års stora kulturutredning resulterat i har till exempel kvalitetsbegreppet tagits tillbaka ”bland de kulturpolitiska målen efter att kulturutredningen först tog bort dem”² – detta efter hård kritik. Begreppets frånvaro noterades exempelvis i Svenska Filminstitutets remissvar där det poängterades att kvalitetsaspekten är ständigt närvarande i den stödverksamhet som institutet ägnar sig åt. ”I den löpande hanteringen av stödet till produktion av ny svensk film använder vi oss av en rad olika kriterier för att fånga in kvalitetsbegreppet.”³

Naturligtvis har det scheinska kvalitetsbegreppet stötts och blötts i filmsammanhang alltsedan filmreformen 1963. Eftersom den svenska filmen verkar befinna sig i ständig kris har begreppet knappast minskat i betydelse. Söker man på ordet ”kvalitet”

i den senaste filmutredningen, ”Vägval för filmen” från hösten 2009 får man till exempel mer än 50 träffar. Termen ”kvalitetsfilm” är också frekvent förekommande: ”lansering av kvalitetsfilm”, ”stärka kvalitetsfilmen”, ”stöd till kvalitetsfilm”, kan man läsa sida upp och ned i utredningen.⁴ Går man igenom den framstår ”kvalitet” alltså som en grundbult för svensk filmproduktion; på några ställen framgår det rentav i klartext: ”Det är av avgörande betydelse att stöden till svensk filmproduktion har som främsta uppgift att höja kvaliteten i svensk film.”⁵

Kanske skulle Harry Schein gillat och varit belåten med det – kanske inte. Med sällan skådad frenesi och finess återkom han till det lika användbara som intetsägande kvalitetsbegreppet under mer än ett halvsekels skrivande, funderande och beslutsfattande kring film. På ett plan var det hela mycket enkelt för honom. Kvalitetsdefinitionen stipulerade framt att det som filmkännare tyckte var bra film – var bra film. Några objektiva kriterier fanns inte; cinematisk kvalitet var på många sätt lika subjektivt och relativt som det personliga tyckande Schein ägnat sig åt i biografmörkret som ung filmkritiker i BLM.

Ändå, eller kanske på grund av det, lyckades det honom att strukturera en hel filmreform, bygga upp ett filminstitut och ett filmhus kring denna minst sagt diffusa term – som ju knappast blivit klarare i konturerna sedan dess. Filmkvalitet är ett vagt begrepp som kan betyda olika saker beroende på kontext. I den senaste filmutredningen framgår exempelvis att filmproduktionen i Sverige dels får ett ”selektivt stöd, baserat på en kvalitetsbedömning, dels automatiskt stöd, som grundar sig på filmernas kommersiella framgångar, utan att det görs någon kvalitetsprövning av filmerna.”⁶

”Kvalitetsbedömning”, ”kvalitetsprövning”, ”att höja kvaliteten i svensk film” – vad betyder sådana ord egentligen? Kanske kunde bara Harry Schein svara på det. Men som Cissi Elwin Frenkel påpekar i sitt bidrag till den här boken används Scheins beskrivning fortfarande av SFIs konsulenter. I deras

remissvar framhålls just att Filminstitutet i sitt nuvarande stödarbete ”inspirerats av [Scheins] kvalitetsbegrepp som [det] formulerades på 1960-talet. ... Vi ser det som en styrka att tvingas förhålla oss till ett svårfångat begrepp som kvalitet.”⁷

Svårfångat är en utmärkt beskrivning; det är verkligen inte speciellt enkelt att få korn på kvalitetsbegreppet. På många sätt är det lika undflyende som det är subjektivt. Men för Schein var kvalitet, som sagt, ofta okomplicerat. I det ursprungliga filmavtalet definierade han ju vad det hela handlade om i *en* enda mening. Att bedöma en films kvalitet var inte speciellt svårt, påpekade Schein. Med reminiscenser från sin egen kritikergärning menade han att man faktiskt bara hade att uppmärksamma ”en rad av varandra oberoende faktorer, såsom förnyelse av 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, lyriska värden, den tekniska skickligheten i manus, regi och spel samt övriga artistiska komponenter hos film.”⁸

Ett begrepp gör karriär

Scheins kvalitetsdefinition var en del av filmavtalet från mars 1963, men redan 15 år tidigare skriver en ung Harry L. Schein om behovet av ”en kvalitetshöjning av filmen.”⁹ Under 50- och 60-talet återkommer kvalitetsbegreppet i var och varannan av de otaliga artiklar och föredrag som flyter ur Scheins penna. Termen tröttar inte ut honom – trots att han sagt sig vara trött på film. Snarare försöker han ständigt turnera den på mer eller mindre spänstiga sätt. 1976 frågar sig Schein i ett opublicerat manuskript (med överstrykning) ”vad som menas med kvalitet? Försök inte. Det är omöjligt att definiera konstnärlig kvalitet, men vi känner igen den när vi möter den. Kvalitet är vad vi tycker kvalitet är – och vi alla är ju överens.”¹⁰ Att den kanske mest centrala

meningen är överstruken framstår som logiskt; som ett självreferentiellt och subjektivt begrepp var kvalitet sig självt nog. Det tedde sig visserligen banalt, därav överstrykningen, men var likväl sant.

Paradoxalt nog blir kvalitet ofta som mest uppenbar genom sin frånvaro och avsaknad av den. Brist på filmisk kvalitet var något som Schein ständigt återkom till – ändå upp i hög ålder. I en intervju 2003 påtalar han lätt raljerande att det numera helt ”saknas kvalitetstänkande för filmen.” Filmen har anpassat sig efter televisionen, och det vet ju alla att ”TV i stor utsträckning har struntat i all kvalitetssatsning.”¹¹ Ett karakteristiskt sätt för Schein att definiera kvalitet var just att jämföra film med andra konst- och medieformer. Det fanns för honom ingen speciell skillnad mellan olika mediala uttryck; alla kunde bedömas på ungefär samma sätt och med fördel jämföras med varandra. I BBC-intervjun påpekade han till exempel att han redan som sträng kritiker hade samma fordran på film som litteratur; de granskades efter samma estetiska eller sociologiska måttstock. Scheins filmkritik var ofta normativ, och detsamma drabbade TV som i hans återkommande polemik beskrevs som ett medium helt utan kvalitet. Det var visserligen en karakteristika han inte var ensam om; invektiven mot tidig TV var legio. Hans Magnus Enzensberger, som Schein förmodligen läst, menade till exempel att televisionen var ett veritabelt ”nollmedium”.

Mest famös är den debatt som följde på Harry Scheins anmälan till Radionämnden när TV skulle visa Åsa-Nisse-filmer 1970. Filmerna var enligt Schein så dåliga att de bara måste strida mot SR:s bestämmelser om ”god underhållning”. I en artikel i *Expressen* i den debatt som följde skrev han gement att TV ”hade lika ont om pengar som om publik.” Möjligen, menade Schein, ”får man en större publik om man för några hundralappar köper och visar ett urgammalt restlager ur den svenska filmens bottenvegetation.” Men det var tveksamt, och Åsa-Nisse-filmerna framstod som ett verkligt lågvattenmärke för svensk television.¹²



Harry Schein i telefon.
SFI.

Samtidigt var TV ett medium att ta spjörn emot. I ett första maj-tal 1963 hävdade Schein exempelvis att staten, genom att avveckla nöjesskatten och bilda ett filminstitut, givit ”filmen en möjlighet att överleva konkurrensen från televisionen.”¹³ På samma gång var Schein förstås smärtsamt medveten om att hela hans filmreform berodde på televisionens framväxt och publika genomslag. Åren kring 1960 halverades den svenska biopubliken, och Harry Scheins genidrag var dels hans tidiga och klarsynta insikt om de mediala förändringar som väntade, dels hans sätt att omdefiniera filmen som kulturprodukt. I takt med att biograffilmens popularitet sjönk, lanserades filmreformen helt enkelt som ett försök att höja filmens kulturella prestige. Kvalitetsbegreppet var här lika centralt som SFI vore otänkbart utan TV.

Schein såg också de större mönstren som mediemoderniteten producerade och de stigande förväntningar det innebar. Precis som Statens järnvägar tvingats till ”rationella saneringsåtgärder när bilismen tagit en stor del av dess publik [eller] sjöfarten tvingats ta konsekvenserna av flygets genombrott”, påtalade han i artikel i *Expressen* i juni 1960, var det nödvändigt för filmen att omformulera sig i ljuset av televisionens flimrande sken. TV, som fram till 1979 sorterade under Sveriges Radio, blev därför en lika nödvändig som återkommande måltavla för Scheins beska i kvalitetssammanhang. Det medium som ”sprängt Hollywoodbolagens hegemoni”¹⁴, var å ena sidan orsaken till den mediala maktförskjutning där filmen skuffats ordentligt åt sidan (även om den tidiga televisionen produktionsmässigt länge var helt beroende av film på filmbas). Å den andra sidan erkände Schein motvilligt att med ”de flesta mått mätt, är [TV] den största, viktigaste och mest effektiva kanalen för filmdistribution.”¹⁵

Den här avunden och animositeten gentemot televisionen som tidens mest moderna rörliga bildmedium tog sig många olika uttryck i Scheins texter och anföranden. I boken *Har vi råd med kultur?* från

1962 påtalade han exempelvis att som kommunikationsmedel var televisionen (och radion) ”inga egentliga konstarter”. För Schein var det viktigt eftersom han i sina ”kulturpolitiska skisser” starkt argumenterade för att ett verkligt kulturpolitiskt reformarbete borde ske med utgångspunkt i konstarterna själva. Som masskommunikativa etermedier var radio och TV förvisso samtidens viktigaste folkbildningsmedel, och enligt Schein vore det ju orimligt att helt bortse från ”konstens kommunikationsproblem”. Men några mer ”sublima kvalitetsdefinitioner” letade man förgäves efter i radio- och TV-sammanhang. Det finns till och med skäl att anta, påpekade Schein elakt, att man inom radio- och TV-sfären med ”bättre program inte i första hand avser mer *värdefulla* program utan mera publikattraktiva.”¹⁶ Det var nu en sanning med modifikation eftersom televisionen aktivt arbetade med såväl bredd som djup. Den dokumentära verksamhet som Lennart Ehrenborg byggde upp på ”Filmavdelningen” på Sveriges Radio var exempelvis alls inte olik Filminstitutets kvalitativa inriktning.¹⁷

En viktig och återkommande figur hos Schein när han skrev och resonerade kring etermedia var monopoltanken. Eftersom SR hade den privilegierade ensamrätten på valet av program som sändes i etern borde de kunna sätta kvalitativa mål, menade Schein. 1961, ett år innan hans ”kulturpolitiska skisser” publicerades, skrev han en artikel i *Expressen* med rubriken ”Vad garanterar monopolet?”. I den påpekade han syrligt att det främsta skälet till att SR hade monopol på radio och TV var ”att upprätthålla en viss programkvalitet.” Monopolställningen var alltså ett slags ”kvalitetsgaranti” som SR hade att leva upp till, vilket Schein naturligtvis ansåg att bolaget inte gjorde.¹⁸ Som socialdemokrat var det för Schein också obestriddligt att kvalitetens och ”den goda smakens” fiender även lurade på den kommersiella marknaden. I artikeln sa han sig rentav ogilla kommersiell radio och TV ”nästan, men också bara nästan” lika mycket som han ogillade SR:s programpolitik.

”Det är självfallet inte lätt att definiera programkvalitet eller, än mindre vinna enighet kring kvalitetsdefinitionen”, fortsatte han listigt sin artikel. ”Men det blir inte lättare om problemen möts med uttalanden av typen: Smaken är olika. Det gäller att finna en lämplig avvägning mellan tyngre och lättare gods. Underhållningsbehovet är legitimt och måste tillfredsställas”, fortsatte han något kryptiskt – för att i nästa mening helt avfärda dessa påståenden. Just sådana argument framstod för honom som floskulösa och triviala; de brast i klarhet och exakthet. Istället borde det vara möjligt att ”precisera kvalitetskravet”, framför allt genom att fodra att programkvaliteten i radio och TV på grund av själva monopolsituationen ”måste vara högre än hos jämförbara kommersiella” aktörer.¹⁹

För Schein var det också självklart att programkvaliteten inte kunde definieras i termer av ”förmågan att attrahera en större publik”. Omsorg om programkvalitet, skrev han i *Har vi råd med kultur?*, kan bara betyda en sak: ”värdefulla och inte publika program.”²⁰ Samtidigt insåg Schein naturligtvis att det ”publikattraktiva” var den stora målsättningen för i princip alla kommersiella radio- och TV-företag runt om i världen. Genom sina återkommande resor till USA hade han förstås stor insikt i hur europeisk public service (och film) avsevärt skilde sig från amerikanska värderingar, där pengar och publik alltid var ett mått på kvalitet. Schein var också noga med att understryka att ett marknadsorienterat utbud inte med nödvändighet innebar en total medial likriktning. I Los Angeles, påpekade han i *Expressen* 1961, finns exempelvis en kommersiell radiosändare som ”kontinuerligt sänder klassisk och seriös musik, ett slags high-brow-skval, med reklamslag mellan (men inte under) musikstyckena och nyheter varje timme. Det finns uppenbarligen en tillräckligt stor publik för seriös musik för att annonsörerna skall anse det lönsamt att bekosta denna verksamhet.”²¹ Enligt Schein hade klassisk musik i en kommersiell eter dock inte något med programkvalitet att göra. I enkla ekonomiska ter-

mer handlade det bara om att sända ett redan efterfrågat utbud till en smal nisch av marknaden. Den kvalitet som den svenska monopolställningen för radio och TV borde garantera innebar snarare att de flesta program ”måste ligga på en högre nivå än lyssnarmajoriteten kan tänkas vilja acceptera.” Utbudet borde helt enkelt alltid vara ett steg före sin publik, menade han, även om det ”sker på bekostnad av populariteten.”

Det var naturligtvis en radikal hållning som Harry Schein ännu kunde tillåta sig, men en snarlik didaktisk syn på de moderna massmedierna var samtidigt alltför välbekant. Ett liknande sätt att resonera om såväl radio som rörliga bilder är vida spridd i den svenska mediehistorien, och redan påtaglig i debatten kring Nick-Carter-litteraturen och receptionen av den tidiga filmen kring 1910. I sin artikel använde sig Schein av glosor som ”smakuppfostrande” och ”undervisande”, vilka direkt för tanken till debatten kring ”biografeländet” och arbetarrörelsens kamp mot ”smutslitteraturen”. 1918 skrev till exempel Ernst J. Lundqvist en artikel i *Tiden* med den talande titeln, ”Kan en bättre biograf- och teaterkonst framtvingas?”²² – redan då var kvalitet med andra ord en bristvara. Om arbetarrörelsen över huvud taget intresserade sig för andra medier än press under 10-talet så gjorde man det just utifrån en reformistisk agenda med syfte att förändra det smakfördärvande utbudet. I generella termer drevs de kultur- och mediepolitiska aktiviteterna inom arbetarrörelsen under 20- och 30-talet enligt två riktlinjer. Å ena sidan premierades folkbildning i olika former, å den andra sidan försökte rörelsen motverka tidens ”kommersialism”.²³ Det var just dessa kulturideal som den unge Harry Schein gjorde till sina under det tidiga 40-talet.

Det kan framstå som besynnerligt, men Scheins kvalitetsbegrepp har alltså sitt ursprung i en tradition av lika folkbildande som påtvingade normativa kulturideal. Att få folket att bilda sig – om så på biograf eller framför TV:n – var en krävande uppgift som fordrade ansträngningar. Att förfina och

bilda sinnena var jämväl för Schein och likasinnade vänsterintellektuella en självklarhet; det var rentav kulturens och konstens själva uppgift. Samtidigt ingick det i arbetarrörelsens målsättning, skrev Schein så sent som 1955, ”att göra konsten tillgänglig för alla befolkningsskikt.” Vad det var för slags konst man vill göra tillgänglig var dock en besvärligare fråga, inte minst om den konst man valde att satsa på inte uppskattades publikt. ”Den politiska demokratin hyser en instinktiv motvilja mot den smakens hierarki, som kännetecknar konstlivet”, hette det exempelvis på ett ställe i artikeln ”Konst och trädgårdsskötsel”. Den avslutades med den elitistiska uppmaningen att ett ”radikalt demokratiskt samhälle behöver konstens egen aristokrati.”²⁴

En mer elitistisk folkbildare än Harry Schein är faktiskt svår att tänka sig. Han, den ensamme flyktingen, anammade som få andra under 40-talet den bildade borgerlighetens ideal, om än i vänsterintellektuell tappning. En socialdemokratisk kulturaristokrat har han kallats, och det är ganska träffande. Det scheinska kvalitetsbegreppet koncipieras såtillvida i skarven mellan 40- och 50-tal i ett kraftfält där poler som elitism och socialism, kommersialism och didaktik, undervisning och nöje, smaklöshet och smakuppfostran utgör det bärande tankegodset. Denna säregna dialektik är inte minst uppenbart i Scheins första egentliga ansats att formulera ett slags statlig filmpolitik, eller åtminstone ett förslag i en sådan riktning. Artikeln, med den underbara titeln ”Vertikalmonopol och smakförskämning”, publicerades i *Tiden* 1947. Den är skriven helt i linje med arbetarrörelsens syn på kulturpolitik, men präglas också av en mer sofistikerad kulturell, för att inte säga intellektuell hållning och skärpa.²⁵ Den unge Schein gick initialt till storms mot det maktkomplex som den svenska filmbranschen präglades av. ”Det intima sambandet mellan producent, distributör och biograf [utgör] ett nästan fullkomligt maktkomplex”, påtalade han lika tvärsäkert som upprört. Ändamålet var ”att sälja en mindervärdig vara för ett oskäligt pris.” I sam-

hället i stort fungerade filmen därför som ”kulturbroms”, enligt Schein. Mellan raderna framstod det för honom som närmast tragiskt, eftersom filmen ”genom sin gigantiska suggestionsverkan [kunde] tjäna som kulturaccelerator.” Men som masskulturell produkt var filmen naturligtvis beroende av en ”jättepublik”, och de ”dåliga” filmerna på repertoaren anpassades därför bara ”efter den breda massans smak.”

Den här typen av resonemang och iakttagelser kring filmmediet var knappast nydanande. Med ynglingens förmenta tolkningsföreträdare – Schein var bara 23 år när han skrev artikeln – kunde han till exempel inte låta bli att förnumstigt påpeka att filmbranschen menar ”att goda (läs mindre dåliga) filmer inte lönar sig så bra som vanliga (läs urdåliga) filmer.” Det intressanta är dock att Schein inte stannade vid den här typen av infam kritik. Snarare lyfte han blicken och betraktade film både som konst *och* industri. Och än viktigare var att han såg på film som ett slags mångfacetterad kulturprodukt, jämbördig med exempelvis föreläsningar på ABF, museer eller god litteratur. Det finns en ofta spridd missuppfattning, påtalade han, ”att filmen med nödvändighet måste behandlas som big business-vara. Årligen används i Sverige miljoner kronor i folkbildningssyfte, för olika kulturella och konstnärliga ändamål ... Skulle inte en investering i filmen utan tanke på omedelbar utdelning ha en väl så hög effekt?” Om staten subventionerade museer, varför skulle den då inte i folkbildnings- och smakuppfostrande syfte också kunna stödja ”god filmproduktion” eller ”den goda filmen”? De senare var termer som ännu inte ersatts av kvalitetsbegreppet, men innebörden var i princip densamma.

Termen ”kvalitet” förekom dock redan. Bland annat påpekade Schein att filmutredningen 1942 fastslog att biografintäkterna var ”oberoende av filmkvalitet”, det vill säga att både ”goda” liksom ”dåliga” filmer följde samma kurvor på besöksfrekvensen”. Vatteningenjören Schein drog givetvis ett antal växlar på detta. Filmbranschen, menade

han, underskattade filmpublikens intellektuella nivå. Man borde istället förlita sig på rationell statistik; god film lönar sig, satsa på kvalitet. En tilltagande ”standardhöjning” av filmproduktionen kunde till och med få svensk film att konkurrera på den internationella marknaden. Det var ett argument som Schein skulle återkomma till under 60-talet, men samma tankegång figurerade även i texten ”Råsundakris och hollywoodparadis” från 1947. Där poängterade han att man nog måste ”räkna med att utländsk filmpublik endast kommer att acceptera svensk film om kvalitativa företräden överväger besväret med det främmande språket.”²⁶ Underförstått var just bristen på kvalitativa anspråk det stora problemet med filmutredningen 1942, menade den unge Schein. Utredningen försökte undersöka hur svensk filmproduktion skulle stödjas generellt, men premissen borde naturligtvis ha gällt hur staten skulle stödja *god* filmproduktion, det vill säga ”svensk filmproduktion av kulturellt och konstnärligt värde.”

Några år efter det att Harry Schein formulerat dessa rader presenterades betänkandet, *Statligt stöd åt svensk filmproduktion*. Denna, ”1950 års filmutredning” i Scheins terminologi, lanserades ungefär samtidigt som det så kallade ”filmstoppet”. Filmbranschens var missnöjd med den alltför höga nöjesskatten, och upphörde helt sonika för en tid med all produktion. Betänkandet föreslog ett slags generellt stöd till den svenska filmnäringen,²⁷ men som Per Vesterlund påpekat innehöll det sammanfattande förslaget ”inga normativa diskussioner om god eller värdefull film.” Stödet avsåg snarare att backa upp en hotad filmbransch – och givetvis lät kritiken inte vänta på sig. Det ”smakneutrala stödsystemet”²⁸ kom att mötas av skarp kritik i offentligheten eftersom det var uppenbart att filmer med stora publikframgångar skulle få de största subventionerna.

I maj 1950 påpekade Schein i radio att ”det talas för mycket om nöjesskatten och för lite om god film.”²⁹ Ett halvår senare uppvaktade han tillsammans med ett antal namnkunniga regissörer som

Bergman, Hasse Ekman, Hampe Faustman och Arne Sucksdorff finansminister Per Edvin Sköld med en skrivelse. Av praktiska skäl menade de att filmutredningens förslag borde tillstyrkas, detta för att få fart på filmbranschen. Men skrivelsen uppmanade framför allt till en ny utredning, med uppgift att undersöka ”möjligheterna att statens stödbidrag [till film] lämnas till ett från staten fristående organ för produktionsstöd enligt kvalitativa grunder.”³⁰

Att Harry Schein var hjärnan bakom dessa formuleringar är ingen vild gissning. Vid samma tidpunkt skrev han också en vass krönika, betitlad ”Staten och filmen” i BLM, där han ömsom upprört, ömsom ironiskt kritiserade den aktuella filmutredningen och de politiker som knappt satt sin fot i en biograf. ”Vem kan avgöra om en film är bra eller dålig?”, frågade sig Schein retoriskt. ”Olika kritiker har ju så olika uppfattningar om film.” Filmutredningen hade slagit fast att ”god film” var önskvärd, och att man borde främja inspelningen av sådana alster. Men det kan ju bara ske ”genom ett kvalitetsberoende produktionsstöd”, och en sådan diskussion lyser som bekant med sin frånvaro i filmutredningen, slog Schein fast. Inte utan medvetenhet om sin egen betydelse som pådrivare i denna fråga, räknade han upp ett flertal sammanhang där kvalitetsdiskussionen redan pågick. ”1947 fäste jag i en artikel i *Tiden* uppmärksamheten på kvalitetsbedömningens inverkan på filmproduktionens monopolistiska struktur”, påtalade han något lillgammalt. Vidare anförde han skrivelsen till Sköld, liksom en debatt på Publicistklubben, där förutom filmutredningens ledamöter, samtliga närvarande enligt uppgift hade anslutit sig till ”kravet på kvalitetsbedömning”.

Något sarkastiskt förundrade sig Schein i BLM-artikeln över motståndet mot frågan, och fann att det mest bärande argumentet var inkompetens och statens rädsla för att ”engagera sig i en kvalitetsbedömning”. Här förelåg risk för censur eller otillbörlig påverkan, menade somliga. Schein hävdade att de fått det hela om bakfoten, och senare skulle

han just understryka vikten av att Gunnar Strängs brutit med Skölds uppfattning att staten inte skulle lägga sig i vad som var konst eller inte. När det gällde mer explicit bedömning av film hänvisade Schein också till poängtabellerna i *Biografbladets* årliga omröstning om årets bästa svenska film. De antydde att det inte alls var speciellt ”besvärligt att skilja på god och dålig film”; det var ju något som bransch- och nöjespressen ägnade sig åt hela tiden. I andra sammanhang anförde han också filmcensuren som exempel på en etablerad bedömingkultur på filmens domäner.³¹ En ”konsekvent kvalitetspolitik” för film var med andra ord inte besvärligare att administrera än annan stöd- och stipendieverksamhet inom kultursektorn. ”Den egentliga orsaken till statsmakternas motvilja för kvalitetsbedömning av film bottnar [snarare] i filmens brist på akademiska bedömningstraditioner”, menade Schein.

I sak är det givetvis inte svårare att bedöma film än litteratur och i alla händelser betydligt lättare än t. ex. att yttra sig i nationalekonomiska spörsmål. Men nationalekonomiskt inställda politiker gör ideligen högst subjektiva och diskutabla ställningstaganden i komplicerade ekonomiska situationer, det är deras yrke, det vet riskerna, och de vet också att det nödvändigtvis stora antalet felbedömningar ändå vägs upp av fördelen av en konsekvent kvalitetspolitik. Panik för omdöme uppstår endast i främmande ämnen, här hos dem som aldrig går på bio och därför saknar intresse för filmens kvalitetsproblem. Men deras egen inkompetens på området utesluter ju inte andras kompetens.³²

Oaktat utfallen mot allehanda nationalekonomer – Schein skulle långt senare träffande karakterisera denna disciplin som ”ett slags matematiserad masspsykologi”³³ – utgör artikeln ”Staten och filmen” ett slags provkarta för den filmpolitik som Harry Schein lite mer än ett decennium senare gör till sin. Här provas många av de idéer som sedermera vägleder honom till såväl filmreformen som film-

avtalet 1963. Schein har tidigare anført hur nöjes-skatten på biobiljetter kunde användas som differentieringsfaktor; ”god film” skulle kunna vara helt befriad från nöjesskatt hette det redan 1947.³⁴ I början av 50-talet uttökar han alltså sin palett med flera genomarbetade förslag. Han för in kvalitetsbedömning som incitament för filmproduktion, statistik som objektivt bedömningsinstrument och kritiker och filmkännare som subjektiva smakdomare för en konsekvent kvalitetspolitik. Filmen må ha problem, med den cinematiska kulturpolitiken Schein kastar fram det ena progressiva förslaget efter det andra. För honom finns knappt skuggan av ett tvivel att man faktiskt kan skilja bra film från dålig – givet att man följer hans rekommendationer.

Per Vesterlund har på ett övertygande sätt argumenterat för att Schein är en av flera arbetarrörelseanknutna filmskribenter som under 40- och 50-talet initierar ”ett förhållningssätt inför filmmediet som gjorde en statlig filmpolitik (av det slag som slutligen sjösattes 1963) till en självklar tankegång.”³⁵ Kvalitetsbegreppet är här centralt; det är på många sätt själva nyckeln till förståelsen av hur filmmediet med nödvändighet måste uppgradera sig i ett snabbt föränderligt medielandskap. Framför allt tjänar kvalitetsbegreppet till att uppvärdera filmen som konststart. Schein skall sedermera understryka att filmreformen främst var ett erkännande av mediets särart som konstnärligt uttrycksmedel. I egna ögon är hans reform (då redan) tidens främsta tecknen på en politisk och social attitydförändring visavi film.³⁶ Men före reformen är han långt ifrån ensam att tänka i dessa banor. Som Vesterlund understryker hade liknande filmpolitiska förslag florerat under en längre tid. Marken var alltså väl förberedd – men det är förstas bara Harry Schein som går från ord till handling.

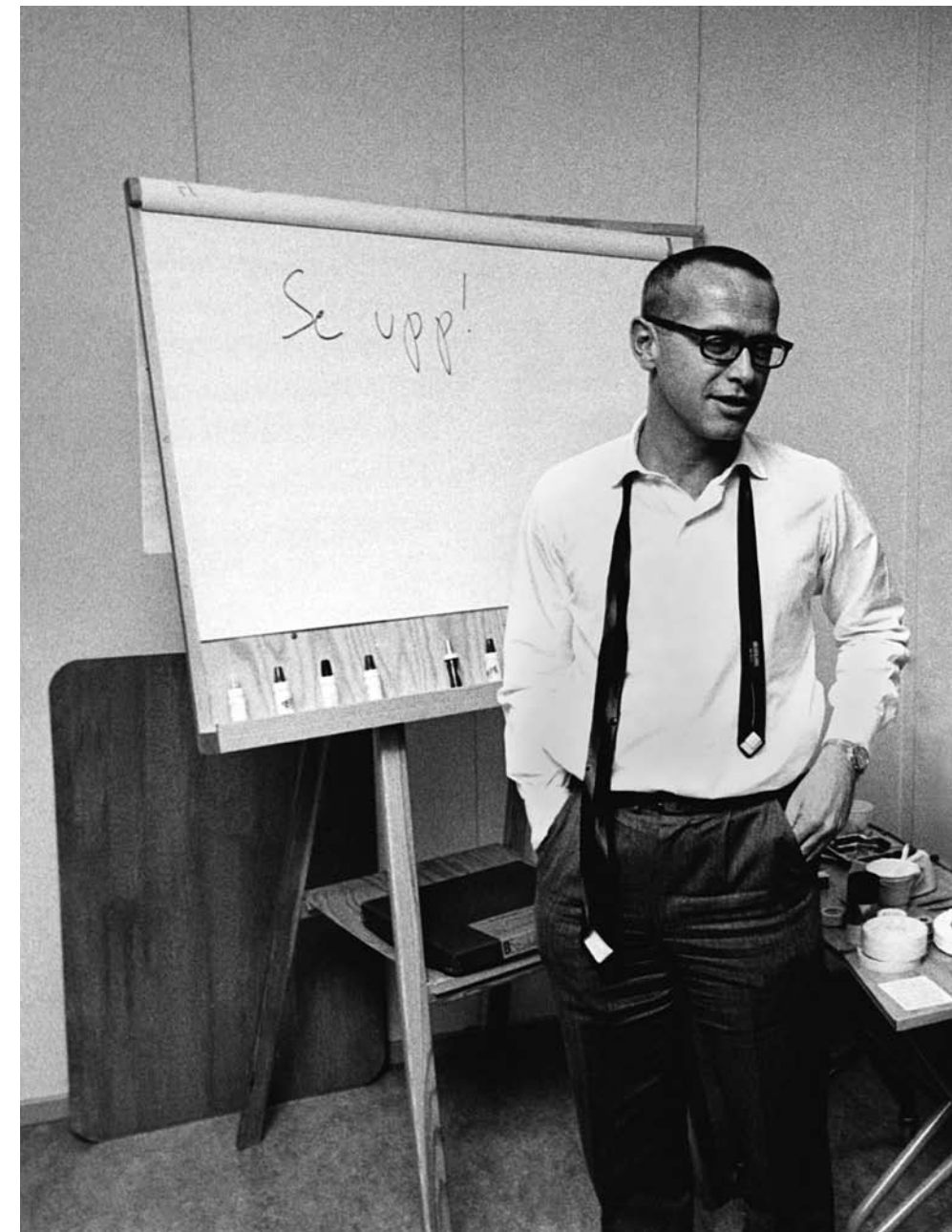
Att bedöma film

Genom filmreformen 1963 avskaffades den tidigare biografnöjesskatten, och ersattes med en avgift till

Svenska Filminstitutet på tio procent av biljettintäkterna från biografnäringen. Medel lossades alltså för svensk filmproduktion, samtidigt som biografernas ekonomiska situation väsentligt förbättrades. Intäkterna förvaltades av Filminstitutet i olika fonder, och de mest radikala i Scheins förslag var att en tredjedel av dessa pengar skulle delas ut som retroaktiva ”kvalitetsbidrag”. Filmen har alltid präglats av en dualism ”mellan industriprodukt och konsthantverk”, skrev han i en artikel *Tiden* 1963, en text som både var en förklaring och en kommentar till den aktuella filmreformen. För Schein gav filmavtalet för första gången i mediets ”sextioåriga historia möjligheten till en samlad, fri och djärv kvalitetssatsning.” Eftersom stöd skulle utgå baserat på kvalitet, skulle det framöver äntligen ”löna sig att göra god film” – och till och med betala sig än mer ”ju bättre filmen” var.³⁷

Det är signifikativt att också denna artikel, betitlad ”En verklig filmsensation” – en lätt förklädd allusion på Orson Welles, *Citizen Kane*, som på svenska fått titeln, *En sensation* – strävade efter att definiera filmmediets nya särart genom en jämförelse med televisionen. Schein menade att TV:s genomslag i Sverige varit närmast explosionsartat, detta till skillnad från flera andra länder. I en tid då besöksfrekvensen på biografier halverats gällde det för filmen att hitta nya utvecklingsvägar, industriellt såväl som kvalitetsmässigt. ”Det måste anses som en kulturpolitisk uppgift av första angelägenhetsgrad”, skrev Schein, ”att rädda den svenska filmindustrin ur dess ekonomiska kris och därmed bevara den svenska filmproduktionen.” Filmavtalets syfte var helt enkelt ”att omfördela filmbranschens resurser så att den kan finna sin egenart i TV-åldern.”

Att denna nya egenart stavades kvalitet var självskrivet för Schein. På så vis gällde det att snabbt ställa om och underlätta för filmproduktion ”genom en markant kvalitetsinriktning” med incitament i form av ”kvalitetspremier” för de allra bästa filmerna. Avsikten med den scheinska kvalitetsinriktningen var såtillvida inte att ta upp kampen med



TV, snarare skulle dessa produktioner tjäna som komplement i det ökade utbudet av rörlig bild. Dessutom kunde ”kvalitetsfilmer lättare finna en utländsk marknad”³⁸, menade han förhoppningsfullt. Det handlade med andra ord om en offensiv satsning, där den socialdemokratiska kulturpolitiken valt ”förändringens vind framför förvaltningens stiltje”, som Schein vackert uttryckte det i ett föredrag.³⁹

Harry Schein – en man att se upp till. Foto: Anders Engman Scanpix.

För att konkret administrera denna kvalitativa satsning på svensk film, tänkte han sig en jury ”bestående av från filmbranschen helt oberoende och väl kvalificerade filmsakkunniga”. Idén var långt ifrån ny, men visade sig (med ett undantag, om man följer Schein) fungera tämligen väl under hela 60-talet. Juryns kvalitetspremiering skulle i första hand ta hänsyn till varje films kvalitet, och i andra hand till filmers ekonomiska utfall. Juryn skulle sitta på tre år, och utses av styrelsen för SFI – vilket i realiteten innebar att det var Harry Schein som bestämde vilka som tog plats. I artikeln i *Tiden* 1963 var han dock mån om att understryka att direktiven till ”kvalitetsbedömning har utarbetats så att de tryggar en fri, från statliga och privata påtryckningsgrupper helt skyddad utveckling av den svenska filmkonsten.”⁴⁰ Riktlinjerna för juryarbetet var också inskrivna i själva filmavtalet; bland annat kunde man läsa att det var angeläget att undvika likriktning av smak, kvalitetsbegreppet skulle förstås i vid bemärkelse, och även om det var slutresultatet som räknades hade Schein lagt till att ambitionen bakom en film ibland var något som juryn kunde ta viss hänsyn till.⁴¹

Själva kvalitetsbedömningen var enklast tänkbara och baserades på poängsättande av filmer. Som jurymedlem hade man att gradera en films kvalitet i 0, 1, 2 eller 3 – därefter dividerades totalsumman för en film med antalet ledamöter och ut kom ett slags numerologiskt kvalitetsprefix. Ingmar Bergmans *Persona* fick 1967 till exempel nästan maximal utdelning med en jurypoäng på 2,8. Som Stig Björkman påpekar i sitt bidrag till den här boken dirigerades juryarbetet smidigt och effektivt av Schein – åtminstone till en början var allt frid och fröjd med det kritiska bedömandet. Schein gjorde flera gånger gällande att juryarbetet, som på många sätt var filmreformens viktigaste, nämligen att konstnärligt förnya den svenska spelfilmen, var separerat och skilt från Filminstitutets vardagliga verksamhet. ”Juryn möts några dagar om året”, skrev han i sin bok *I själva verket*. ”Kvalitetsbidragen reserveras och utbetalas genom enkla kamerala transaktioner.”

Samtidigt var Schein naturligtvis medveten om att ett kvalitativt bedömande av filmer var en tämligen bräcklig grund för en filmreform. Denna var, som han klarsynt observerade, helt beroende av den inställning man hade till det för reformen centrala kvalitetsbegreppet. Det var helt enkelt lättare att tala om kvalitet än att förverkliga den.

Självklart laborerar man inte med objektiva kvalitetskriterier. Vi sneglar inte ens åt framtiden, är medvetna om att filmer, som idag bedöms vara värdefulla, kanske redan om några år inte längre håller måttet. Om vi (samhället) vill stimulera produktionen av bättre filmer så måste kvalitetsdefinitionen vara det som vi (samhället) just nu anser vara bättre filmer. Mera komplicerat än så är inte kvalitetsbegreppet. Det som återstår är definitionen av vi (samhället).⁴²

Det enda sätt som Schein menade att ”samhället” kunde representeras på var genom ett slags representativ demokrati. Och liksom brukligt i andra samhällssektorer var det naturligt att specialister på området, det vill säga filmsakkunniga, iklädde sig dessa representativa roller. Det innebar inte med nödvändighet att de skulle vara filmkritiker som satt i juryn, påpekade Schein, men många jurymedlemmar var det – om än långt ifrån alla. Det fanns emellertid en viktig skillnad i denna kritiska kvalitetsgranskning. En kritiker, påtalade Schein av egen erfarenhet, ”kan vara hur subjektiv han vill.” Filminstitutet begärde dock mer av den utvalda juryn. ”Inte subjektivitetens motsats, nämligen objektiviteten. Snarare ett försök att vara så opartisk som möjligt, att vara öppen mot all slags kvalitet för att därigenom bidra till en fri utveckling av den svenska filmkonsten.”⁴³

Resultatet av juryns arbete redovisades successivt; i ett nummer av *Chaplin* 1967 om föregående års kvalitetsbidrag hette det exempelvis att ”Filminstitutets jury (Stig Björkman, Lars Forsell, Leif Furhammar, Bengt Idestam-Almquist, Arthur Lund-

kvist, Marianne Zetterström samt, ordförande, Harry Schein) har i enlighet med sina instruktioner åsatt de för kvalitetsbidrag anmälda svenska långfilmerna kvalitetspoäng.” De filmer som fått mer än 0,6 poäng listades, och av dem fick Bo Widerbergs *Heja Roland!* högst notering med 1,2 poäng – vilket i sin tur genererade nästan en halv miljon kronor i kvalitetsbidrag.⁴⁴ Följer man Schein var ju tanken med filmreformen att den skulle leda till att göra det lönsamt att producera kvalitetsfilm.

I en artikel i *Expressen* hösten 1966 presenterade Schein aktuell statistik från Filminstitutet, vilken enligt honom ”entydigt” visade att de filmer som erhållit kvalitetsbidrag i genomsnitt hade haft en högre besöksfrekvens än filmer som inte fått bidrag.⁴⁵ Intäkterna för dessa filmer var alltså väsentligt högre, därtill genererade de betydande exportintäkter. De senare var emellertid inte offentliga och Scheins argumentationen heller inte glasklar, vilket föranledde Bengt Forslund, som då var producent på SF, att i *Chaplin* påpeka att den svenska filmen efter reformen nog inte var fullt så vital som Schein önskade sig. I den debatt som följde listade Forslund ett flertal motstridiga exempel, bland annat hade Europa Film inte alls haft någon ekonomisk framgång med Yngve Gamlins *Jakten* som trots att den erhållit 1,2 i kvalitetspoäng bara setts av knappt tjugotusen biobesökare.⁴⁶ Kvalitet kunde löna sig – men tvärt emot vad Schein förfäktade fanns inget statistiskt verifierbart samband mellan höga kvalitetspoäng och biografframgång.

I den offentliga diskussionen hävdas ibland, påpekade Harry Schein några år senare, ”att den svenska kvalitetsfilmen avfolkar biograferna”. Vissa biografägare tycks tro att filmreformen ”ytterst skulle skada branschens ekonomi.” Ingenting kunde vara mer felaktigt, ansåg Schein. ”De 71 filmer som [sedan reformens genomförande] erhållit kvalitetsbidrag har i Sverige setts av något över 19 miljoner människor.” Det innebar ungefär 270.000 besökare i genomsnitt per film, att jämföra med de 200.000 som i genomsnitt sett ej kvalitetspremierade filmer.

”Den genomsnittliga kvalitetsfilmen”, slog han följaktligen fast, ”har 34 % större publik i Sverige än genomsnittet för de övriga filmerna.”⁴⁷ Visserligen hade ett fåtal kvalitetspremierade filmer – på grund av sin sexuella frispråkighet – varit extrema publikfavoriter och därigenom dragit upp genomsnittet, men det generella mönster som Schein menade framträdde var ändå detsamma som han tidigare trosvisst aviserat, nämligen att kvalitet lönar sig.

Harry Schein var flink i att hantera siffror och statistik på ett för honom fördelaktigt sätt. Om det nu är sant att det existerar tre sorters osanningar: lögn, förbannad lögn, och statistik, bör man möjligen ta hans sifferexercis med en nypa salt. I ett senare anförande som blickade tillbaka på 60-talets kvalitetssatsning, påpekade han exempelvis ”att de svenska filmer som under perioden 1963-1970 erhållit kvalitetsbidrag från [SFI] i genomsnitt haft en 50 % större publik än de filmer som ej fått kvalitetsbidrag.”⁴⁸ Citatet antyder att kvalitetspremierade filmer var dubbelt så populära som övriga i filmutbudet, något som förstås inte stämmer. En snabb blick på en tabell över alla svenska långfilmer som erhållit relativt höga kvalitetspoäng avslöjar att bland de tio högst rankade filmerna, vilka alla erhållit 2,0 i poäng eller mer, var det bara tre stycken som sågs av fler än 200.000 besökare.⁴⁹

Kvalitetsbegreppet ägde med andra ord en relativitet, inte minst i statistiska sammanhang, som inbjöd till kritik. Kvalitetspremierna blev också alltför utslätade; många filmer fick lite pengar – vilket knappast var till bättnad för innovativ filmproduktion. Smakkonjunkturer hos juryn gav också upphov till en del egendomligheter; komedier försumrades exempelvis nästa helt och Bergmans skugga låg lika mörk som dyster över kvalitetspremierandet – kvalitet var under 60-talet en mycket allvarlig sak. Men framför allt kom begreppet under slutet av decenniet att kritiseras från vänsterhåll i takt med ett alltmer radikaliserat samhällsklimat. Ett minerat område, som Schein adresserat redan i sin bok *Har vi råd med kultur?*, gällde just filmreformen som modell för

ett slags ademokratisk kulturpolitik. En kvalitetsinriktad filmpolitik gick ju på tvärs mot den socialdemokratiska föreställningen om kulturskapande som demokratisk rättighet. För 68-radikalerna framstod den scheinska filmreformen med dess kvalitativa nav som fullständigt ur tiden. Inom den så kallade ”filmvänstern” blev det snarare en hjärtesak att all film skulle beredas utrymme, ”oavsett format och ’konstnärlig kvalitet’.”⁵⁰ Schein hade frågat sig hur man skulle hantera dem ”som, odemokratiskt uttryckt, inte var tillräckligt duktiga för att göra de filmer som vi (samhället, juryn)” ville ha gjorda?⁵¹ Svaret gavs bland annat på det nyetablerade Film-Centrum där all film betraktades som en samhällsfunktion; ”en films kvalitet är avhängig av hur den fungerar” i relation till det omgivande samhället.⁵²

Bara några få år efter det att han lanserat sin filmreform var Harry Schein och hans kvalitetsbegrepp med andra ord starkt ifrågasatt. Mot slutet av 60-talet hävdade somliga jurymedlemmar exempelvis på fullaste allvar att kvalitetssystemet slog vakt om kapitalistiska och statsbyråkratiska värderingar – trots att medlemmarna i juryn själva utformade dess värderingssystem. Men för vänstern satt problemen i strukturerna, och kultur- och filmpolitiken blev då en självklar måltavla. Kvalitetsbegreppets omstridda relativitet hade naturligtvis redan uppenbarats i fallet med Jan Myrdal och Rune Hassners TV-film *Myglaren* (1966). Det var en långfilm producerad för TV, där regissörerna efter att ha visat sin film på biograf en enda gång menade sig vara kvalificerade för att delta i konkurrensen om Filminstitutets kvalitetspremier. ”Man skröt med sin fiffighet”, påpekade Schein upprört.⁵³ Han hade ju återkommande betraktat sin reform som ett sätt att rädda filmen i TV-åldern, och för honom var det fullständigt orimligt att Filminstitutets kvalitetsmedel skulle tilldelas ett TV-program. En intensiv presspolemik mellan Schein och Myrdal följde, och som Leif Furhammar påtalat var fallet belysande för de kulturpolitiskt kontroversiella dragen i filmreformen, samt ett tilltagande politiserat filmlandskap. Filmreformens

syfte hade varit att höja filmens kulturella status, men ”den radikala filmoppositionen valde att tolka dess syfte mycket vidare som ett samhälleligt uppdrag att subventionera *all* sorts film.” För filmvästern framstod Harry Schein snart som despotisk filmdiktator, och hans kvalitetsinriktade filmavtal som en ”typisk blandekonomisk reform inom ramen för det gamla kapitalistiska systemet.”⁵⁴

De stigande förväntningarnas missnöje

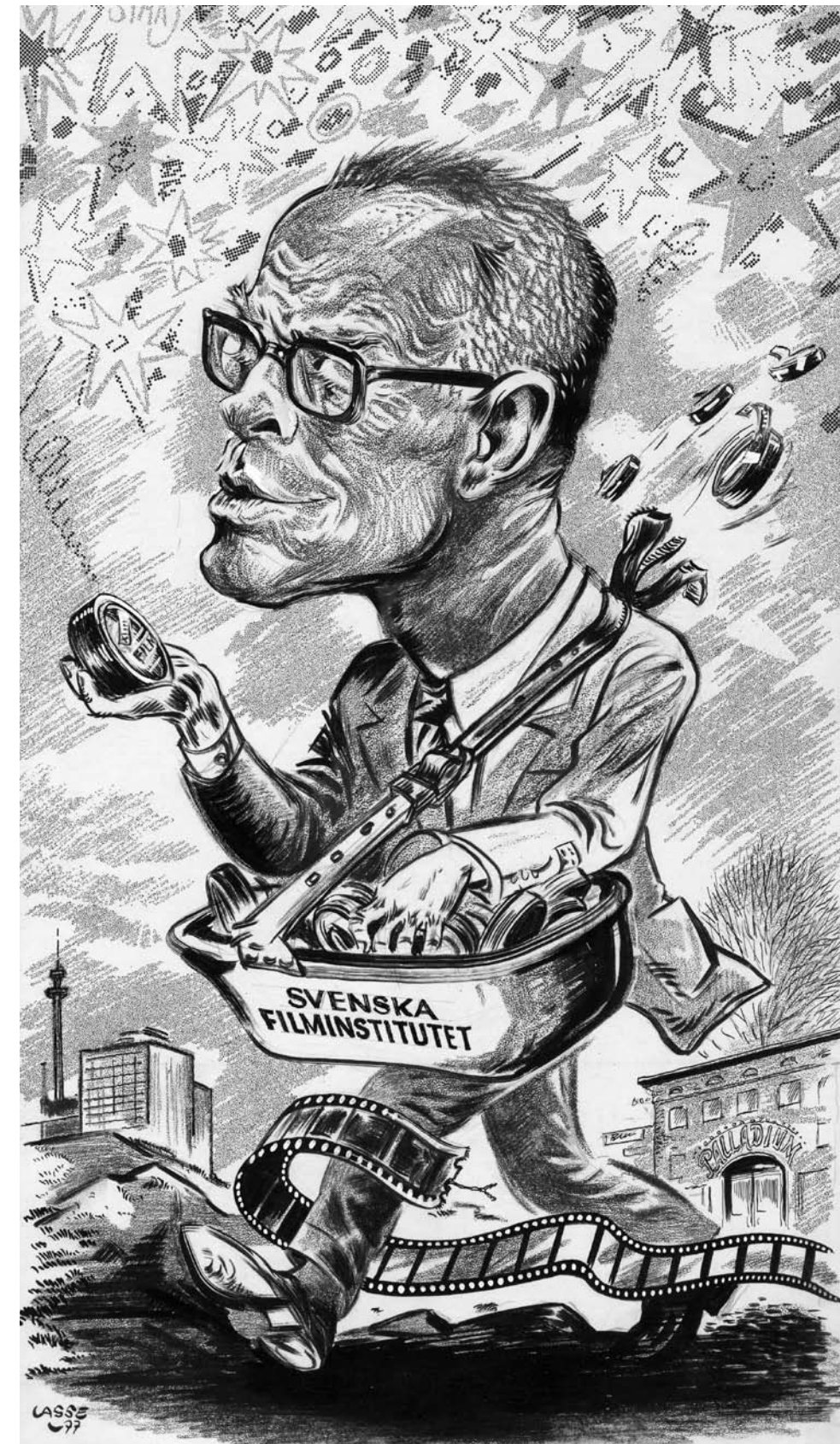
För Harry Schein var 1963 års svenska filmreform den största och mest radikala kulturpolitiska reformen som genomfördes i Sverige under 60-talet. Det var något han återkom till i otaliga sammanhang – och nog kände visst stolthet inför. Men reformen blev naturligtvis också häcklad och förtalad. ”Kritiken var ofta saklig”, påpekade Schein i ett föredrag, ”ibland vulgär”. Det rörde sig på filmområdet, ”och den snabba rörelsen gav i sin tur upphov till krav på ännu snabbare, [och] ännu större åtgärder.” Kvalitetsbegreppet hamnade på många sätt i kläm mellan en kulturell uppgradering av filmen – den svenska 60-talsfilmen brukar trots allt definieras som ett slags andra ”guldålder” – och en progressiv kulturpolitik (för alla) med demokratiska förtecken.

Tidens socialdemokratiska kulturpolitik pendlade just mellan dessa två poler. Schein lyckades länge balansera olika särintressen, men en tilltagande politisering av kultursektorn gjorde snart balansakten helt omöjlig. För att förklara vad som inträffat brukade han citera Tage Erlander. Den senare hade ofta ”talat om de stigande förväntningarnas missnöje.” För Schein var det självklart att fenomenet också existerade ”i allra högsta grad inom kulturpolitiken – de stigande förväntningarnas och det ökade välståndets missnöje.”⁵⁵ Filmreformen blev i hans ögon på många sätt ett offer för detta folkhemets dialektik.

Kanhända kände även Harry Schein av sina egna

förväntningars missnöje när det gällde de spelfilmer som hans filmreform genererade. Att det var särskilt svårt ”att göra bra filmer som går bra,” var han på det klara med. Exakt hur svårt det var, ”är ytterst en fråga vad man menar med begreppet ’kvalitetsfilm’.” Var och en ”utgår förstås från sig egen kvalitativa smak,”⁵⁶ menade Schein, men man förstår honom och hans kvalitetsbegrepp illa om man inte uppmärksammar att han faktiskt trodde att kvalitet skulle löna sig. Det handlade inte bara om estetik – utan lika mycket om ekonomi. Redan 1960 hade han förutspått att det ”statliga kvalitetsstödet i förening med de utländska inkomstmöjligheterna kommer att ge kvalitetskraven en ekonomisk angelägenhet som väger tyngre än moralisk indignation över pilsnerfilmer.”⁵⁷ Efter reformen hade Filminstitutet som uppdrag att höja den kvalitativa nivån på svensk spelfilm, vilket (om man följer Schein) per automatik skulle leda till ökade inkomster. Det var nu knappast fallet. Men institutet var naturligtvis även mån om den nationella filmbranschen. Att producera populära filmer var kanske inget som direkt uppmuntrades – någon ”kvalitativ kommersialism” existerade näppeligen – men att sådana filmer fyllde branschens kassor och gynnade mediet i produktions-, distributions- och visningshänseende var Schein givetvis fullt medveten om.

Det är slående att det var närmast otänkbart för Schein att en film faktiskt kunde äga olika slags kvaliteter – publika, kommersiella, konstnärliga, estetiska, etiska etcetera. Det är inte minst förvånande eftersom den lexikala definitionen av termen ”kvalitet” antyder en sådan innebörd. Som begreppet brukats inom exempelvis filosofin så har poängen just varit att söka urskilja *olika* slags kvaliteter och egenskaper, ofta uppdelade i primära kvaliteter, sekundära kvaliteter, tertiära kvaliteter och så vidare.⁵⁸ Man kan tycka att ingenjören Schein skulle varit intresserad av att precisera kvalitetsbegreppet tydligare, men en slutsats man kan dra av den här artikeln är att så inte var fallet. När det gällde kvalitetsdiskussionen förflyttades både kulturpolitikern



Filmmogulen Schein – ständigt på språng att fördela stöd. Karikatyr av ”Tecknar-Lasse” från 1977. Ur Harry Scheins privata arkiv.

och filmmogulen Schein tillbaka in i en tidigare kritikerroll. Även om Schein kompletterade den med en allmän vidsynthet och receptivitet i stort och smått, blev hans tycke och smak i filmfrågor snarast mer ensidiga och enkelspåriga.

Scheins kritikergärning framstår i så måtto som nyckeln till hans senare verksamhet. Det gäller inte minst det normativa dragen i hans filmreform. ”När jag för hundra år sedan skrev om film”, påtalade han i mitten av 70-talet, ”ansågs jag vara mycket kräsen. Min smak har sedan dess i varje fall inte breddats.” Schein artiklar och anföranden var lika fulla av diatriber mot televisionen smaklöshet som pejorativa utfall mot ”amerikansk dussinfilm”. Även om de i regel formulerades med glimten i ögat eller med ironisk udd, letade sig sådana implicita värderingar och föreställningar naturligtvis in i, och påverkade Filminstitutets verksamhet. Visserligen hade Schein som filmkritiker exempelvis uppskattat Hasse Ekman’s lätta handlag, men så som kvalitetsbegreppet implementerades under 60-talet var det allt annat än

enkel och anspråkslös underhållning som premierades. Snarare ”representerar mina definitioner på sin höjd ett extremläge”, sammanfattade Schein sina smakpreferenser i en artikel 1974.⁵⁹

För en nutida betraktare framstår Harry Scheins kvalitetsbegrepp därför som skäligen nattståndet. Visserligen hymlade han inte med vilka filmer han gillade, men givet hur högt och lågt under de senaste decennierna blandats samman, framstår hans säregna socialdemokratiskt kulturaristokratiska filmsyn som något av en anakronism. Det paradoxala är dock att hans kvalitetsbegrepp är immunt mot sådana invändningar. Genom dess inbyggda temporala relativism – ”[vi] är medvetna om att filmer, som idag bedöms vara värdefulla, kanske redan om några år inte håller måttet”⁶⁰ – kan man egentligen bara anmärka på hur kvalitetsdiskursen kom att praktiseras. Det kongeniala med Scheins kvalitetsbegrepp var, som han påpekade för BBC i mars 1965, att även om filmexperter kom överens om vad som var bra film – fanns alltid risken att de tog miste.

Noter

- BBC-intervjun genomfördes den första mars 1965 – och sändes den 24/3. En transkription återfinns i Harry Scheins personarkiv på Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek (ARAB), volym 2:4. Alla volymreferenser nedan refererar till Scheins personarkiv på ARAB. Tack till Nina Wormbs för uppslaget till denna artikel.
- Fredrik Söderling & Juan Flores, ”Kulturrådets makt delas på två myndigheter”, *Dagens Nyheter*, 22/9, 2009. – <http://www.dn.se/kultur-noje/nyheter/kulturradets-makt-delaspattva-myndigheter-1.957530> (Senast kontrollerad 1/12 2009.)
- ”Remissvar på betänkandet ’Grundanalys, förnyelseprogram och kulturpolitikens arkitektur av Kulturutredningen’ SOU 2009:16” SFI 13/5, 2009 – <http://www.regeringen.se/content/1/c6/12/53/92/d8cd5dd5.pdf> (Senast kontrollerad 1/12 2009.)
- ”Vägval för filmen – SOU 2009:73” – <http://www.regeringen.se/content/1/c6/13/31/13/8ffa5c5c.pdf> (Senast kontrollerad 1/12 2009.)
- Ibid., 14.
- Ibid., 3.
- ”Remissvar på betänkandet ’Grundanalys, förnyelsepro-

- gram och kulturpolitikens arkitektur av Kulturutredningen’ SOU 2009:16”, SFI 13/5, 2009.
- Harry Schein, *I själva verket: sju års filmpolitik* (Stockholm: Norstedts, 1970), 235.
- Harry Schein, ”Vertikalmonopol och smakförskämning”, *Tiden*, nr. 5, 1947.
- Harry Schein, ”Dialog mellan decennier”, opublicerat manuskript, 19/6, 1976. Vol. 2:4, HS/ARAB.
- Gert Lundstedt, ”Det saknas kvalitetstänkande för filmen”, *Akt* 7/9 2003.
- Harry Schein, ”Efterlyses: Nils Petter Sundgren!”, *Expressen*, 16/4, 1970.
- Harry Schein, ”1 maj Linköpinig 1963”, manuskript. Vol. 2:4, HS/ARAB.
- Citat från Harry Scheins ej rubriksatta originalmanuskript. Vol 2:4, HS/ARAB.
- Harry Schein, ”I stället för repliker”, BLM, nr. 3, 1969.
- Harry Schein, *Har vi råd med kultur?* (Stockholm: Bonniers, 1962), 65, 67.
- För en diskussion, se *TV-pionjärer och fria filmare*, red. Tobias Jansson & Malin Wahlberg (Stockholm: SLBA, 2008).

- Harry Schein, ”Vad garanterar monopolen?”, *Expressen*, 29/5, 1961.
- Ibid.
- Schein, 1962, 67.
- Schein, 1961.
- Ernst J. Lundqvist, ”Kan en bättre biograf- och teaterkonst framtvingas?” *Tiden*, nr. 5, 1918.
- För en diskussion, se *Medier & politik: om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet* red. Mats Jönsson & Pelle Snickars (Stockholm: SLBA, 2007).
- Harry Schein, ”Konst och trädgårdsskötsel”, *Tiden*, nr. 6, 1955.
- Schein, 1947.
- Harry Schein, ”Råsundakris och hollywoodparadis”, opublicerat manuskript från april 1947. Vol 2:1 HS/ARAB.
- För en diskussion, se *Statligt stöd åt svensk filmproduktion* SOU 1951:1.
- Per Vesterlund, ”Den svenska modellen – arbetarrörelsen, staten och filmen”, *Medier & politik: om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet* red. Mats Jönsson & Pelle Snickars (Stockholm: SLBA, 2007), 213.
- Harry Schein, ”Tidsspegel” Sveriges Radio, 31/5, 1950. ARAB Schein 2:2 ”Opus 4”.
- Harry Schein *et al.*, ”Till Herr Statsrådet och Chefen för Kungl. Finansdepartementet”, skrivelse daterad 27/2 1951. ARAB Schein 2:2 ”Opus 4”.
- Schein 1950.
- Harry Schein, ”Staten och filmen”, BLM, nr. 4, 1951.
- Harry Schein, ”Nationalekonomer jagar i flock”, *Dagens Nyheter*, 17/8, 1993.
- Schein, 1947.
- Vesterlund, 2007, 238.
- Se till exempel Harry Scheins artikelutkast, ”Kvalitetsfilmens behov av stöd” från augusti 1974. Vol. 2:6, HS/ARAB.
- Harry Schein, ”En verklig filmsensation”, *Tiden*, nr. 4, 1963.
- Ibid.

- Harry Schein, opublicerat manuskript från mitten av sextio-talet. Vol 2:4, HS/ARAB.
- Schein 1963.
- För en sammanfattning av filmavtalet, se Schein, 1970, 234-235.
- Schein, 1970, 128.
- Ibid.
- ”1966 års kvalitetsbidrag”, osignerad, *Chaplin*, nr. 67, 1967.
- Ett längre, obetitlat manuskript av artikeln återfinns i Scheins personarkiv .Vol 2:6, HS/ARAB.
- För en diskussion, se Harry Schein, ”Må Forslund tänka fritt – så länge han räknar rätt” och Bengt Forslund, ”Vad rätt du tänkt – fast det var fel”, *Chaplin*, nr. 60, 1966.
- Schein 1970, 147.
- Harry Schein, ”Kvalitetsfilmens behov av stöd”, manuskript från augusti 1974. Vol 2:6, HS/ARAB.
- Schein, 1970, 138-139.
- Sven Frostensson, ”Film i Sverige: Filmcentrum”, *Chaplin*, nr. 84, 1968.
- Schein, 1970, 129.
- Frostensson, 1968.
- Schein, 1970, 135.
- Leif Furhammar, *Filmen i Sverige* (Stockholm: Wiken, 1991), 286.
- Harry Schein, opuplicerat manuskript till föredrag från sent sextiotal. Vol 2:4, HS/ARAB.
- Schein, 1974.
- Artikeln publicerades i *Expressen* i juni 1960. Citat från originalmanuskriptet, Vol 2:4, HS/ARAB.
- Primära egenskaper som volym eller massa anses ofta tillhöra ting oberoende om de varseblirs; sekundära kvaliteter som färg baserar sig på våra sinnesorgans sätt att fungera; med tertiära kvaliteter har man inom exempelvis estetiken ibland betecknat sådant som är harmoniskt eller balanserat.
- Schein, 1974.
- Schein, 1970, 128.

Harry L. Schein:

Hollywoodpsykologi

Under rubriken "Filmen pejar själsdjup" behandlade Stig Almquist för en tid sedan den alltmör framträdande tendensen att utnyttja psykoanalysen som filmatisk faktor. Mest aktuell för närvarande är Ingrid Bergman-filmen *Trollbunden* och den är dessutom ett skol exempel på hur psykoanalys inte bör behandlas. Några anmärkningar mot filmens sakliga innehåll citerades från en amerikansk professor men det finns skäl att ytterligare understryka andra fadäser som kanske inte tilldrar sig så stor uppmärksamhet från den icke fackbildade publiken.

Till att börja med är det svårt att se någon "analys" i denna psykoanalytiska film. Såvida man inte som analys skall uppfatta analytikerna (Ingrid Bergmans) evinnerliga tjat "Kom ihåg, försök att komma ihåg". Det ligger i analysens natur att patienten inte "kommer ihåg"; man är tvungen att via omvägar och där i första hand associationskedjor försöka övervinna censuren inom människan som förbjuder henne att komma ihåg. Samma sak gäller drömytningen. Patienten i filmen berättar en dröm och vips har analytikern som en annan spågumma förklarat innehållet. Detta utan den ringaste kännedom om patientens individuella förutsättningar. Det är ett populärt missförstånd att jämföra drömytning med psykoanalys och man bortser helt från att den psykoanalytiska drömytningen är baserad på ett grundligt studium av patienten och på dennes medvetna associationer till det i drömmen omedvetet manifesterade.

Själv handlingen är vid närmare granskning en ur psykoanalytisk synpunkt sett ohållbar konstruktion. Patientens skuldkomplex (!) bottnar i ett trauma, d. v. s. en barndomsupplevelse av chockartad karaktär. Som liten gosse hade han genom en olyckshändelse förlorat broderns död och, antagligen på grund av omgivningens olämpliga reaktion, fått mycket intensiva skuldskänslor. Patientens chockartade upplevelse som föranleder minnesförhållanden skulle bero på att han vid detta tillfälle blev vittne till en händelse som var analog med traumat och som utlöste minnesförhållanden. Rent generellt finns här ingenting att invända (i motsats till den amerikanske professorns anmärkningar) eftersom det är känt att människor med intensiva

traumata reagerar synnerligen kraftigt och affektivt när de som vuxna ställs inför situationer som påminner om traumat. Det felaktiga i filmen är bara det att den relaterade episoden, — mordet på läkaren — inte har den ringaste likhet med traumat. Detta berodde ju på en olyckshändelse med dödlig utgång och med patienten som aktiv deltagande, episoden däremot var överlagt mord från en utomstående och av en utomstående. Det finns inte den ringaste orsak för patienten att han som endast är vittne till mordet skall få skuldskänslor för det.

Det finns många andra tabbar. När Ingrid Bergman förnumstigt förklarar att alla psykoanalytiker måste själva vara psykoanalyserade ställer hon sig i motsatsställning till Adler och Individualpsykologin. När hon säger att kärlek bara är trans och fixering på föräldrarna låter det som en horribel upplaga av incestteorierna. Fast det är förstås publikknipande när den kalla, förnuftiga kvinnan så småningom blir besegrad av hjärtats röst. Det har bara, ingenting med psykoanalys att göra och dessutom är temat vid det här laget lite uttjat. Se Ninotchka, där kärleken på populärbolesjevidskt sätt jämfördes med reaktioner i två provrör. Slutligen verkar filmens självmordsupplösning lite malplacerad. Först argumenterar analytikern och övertygar brottlingen att det inte är någon idé att han skjuter henne eftersom han i så fall själv skulle dö medan han i annat fall hade en chans att kunna få leva vidare med sitt arbete. Brottligen accepterar hennes argumentering och låter henne gå. Men så snart hon har gått begär han själv-mord. Då kunde han ju lika gärna ha skjutit henne och försökt klara sig så bra som möjligt.

Efter inspelningen av filmen sa Ingrid Bergman att hon inte trodde på psykoanalys. Detta otvivelaktigt svåraste slag som Freud och hela skolan fått kan kanske i viss mån motiveras under förutsättning att detta filmmanus var hennes enda kontakt med psykoanalysen. För hur man än blir sig åt kan man inte få en enda redig tanke ur detta charlatanmässiga hopkok.

Vad är bakgrunden till denna föreläsning av en vetenskap? När Freud på sin tid talade om för oss att vi inte



INGRID BERGMAN
"tror" inte på psykoanalys.

ens är herrar över oss själva och när han förvandlade många skönmålade illusioner till illaluktande själsdynga mötte han naturligt nog ett samlat akademiskt, konventionellt, moraliskt och religiöst motstånd. Emellertid insåg man snart att man inte kunde avfärda psykoanalysen med en dialektiskt välformulerad axelryckning och motståndarna ändrade därför radikalt sin taktik. Numera erkännes Freud som geni men i stället för att dra konsekvenserna av hans lära gör man så att man använder vissa termer, till exempel ödlpuskomplex och minder-värdeskomplex, och psykoanalys och stavar in dem i det gamla reaktions-nära dravlet. På så sätt slog man två flugor i en smäll. För det första höll man på kväva den farliga psykoanalysen i en uppsjö av kvasipsykologi och för det andra förlänade man sina egna argument ökad slagkraft genom det moraliska stöd de fick i uppländingen med psykoanalytiska termer.

Så finner man en artikel i *Det Blåsta* där många "psykologer" gör den skakande upptäckten att en kvinna inte ens får kyssa sin man före äktenskapet. Rubriken är i frågeställning: "Skall en flicka hålla på sig?" och i mycket förstående ton talar man om att "alla psykologiska lagar" och enligt "alla erfarna psykologer" är det bäst att vandra tillbaka till aderton-hundratalets dammiga moralkodex.

Det är givet att det främsta hindret för en riktigt framställd psykoanalys är censuren och den så kallade allmänna men rättare uttryckt reaktions-nära opinionen. Sexualitet intar en primär plats inom den psykoanalytiska världsanskuelsen och det är då inte fråga om sexualitet med bröllopsmatt-

början och trohet-in-till-döden. Men som Stig Almquist redan påpekade kan man lösa dessa frågor på ett ganska hyggligt sätt, som till exempel i "Fallet Ingegerd Bremsen". Nu har ju denna film inte så mycket med psykoanalys att göra, den faller närmast inom psykiatrins område och det är mycket viktigt att man skiljer dessa två vetenskapliga riktningar från varandra i liknande diskussioner.

Men jag tror att man till att börja med kan arbeta med ren psykoanalys utan att i nämnvärd utsträckning tangera förbjudna områden. Ur Tora Sandströms aggressionsbehandlingar, ur Harald Schjelderups anpassnings-neuroser, ur Adlers individualpsykologi och ur Bleulers biopsykologi kan outtömligt stoff hämtas utan att man överhuvudtaget behöver gå in för ett censurerande ämne.

Psykoanalysen har givit oss möjligheter att framställa konflikter och konfliktupplösningar med en dramatisk intensitet och en urmänsklig dynamism som söker sin like. Enbart i fråga om idéinnehållet kan filmen få så många nya impulser — vilket den mycket väl tycks behöva — utan att man för den skull måste bära sig åt som det har skett i *Trollbunden*. Man måste naturligtvis försöka uppnå en syntes mellan film och psykoanalys och låta bli att omstöpa en vetenskap så att den passar för rutinjobbet. Det är när allt kommer omkring inte filmen som påverkar psykoanalysen utan den senare som ger impulser och därmed förändrar den förra.

Men även rent filmtekniskt, rent fotografiskt är ju psykoanalysen befundnes Fressen. I och med att den har möjliggjort tolkningen av drömsymboliken kan filmbildskompositören arbeta med material som hittills endast har stått till förfogande för trickfilmtekniker och spejlfilmregissörer. Visserligen verkade Salvador Dallis drömkompositioner rätt blacka i *Trollbunden*, men detta torde enbart bero på att filmmanuset inte kunde ge en motiverad bakgrund till drömsymboliken. I en vettig film med psykoanalytisk ram bör drömanviken kunna vara konstnärliga toppunkter.

Det är nog naivt att tro att Hollywood inom den närmaste tiden kommer att ta i tu med psykoanalysen på allvar. De jätte stora finansiella investeringarna och den amerikanska hemmamarknadens puritanism verkar nog avskräckande på experiment i den riktningen. Men vore det inte utmärkt om svensk film insåg de möjligheter som här outnyttjade står till förfogande, i konstnärligt och därför i sista hand även i ekonomiskt avseende?

BLM:s filmanmälare påstår att vilda-västernfilmen, Hollywoods mest typiska standardprodukt, inte är fru Filmias svans utan hennes ryggrad.

Harry Schein

DEN OLYMPISKE COWBOYEN

När halvbildade personer vill yttra sig riktigt föraktfullt om film åberopar de ofta vilda-västernfilmerna som typiskt exempel på den idioti de vill ta avstånd från. Ingenting kan vara mera obetänkt. Vilda-västern är inte fru Filmias svans utan hennes ryggrad. Pelle Svanslös kan intyga att detta är en nog så väsentlig nyansskillnad.

Men vilda-västern är mycket mera än film. Den erbjuder oss i själva verket det kulturhistoriskt unika tillfället att uppleva hur folklore skapas, hur den växer och tar form. Rötterna till Europas och den främre orientens mytologi är dolda i det förflutna och kan i dag endast bristfälligt rekonstrueras. Men det vita Amerika är inte äldre än Gutenberg. Det uppnådde ekonomisk och därmed även kulturell självständighet (en nödvändig förutsättning för en egen mytologi) ungefär samtidigt som romanformen fick sitt konstnärliga och publika genombrott. Det är ingen tillfällighet att just James Fenimore Cooper är Amerikas första originalbidrag till litteraturen. Lika naturligt är det att filmen redan från början tog hand om vilda-västern. Under mindre än en generations livstid har den utvecklat sig från en till synes oskyldig meningslöshet till en formfast och lagbunden mytologi, till det unga Amerikas egen folklore.

Visst var det mesta av stumfilmens vilda-västern rena marknadsgecklet. Den nu åttio-åriga filmmogulen Zanuck låter författaren till sin självbiografi berätta att Tom Mix på kvällarna red ut med sin häst och talade till den "eftersom den var den enda som kunde förstå honom". Idyllen är helt i stil med epoken andliga tillstånd.

Ändå hände en del mellan William S. Hart och Hopalong Cassidy. Den enkla, redbara och pliktrogna cowboyn blev alltmera utstyrd, med både silversporrar och gitarr, han sjöng mycket och drack litet, han brydde sig aldrig om kvinnor även om han beskyddade dem, nästan omärkligt förvandlades han till en allsmäktig faderssymbol, vars unga led-sagare motstår ständiga frestelser från heterosexuella och andra omanliga fallor.

Barnet är mannens fader. Redan stumfilmens vilda-västern innehåller det material och de tendenser som så småningom, när ljudet konsoliderade filmens form, fördjupades och fastställdes. Folklore behöver en fast form. Gudarna måste kunna kännas igen. Det är just vilda-västerns fasta filmiska form som ger innehållet mytologisk tyngd och betydelse. Den uttrycker en ritualhandling, med ett lika fast persongalleri som *commedia dell'arte*,

med en lika sträng ortodoxi som den japanska kabukiteatern.

När Statens Biografbyrå för något år sedan ville demonstrera sitt existensberättigande genom att visa vilka erotiska och brutala chocker vi genom censurens försorg sluppit se, bestod de sistnämnda i stor utsträckning av slagsmål i vilda-västern salooner. Likheten mellan dessa slagsmål, tagna från kanske ett tiotal olika filmer, var häpnadsväckande. Samma bardisk, samma statister, samma grupperingar, samma koreografi i själva slagsmålen. Och när den tjeckiske dockfilmregissören Iri Trnka skulle göra en satir på amerikansk film var det naturligt att han valde vilda-västern. Det räckte med att sätta in dockor i stället för människor för att den fasta formen och den stänga konventionen skulle bli groteska.

Rörelsen i det stereotypa är lika påtaglig som tickandet av en klocka i en för övrigt absolut tystnad. De perspektivförskjutningar som efterkrigstidens vilda-västern undergått rubbar inte dess mytologiska stabilitet utan ger den bara en aktuell innebörd. Detta gäller principiellt utan estetiska värderingar. Genren har producerat några goda och ohyggligt många dåliga filmer men även stammande präster med låg intelligenskvot brukar tala om Gud.

Det innebär naturligtvis inte att vilda-västern skulle sakna estetiskt intresse. Redan i egenskap av plantskola för amerikanska filmregissörer har den en viss estetisk betydelse. Den fasta formen kräver dessutom snabbhet, handling och rörelse och kan, i lyckliga fall, bidra till en dramatisk slutenhet. Den ställer slutligen enorma krav på förnyelse inom det stereotypas gränser, en estetisk stimulans så god som någon.

Särpräglad för vilda-västern är även publikens förhållande till den. Viljan att gång på gång uppleva samma sak förutsätter hos publiken samma rituella passivitet som hos menigheten i en gudstjänst. Det kan inte vara nyfikenhet som driver publiken till vilda-västern, inget behov av någonting annat och

okänt utan ett behov av någonting gammalt och välkänt. Man kan knappast tala om verklighetsflykt i vanlig bemärkelse, det är snarare ett hypnotiskt tillstånd än sammansatta identifikationsprocesser. Vilda-västern har samma trollkraft som en besvärjelseformel — den magiska upprepningens. Detta gäller naturligtvis i första hand för den amerikanska film- och televisionspubliken. Genrens popularitet i Europa är emellertid proportionell mot den amerikanska "kulturimperialismens" framgångar. Man tillägnar sig inte amerikansk valuta utan att få dess mytologi på köpet.

Hjälten och kvinnorna

I centrum för intresset står hjälten. Han är alltid ensam i det lilla samhället, saknar ofta familj, tillhör ej sällan de undantagsmänniskor som aldrig tycks ha haft en mor. Mot honom står banditerna (det är alltid flera) och deras ledare, en äldre, rik, ofta till synes respektabel man i maskopi med de korrumperade politiska maktbarnarna. Även banditen saknar hustru, bara ibland har han en olycklig dotter. Mittemellan och runtomkring hjälten och banditerna är det lilla samhället, hyggligt, fegt, neutralt även om det inte är fråga om en hjärtats neutralitet.

Det amerikanska inbördeskriget har alltså övertagit indiankrigets roll vad angår vilda-västerns tidsförankring. Handlingen förlägges ofta till perioden omedelbart efter sydstaternas sammanbrott. Hjälten är då alltid f.d. sydstatsofficer, motståndarna i regel nordstatare. Kampen dem emellan är en krigets epilog med omvänd utgång.

Vilda-västerns hjälte är som de amerikanska pionjärerna ständigt på väg väster ut. Han vägrar böja sig under banditchefens diktat och revolterar mot stamfadern på samma sätt som Amerika en gång mot den brittiska kronan. Men inbördeskriget, vars sår ännu inte är läkta, förhindrar att revolten blir entydig. Onkel Sam är en lika mäktig som förhatlig fadersfigur men samtidigt uppfylld av skuld-

känslor mot den våldtagna södern. Vilda-västern tar till synes hämnd för sydsidans nederlag. Hämnaden är dock illusorisk, en rebellisk gest som utmynnar i lojal underkastelse och fadersidentifikation.

Hjälten är omgiven av en god kvinna och flera dåliga saloonflickor, vilka senare antingen sjunger om kärlek eller dansar can-can. Den goda kvinnan är i regel blond och specialist på äppelpaj. De dåliga kvinnorna är sådana som man går i säng med. Visserligen förekommer sängar ytterst sällan i vilda-västern-interiörer men trots detta finns det skäl att anta att saloondamerna egentligen skall föreställa de prostituerade som under 1800-talets enorma kvinnounderskott importerades till västern och där genom sin gärning såg till att inte alla män sköt ihjäl varandra. Givetvis förekommer i mera avancerade filmer den typiska blandformen, dvs. en till synes dålig kvinna, som tycks stå på banditens sida men så småningom visar sig vara både oskuld och behjälplig med banditens förgörande. Således har även vilda-västerns distinktion mellan goda och dåliga kvinnor en historisk bakgrund.

Hjältens förhållande till kvinnorna är subtilt. Han beskyddar dem utan att egentligen bli riktigt engagerad. I allt flera vilda-västerns visas en direkt kvinnofientlighet. Sadismen riktar sig oftast mot dåliga kvinnor, då och då även mot blandformen. "Duell i solen" är det här mest kända exemplet. Ofta förekommer ett triangeldrama (en kvinna och två män) som slutar med att männen blir goda vänner och kommer till insikt om att kvinnan inte är någonting att ha. I den i Sverige censurerade "The Outlaw" förödmjukar den unge mannen efter en utdragen misshandel kvinnan genom att i valet mellan henne och en fin häst välja den sistnämnda. I en utsökt homosexuell kastrationsfantasi skjuter filmens fadersfigur av öronloberna på den unge mannen när denne vägrar försvara sig.

Vilda-västerns revolver är vid det här laget klassisk som penisymbol. I en rad filmer står

själva vapnet i centrum för handlingen — en bowiekniv, ett winchestergevär, en coltrevolver. Den som äger vapnet är oövervinnlig. Att äga vapnet är mycket mera viktigt än att äga kvinnan. De goda männen är de rättmätiga ägarna, de dåliga försöker stjäla potensen ifrån dem.

Man kan som den besynnerliga amerikanska tidskriften *Neurotica* göra en smått pornografisk lek på vilda-västerns hjälte. Revolvern är oemotståndlig. Den är lång, fast och avfyras alltid från höften. Det är viktigt hur man drar fram den. Dåliga män drar den för ofta men för långsamt (de får inte upp den i tid). Som Casanova skjuter de i alla riktningar utan att träffa. Hjälten, som försvarar familjen och hemmet — som institution — får upp sitt vapen snabbt. Han skjuter sällan men missar aldrig. Som samhällsbevarare har han inte råd att vara promiskuitiv. Det måste bli resultat av skotten. En stark man är i stånd att avfira sex skott utan omladdning.

Så långt om det fasta vilda-västern mönstret som borde vara välkänt även för mera tillfälliga biografbesökare. Det kan vara av intresse att undersöka vilka variationer detta mönster uppvisar och i synnerhet vilka tendenser som efter kriget gjort sig mest gällande. Problemställningen är med andra ord om Amerikas politiskt dominerande ställning i efterkrigstiden medfört en annan ljussättning på dess mytologi.

De tre moderna varianterna

Med den risk för generaliseringar som man alltid så gärna tar skulle man kunna tala om tre moderna vilda-västern inslag: det symboliska, det psykologiska och det moraliska. Om man bara är medveten om att huvudsakligen blandformer förekommer kan man tillåta sig att för tydlighetens skull diskutera dem var för sig.

Det sägs att Chaplin aldrig hade en aning om sina djup förrän han började läsa vad olika intellektuella skrev om honom. Sedan

blev han intellektuell själv. Detta är naturligtvis kvalificerat nonsens. Om denna orsakslag emellertid tillämpas på den symboliska vilda-västern äger den antagligen en viss riktighet. Vilda-västern har med andra ord blivit medveten om sin symboliska räckvidd och som ett resultat av detta medvetande har den blivit alldeles rysligt symbolisk.

Den omedvetna kvinnofientligheten som tidigare uttrycktes mera indirekt, i en läpparnas ridderlighet och en handlingens inre likgiltighet, ja, på sätt och vis redan genom den förödmjukelse som en placering på en piedestal alltid innebär, tar sig numera allt starkare och mera medvetna uttryck. Kvinnomisshandel i fysisk, ofta rent sadistisk bemärkelse är ett alltmera vanligt inslag inte bara i vilda-västern utan även i andra amerikanska filmer (typ "Gilda"). Kvinnohatet har blivit så påtagligt att det måste vara spekulativt.

"Winchester 73" var en utmärkt film. Den i Sverige censurförbjudna "Colt 45" var en symbolisk parodi på samma motiv. Inte nog med att revolvern ur symbolisk synpunkt måste anses smälla högre än en bössa. Boven i filmen har en favoritställning, vippande på en stol, halvliggande, med handen vid höften och revolverprofilen i naturalistisk riktning.

Även om det medvetna insmugglandet av symboler aldrig kan lura en konstnärligt intresserad tultjänsteman tyder det i alla fall på en ambition att göra mera av vilda-västern än ett klassiskt spektakel. Denna ambition gör sig i ännu större utsträckning gällande genom dess psykologiska inslag. De är visserligen oftast förfärligt opsykologiska men eftersom de med förkärlek behandlar bovens psykologi är redan själva ambitionen välgörande för ett öga som längtar efter några gråa oaser i den svart-vita öknen.

Genom att försöka förklara bovens beteende mobiliserar filmer av detta slag en viss sympati för honom. Han blir en produkt av olyckliga omständigheter, tidigt föräldralös och uppfostrad i kärlekslös miljö. Han har i regel lidit oförrätt och försöker hämnas på ett vis-

serligen kriminellt, men innerst inne förlåtligt sätt. Ofta är han en f.d. sydstatsofficer, vars hem blivit skövat. Boven måste naturligtvis dö, men han dör i regel lycklig, i en försonande självuppoftning varigenom slutkysens salighet får en tjugigt vemodig bakgrund.

De psykologiska ansträngningarna kan medföra betydande motivförskjutningar. För ett par år sedan gick i Stockholm två filmer om Jesse James — en legendarisk vilda-västernfigur som är på god väg att bli Amerikas Robin Hood. I den ena filmen, "Raiden vid Missouri", är bröderna James mycket ridderliga stål män, lydiga mot mamma, goda söner och fruktansvärda fiender. De är f.d. sydstatare och deras fiende är en som hatisk gestapotyp utformad nordstatsgeneral. Filmen var mycket välgjord och bl.a. så originell att den utnyttjade stumfilmstexter i bildmontaget. Men för övrigt höll den sig till det klassiska vilda-västern mönstret. Den andra filmen, "Jag sköt Jesse James", hade ett mera anspråkslöst yttre. Den handlar om mannen som sköt sin bästa — och äldre — vän i ryggen för att själv få amnesti och kunna gifta sig med saloonflickan. (Jfr Freud.) Offret är således den av lagen eftersökta banditen, mördaren den som skyddas av lagen. De psykologiska komplikationer, som denna dubbla gränsövergång mellan bovens och hjältens territorium innebär, gestaltas långt ifrån ointressant i två avsnitt. Mördaren är visserligen fri men avskydd av den allmänna opinionen. Till och med flickan är stygg nog att inte bry sig om honom efter förräderiet som ju har skett för hennes skull. Mördaren vill trotsa opinionen och accepterar ett erbjudande från en ambulande teatergrupp att uppträda och visa hur han sköt James i ryggen. I ett annat avsnitt tvingar han en sångare att sjunga balladen om Jesse James mördare för honom själv. Det således gång på gång upprepade brottet — mördaren återvänder till den andliga platsen för brottet — leder till en inre förruttnelse och naturligtvis till ett nytt och denna gång av lagen oskyddat brott.

"Jag sköt Jesse James" är inte den enda vilda-västern som ställer vän mot vän. Mycket ofta är motivet släkt, ibland står broder mot broder, ibland fader mot son. I regel är det en kvinna som skiljer dem åt. Reminiscenserna från inbördeskriget är om inte uppenbara så dock sannolika. Vad som är mera intressant är att dylika bibliskt elementära konflikter lätt tvingas fram av eller tvingar fram ett moraliskt ställningstagande. När formen är fast och sluten kan dylika fundamentala moralproblem få något av ödesdramats enkla urkraft och hindra att upprepningarna blir mekaniska.

Dessa moraliska konflikter är otvivelaktigt de mest intressanta inslagen i den moderna vilda-västern, vilket framgår bl.a. av "Hämnens timme", en mycket fin film med långtifrån banal psykologisk gestaltningsförmåga samt "Sheriffen", genrens hittills mest markanta konstnärliga topp.

"Hämnens timme" handlar om en medelålders och avglamoriserad s.k. gunfighter. Ingen i hela västern kan hantera revolvern som han. Därför utmanas han av alla unga stridstuppar som vill överta hans rykte att vara obetvinglig. Han tvingas att döda dem i självförsvar. Han flyr från sitt hem men ryktet är snabbare än hans flykt, han känns alltid igen, dödandet upprepas gång på gång, det står honom upp i halsen men det finns alltid någon som inte vill lämna honom i fred. Och slutligen kommer någon som drar revolvern bråkdelen av en sekund snabbare än han. Han dör nästan med lättnad men samtidigt fylld av medlidande med sin mördare: nu är det dennes tur att överta hans rykte som västerns främsta gunfighter, hans öde att döda, att aldrig kunna fly ifrån dödandet förrän han själv dödas av sin överman.

Vilda-västerns moraliska problem kretsar kring det femte budet. Man kan förstå att ett land som är traditionellt pacifistiskt men plötsligt förvandlas till världshistoriens starkaste militärmakt måste börja grubbla över hur man med bibehållet samvete skall kunna ta livet av folk. I dylika brydsamma situatio-

ner är det alltid bra att förskansa sig bakom de mytologiska gudarnas höga exempel.

Jag uppfattar "Sheriffen" som ett aktuellt politiskt inlägg. Det lilla samhället är lika förlamat av skräck inför de annalkande bovarna, lika fegt, neutralt och halvhjärtat som FN inför Sovjet, Kina och Nordkorea. Det moraliska modet finns bara hos den mycket amerikanske sheriffen. Han har nyss gift sig, han vill ha lugn och ro. Men plikten framför allt, den och rättskänslan, trots att han plötsligt står alldeles ensam. Till och med hans fru som är kväkare och principiellt emot dödandet vill lämna honom i sticket och först i sista ögonblicket förstår hon att hennes plikt mot rätten är större än hennes plikt mot Gud. Kontentan är väl att det visst kan vara bra med pacifism men att krig i vissa situationer kan vara både moraliskt och oundvikligt.

"Sheriffen" är den amerikanska utrikespolitikens konstnärligt mest övertygande och alldeles säkert även mest hederliga bortförklaring. Den mytologiska vilda-västerns gudar, som tidigare gladeligen sköt omkring sig utan nämnvärda själsliga komplikationer, brottas numera med en moralisk problematik och ett etiskt tungsinne, som kunde kallas existentiellistiska om de inte delades av Mr Dulles.

Den lidande guden

Den medvetna symbolismen, de psykologiska ambitionerna och de moraliska uppgörelserna ger både färg och reliefverkan åt det mytologiska underlaget. Den realistiska förankringen, t.ex. i historiska personer såsom Billy the Kid och Jesse James eller i den alltmera ambitiösa och genomarbetade miljöskildringen, bidrar till att skapa ett effektfullt tomrum framför den mytologiska scenens ramp. Vilda-västerns inneboende kraft och möjligheter utvecklas i växelspelet mellan amerikansk filmproduktion och amerikansk filmkritik. Därom vittnar bl.a. den längsöktade men karakteristiska jämförelse mellan "Sheriffen" och "Det gamla spelet om Envar" som Ho-

ward A. Burton gör sig skyldig till i senaste numret av *The Quarterly of Film, Radio and Television*. Hans pussel går visserligen inte ihop men man skönjer i alla fall ett av gudomlig moralitet mättat olympiskt landskap — modell Klippiga bergen. Även den moderna vilda-västern satiren, t.ex. Bob Hopes "Blek-ansiktet", tyder på ett växande medvetande om genrens egentliga funktioner.

Det mytologiska medvetandet finns således inte enbart hos talanglösa skribenter utan även hos talangfulla regissörer, bl.a. George Stevens. Enligt en uppgift i den engelska filmtidskriften *Sight and Sound* lär han ha deklarerat sin önskan att "förstora" vilda-västerns legend och sagt att vilda-västerns pionjärer för amerikanare fyller samma roll som Kung Arthur och hans ädlingar i den engelska mytologin. I Stevens senast aktuella film, "Mannen från vidderna" är denna ambition helt genomförd. Filmen inkarnerar i själva verket vilda-västerns totala historiska utveckling — från fadersprotesten till fadersidentifikationen. Den är ett för all del ofullkomligt men dock försök till syntes av det klassiska mönstret, berikat med de tre moderna varianterna.

En stor och fruktbar dal i vilda-västern behärskas av en gammal pionjär, en boskapsägare. Med hjälp av sina hejdukar för han ett privat utnötningskrig mot en handfull mera bofasta farmare, som odlar upp hans betesmark. Till en sådan farm kommer en dag Shane, klädd i romantiska skinnkläder, pa-trongördlar och revolver. Han tar plats där, blir god vän med farmaren, hustrun och deras tolvårige pojke Joey. Shane har ett mystiskt förflutet, han är tydligen en gammal gunfighter som försöker börja ett nytt och fredligt liv. Han undviker i det längsta att låta provocera sig av banditerna. Men terrorn blir outhärdlig. När en av farmarna skjuts ner av en importerad mördare är de övriga villiga att ge upp och flytta därifrån. Ingen vågar möta terrorn med terror. Då tar Shane av sig blåstället och klär om sig i de gamla skinnkläderna. Han hämtar revolvern som han trodde

sig ha lagt undan för alltid, rider fram till saloonen och skjuter ner alla banditer. Han har försökt att börja ett nytt liv men inte lyckats. Han har dödat igen och rider bort till det okända varifrån han hade kommit.

"Mannen från vidderna" kan i konstnärligt avseende inte mäta sig med "Sheriffen", bl.a. därför att den inte har en lika entydig tyngdpunkt. Den rör sig i själva verket med två motiv: Shane och den lilla familjen samt Shane och samhället resp. banditerna. Men filmen är uppenbarligen starkt påverkad av "Sheriffen". Tempot är lika långsamt och ödesmättat, miljöskildringen lika inträngande. Detta är ovanligt för vilda-västern med dess i regel mycket snabba scenförändringar. Handlingen är en enda uppladdning mot klimax.

Liksom gunfightern i "Hämndens timme" är Shane den ödesmärkte mannen, den som gudarna utsett att döda. Avståndet mellan honom och Mr Babbitt, filmens farmare och "Sheriffens" småstadsbor, är lika stort som mellan Brooklyn och Korea. Endast kvinnan saknar känsla för det ödesdigra i detta avstånd. Hon ser bara sänt som hon kan ta på. Mellan Shane och henne är atmosfären spänd av skräck och erotik. Endast hennes man kan ge henne trygghet.

Det riktigt originella med "Mannen från vidderna" är förhållandet mellan Shane och den lilla pojken Joey. Aldrig tidigare har det homosexuella lyst starkare igenom. Joey hyser en måtlös, rent hysterisk beundran för Shane, för dennes färdighet med revolvern. Själv får han ännu inte leka med laddade vapen, men de upptar hela hans fantasi. Han smäller med läpparna för att imitera skottens ljud, han siktar på vilt utan att kunna trycka av, han skjuter inbillade fiender med inbillade kulor. Hans tillit till Shane rubbas en aning när denne slår fadern medvetlös. Men när han förstår att Shane inte berövat fadern livet utan bara potensen — Shane vill förhindra den i skjutkonsten mindre bevandrade att riskera livet och tar ifrån honom revolvern — identifierar han sig totalt med honom. Han

följer efter Shane till saloonen, bevittnar slakten och tar sedan avsked av Shane, beredd att så småningom bli dennes arvtagare.

Mera än någon annan vilda-västern hjälte är Shane en mytologisk figur. Han är det delvis därför att filmen ser honom så mycket med Joeys ögon, nerifrån och uppåt. Hans entré är lika gudomlig som hans sorti, det är ett högre väsen som kommit för att med ödesmättat tvång fylla sin uppgift. Shane är mera än Robin Hood, mera än askungens prins. Han är Gud, en lidande gud, vars ädla och bittra öde är att offra sig för andra.

"Mannen från vidderna" kännetecknas av en för vilda-västern sällsynt genomarbetad realism. Redan landskapet är nytt. Dess vilder är olympiska, dvs. de finns inte alls eller kanske finns de bortom bergen som innesluter dalen. Filmen ger sig tid att skildra människorna i denna dal, deras vardag, deras små fester. En rad impressionistiskt närgångna detaljer ger framställningen en inträggande och finådrad textur. Dess värld är påtaglig och verklighetsnära. Endast Shane är främling. Han är inte Zevs som förklädd till människa besöker jorden för att ha kul med dess kvinnor utan ett amerikanskt helgon, cowboyn som dog i inbördeskriget och fick plats på Guds högra sida. Han är en skinnknutteängel med revolver, en mytologisk boy scout, alltid redo att hålla de rättrognas händer och samveten rena från blod.

En blodig framtid

I regel är det naturligtvis meningslöst att diskutera graden av individuellt medvetande bakom ett konstverk eller en film med mytologisk räckvidd. Mytologin vilar på ett kollektivt underlag som även innesluter den skapande konstnären. Ett konstnärligt medvetande är långt ifrån identiskt med ett mytologiskt medvetande och står för övrigt i motsats till rollen av en cynisk överstepräst som frossar på martyrernas späck. Det är inte det konstnärliga utan det mera banala krono-

logiska avståndet, den materiella utvecklingen, som i regel bestämmer graden av mytologiskt medvetande. Detta gäller, för att ta några exempel, uppenbarligen Goethes, Enckells, Jean Anouilh eller Eugene O'Neill's omdiktningar av grekiska motiv. Mera besvärligt, och inte bara på grund av bristande källmaterial, är att diskutera Sofokles eller Aischylos från denna avgränsade synpunkt.

När medvetandet uttrycks i form av en satir har det alldeles uppenbarligen frigjort sig från det mytologiska underlaget. Men samtidigt bekräftar det dess existens — gyckel som inte rör sig med påtagligheter är en paradox. För vilda-västerns vidkommande finns detta självklara medvetande inte bara på andra sidan järnridån, t.ex. i Trnkas dockfilm, utan även på hemmaplan. Bob Hope är redan nämnd — bröderna Marx demonstrerade också och på ett ganska tidigt plan en blasfemisk frigjordhet. Stora delar av den amerikanska allmänheten har genom televisionens mekanisering av vilda-västern övermättats med genren.

Eftersom "Mannen från vidderna" är varken mekanisk eller satirisk bör den ändå betecknas som det nya medvetandets första och genom Stevens uttalande dokumenterade avkomma. Den bekräftar tesen att de som sysslar med vilda-västern sent omsider har fått upp ögonen för vad de egentligen håller på med.

Frågan är om detta nyss vaknade mytologiska medvetande kommer att sabotera själva mytologin genom att skingra de moln vilka förtänksamt brukar dölja olympens topp. Alldeles säkert är det inte eftersom medvetande i och för sig inte utesluter pietet. Sannolikt kommer emellertid filmerna att få en allt starkare motivisk tyngdpunkt varvid avståndet mellan vilda-västerns hjälte och dess övriga innevånare kommer att växa med kvadraten på medvetandet. Mest intressant blir dock de kommande försöken att pressa in allt fler aktuella moraliteter i det mytologiska mönstret. När Shanes lille Joey har vuxit upp och fått ammunition kommer han inte att sakna värdiga mål att skjuta på.

TRÖTT PÅ FILM

teatern när Priestleys beprövade "skandalösa historia om Mr Kettle och Mrs Moon" presenterades. Tout le monde — från Östermalm — var där och skrattade och inte utan skäl.

Lagerwall var denna gång den etablerade bankdirektören som bryter upp från vardagen, och alla ville vi följa hans exempel. Atminstone tedde det sig lockande när Mrs Delia Moon demaskerade sig i världens underbaraste negligé och visade sig vara Eva Henning och det ljuvaste av allt pikant. Det pikantaste av allt ljuvt. Men också en komedi har sina lagar: Mrs Moon vill inte alls bryta upp från Brickmill, det är naivt att tro att man kan bryta upp ens från Brickmill. När författaren på detta sätt exponerat önskedrömmens orimlighet och verklighetens ofrånkomlighet, börjar vi bli intresserade. Men naturligtvis har Mr Priestley ingenting att tillägga, han fortsätter med ett rent meningslöst spex, som är mycket roande, och sedan bryter Mr Kettle och Mrs Moon upp, fast vi redan har blivit övertygade om att det är omöjligt.

Harry Schein

TRÖTT PÅ FILM

Enligt överenskommelse med BLM kommer mina under åtta år tämligen regelbundna filmkrönikor att upphöra med detta års utgång. I stället för att sluta med en sista krönika i detta nummer försöker jag mig på en mera personlig återblick, medveten om att mina skäl att sluta med regelbunden filmkritik har större intresse för mig än för läsekretsen.

Jag är trött på film, ganska trött på att se film och mycket trött på att skriva om film. Jag har sedan länge sagt vad jag är i stånd att säga om film. Jag har bläddrat igenom gamla BLM-nummer och fann att jag i början med all tänkbar nybörjarentusiasm upptäckte tendenser och egenskaper i film som jag nu, en aning mera beläst i filmlitteraturen, vet att många före mig, på tjugo- och trettioalet, upptäckte med samma entusiasm. Men då var

Per Axel Branner hade regisserat, elegant och väloljat. Möjligen fick Mrs Twigg vara inne på scenen litet för länge i början, men som vederlag fick vi se Miss Monica Twigg, en s.k. salt böna, spelad av Birgitta Anderson, en oemotståndlig exhibitionistisk talang som måste glädja varje överkultiverat hjärta. En frappant prestation levererade också Berndt Westerberg som psykiatern som egentligen var öron-näs-och-hals — så var också hans diagnoser ovanligt rimliga. Gunnar Nielsen hade ambitiöst byggt upp en Mr Moon som ett exempellöst dresserat exemplar av homo faber, det oförtrutna djuret, och Gunnar Sjöberg hade en ledsam roll som poliskommisarie, inte på något sätt värdig hans förmåga. Glädjeämnena var ändå stora: Sture Lagerwall kan göra den ansvarslösa dårskapen till det enda mänskliga, och Eva Henning kan göra sunda förnuftet lika attraktivt. Om Priestleys fantasi räckte till borde han bestämt göra en pjäs om vad som sedan hände Mr Kettle och Mrs Moon.

filmen ännu i sin barndom och upptäckterna således verkliga upptäckter.

I dag upptäcker den yngsta kritikergenerationen det jag upptäckte för åtta år sedan och det som så många andra upptäckt för arton och tjugioåttio år sedan.

Det nya i filmutvecklingen är således mera generationsväxlingen hos filmkritiker än förnyelsen av ett konstnärligt uttrycksmedel. Följer man filmlitteraturen får man lätt en känsla av att det mesta av det som överhuvudtaget kan sägas om film redan är sagt — vilket sannoligen inte kan vara filmkritikens fel utan filmens.

Det har sina sidor att läsa gamla artiklar med deras uppenbara brist på mognad och kunnsighet. Men värre ändå är att man inte kan finna något väsentligt att anmärka på

HARRY SCHEIN

i sak — trots alla obalanserade överdrifter. Vad skall man med rutinen till när det var så lätt att upptäcka det inbördes beroendet av filmform och filmnehåll, filmen som samhällspegel och verklighetsdröm, könet och våldet som attraktionscentra, den sociala förljugenheten, den kommersiella filmens konstnärliga inriktning och konstnärliga framgångar, avantgardefilmens konstnärliga inriktning och konstnärliga resultat. Vad därutöver är är inte filmkritik utan filmhistoria.

I en tidig artikel om film och filmkritik, som på grund av sin tillspetsade hämningslöshet retade åtskilliga läsare, hävdade jag att en filmkritiker lätt faller offer för ett statistiskt filmgenomsnitt som utgångspunkt för värderingar. En film som är bättre än flertalet filmer betecknas då gärna som bra film — hur likgiltig den än är. På senare år har jag märkt denna tendens hos mig själv: jag tycker inte om att gå på bio ofta men när jag går har jag väldigt lätt för att glädja mig åt en film som jag tidigare — med rätta — hade skällt ut. Det är trötsamt att skälla och mera behagligt att glädja sig, glädje som avkoppling efter en lång och jäktig arbetsdag men inte glädje genom en konstnärlig upplevelse. I nio fall av tio är denna glädje begränsad till tonåringar — för vilka filmproduktionen egentligen tycks vara till.

En kritiker med en sådan inställning tvingas skriva om flertalet filmer omedelbart sedan han sett dem. Upplevelsen fastnar varken i minnet eller intresset och dröjer man några dagar (vilket jag i början alltid gjorde för att hitta ett gemensamt tema för krönikan) är det endast i undantagsfall möjligt att mobilisera det intresse som fordras för en krönika — vilket avbrotten på senare tid vittnar om.

Det som här sagts om film gäller i princip även filmlitteraturen. På mitt skrivbord ligger sedan några månader Gerd Ostens fina bok "Den nya filmrealismen", Peter Weiss' intressanta "Avantgardefilm", Åke Bengtssons kunniga studie "Bildrytm och bildkomposition" samt det sista bandet i Rune Waldekranz' stora och beundransvärda filmhistoriska serie. Jag har läst dessa böcker men inte kunnat förmå mig att skriva om dem eftersom alla parallella linjer och alla brytningsvinklar i frågor av principiellt intresse gång på gång definierats för denna läsekrets.

Naturligtvis skall inte detta försök att ob-

jektivisera min trötthet drivas för långt. Många avsevärt äldre filmkritiker, t.ex. Robin Hood, Nils Beyer och Carl Björkman, för att inte tala om vår främsta filmpublicist, Rune Waldekranz, skriver fortfarande med en imponerande entusiasm, en ungdomlig vitalitet, som inte bara kan bottna i överlägsna skribenters förmåga att bättre dölja sin trötthet. Själva existensen av sådana högt kvalificerade filmkritiker, som "varit med från början", är i sig själv ett dementi på varje försök att objektivisera trötthet. Den visar möjligheten av en kontinuitet i filmkritiken som i det långa loppet gagnar filmen som konstnärligt uttrycksmedel mera än det självupptagna gnisslet i filmkritikernas generationsväxling.

*

I en avskedsartikel av detta slag brukar man tacka läsekretsen för dess tålmod och intresse. Tålmodet kan jag inte klaga på men något intresse har jag inte märkt. Och resonans hos läsekretsen är nog en av förutsättningarna för att man inte skall bli trött.

Med undantag för vissa religiösa och vetenskapliga facktidskrifter torde BLM:s läsekrets uppvisa lägsta antal biografbesökare. Det är en litterär tidskrift och litterärt intresserade personer har alltid ett *principiellt* intresse av andra konstarter. En filmkrönika i BLM tillfredsställer naturligtvis detta principiella intresse. Har man läst den så vet man — eller bör veta — vad som hänt på filmfronten och behöver därför inte gå på bio. Därtill kommer de rent tekniska svårigheterna med filmkritik i en månadstidskrift. Mellan filmpremiären till tidskriftens utgivningsdag ligger tre till sju veckor och när filmkrönikan läses har filmerna ofta försvunnit från repertoaren. En stor del av läsekretsen utanför Stockholm har ofta över huvud taget ingen möjlighet att se de filmer som omnämnes i krönikan.

Trots att filmkritik i BLM inte möter resonans hos läsekretsen har den rönt en viss uppmärksamhet. Paradoxen är inte särskilt komplicerad. BLM:s läsekrets förutsättes — antagligen med rätta — vara opinionsbildande i seriösa sammanhang. Dessutom har tidskriften pappomslag och kastas därför inte alltid i papperskorgen sedan den blivit läst. Filmen hade i början svårt för att bli accepterad som konstart och är i sin strävan att bli en stark och positiv faktor i kulturmedvetandet fort-

farande i underläge. En filmkritikers uttalanden i en såpass dominerande kulturtidskrift som BLM får därför för en läsekrets, som sällan eller aldrig konfronterar kritiken med verkligheten, en alltför auktoritativ karaktär. Sánt retar inte filmbranschen som i stort sett inte ens torde veta om denna tidskrifts existens. Men det uppmärksammas av andra skribenter.

Reaktionen har ibland varit positiv. De mest positiva kommentarerna har dock skrivits av goda vänner till mig, av vilka några aldrig går på bio. För övrigt har dock reaktionen varit mycket negativ. Om man plockar bland klipp som tillställts en av alltid tjänstvilliga personer kan man åstadkomma en imponerande citatsamling. En filmreklamman skulle antagligen tveka mellan Birger Christoffersons "...analfabet..." och Gunnar Tannefors "...giftomtöcknat orakelspråk!!..." för att fastna för den senares karakterisering av mig som "besserwisser, direkt motbjudande i sin teutoniska grötmyndighet", fortsätta med Uppsalarecencenten Pir Rameks yttrande om någon filmkrönika som "det mest stryktäcka som på länge publicerats" och avsluta det hela med Sven Stolpes mera kärnfulla "pöbel och knöl". Själv har jag alltid undvikit personlig polemik i allmänhet och invektiv i synnerhet. Därför har hätskheten i dessa angrepp, ofta underbyggda med lögnaktiga citat, alltid förvänat mig. Särskilt tråkigt tyckte jag det var när de, som t.ex. i ovan nämnda fall, kom från framstående och insiktsfulla kolleger och kulturskribenter.

Av något egendomligt skäl kompenseras dessa beklagliga erfarenheter mest genom reaktionen från en utländsk läsekrets. När jag t.ex. en gång skällde ut en katolsk propagandafilm skrev Aftonbladet (på den tiden Stolpe ännu hade något att säga till om) en ledare i vilken jag anklagades för gäckeri och religionsförföljelse. Men samtidigt överstattes min artikel om religionsdramat "Ordet" i en amerikansk tidskrift som tar religion på stort allvar. När fil. eller film. stud. X, Y eller Z i Emmabodakuriren, Hjos veckoblad och Svenska Dagbladet på tal om en artikel om vilda västernfilmer utvecklade hur jag hade fastnat i kvasifilosofisk smörja, marxistisk idioti och missförstådd psykoanalys var det en viss tröst att få uppskattande brev om samma till engelska översatta artikel av antropologen Margaret Mead och en av Amerikas ledande sociologer, Chicagoprofessorn

David Riesman. Mest gladde mig naturligtvis att Amerikas enda seriösa filmtidskrift publicerade min artikel om "Richard III" vid sidan om en motsvarande artikel av en filmintresserad Shakespeareprofessor från University of California.

Skall jag således tacka min läsekrets förutom för åtta års tålmod med min skrivglädje borde jag lämpligen säga thank you.

*

De flesta vuxna människor tycker att fotboll och film var bättre förr, när de själva var unga. Jämförelser av detta slag i fråga om fotboll stödjer sig på ett förrädiskt minne, offer för ens egen ungdomsförälskelse. Men samma gäller film — i dag kan man bara se ett kvalitetsurval av äldre filmer som inte på något sätt är representativt för ett sannolikt jämmerligt genomsnitt. Det är därför mera rimligt att anta att varken fotboll eller film blivit sämre utan att man själv har blivit mognare.

Men trots denna reservation har filmrepertoaren i dag otvivelaktigt en annan sammansättning än för åtta år sedan. Den svenska filmproduktionen stod då inför en ny storhetstid — Bergman brottades med sig själv och inte med salongskomedier, Sjöberg fann en form åt en social verklighet och inte ett skynke åt ett tomrum. Ekman berättade om en flicka med hyacinter och inte med skrattegröpar. I Italien var neorealismen på väg att ge filmen en ny verklighetsförankring, de engelska caling-ateljéerna visade hur man kunde vara rolig i motvind, Hollywood började närma sig USA.

Kvalitetsfilm har alltid varit i en yuklig minoritet på repertoaren men på sista tiden har den varit svårare att hitta än någonsin. Ändå tror jag att det har inträffat en standardhöjning. Det är inte bara topparna som kapas utan även bottenrekorden. Den svenska filmproduktionen har alltmåra avstått från den grövsta spekulativen i dålig publiksmak och biograferna visar inte längre den värsta utländska smörjan. Ur social synpunkt uppväger höjningen av publiksmaken mera än väl den kanske tillfälliga förlusten av några topprodukter. Ur konstnärlig synpunkt förhåller det sig naturligtvis tvärtom.

Den förändring jag tycker mig se i filmrepertoarens sammansättning har, inte helt oväntat, en motsvarighet hos filmkritiken. All-

deles uppenbart bedrivs filmkritiken i dagspressen nu mycket mera ambitiöst än bara för några år sedan. Särskilt gäller det tidningarnas andra och tredjekritiker som endast för några år sedan uppvisade en bedrövlig standard.

Men samtidigt har filmdebatten egentligen upphört att existera. På fyrtioalet och ännu i början på femtioalet pågick en livlig och ibland hetsig diskussion om en rad filmproblem, om filmens förhållande till andra konstarter, om filmens förhållande till verkligheten. Det var en diskussion som var öppen för alla kulturintresserade och som angick alla kulturintresserade.

I dag har filmdebatten praktiskt taget upphört att existera för andra än specialister. Ett undantag är Gerd Ostens många och ambitiösa försök att ta upp problem av principiell räckvidd men det är ytterst sällan hennes debattinlägg finner rätt forum eller väcker resonans.

Den friska och fräna filmdebatten har ersatts av en mera akademisk historieskrivning. Till och med den yngsta kritikergenerationen verkar paralyserad av sin egen kunnsighet. Den har smak och briljerar med vederhäftig historieskrivning, med noggranna referat och uttömmande översikter. Men den har sällan att säga något som kan intressera andra än filmspecialister.

Verksamheten hos t.ex. Stockholms Studentfilmstudio är karakteristisk för denna utveckling. På fyrtioalet skickades stencilerade lappar till medlemmarna i vilka de inbjöds till ofta roliga och ibland till och med givande filmdiskussioner. Numera utsänds topografiskt väl utstyrda program på fint papper till en rad visningar av äldre filmer — med tillhörande litteraturförteckning. Debattörerna i studentfilmstudion har eftertratts av museivaktmästare.

Jag vill naturligtvis inte ett ögonblick ifrågasätta värdet av att visa äldre och intressanta filmer. En levande och kvalificerad filmdebatt fordrar självklart fackkunnsighet och perspektiv. Men den måste uppehålla sig vid nuet och framtiden.

För några år sedan erbjöd studentfilmstudios den enda möjligheten att lära känna eller på nytt studera äldre värdefulla filmer. I dag är läget helt annorlunda. Sedan ett par år tillbaka bedriver Filmhistoriska Samlingarna en omfattande verksamhet för att göra filmhistoria tillgänglig för allmänheten. Dess

chef, arkivarie Einar Lauritzen, har visat hur man med skandalöst dåliga resurser kan göra en effektiv insats för att höja allmänhetens filmbildning. Det borde vara ett självklart anständighetskrav för Staten och Stockholms Stad att genom ett ökat ekonomiskt stöd göra det möjligt för Filmhistoriska Samlingarna att utveckla sin verksamhet så att den kan tillfredsställa stockholmspublikens stora och värdefulla filmintresse.

En i sitt slag minst lika märklig insats har på senare år utförts av Bengt Idestam-Almqvist, signaturen Robin Hood i Stockholms-Tidningen. Han har tagit initiativet till bildandet av en rad för allmänheten tillgängliga filmstudios över hela landet och sammanfört dem till en gemensam organisation. Betydligt över etthundra filmstudios med sammanlagt över tiotusen medlemmar vittnar i dag om allmänhetens stora latent filmintresse som de kommersiella distributionsformerna inte förmår att tillfredsställa. Robin Hoods verksamhet på detta område är otvivelaktigt det största individuella bidraget till frågan om filmen och folkbildningen.

Sent omsider har till och med samhället börjat röra på sig. Den olyckliga form för nöjesskatteåterbäring, som riksdagen för några år sedan valde som stöd för svensk filmproduktion — de, ofta dåliga, filmer, som gick bäst, fick största stödet medan ambitiös produktion, som mest behövde stöd, i regel fick minst — är numera på avskrivning sedan en utredning föreslagit det som seriösa film- och kulturarbetare alltid yrkat på, dvs. att återbäringen i viss utsträckning skulle ske efter kvalitetsbedömning. Ett dylikt "kvalitetsstöd" kommer i det långa loppet otvivelaktigt att främja värdefull svensk filmproduktion.

Denna lilla återblick har således sina ljusa sidor. Utvecklingen går framåt, publiksmaken höjs. Men på något sätt ligger detta vid sidan om den filmdiskussion som förts i denna tidskrift. Det finns just nu ingen levande filmdebatt, det finns alltför få filmer av sådant intresse att de över huvud taget är värda att tas upp inför en kvalificerad men ospecialiserad läsekrets.

Det är möjligt att dessa påståenden är överdrivna, endast personliga uttryck för min trötthet på film. I så fall ber jag om överseende med den alltför personliga upplägningen av denna filmartikel. Den skall, som sagt, inte upprepas.

Göran Gunér

Filmskolan & Dramatiska institutet: Om Harry Schein & svensk filmutbildning

Jag började mitt filmliv på Svenska Filminstitutets Filmskola i september 1967 – detta fina svenska filmår. Våren innan hade Stefan Jarl och Janne Lindqvist avslutat sina två år på skolan med att spela in *Dom kallar oss mods*; Widerbergs *Elvira Madigan* prisbelönades i maj i Cannes och gav världsrykte åt regissören; Vilgot Sjömans allmänt rabulistiska *Jag är nyfiken gul* hade premiär i oktober och gjorde internationell skandalsuccé, och Kjell Gredes *Hugo och Josefin*, som öppnade i november vände med sina mörka existentiella stråk upp och ner på begreppen inom barnfilmen. Hela 26 långfilmer premiärsattes 1967. För egen del var den viktigaste av dessa Jan Troells *Här har du ditt liv*. Med rötterna djupt i svensk historia och filmtradition tog den filmen samtidigt djärva och nyskapande berättartekniska grepp. Denna märkliga regidebut bidrog starkt till att jag sökte till Filmskolan – att jag trettio år senare skulle bli vän och nära medarbetare till Jan Troell kunde jag inte ana.

Filmskolan hade startat 1964. Jag tillhörde den fjärde kullen. Att få börja sin filmutbildning mitt i

denna andra svenska guldålder var förstås ett inspirerande privilegium. På vår första dag i skolan tog dess ”inspektor” Ingmar Bergman emot oss med vänliga allvarsord. Filmreformens arkitekt Harry Schein, som också hade designat skolan, fanns givetvis på plats, brunbränd, självsäker och briljant. Vi kände oss utvalda och välkomna.

Skolan hade endast 24 elever fördelade på två årskurser och fyra olika utbildningar. Jag skulle bli produktionsledare och fick en smakstart – redan efter tre terminer på Filmskolan hade Harry Schein anställt mig på Filminstitutet. Tanken med den här artikeln, skriven i ljuset av lång professionell erfarenhet av film- och TV-produktion – och med sammanlagt tjugo år inom svensk och internationell filmutbildning – är att undersöka hur Sverige först fick en filmskola och senare ett dramatiskt institut. Harry Schein var en av de verkligt drivande krafterna bakom båda, och filmskolan som sjösattes 1964 hans hjärtebarn. I hans bok *I själva verket* från 1970 kan man exempelvis läsa följande:

Från början engagerade jag mig mycket hårt i skolans arbete. Det var min skyldighet, eftersom jag ytterst hade ansvaret för verksamheten. [Mitt] starka engagemang i början hade inte bara administrativa motiv. Det var ett personligt engagemang. Jag ville hålla en så god kontakt som möjligt med den allra yngsta filmgenerationen. Jag tyckte att det var värdefullt om filminstitutets chef visste vad som rörde sig hos våra allra yngsta filmare. Några av eleverna tycktes också föredra kontakten med mig framför kontakten med filmskolans ledning. De kom till mig med sina manuskript och idéer, de ville diskutera både skolans vardagsarbete och sina egna projekt. Jag försökte hjälpa dem så gott jag kunde och avsatte en oproportionerlig stor del av min tid på dem. Men jag blev snart påmind om min otillräcklighet. [...] Jag har alltid känt mig vilsen i gränstrakter där nödvändigheten att förmedla kunskaper möter behovet att själv få göra misstag.

Engagemanget för svensk filmutbildning skulle komma att välla Harry Schein både lust och glädje, men även många besvikelser och häftiga stormar, vilket kommer att framgå av denna berättelse. Jag tror att skälen till hans engagemang lågt djupt – ett nära nog existentiellt behov av att sätta spår i samtiden och att så för framtiden. Harry brukade tala om oss som ”sina barn” – han hade ju inga egna.

Filmskolans uppkomst – och riktlinjer

Ingen egentlig regiutbildning fanns i landet innan Filmskolans tillkomst, varken inom teater eller inom film. Men denna folkhemmets skördetid borde naturligtvis innehålla sådana kulturpolitiska reformer. Provinsteaterutredningen som startades under 50-talet kom 1961 med förslag inte bara för scenkonsten utan underströk behovet av utbildning även på filmens och televisionens områden: ”Utred-

ningen anser”, kan man bland annat läsa, ”att frågan om en central utbildningsanstalt med uppgift att svara för en differentierad utbildning både för teaterns och andra här berörda medias behov, borde med det snaraste bringas till sin lösning.” Fröet till Dramatiska institutet (DI) var sått – och nio år senare, 1970 var det förverkligat och öppnade sina portar i det nya Filmhuset på Gärdet i Stockholm.

Samtidigt med den tidiga diskussionen om inrättandet av detta slags medieinstitut, som det ju så småningom handlade om (både film, radio, teater och TV skulle sedermera stå på schemat), var det många som ville se en särskild svensk filmhögskola – inte minst Harry Schein. Redan när han hösten 1961 skissade på filmreformen inkluderade den en filmskola. I Scheins arkiv finns till exempel ett brev till ”Byråchef Olof Palme, Kanslihuset”. Där manar Schein honom att trycka på i filmfrågorna både hos Sträng och Erlander. Om Palme gör det, lovar Schein att han skall få ”spela vid nätet hela nästa tennistimme.” Och till vännen Krister Wickman, Strängs närmaste man, skriver Schein i samma veva ”att eventuellt kan yrkesutbildning för film kombineras med minst lika påkallad utbildning för radio och TV – ja, t.o.m. för teater enligt provinsteaterutredningens förslag. Utbildningen bör vara såväl teoretisk som praktisk. Kursplanerna bör utarbetas efter studium av förhållandena vid utländska film-skolor.” I början av hösten 1962 kommer Harry Schein också med debattboken *Har vi råd med kultur?* Även i den pläderar han starkt för inrättandet av en filmskola. ”Behovet av en yrkesutbildning inom filmen är lika självklart som inom vilket annat yrke som helst”, heter det till exempel på ett ställe.

Man kan förvisso fråga sig om det verkligen behövdes en filmskola; ingen av de många filmtalanger som förlöstes av filmreformen hade ju suttit i ett klassrum. Kjell Grede har exempelvis berättat hur han lärde sig filmspråket genom att om och om igen se Fellinis *8 1/2* i ett klippbord. Stefan Jarl har skrivit om sitt möte med Bo Widerberg i början av 60-talet. ”Det är så mycket tjafs om detta med att göra

film”, menade Widerberg. ”Hur märkvärdigt det är. Hur svårt det är. Vilken lång väg man måste gå. ... Men det enda du behöver veta är följande: den person som går ur en bild till höger, måste komma in i följande bild från vänster. Annars hänger bilderna inte ihop. Det är allt. Det var då jag förstod att jag nog också skulle kunna göra film. ... Myten var krossad, allt var verkligen möjligt.”

De stora framgångarna för den ”outbildade” regissörsgenerationen gjorde att Harry Schein senare funderade mycket över hur man mera systematiskt skulle kunna förnya den konstnärligt värdefulla svenska filmen. Han menade att Filmskolan i internationell jämförelse varit lyckosam; likväl måste man konstatera att flera av filmskaparna från det tidiga 60-talet gjorde bättre film än vi som förunnades lyxen att gå på Filmskolan. Harry Schein skrev 1970 – året då Filmskolan lades ner och filmutbildningen övertogs av Dramatiska institutet – att han faktiskt inte kunde svara ”övertygat på frågan om en utbildning av detta slag verkligen [var] meningsfull, [och] om man inte borde ha sökt sig fram efter helt andra riktlinjer än utbildningsinstitutionens.”

Men hursomhelst, i början av 60-talet hade trycket att upprätta olika slags högre utbildningar för teater, film, radio och TV blivit allt starkare. I mars 1963 tillsattes sju sakkunniga i en utredning, den ”Luttemanska”, som skulle föra provinsteaterutredningens förslag vidare. Uppdraget bestod framför allt i att se över kostnaderna. Den ende filmsakkunnige i den Luttemanska utredningen var Bertil Lauritzen, som var chef för SF:s beställningsfilmproduktion. Han skulle under mer än 20 år komma att företräda den mera byråkratiska riktningen inom svensk filmutbildning, både som flitig utredare, som studierektor på Filmskolan och slutligen som administrativ direktör på Dramatiska institutet. Samma vecka skrev Harry Schein i den presskommuniké som förkunnade filmavtalets tillkomst att ”den filmhögskola som här avses bör ses mot bakgrunden av den utredning ecklesiastikministern just tillsatt och vars uppgift är att föreslå

lämpliga former för yrkesutbildningen inom filmens, teaterns, radions och televisionens område. Utbildningen för dessa fyra medier sammanfaller delvis och bör i största möjlighet samordnas.” Av Filminstitutets styrelse fick samme Lauritzen några månader senare tillsammans med bland andra Sandrews produktionschef Rune Waldekranz och Schein själv i uppdrag att dra upp riktlinjerna för en filmutbildning ”vid svenska filmateljéer.”

Hösten 1963 presenterade denna grupp ett förslag till utbildningsplan. Den kritiserades sönder och samman av Ingmar Bergman i filmtidskriften *Chaplins* decembernummer under rubriken: ”Jag tvivlar på Filmhögskolan.” Vid det laget hade Waldekranz redan utsetts till den kommande Filmskolans rektor, och en månad senare anställdes Lauritzen som studierektor. Vad Bergman framför allt reagerade på i *Chaplin* var att det som planerades föreföll vara ”en filmskola av teoretiker för teoretiker: En underbar skola för filmkritiker, filmhistoriker, filmstudioledare, filmentusiaster”, påtalade han:

Men det är fullständigt befängt att tro att man i denna skola ska kunna utbilda regissörer, fotografer, klippare. Redan uppläggningsplanerna – med hela första året avsatt för ren teori – visar ju hur lite kontakt Waldekranz och Lauritzen har med praktiskt filmskapande och hur lite de egentligen vet om hur det ser ut inne i huvudet på en ung människa med ett allt uppslukande behov: att få göra en film. [...] Ur rent professionell synvinkel tycks mig det Lauritzenska-Waldekranzka förslaget fullständigt världsfrämmande och jag skulle kunna kritisera det punkt för punkt om det inte vore så ointressant. Betydligt väsentligare är ju att presentera ett realistiskt alternativ.

Enligt Ingmar Bergman var det viktigaste för blivande filmskapare att se film – och det bästa läromedlet var följaktligen ett rikt cinematek. Bergman och Schein var ju nära vänner, och det framstår som tämligen uppenbart att Bergmans krav på en



mer praktisk inriktning av Filmskolan senhösten 1963 snabbt fångades upp av Schein. Han förstod också att han måste lära sig mera om denna för honom helt nya verksamhet. Redan innan Bergmans artikel publicerats hade han hunnit iväg på studiebesök till de ansedda filmskolorna i Frankrike, Italien, Polen och Sovjetunionen. Den uppgift Schein fått av styrelsen var primärt att få idéer till utformningen av den nya Filmskolans byggnad. Men av *I själva verket* förstår man att Schein inte nöjde sig med det:

Resan var mycket intressant. Jag upptäckte snabbt att lärarna, i synnerhet cheferna vid dessa film-

skolor, hade en helt annan syn på verkligheten än eleverna. Särskilt värdefulla blev de synpunkter som framfördes av då redan väl kända regissörer som hade gått igenom filmskolorna ... En av dem, en av de vänligaste, sa att han var så stark och begåvad att skolan inte hade lyckats skada honom. Flertalet av de franska och italienska eleverna hade över huvud taget inte kommit till den franska eller italienska filmen – flertalet framtående franska och italienska regissörer hade inte gått i dessa skolor.

Scheins resa resulterade i en rapport som sedermera utgjorde underlaget till de riktlinjer som drogs upp

Ingmar Bergman välkomnar till Filmskolan i september 1967. Mitt i bild Roy Andersson, till vänster, bakom honom artikel-författaren själv.

för Filminstitutets skola. Enligt Schein skulle Film-skolan skilja sig från andra på två centrala punkter. ”För det första skulle den inte bli som en vanlig statlig utbildningsanstalt, som lär eleverna ett yrke för den allmänna arbetsmarknaden. Snarare skulle skolan ses som en integrerad del av filmreformen. [...] För det andra skulle tyngdpunkten i verksamheten inte ligga på det teoretiska planet utan på det praktiska filmarbetet. Teoridelen skulle domineras av filmvisningar. [...] Praktiskt filmarbete under professionella former är mycket dyrt och kostnader-na är direkt beroende av elevantalet. [...] Vi skulle således få en av världens minsta filmskolor, men den kanske bäst utrustade, och den dyraste, räknat per elev. Regiutbildningen skulle stå i centrum”.

Styrelsen för Filminstitutet beslöt i mitten av mars 1964 att de riktlinjer Schein dragit upp för utbildningen skulle följas. Man betonade vikten av att Filmskolan stod självständig i förhållande till kommande utbildningar för teater, radio och TV samt det värdefulla i att Filmskolan också anordnade vidareutbildning av redan verksamma personer i filmbranschen.

Verksamheten påbörjas – med hjälp av professor Trankell

Sedan Schein också engagerat Ingmar Bergman som ”inspektör” för skolan mot ett årligt arvode om 10.000 kronor var alla avgörande beslut fattade. ”Provisoriska filmskolan som börjar sin verksamhet den 15 september 1964 skall under första året försöka få fyra regielever, två till fyra fotoelever och två ljudtekniker. Utbildningstiden skall vara från den 15 september 1964 till den 31 mars 1966. En ny kull skall tas in den 15 september 1965”, heter det i ett PM från tidig vår 1964 skriven av Schein, Lauritzen och Waldekrantz. I detta PM redovisades också allmänna krav på de sökande beträffande egen konstnärlig verksamhet, allmän kulturell bildning – samt motivering till varför de vill arbeta med film.

Olika varianter av inträdesprov diskuterades också, där erfarenheterna från de filmskolor som besökts kom väl till pass. Det handlade om praktiska regi-uppgifter som att berätta en historia med hjälp av tilldelade stillbilder, filmanalyser, musikalitet och rytmkänsla, samarbetsförmåga och så vidare. Men också psykologi – punkt nummer 12 i detta PM löd exempelvis: ”I ett personligt samtal skall man undersöka de sökandes temperament, t.ex. genom att provocera gräl, utsätta dem för oväntade situationer, etc.”

Som Dick Ross, något av ett orakel i internationell filmutbildning, påpekat är en filmskola ”as good as its selection process – not as its teaching.” Harry Schein förefaller varit på det klara med detta och han kom också att ta professionell psykologhjälp. ”Skolans funktion skulle vara att systematiskt och på Filminstitutets bekostnad bedriva den talangjakt och chansa på de begåvningar producenter tidigare alltid haft ansvar för, på ett osystematiskt sätt, på egen – och i samband med långfilmsdebutanter – ofta mycket höga kostnad”, påtalade han senare i boken *I själva verket*:

Med en sådan uppläggning blev det naturligt att intagningen till skolan blev vårt kanske viktigaste problem. Paradoxalt kunde det uttryckas så att om bara intagningen fungerade perfekt så skulle skolan egentligen inte behövas – då hade ju talangjakten redan fungerat tillfredsställande. Jag diskuterade dessa problem med Arne Trankell, professor i pedagogik vid Stockholms Universitet. Han hade en mycket stor erfarenhet av sådana frågor och hans insatser har varit av avgörande betydelse för verksamhetens framgång. [Att Trankell anlitas har kritiserats] men det var inte han som bestämde vem som skulle komma in på skolan. Beslutet fattades alltid av skolans ledning. I intagningssproven ingick rutinmässigt vissa psykologiska test och samtal med psykologer. [...] Trankells insats låg närmast däri att han hjälpte oss att systematisera vårt tänkande, att undvika godtyckligt tyck-

ande så långt som möjligt, att övertala oss att lägga ner mycket tid, arbete och pengar på dessa prov.

I ”Om uttagning av elever till konstnärliga yrken”, en bilaga till ett betänkande om Dramatiska institutet från 1967, har Trankell sammanfattat sin metod och erfarenheter från Filmskolan. Rapporten är högst läsvärd. Trankell skriver inledningsvis att gängse urvalsmetoder från organisationslivet, militärväsendet och skolväsendet inte är lämpade eftersom den självständigt skapande konstnärens yrke är så komplicerat. Han fann därför uppgiften att hitta potentiella filmgenier som helt orimlig. I stället gällde det att av möjliga kandidater välja ut några med höga odds att verkligen nå framgång. ”Under sådana omständigheter kan man räkna med två faktorer, som reducerar skolans möjligheter att lyckas. Den ena är att även de bästa sökandena inom gruppen av aspiranter kan vara otillräckligt begåvade för uppgiften. Den andra är att man inte kan veta, om skolans undervisning kommer att vara riktigt avpassad till de uttagna elevernas resurser.”

Men vad hade man egentligen för föreställningar om vad och vilka man skulle utbilda – i korthet, vad gör en filmregissör? Ja, bland annat skulle man komma fram till ett antal operationella definitioner av viktiga inslag i regissörens begåvningsuppsättning. Nio egenskaper ansågs vara av betydelse; från att ha ett rikt känsloliv, starkt engagemang och intresse för människor till föreställningskraft, intellektuell rörlighet, konstnärlig självtillit och sensibilitet. Men den ”blivande regissören behöver inte vara en konfliktfri eller harmonisk människa, som motsvarar konventionella föreställningar om anpassning och ’mental hälsa.’ Disharmoni och personliga konflikter är dock varken tillräckliga eller nödvändiga förutsättningar för ett fruktbart konstnärskap. Dessa mera speciella synvinklar (harmonidisharmoni, ångest etc.) är dock inte betydelselösa förutsättningar för yrket, eftersom individens bearbetning av de personliga konflikterna liksom insikten i de egna försvarsmekanismerna i avsevärd grad

bestämmer i vilken utsträckning individen kan förfoga över sina resurser.”

Det här framstår som ganska vettigt och giltigt, och det är svårt att förstå den mytbildning och ironi som Arne Trankells insatser bestods. Det är klart att det hela är präglad av Bergmans konstnärsbild, och man undrar varför den mer vänsterorienterade Schein inte lyckades få med att större intresse för samhällsfrågor. Men som bekant dröjde det inte länge förrän det politiska engagemanget blev avgörande för många av de sökandes yrkesval. När det gäller användbara egenskaper som arbetsledare kan man ju också tycka att humor och självironi borde ingå. Till den andra kullen, 1965, antogs Stefan Jarl och i sin stridskrift *Visionen i svensk film – vart tog den vägen?* beskriver han ironiskt skolans ambition att kлона Bergman: ”Trankells auktoritet grundades på det rykte han fått som expert vid komplicerade rättegångar där han kallades in och avgjorde om ett vittne talade sant eller falskt. Han hade utformat ett test som gick ut på att ta reda på hur lika eller olika vi var Ingmar Bergman. Var man lik Bergman kom man in på skolan. Detta test ut-sattes vi för. Vem var mest lik Ingmar Bergman?”

Förutom rena intelligens- och kunskapstest försöker Trankell också undersöka Bergman-variabler som ”aggressiv självhävdelse”, ”benägenhet för paranoida reaktioner” och distans eller närhet till djupare personlig problematik. Testerna pågick en hel vecka och innehöll dels grupptester med skriftliga frågor och problemställningar, dels individuella djupintervjuer av psykologer – samt individuella samtal med skolans ledning och huvudlärare.

Filmskolan sjösätts – och Dramatiska institutet koncipieras

En månad innan ansökningarna till Filmskolans första årskull skulle lämnas in i maj 1964 ger film-tidskriften *Chaplin* ut ett specialnummer om filmutbildning. Där får den nya skolan presentera sig själv



Bergman och Schein
på Filmskolan i
september 1967.

för läsarna och förhoppningsfulla elever. I numret berättar man att mästarfotografen Göran Strindberg engagerats som lärare i filmfoto, att den meriterade och inspirerande Pelle Lönndahl står för ljudutbildningen, att Carl-Olov Skeppstedt med 80-talet långfilmer i bagaget ska leda undervisningen i klippning, och att Lars Werner har blivit produktionschef. Ett år senare får min fine lärare Werner också hand om den nya produktionsledarlinjen. Moderna, högklassiga kameror (både 16- och 35 mm) och det senaste inom ljudutrustning köps in till skolan liksom nya klippbord. Inom bara ett halvår hade formen för skolans utbildning fastställts, personal anställts, lokaler och utrustning

skaffats – och elever antagits. De får passepartoutkort till landets alla biografer, gratis lunch, visning av hundra filmer om året på schemat och samma studielånevillkor som inom högskolan i övrigt – det är Scheintempo och Scheinvillkor!

Redaktör för filmskolenumret av *Chaplin* är Jonas Sima, som blir en av de första att kritisera den nyss hjälteförklarade filmreformatorn Harry Schein. I en lång artikel i *Stockholms-Tidningen* i april 1964 anklagar han den kommande antagningen till Filmskolan för att vara ett rent lotteri. På vilka grunder tror man sig kunna välja ut de ”rätta” talangerna? Och kunde man inte ha lärt sig mer av hur man i utlandet lagt upp filmutbildningarna? Varför har

man inte från Filminstitutets sida sett till att upplägget för Filmskolan debatterats offentligt innan formen permanentades? Sima hävdar slutligen att exklusiviteten på Filmskolan skulle stoppa en uppdamd begåvningsreserv, som alltså inte skulle komma till uttryck.

Harry Schein tillbakavisar givetvis Simas invändningar, men trots den stora och ambitiösa satsningen håller han en tämligen låg profil och är försiktig med vilka resultat man kan förvänta sig. Sima återkommer med sina ifrågasättanden, som han inte anser klarlagda av Schein. Han för också in ett nytt argument som kommer att få stor betydelse för de kommande årens filmdebatt och kritik mot Schein – filmreformens branschkompromiss gäller i princip enbart spelfilmen. Sima påtalar bland annat att den svenska filmkonsten ”också kan och bör rymma begåvade dokumentärfilmare, kortfilmare, TV-filmare och reklamfilmare. En filmskola kan säkerligen även bidra till en konstnärlig förnyelse på dessa områden. Filmskolan bör rimligen inte enbart vara på jakt efter spelfilmsbegåvningar.”

I september 1964 sker uppropet för den första elevkullen i närvaro av bland annat Filminstitutets ledning, cheferna för de stora produktionsbolagen samt Krister Wickman och Roland Pålsson från de ansvariga departementen. Skolans förste föreläsare är inte oväntat Ingmar Bergman som talar om personinstruktion utifrån egna filmer. Under hösten 1964 följer Bo Widerberg, Vilgot Sjöman, Jean-Luc Godard, René Clair och François Truffaut. Ambitionen är skyhögt. En diskussionsserie om konst- och kulturfrågor hålls dessutom var tredje lördag med Harry Schein som inledare. I januari 1965 återkom Bergman – som påtalade: ”Det enda viktiga är sedan vad ni själva gör av er tid här, vad ni suger i er, och vad ni får ut av de ekonomiska resurser som ställs till ert förfogande. Ni behöver inte böja er för någon åsikt. Ni har endast att böja er för ekonomi- och tidsfaktorerna.”

Vi den här tiden har den Luttemanska utredningen blivit klar med sitt uppdrag. Den föreslog ett

institut med framför allt scenkonstutbildningar. ”Detta institut kan med hänsyn till sin verksamhet karakteriseras som en praktiskt-experimentell produktionscentral för samtliga fyra media, kompletterad med teoretiska utbildningsresurser.” Det nya institutet och Filmskolan skulle bedriva sina verksamheter parallellt i det nya filmhus som Harry Schein med arkitekten Peter Celsings hjälp nu börjar planera på Gärdet.

Men även om utredandet rullar på, artar sig verkligheten på Filmskolan inte riktigt som Harry Schein tänkt sig. Klagomål framförs till Schein, som i slutet av mars 1966 presenterar ett reformförslag. Det första året blir nu ett rent tekniskt övningsår medan det andra ska vara ett fritt ”workshopår”. Inga manus ska kunna underkännas av lärarna – vilket skett tidigare – villkoret är bara att man klarar de ekonomiska och tekniska förutsättningarna. Schein kritiserar dock i sin tur eleverna för att vara introverta och egocentriska – och snart är debatten igång. I en intervju säger han att ”Filmskolan kom till därför att det länge funnits ett allmänt krav på filmutbildning. Den lyder under Filminstitutet, bekostas alltså av branschen. Det är självklart att en sådan skola måste vara inriktad främst på att göra bra spelfilm, sådan som producenterna tjänar på, helst genom både stor publik och höga kvalitetspremier.”

I april 1966 lägger ecklesiastikminister Ragnar Edenman fram en proposition med utgångspunkt i den Luttemanska utredningen. Där står det klart att Filmskolan ska gå upp i en större institution för flera medier som nu skall förberedas. Schein kommenterar: ”Vi inom Filminstitutet är mycket glada över den nu framlagda propositionen. Man har i väsentliga punkter följt vårt remissvar, t.o.m. där vi framfört synpunkter som Luttemans förslag saknat. När vårt nybygge på Gärdet står klart kommer Sverige att få en utbildningsanstalt som är enastående i hela världen. Propositionen är värdefull framför allt från administrativa, tekniska och ekonomiska synpunkter, men naturligtvis kommer det att gagna även de konstnärliga värdena.”



Harry Scheins inställning till filmutbildningens roll i Sverige tycks alltså vara på väg att förskjutas i riktning mot branschintressen och praktiska lösningar. Kanske tycker han att det är skönt att besvärliga filmelever får staten att tampas med – i stället för hans filminstitut. Det blåser nu också alltmer omkring Harry Schein; på sina håll har han börjat att kallas för "filmdiktatorn." Ändå tar han i juni 1966 plats i den "Gårdstedska" organisationskommittén för den nya "utbildningsanstalten" som framför allt ska banta de höga kostnaderna i det Luttemanska förslaget. Schein är den ende från filmsidan, men saknar fortfarande i stort sett egen praktisk produktions- och pedagogisk erfarenhet. Han lever på sitt engagemang och konstruktiva fantasi.

I juni 1967 presenterar kommittén ett förslag, där det exempelvis påtalas att det kommer att finnas ett stort behov av kompetens inom den expanderande televisionen – en andra kanal står ju för dörren. Man hävdar också att det finns behov av olika nivåer på medieutbildningen, dels en lägre för allmänproduktion inom TV och radio, dels en högre konstnärligt syftande nivå för framför allt film. Den skisserade så kallade "allmänna" linjen med 32 platser är tänkt att ge en grundkompetens antingen för direkt utträde i arbetslivet eller för de högre regiutbildningarna. Och de som går den högre filmutbildningen ska genomföra några produktioner inom såväl teater, radio som TV.

Dessa förslag, och flera andra, bildar alltså grunden för Dramatiska institutet; totalt räknar man med att institutet på sina åtta utbildningslinjer årligen ska ta in 76 elever. Institutet kommer, fullt utbyggt, att samtidigt ha ungefär 140 elever. Harry Schein, som trots att han hela tiden sitter med i utredningen, skall några år senare skarpt kritisera den beräkningsmetodik som organisationskommittén använde. Uppdraget att reducera "per capitakostnaderna" ledde exempelvis till att totalkostnaderna ökade med 160 procent! Jämväl – i mars 1968 tillsätter regeringen en interimstyrelse för Dramatiska institutet. Den kritiske

Harry Schein i gräset under musikfestivalen Gärdesfesten i Stockholm i juni 1971. Foto: Claes Löfgren Scanpix.

och överallt aktive Harry Schein blir naturligtvis dess ordförande.

Mina egna år på Filmskolan

I september 1967 hade jag själv blivit elev på Film-skolan. Jag passerade det Trankellska nålsögat med fascination – roligt faktiskt att vara i centrum för psykologernas närgångna intresse. Som sökande till produktionsledning blev jag mindre rådbråkad än kamraterna på regi.

På senhösten det året ordnades en fransk film-vecka i Stockholm. På Spegeln visades Claude Le-louchs *Leva för att leva* – en sliskt obehaglig bland-ning av kärlek, otrohet och Vietnamkrig. Jag vack-lade ut, lätt illamående, i halvtid och möttes utanför biografsalongen av experimentfilmaren Calle Gyl-lenberg, som agiterade för protester mot filmen och mot de franska gäster som med Yves Montand i spetsen just då smörjde kråset på Operakällaren på Filminstitutets bekostnad. Jag var för bedövad för att haka på men andra från skolan var desto ivrig-are. Det slutade med slagsmål i Kungsträdgården, med en rasande Montand som åkte hem direkt – efter att ha deltagit i franska motståndsrörelsen var han inte så förtjust i att på plakaten kallas fascist – och en förbannad Harry Schein. Efter den här inci-denten skulle vi minsann inte mer få träffa några utländska högdjur inom filmen.

Att den politiska temperaturen steg för varje månad märktes i relationerna mellan skolans ledning och oss elever. Men än hårdare konfrontationer an-stod till det kommande året, det omtumlande 1968. Kring första maj det året hade bussar för hundratal demonstrationer till Båstad hyrts in, och förberedelser-na för en dokumentärfilm var i full gång ute på Film-skolan. De flesta i ”Grupp 13” som gjorde klassikern *Den vita sporten* kom därifrån. I centrum för det hela befann sig Bo Widerberg, som samtidigt skulle dra igång inspelningarna av *Ådalen 31* där flera av film-skoleeleverna också deltog. I våra lokaler ute i Marie-

häll nära Solvalla var förväntningarna höga inför ak-tionen i Båstad. Själv deltog jag inte – som ord-förande för elevkåren på skolan hade jag långt tidig-are bundit mig för att delta i en konferens om ny nor-disk film i Lund. Men min position som produktions-ledare och kårpamp i det lilla formatet ville några utnyttja för att få tillgång till skolans filmutrustning utan ledningens vetskap och medgivande. Ändamålen hade börjat helga medlen; jag vägrade och ådrog mig missnöje från de mest trosvissa.

Emellertid lyckades Widerberg övertala Schein att öppna dörrarna till kameror och råfilm. Efter ett enkelt telefonsamtal släppte han också till 75.000 kronor för filmprojektet. Filmteamet gav sig av och lyckades på bara några månader färdigställa en do-kumentär långfilm, som fick lysande kritik och som står sig väl än idag både konstnärligt och som tids-bild. Av Filminstitutets jury fick den högsta poäng och därmed ett kvalitetsbidrag på mer än 350.000.

I Frankrike hade studentprotesterna mot ut-bildningssystemet inspirerat till massiva politiska strejker bland arbetarna, och på Filmskolan följde vi engagerat skeendet i Frankrike, som snart fick följdverkningar i Stockholm. Studenterna prote-sterar mot Palmes universitetsreform och ocku-perade Kårhuset – jag var där och minns en sällsamt kokande stämning. På ett upprört elevmöte ute på Filmskolan krävde några att också vi skulle ockupera våra lokaler. Som ordförande lyckas jag avstyra för-slaget – det föreföll helt poänglöst.

Den långfilmspraktik vi fick mellan de två åren på skolan var oerhört värdefull. Och Ingmar Bergman fortsatte att intressera sig för eleverna. Flera av re-gieleverna, i min kull både Marianne Ahrne och Christer Dahl, hade honom som handledare och fick jobb som assistenter och lärde sig mycket. Men det motstånd han vid den här tiden mötte med sina film-er och ibland på skolan gjorde att han började tveka om sin roll som inspiratör. I augusti 1969 fick rektor Waldekranz till exempel ett brev från Harry Schein. ”Jag har talat med Ingmar. Och han står kvar som inspektor. Motvilligt men dock.” Själv blev jag i

slutet av 1968 anställd på Filminstitutet och fick produktionsansvaret för långfilmsprojektet *Jänken*. Projektet hade initierats av Stefan Jarl som Harry Schein engagerat något år tidigare. Men dessa två starka personligheter drog inte jämnt – Stefan sluta-de och Harry stod med ett projekt som han själv inte trodde mycket på, men som Stefan utvecklat så långt att det måste fullföljas. På det sättet fick jag, med blott tre terminer på Filmskolan bakom mig, plöts-ligt ta hand om en långfilmsproduktion!

Våra krav på mera makt över utbildningen på Filmskolan hade ökat och som ordförande i elevkåren ledde jag kring nyåret 1967/68 arbetet på att utforma nya former för inflytandet. Skolledningen föreföll lätt provocerad. Schein ironiserade över våra krav på långtgående demokratiska reformer – men insåg snart att nyordningen medfört en förbättring. Detta bekräftas av Bertil Lauritzen i ett PM från april 1968. ”Atmosfären i skolan är så god man kan begära och därtill har flera faktorer medverkat. De sociala funk-tionerna har väsentligt förbättrats genom fastare besluts- och kontrollfunktioner samt ett avsevärt utökat kommunikationsflöde men också – och inte minst – genom att elevkåren nått en fastare stuktur och därmed kunnat spela en viktig roll som dialog-partner till lärarkåren i skolans angelägenheter.” Utvecklingen mot ökat inflytande för oss elever upp-levde jag som konfliktfri utan demokratiska excesser. Visst hade vi stormöten och diskuterade ibland i det oändliga. Den 14 januari 1969 skrev jag i ett PM att ”min åsikt är att om vi överhuvudtaget skall kunna komma vidare med diskussionen om skoldemokrati och utbildningsinnehåll så måste vi ge upp tragglet kring formella beslutsfrågor för att ge oss i kast med en svårare men viktigare uppgift: Att gemensamt försöka beskriva den situation som vi yrkesmässigt vill vara verksamma i. [. . .] En helt genomförd skol-demokrati, som enbart tar sikte på förhållandena inom skolan, men som skiter i vad vi skall använda film till anser jag meningslös.”

Skolsituationer med vuxna som elever tenderar ofta att åter vilja göra dem till barn. Och då bär de

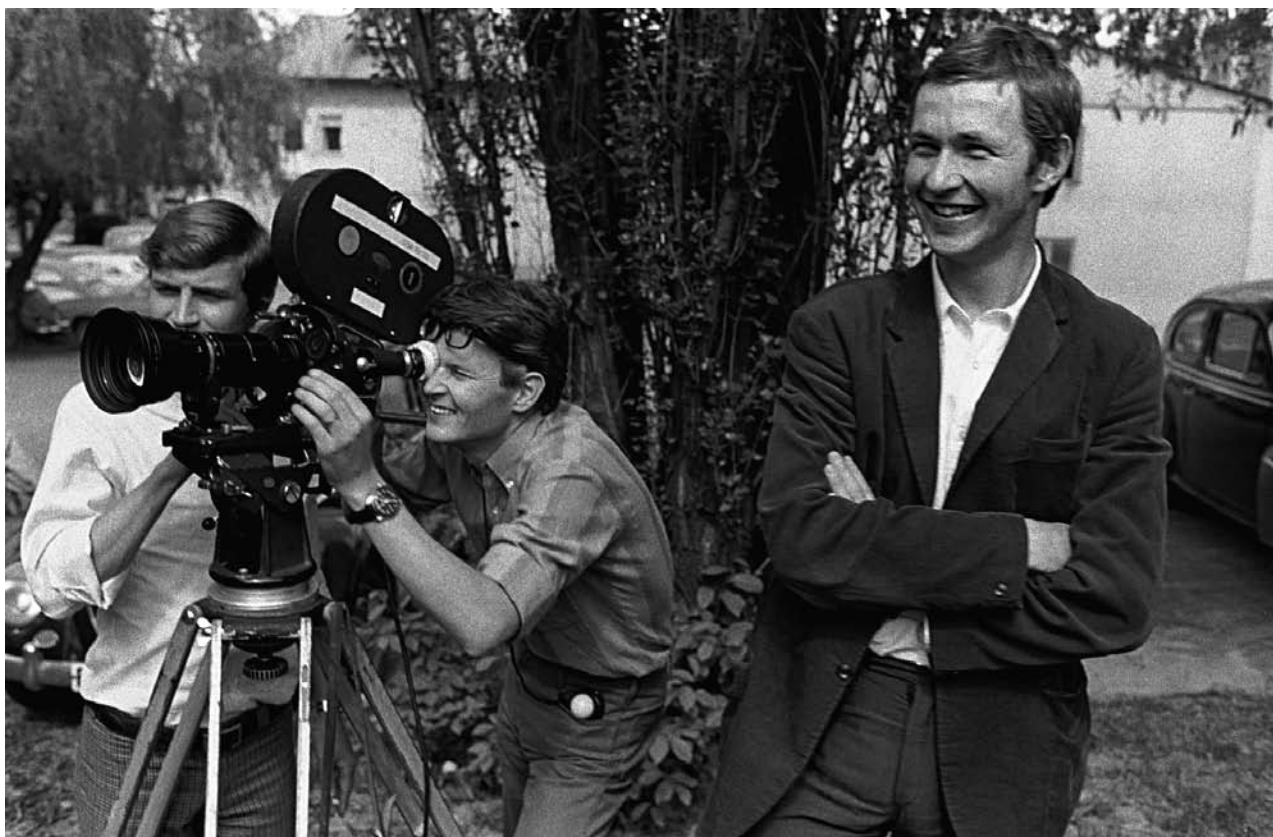
sig åt som barn – med trots och avundsjuka. Ett av Harry Scheins problem i allmänhet och med Film-skolan i synnerhet bottnade just i hans ”besser-wissande” av oss ”sina barn”. I mars 1969 fick jag till exempel ett brev från honom med hans kom-mentarer till en övningsfilm från skolan.

Jag har sett Roy Anderssons film om ett ungt par som vaknar på morgonen och han cyklar sedan sin väg. Foto påminner mig om sämsta och mest amatörmässiga 30-tal. Jag hörde ungefär 20% av orden. Aina som också såg filmen säger 30. Men å la bonne heure för dåligt ljud och dåligt foto om man har något att säga. OK t.o.m. för dåligt foto och dåligt ljud när man inte har något att säga men gör det på ett intressant sätt. Jag tycker nog att det är en av de jävligaste grejerna jag har sett från filmskolan. Mannen av folket, d.v.s. maskin-isten, tyckte att det var jävligt tjatig och dessutom tekniskt dåligt. . . . PS – jag förutsätter att produk-tionsledningen var utomordentlig.

Den film Harry sett och som jag produktionslett hette *Att hämta en cykel*, en liten charmig förstudie till Roy Anderssons debutfilm *En kärlekshistoria* som Europafilm lät honom göra omedelbart efter de två åren på skolan. Där hade man uppenbarligen mer blick för hans talang än Harry – som i *Schein* målar ut Roy som den mest aggressive och förvirrade av oss alla på skolan.

Jänken, mitt första professionella uppdrag för Filminstitutet, skulle bli en dokumentärt präglad spelfilm. Inspelningsperioden sommaren 1969 i Göteborg blev en av de lyckligaste jag upplevt. När jag rapporterade till Schein om hur fint allt flöt var-nade han: ”Har man det trevligt med varandra, blir det ingen bra film!” Han kom dock ner till Göteborg för att ta del av vårt arbete. Stolt bar jag fram en 300 meters rulle med några centrala scener. Halvvägs till klippbordet lyckades jag kalva rullen som strax rin-glade i långa ormar på golvet. Jag rodnade och skäm-des. Men Harry tog i ögonblicket chansen att äntli-

En leende Roy Andersson
– här tillsammans
med fotografen Göran
Persson.



gen få syssla med praktiskt filmarbete. Med en penna och gott humör snurrade han upp filmen på klippbordstallriken – snart kunde vi tillsammans ta del av några lyckade dagstagningar.

Jänken hade biopremiär i februari 1970. Jag fick genast ett brevkort från Harry Schein: ”Jag vill gärna gratulera dig till framgången med *Jänken* både hos recensenterna och hos publiken. Det sistnämnda är verkligen en överraskning för mig, men ingen är gladare än jag över att jag hade fel. Tack för ett gott arbete!” Det var roligt att få det erkännandet av en man som så ofta sagt: vad var det jag sa.

Att samarbeta med Harry

I mitt arbete med Harry Schein drabbades jag återkommande av så kallad *esprit d’escalier* i trappan på väg från våra möten: ”Ja, det skulle jag ha sagt.” Han var helt enkelt för snabb i huvudet. För att värna min

position och integritet skrev jag ofta väl övervägda brev till min chef, som också lät mig och min klasskamrat på skolan, Staffan Hedqvist, fungera som en sorts filmkonsulenter i det fördolda. Det var vi båda som läste och bedömde inkomna förslag till kort- och dokumentärfilmer, och det var vi som spanade efter nya regitalanger och långfilmsprojekt.

Mitt samarbete med Harry Schein var i grunden positivt och inspirerande. Hans Filminstitut var en effektiv och obyråkratisk institution, i hög grad präglad av sin skapare. Scheins alltid tomma skrivbord avslöjade hans ambition att snabbt få mycket undanstökat. Jag kunde diskutera svårigheter jag upplevde i jobbet med Harry, som svarade intresserat. Men en dag frågade han mig plötsligt: ”Vad gör jag för fel?” Han undrade varför han som ville så väl, så ofta hamnade i konflikter, personliga eller politiska. Jag blev överrumplad och svarade bara: ”Du är så ensam”. Och det var sant, det fanns ett slags ödslighet omkring honom; hans bakgrund som ung in-

vandrare och judisk flykting, hans intelligens som kunde göra honom arrogant och hans behov av att dominera hade gjort honom ensam. Men också tydlig – under sina femton år i Filminstitutets ledning var han navet i svenskt filmliv. Få kvällar bland kollegor förflöt utan att Harry diskuterades, berömdes eller – efter hand – alltmer ifrågasattes.

Mina engagemang i utbildningsfrågorna på Filmskolan ledde till att Harry Schein bad mig representera Filminstitutet i Dramatiska institutet, den större institution som snart skulle ta över Filmskolans uppgifter och dessutom utbilda inom radio, TV och teater. Under uppbyggnadsskedet hade ju Schein varit ordförande i Dramatiska institutets styrelse. ”Då fick jag med utbildningsbyråkratin att göra”, skriver han i *Schein*. ”Den tyckte att utbildningen skulle bli för dyr, räknat per capita. Den kunde bli billigare per capita om man tog in fler elever. Att totalkostnaderna därmed ökade, att utbildningen försämrades, att man utbildade fler än vad arbetsmarknaden behövde, var ovidkommande för byråkratin. Jag avgick som styrelsens ordförande.” Harry hade återkommande undrat om det meningsfulla med institutionaliserad filmutbildning. I *I själva verket* resonerar han mera utförligt kring detta tvivel:

Mot denna bakgrund kan det förefalla inkonsekvent att jag ägnat så mycket arbete åt tillkomsten av DI. Men jag hade ingenting med dess ursprungliga riktlinjer att göra. När dess tillkomst väl syntes vara ett faktum blev min insats begränsad till förslaget om inkorporering av vår filmskola. När detta förslag väl blivit accepterat åtog jag mig ordförandeposten i den nya institutionens interimsstyrelse för att, organisatoriskt, göra det bästa möjliga av en given situation och för att, till den nya institutionen, förmedla något av de erfarenheter vi vunnit i filmskolan. Men jag märkte snart att den statliga byråkratin inte lämpar sig särskilt väl för mitt sätt att arbeta. Jag såg också hur den nya institutionen, redan innan den kom-

mit igång, blev föremål för häftiga offentliga attacker, ofta med en mot min person riktad udd. Jag förstod inte riktigt varför jag skulle utsätta mig för angrepp för ett arbete som jag inte bett om, inte var angelägen om, om vars lämplighet jag inte ens var övertygad. [...] Det var av detta skäl som jag hoppade av Dramatiska Institutet.

Filminstitutet skulle dock vara representerat i DI:s styrelse. Harry föreslog att jag tog vid. Och så blev det enligt beslut i SFI:s styrelse i februari 1969. *DagensNyheter* hade ett uppslag som presenterade ”Åtta gubbar i styrelsen” – jag var bara 26 år! I styrelsen försökte jag så gott jag kunde föra fram mina färskaste elevsynpunkter. Jag hade läst både Luttemans och Gårdstedts betänkanden, och kände mig ganska tveksam inför dessa oändliga per capita-resonemang och frånvaron av verkliga visioner och kvalitetsambitioner. Men precis som Harry Schein tänkte jag att man måste försöka göra det bästa möjliga av det läge som uppstått. Han gav mig också ett tydligt uppdrag: att verka för att Trankells kunskaper om urvalsmetodik togs till vara. Men den nyutnämnde rektorn Göran O. Eriksson var negativ och tidsandan verkade mot sådan psykologmedverkan. Hela konceptet avvisades. Harry blev förbannad – Trankell kränkt. Jag kallades till både Schein och Trankell, förklarade att jag trots mina egna goda erfarenheter inte rådde på rektorns val och styrelsens stöd för det.

Till regilinjen antogs tio elever med högst blandad bakgrund. Hälften av dem gjorde aldrig någon långfilm. Fyra blev engångsregissörer. På Scheins förslag hade Eriksson engagerats som rektor – och jag fick snabbt bra kontakt med honom. Plötsligt kändes alla förberedelser som ett äventyr, även om utbildningsuppdraget nästan var omöjligt. Signalerna från departementet var länge positiva när det gällde resurserna – kanske skulle eleverna trots allt fyrkantigt byråkratiskt tänkande i de förberedande utredningarna få utrymme för sin kreativitet och lust? DI skulle ärva Filmskolans lärarkader, utmärk-

ta personer men med sina professionella erfarenheter åtskilliga år bort i tiden. Det var ett handikapp – så mycket hade hänt sedan de lämnade filmateljéerna och satt sig i ”katedern”. Studiosystemet var i upplösning, televisionen expanderade vilt, produktionstekniken blev rörligare, och de ideologiska diskussionerna gav sig ut i allt vidare banor. För att tillmötesgå den nya tidens krav och utmaningar hade vi i styrelsen begärt ordentliga anslag för gästlärare och för en skådespelarensemble inom skolans väggar. Tillsammans skulle sådana krafter utifrån kunna tillföra både friska vindar och gedigen erfarenhet. Men på ett styrelsemöte i början av 1970, bara något halvår före skolstarten, upplevde jag att skolan drabbades av ett dråpslag genom departementets hårdhänta behandling av våra väl övervägda anspråk på resurser. ”Nu slår de ihjäl det här stället innan det ens hunnit öppna” – så tänkte jag.

Samtidigt hade Filminstitutets styrelse under Harry Schein i mycket kritiska termer diskuterat DI:s förslag till filmutbildning: ”Denna utbildning överensstämde varken till omfattning, innehåll eller syfte med den som Filminstitutet hade anledning att förvänta, då avtalet träffades om Dramatiska Institutets övertagande av filmutbildningen. Antingen borde Filminstitutets bidrag till den försämrade utbildningen minskas eller Filminstitutet återtaga filmutbildningen.” Jag kände att det inte längre gick att sitta kvar i styrelsen. I stället fick jag en tillfällig tjänst som assistent till Göran O. Eriksson och hoppades att jag skulle kunna bidra mera på marknivå under skolans första år.

Det blev kaotiskt – det där med elever som skulle lära sig fyra medier på några få år hade ingen någon erfarenhet av. Filmhusbygget var försenat och vi vadade i lera på Gärdet och snubblade på brädhögar på väg till våra nya lokaler. Rektor Eriksson var mera inspiratör än administratör – mycket gnisslade. Till det kom elevernas politiska engagemang samt deras och omgivningens krav på ultrademokrati. Någon organiserad elevkår med gemensamma intressen kunde inte skapas i denna miljö.

Harry Schein på besök i ett av Filmskolans klipprum hos regieleven Ingvar Skogsberg 1966. Foto: Anders Engman Scanpix.



Det blev tungrott förstås. Filmbranschen såg med förskräckelse på utvecklingen och eleverna, som i sin tur misstrodde branschen. Ingen ville ta i den andra med tång. Så började, menar jag, Dramatiska institutets livslånga isolering från omvärlden. Filmhuset, som var tänkt som ett öppet hus med filmvetenskap, institut, bibliotek, arkiv och filmutbildning som ett slags kommunicerande kärl, blev i stället en byggnad med vattentäta skott. Jag kände mig på nytt hjälplös i denna omtumlande process, som ingen orkade styra och valde att inför DI:s andra år att gå över till frilansverksamhet som produktionsledare.

I sitt direktörsrum satt Harry Schein kvar ytterligare åtta år, tills han av den borgerliga regeringen och regissörsuppropet tvingades lämna Filmhuset. Som framgår på flera ställen i *Schein* växte hans skepsis mot Dramatiska institutet. ”Varken Göran O. Eriksson eller hans efterträdare hade någon filmerfarenhet. Ingen av dem sökte kontakt med mig eller etablerade kontakt mellan eleverna och filminstitutet. Ändå fanns vi i samma hus. Jag representerade på gott och ont den verklighet för vilken utbildningen fanns till. Men man ville inte utbilda för verkligheten, utan för drömmar om en annan verklighet. . . . Dramatiska Institutet har varit som ett löv för vinden. Felet är inte vindens. Institutet kan inte befrias från allt ansvar. Den svenska filmens kreativetskris är delvis krisen hos en förlo-rad generation. Den gick vilse i Dramatiska Institutets korridorer.”

Ett slags försoning

I slutet av mars 1987 arrangerade jag tillsammans med några andra en återsamling för alla de sex årskullarna på Filmskolan. Harry Schein var förstas inbjuden – det var första gången på nio år som han besökte sin skapelse. Det såg ut att bli en trevlig kväll med många fina minnen. Men när var och en berättade vad vi numera gjorde kom gammalt groll

i dagen. Harry attackerades långsint och viskade till mig: ”Jag skulle inte ha kommit.”

Vi diskuterade emellertid också vad Filmskolan uppnått och jag hävdade, stödd av Rune Waldekrantz, att den, trots sin korta existens på 60-talet varit mer framgångsrik än Dramatiska institutet. Men hur lyckad hade Filmskolan egentligen varit om man studerade utfallet i form av genomförda konstnärligt syftande långfilmer med oss elever i ansvariga funktioner? Det hade ju trots allt varit skolans egentliga syfte. Jag bestämde mig för att ta reda på saken, gick till Filminstitutets bibliotek och bläddrade igenom produktionsuppgifter i filmtidskriften *Chaplin*. Det blev ingen dålig lista. Men kanske hade jag väntat mig mer. Jag skickade listan till Harry som svarade. ”Det är naturligtvis svårt att göra vetenskap av Filmskolan. Åtskilliga av dem som gick igenom Filmskolan hade väl på annat sätt kunnat närma sig filmen. Det bevisas ju av alla de debutanter som inte har gått igenom Filmskolan”, skrev han bland annat, och menade att det kanske varit intressantare att jämföra med DI. ”Jag är övertygad om att Filmskolan, vid en sådan jämförelse och även om hänsyn tas till tidsskillnaderna, hade hävdat sig mycket bättre än DI. Avgörande är naturligtvis, som alltid, inte kvantitet utan kvalitet. Och nog har jag en känsla av att Filmskolans första kullar därvidlag står i en klass för sig. Men det behöver ju inte vara Filmskolan i sig utan snarare det ackumulerade trycket före filmreformen och Film-skolans grundande.”

1994, trettio år efter att Filmskolan dragits igång var tanken att vi alla skulle träffas igen. Det skickades en inbjudan till Harry – som svarade:

Grundandet av Filmskolan tillhör de ljusaste minnena från min filmtid. Jag visste att det inte räckte med en förnyelse av filmsystemet, att det var minst lika viktigt att förnya rekryteringen till den nya film som nu skulle göras. Jag engagerade mig intensivt från början, inte minst i urvalsprocessen. Barnlös som jag är såg jag den eller de första

kullarna som ställföreträdande barn. Jag gillade medarbetarna. Vi vann snabba framgångar. Men minnena är inte bara ljusa. Kärleken till de ställföreträdande barnen bemöttes inte med kärlek till en ställföreträdande far utan – så småningom – med en fadersprotest. Jag minns den leda jag kände vid mitt sista möte med eleverna. Medan det revolutionära tungomålstalandet brusade förbi föddes hos mig tanken att jag skulle lura staten och få den att överta filmutbildningen i Dramatiska Institutet – och att avgå så snart det kom igång. Slut-satsen av dessa funderingar är att jag inte kommer. Men hälsa alla gamla vänner. Övännerna har jag glömt – men inte ovänskapen.

Efter övertalning av Pelle Lönndahl beslöt sig Harry för att trots allt gå till jubileet för att strax kunna avvika. När han anlant såg han att hans ”barn” hunnit bli medelålders. Han beskriver kvällen i *Sluten*. ”Stämningen var varm, inte minst mot mig. Vi åt och drack, pratade enskilt och i organiserad form, om gamla tider. Vid tolvtiden ville jag gå, hindrades av värden Roy Andersson, och några andra. Stanna kvar, sa de, berätta hur Du ser på tiden som varit. Jag kom inte därifrån förrän vid tvåtiden på natten. [. . .] Och mina aggressioner – visst, de fanns kvar trots min likgiltighet för film-livet idag – försvann spårlöst. De hade överlevt efter

min avgång från Filminstitutet – mitt liv före detta. Nu avlöstes de av försoning. Försoning innebär alltid ett slut.

Några dagar senare fick Harry ett brev från Roy Andersson. På fler än ett sätt sammanfattar det min egen syn på Filmskolan – och jag låter därför Roy få sista ordet.

Som jag försökte framföra i mitt tal [till dig Harry] var tillkomsten av Filmskolan något alldeles enastående i svensk bildningshistoria. Med sitt generösa och professionella upplägg var den en skatt, inte minst för oss som hade växt upp i periferin och inte hade någon som helst kontakt med film eller kulturliv. Att många elever tackade genom att hugga i den hand som födde dem var inte ett uttryck för exceptionell bortskämdhet, otacksamhet eller elakhet. I många stycken handlade det om ett slags fadersuppror, men inte i den gamla bemärkelsen på familjenivå. Den nyvunna tillgången till högre utbildning för alla innebar också att det gamla auktoritetssamhället blev ifrågasatt på ett sätt som inte tidigare varit möjligt. [. . .] I grunden kvarstår dock tacksamheten mot dem som öppnade portarna och skapade möjligheterna. Filmskolan var en sådan möjlighet och dess betydelse har vi inte sett slutet på ännu.

Bengt Forslund

Filmentreprenören

Hatkärlek är ett alltför starkt ord, men det behövs stora ord när man talar om Harry Schein. Han har betytt mycket för många, positivt och negativt, direkt och indirekt, och han var extrem i mycket. Extremt begåvad, extremt effektiv, extremt egocentrisk, extremt långsint och extremt dålig förlorare. Jag har mött honom i alla dessa situationer och mitt förhållande till honom har följaktligen varit ambivalent. Därför är detta en personlig artikel om honom, men förhoppningsvis ger den en rättvis bild av denne mediemogul.

Att Harry Schein ingav respekt torde var oomtvistat. Han tillhörde dem som utstrålade auktoritet i allt han gjorde, skrev och utträttade – på gott och ont, som det alltid är när det handlar om starka män. Den Harry Schein jag först lärde känna var filmkritikern. Han skrev på 1950-talet i den finaste tidskriften av alla, *Bonniers Litterära Magasin*, så respekten fanns där redan när man köpte ett exemplar. Harry var en av de kritiker man lyssnade till och essäer som ”Den olympiske cowboyn” står sig än idag. Sen kom filmdebattören och filmpolitik-

ern. Våren 1962 publicerades hans kulturpolitiska essäbok *Har vi råd med kultur?* I en brevväxling jag strax ska återkomma till apostroferar jag den med acklamation: ”Den boken skulle ingen annan än Harry Schein ha kunnat skriva med en så dräpande och förkrossande auktoritet.” Det var under debatten kring den boken jag närmare lärde känna Harry, men vägen dit gick via Pressens opinionsnämnd.

Jag var vid denna tid chef för SF:s skolfilmavdelning, men även redaktör för filmtidskriften *Chaplin* som jag startat 1959 och i september-numret 1962 skrev jag en lång polemisk artikel om amerikansk filmproduktion, ”För Hollywood i vårt hjärta”, baserad på en rad amerikanska filmförfattares erfarenhet av filmstaden. I en kort passus kom jag att ta upp en aktuell intervju med Ingrid Thulin i *Vecko-Journalen*, där hon, innan filmen *De fyra ryttarna* ens fått premiär, starkt kritiserade den och de inspelningsförhållanden som hon själv nyligen varit med om. Några dagar senare sablades Vincente Minellis film fullständigt ned av kritikerna. Min passus lät så här:



Det finns många fint bildade människor inom affärsvärlden. En av dem är Harry Schein. Han sålde sin hustru för några hyggliga svenska årsinkomster till en huvudroll i en nyinspelning av *De fyra ryttarna*. Han kan inte ha varit omedveten om det litterära underlaget, om regissörens meritlista och Hollywoods arbetsförhållanden i övrigt. Men när filmen står inför sin Sverigepremiär låter han sin hustru intervjuas, ta offentligt avstånd från den rappakalja hon ’tvingats’ medverka i och offentligt brännmärka staden. ’Är det inte ett ganska rörande sätt att bevara sin oskuld?’, som fru

Schein själv uttrycker det apropå sitt bolags publicitetsmoral.

Istället för att direkt svara, vände sig Harry Schein till Pressens Opinionsnämnd (PO) där han på två sidor och i sju punkter kritiserade mina ”åtta rader”. Han fann dessa fyllda av sakfel – typiskt Harry skulle jag senare ofta konstatera när någon försökte argumentera – och påståendet att han sålt sin hustru var ”tarvligt och överstigande gränsen till inaktivt”.

Jag ombads av PO att bemöta skrivelsen, vilket

Filmhuset är klart. Ett litet steg för Harry Schein – men ett stort steg för film-Sverige. Bonnierarkivet Scanpix.

visade sig var ovanligt lätt. Här är några av mina argument: Harry Schein hade oklokt nog skrivit sin inlägga på sitt eget bolags brevpapper, Conseil AB. ”Conseil” är franska och betyder rådgivning. Förutom Schein hade detta bolag bara en enda styrelseledamot, Ingrid Thulin. Av de åtta filmer av Minelli som hade premiär under Scheins tid som kritiker i BLM hade han bara funnit en värd att recensera. En av de Hollywood-böcker jag skrev om hade Harry själv recenserat i *Expressen* under signaturen Harry Thulin! Lagom till jul kom Pressens Opinionsnämnds utslag: ”Nämnden finner ej anledning till annat uttalande än att Harry Schein, om han ansett i artikeln förekommande uppgifter vara felaktiga eller ge en oriktig bild av vad som förekommit, bort vända sig till tidskriften med begäran om att få intaget ett genmäle.” Brevväxlingen publicerades i sin helhet i januarinumret av *Chaplin* 1963.

Mannen som aldrig hade fel

Efter historien med Pressens Opinionsnämnd var kontakten mellan Harry och mig kylslagen under hela 1960-talet. På SFI var jag *persona non grata*. Trots mina framgångar som filmproducent inbjöds jag aldrig till några av Filminstitutets arrangemang. Samtidigt var Schein som alltid klok nog att skilja på sak och person. Den första juli 1963 hade Svenska Filminstitutet börjat sin verksamhet med Harry som initiativtagare och chef – och något år senare såg jag mig tvungen att lämna mitt eget skötebarn och hobby, tidskriften *Chaplin*, eftersom jag då anställdes som filmproducent på SF. Harry ansåg att Filminstitutet borde hålla sig med en filmtidskrift och förklarade sig villig att överta tidningen och den första december 1964 undertecknades ett avtal genom vilket jag överlät tidskriftens ”materiella och immateriella tillgångar enligt vid detta datum uppgjord balansräkning och inventarie- och lagerspecifikation.”

Ordning på torpet skulle det vara – och det var

det alltid med Harry. Viktigare för mig var dock att tidskriften fick behålla sin redaktion, nu med Stig Björkman som chefredaktör, samt att *Chaplin* även fortsättningsvis skulle vara ”en oberoende, exklusiv filmtidskrift” där ”varje författare svarar personligen för signerat bidrag. Osignerade bidrag skall ej uttrycka Filminstitutets utan redaktionens åsikter.” Detta höll sig förbluffande länge. Som framgått var den personliga kontakten mellan mig och Harry närmast obefintlig under senare delen av 60-talet, men för mig som ny filmproducent var jag oändligt tacksam över tillkomsten av Svenska Filminstitutet, som definitivt skapade ett bättre filmklimat för kvalitetsfilmen. Det var filmavtalet som nu öppnade upp för en ny generation filmare; Sjöman, Troell, Widerberg. Bergensträhle, Cornell, Donner, Grede och Halldoff. När får vi igen ett sådant filmdecennium?

Parallellt byggdes filmarkivet upp, man såg till att kvalitetsfilm visades runt om i landet, filmböcker fick stöd för publicering, en filmskola startades. Så inte ett ont ord om Harry som innovatör inom filmpolitiken. Men även solen har sina fläckar och redan tidigt kunde man hos Harry urskilja mindre positiva karaktärsdrag. Han var långsint, hade svårt att glömma vad han upplevde som kritik och oförrätter – och eftersom han själv alltid ansåg sig ha rätt blev konflikterna därför många. Det finns en skämtteckning som jag ofta har citerat i samtal om Harry, en man som säger: ”Jag är inte rädd för att erkänna om jag har fel någon gång, men hittills har jag inte haft det.”

Jag har faktiskt aldrig hört Harry Schein säga att han hade fel, och jag vet inte hur många gånger jag hört honom replikera, om han fick en kritisk fråga: ”Frågan är fel ställd” ... och så formulerade han om den så att han kunde svara. Jag var inte ensam om den erfarenheten. I samband med att Harry 1974 fyllde 50 år såg jag till att han fick en egen film, *Sanningensögonblick* där ett antal regissörer i korta episoder ”porträtterade” jubilaren, en present som Harry verkligen uppskattade och som gör att jag



Harry Schein spelar schack med Allan Fagerström 1983. Foto: Ulla Lemberg Aftonbladet Bild.

faktiskt omnämns i positiva ordalag på *ett* ställe i hans memoarbok *Schein*. I Pelle Berglunds inslag i filmen spelade två personer schack. Så fort den ene spelaren gjorde ett drag som var till nackdel för motparten förklarade denne att reglerna hade ändrats. Även Harry log den gången, vill jag minnas, men var det något han hade svårt att acceptera, så var det att förlora. Hans reaktion på Pressens Opinionsnämnds ställningstagande var ju ett sådant ögonblick, och en vän berättade vid den här tiden ett annat slående exempel. Jag arbetade då på SF:s skolfilmavdelning och en som jag hade täta kontakter med var Gösta Larsson på Kommunförbundet som basade för landets AV-centraler.

Gösta berättade att han och Harry Schein en gång blivit inbjudna till en konferens om undervisningsfilm i Cannes. En kväll i baren på hotellet kom de i samspråk med en amerikan och Harry berättade – som han gärna gjorde – att han brukade

spela tennis med Olof Palme. Amerikanen föreslog genast att de skulle ta en match nästa dag innan konferensen började, och på morgonen följde Gösta med till tennisplanen. Harry hade givetvis med sig strikta tenniskläder, men amerikanen kom som han gick och stod och nöjde sig med att ta av sig kavajen – och spelade skjortan av Harry! Man återvände till hotellet, men Harry dök aldrig upp på konferensen. Det visade sig at han checkat ut och åkt hem.

Gemensamma vänner till Harry och mig, familjen Sohlman, har berättat en liknande historia. De hade en gång bjudit ut Harry att fira midsommar med dem på familjestället i skärgården. På förmiddagen delade man upp sig i lag för en lekfull fotbollsmatch. Harry råkade hamna i det lag som förlorade och han lyckades så när förstöra kvällen genom att hela tiden återkomma till förlusten och vad det var som orsakat denna. I sin bok *Schein* erkänner Harry faktiskt på ett ställe att ”jag avskyr att förlora.” Det

handlar då, inte oväntat, om tennis och om att spela med Palme ”som avskyr (att förlora) ännu mer än jag.” Uppriktighet är en dygd, men det gäller samtidigt att gardera sig. Scheins memoarbok är fylld av spelad uppriktighet och parallella garderingar. Som Anders Ehnmark formulerade det i sin recension av boken: ”Han vet att han vet att han vet. Bakom en iakttagelse ställer han gärna en iakttagelse av att han iakttar. [...] Således, uppriktig.”

I filmfurstens palats

1972 hade det gått tio år sedan brevväxlingen via PO. Harry ansåg att Filminstitutet även borde ha sin egen produktionsverksamhet och jag hade varit framgångsrik som producent med bland annat Jan Troells *Utvandrar*-filmer, som till exempel fört med sig ett antal Oscarsnomineringar. Plötsligt fick jag en förfrågan om jag ville lämna SF och starta den nya verksamheten på Filminstitutet – ja, i princip även chefa för hela Filminstitutet i samarbete med Jörn Donner (som inkallats för att leda Cinemateksverksamheten) och Lennart Segerlund, som redan var personal- och ekonomidirektör. Det fanns dock ett viktigt förbehåll; direktionen – som vi kallades – var underställd Harry Schein som stannade kvar i chefsrummet som ”arbetande styrelseordförande”. Vi efterträdde då Bo Jonsson, som åren 1970–72 varit Filminstitutets VD under samma förutsättning, en arbetande styrelseordförande i chefsrummet. Med denna anställning låg det så till att Harry från olika håll, från såväl filmfolk som politiker och inte minst hans egen styrelse kritiserats för att uppträda alltför egenmäktigt och maktfullkomligt. Alla krävde ett mer delat ansvar i överensstämmelse med svensk demokrati.

Harry Schein fann – eller trodde sig åtminstone finna – en smart lösning. Bo Jonsson, ung framgångsrik produktionsledare på Sandrews, hade uttryckt intresse för ett jobb på Filminstitutet. Jag låter Harry själv få ordet genom att citera *Schein*.

Jag var tilltalad av idén och tyckte att jag kunde slå två flugor i ett slag. Jonsson kunde bli min när-maste medarbetare men formellt tjänstgöra som direktör medan jag, som arbetande styrelseordförande, endast skulle vara ansvarig inför regeringen som min uppdragsgivare. Dels skulle jag bli avlastad, dels kunde jag få fria händer i förhållande till filmbranschen. [...] Eftersom Filminstitutet var en stiftelse, var man inte formellt bunden av aktiebolagens bestämmelser rörande verkställande direktörs mandat. Jag tyckte därför att det bara rörde sig om en titelfråga, Jonsson accepterade detta arrangemang – kanske inte fullt så helhjärtat som jag då tyckte mig förstå. [...] Under tiden utsattes Bo Jonsson för ett starkt tryck, såvitt jag förstår i första hand av Ola Ellwin. Såsom verkställande direktör skulle han bestämma och inte jag. Från smärre meningsskiljaktigheter på kontoret kom det till konfrontationer vid styrelsemötena. [...] Efter några månader stod det klart att majoriteten av styrelsen ansåg att Bo Jonsson skulle ha ansvaret för den dagliga ledningen av Filminstitutet. Argumentet att han inte räckte till dög inte; det var ju jag själv som hade anställt honom.

Det gick som det gick – och mer än så här kommenterar inte Schein dessa år. ”Bo Jonsson tyckte inte om situationen. Den goda arbetsatmosfären inom Filminstitutet försämrades. Personalen delades i olika mot varandra ställda grupper.” Dags för ett nytt försök att blidka kritikerna. Ingen VD som visste vad han ville, utan en trojka (jag, Donner & Segerlund) som visste vad ”han” ville.

Personligen hade jag inte svårt att tacka ja till erbjudandet. Att få bygga upp en helt ny produktionsverksam – utan lönsamhetskrav – var lockande och stimulerande. Delat ansvar hade jag ingenting emot och långsint har jag aldrig varit – och jag beundrade ju faktiskt karln. Hans 1970 utkomna bok, *I själva verket* var en ovanligt spirituell debatt- och memoarbok. Det finns gott om understrykningar och röda

utropstecken i mitt exemplar, till exempel dessa formuleringar i förordet: ”Det personliga är i mitt fall tillspetsningar och ironi, frestelsen att sälja den komplicerade verkligheten för en förenklad formulering, att generalisera utan att räkna upp alla undantag. Det personliga ger ett godtycke åt historiskrivningen. Det finns många andra versioner av de händelseförlopp som jag beskriver – och många av dem är lika sanna som min version.” En typisk Scheingardering – men aldrig i direkt konfrontation.

Nåväl, för ett första möte inbjöds den nya direktionen till en middag hemma hos Harry i Djursholm, och det började familjärt med att han stolt visade oss det arkitektritade huset med swimmingpool och allt. Jag minns att han var särskilt mån att visa oss Ingrid Thulins arbetsrum, fast alla redan då visste att äktenskapet knakade i fogarna och att hon i princip bosatt sig i Italien. Det var lite rörande. Middagen serverades av hans trogna hushållerska och den var det inget fel på men redan vid desserten satte vi den så när i halsen. ”Jag hoppas att ni inte har något emot att jag från och med nu för ett protokoll över vad vi talar om. Ni kommer att få det utskrivet i morgon bitti”, förkunnade Harry och tog fram papper och penna – och Cutty Sark. Ett mindre spontant kvällssamtal har jag nog aldrig tagit del av, men det vittnar samtidigt om en i och för sig positiv egenskap som var mycket kännetecknande för Harry Schein – hans effektivitet.

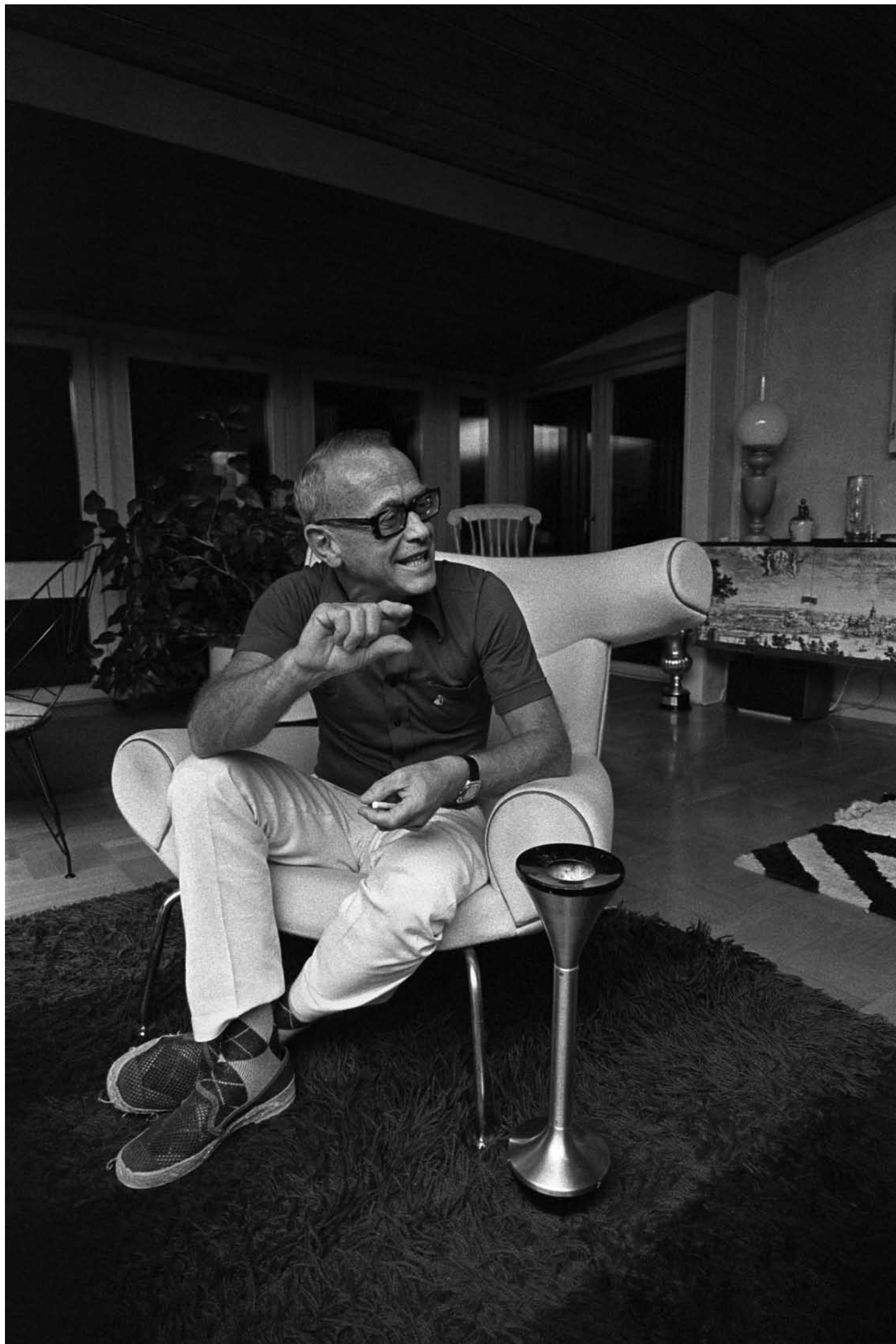
I förordet till *I själva verket* skriver Harry: ”Mitt arbete består av handlingar”. Tankar innebär ”effterrationaliseringar. Jag har försökt undvika dem.” Ett sådant förhållningssätt kan vara av både ondo och godo. I Harry Scheins fall var det ofta av godo. Han handlade, och han handlade snabbt. Han fick något gjort. Politiska långbänkar var honom främmande – men så blev han heller aldrig kulturminister. Jag tror han hade kunnat bli en bra kulturminister. Någon har sagt att det bästa styrelsesättet kan vara ”en diktatur med korttidskontrakt”. I Harry Scheins fall kunde det mycket väl ha varit det. I fall-

et Filminstitutet blev det så – tills tiden hann ifatt honom. Under mina sex år som medarbetare, underordnad, anställd (man kände sig ibland som det ena, ibland som det andra eller tredje) har jag både positiva och negativa minnen. Av Harrys effektivitet lärde jag mig mycket. Nyttan av att fatta snabba beslut. Att lämna ett tomt skrivbord efter sig på kvällen. Att ha ordning på sina papper.

Men nära kom man honom aldrig. Delvis kan det ha att göra med hans intellektuella kapacitet som man inte kunde annat än beundra. Jag minns när jag en gång kom upp på hans rum för ett möte. Han sa att han först måste diktera ett remissyttrande i en filmfråga, som jag sen skulle läsa och ha synpunkter på, och under 20 minuter dikterade han för sin sekreterare det långa yttrandet – utan underlag och utan att staka sig. Men denna effektivitet och kyliga saklighet skrämde också många. Jag minns en svensk filmvecka i Moskva. Ernst Günther hade problem med spriten redan vi ankomsten. Harry beordrade mig att hålla honom borta från delegationen. Här uppförde sig Harry precis som Ingmar Bergman, fast han själv inte spottade i glasen. Men så uppträdde Schein heller aldrig berusad, det ska erkännas. Senare under veckan skulle vi ha ett möte på Harrys rum på det gigantiska Hotel Russia. Grynet Molvig kom försent och var mycket upprörd. En hotellgäst hade dött i ett rum intill. ”Vad är det för märkvärdig med det”, replikerade Harry. ”Här bor flera tusen personer. Det är helt normalt att någon går bort.”

Ja, Harry kändes ofta kall och överlägsen, inte sällan ironisk – utan att kanske egentligen vilja vara det. Var detta anledningen till att han hade så få nära vänner? Någon familj hade han ju heller inte, men som skapare av Filminstitutet blev, och ville han gärna vara, något av ”storpappa” för personalen, alla personligen handplockade av honom själv. Till det positiva i detta hörde att han var lojal mot de sina om de utsattes för kritik utifrån, även om han internt kunde vara nog så krävande. Jag minns en lustig episod. Filmhusets restaurang var ju också

Harry Schein i sitt hem 1979 i en av sina älskade Oxchairs. Foto: Per Björn Aftonbladet Bild.



Harrys och den hade han ofta synpunkter på – inte utan anledning – men när jag en gång åt lunch med Harry och Ingmar Bergman, och den senare hade beställt en räksmörgås som han tyckte smakade lite skämd, förklarade Harry bestämt att här serverades minsann inga skämda räkor – och satte själv i sig portionen.

Till det positiva hörde också att inte var rädd att delegera arbetsuppgifter, och att han sedan inte lade sig i arbetet, även om han både före och efteråt kunde vara nog så kritisk. Hade Schein satt mig som produktionschef var jag också produktionschef och våra allt tätare kontroverser hölls inom den inre kretsen. Internt kunde han säga att han tyckte att de flesta filmer vi producerade var skit – hans måttstock var Bergman, någon annan fanns inte – men utåt var han lojal. Men hans brist på generositet var faktiskt jobbig. Det må i detta sammanhang ha sitt intresse vad jag skrev till Harry i ett brev i februari 1975, där jag försökte få honom att förstå inte bara min utan många andras inställning till honom som chef. Det visar i vart fall mina känslor även om jag inledningsvis gav honom komplimanger.

När Du skriver dylika artiklar är Du oslagbar med Ditt blixtrande intellekt, Din eminenta kunskap, Dina eleganta garderingar, Din kvicka formuleringskonst. Som filmpolitiker saknar Du förmodligen motstycke – inte bara i Sverige. [...] Naturligtvis är det inte bara på de här områdena som Du har utomordentliga förtjänster. Jag vet exempelvis ingen som kan leda förhandlingar, sammanträden och diskussioner så effektivt som Du eller som kan snabbt finna praktiska lösningar på administrativa problem men samtidigt upplever jag detta som ganska hämmande på personer som inte har samma snabba intellekt som Du (jag tillhör dem!) och jag tror också det kan vara en direkt fara när det inte är fråga om exakt bestämbara sakförhållanden. Ekonomi och administration, planering och organisation är en sak. Människor

och konstnärer, deras tankar och känslor är något annat.

Missförstå mig inte. Jag vill inte påstå att Du här skulle sakna förståelse för vare sig människor eller konstnärer men Du kräver lätt att de ska ha samma rörliga intellekt som du själv, typ Bergman och Palme. Det gör att Du bildligt talat ibland rycker upp violerna med ogräset bara för att det är rosornas plats. Jag har exempelvis svårt att se Dig på en vildvuxen sommaräng, men gärna i en perfekt tuktad trädgård. [...] Du har också utomordentligt svårt att vara generös – framför allt när det gäller vår produktion. Låt mig ge några exempel: Den franske Cannes-delegatan är alltså intresserad av (Stig Björkmans) *Den vita väggen* för eventuellt deltagande, vilket ju ändå är en viss uppmuntran i beaktande av det antal filmer han har sett. Genast måste Du för mig framhålla att festivalchefen ”Bessy är en tredje rangens journalist, Frankrikes Gunnar Oldin, fast det vore en förolämplig mot Oldin att säga det.” Jag kommer in och talar om att kortfilmen *Hus i helvete* fått publikens pris. – Ja, det var väl inte många där förstås. Jag kommer och talar om att *One Armed Bandit* fått Grand Prix på kortfilmsfestivalen i Tampere. – Vem fan bryr sig om en festival i Finland? Jag berättar att Per-Arne Ehlin fått Filmakademins pris. – En samling stofiler i en nedlagd förening. Jag vågar uttrycka min glädje över att *En handfull kärlek*, blev förra årets bästa svenska film och att vi indirekt tog tre av guldbaggarna. – Ja, men vilket filmår. Det berodde ju på att filmerna var så dåliga.

Brevet handlade också om att Harry var så negativ mot Jan Troells nya projekt, ”Bang!”, hans mest personliga manuskript, som jag gärna ville producera, och apropå Harrys tidigare nämnda uttalande att hans eget liv bestod av handlingar är följande citat ur hans brev ett belysande exempel:

[Troells manuskript] handlar i mycket stor utsträckning om vad en person tycker och känner och det är jag alldeles ointresserad av, i varje fall när jag läser ett manuskript. Jag skulle väldigt gärna vilja veta vad en person säger och gör. Nu säger ju den här personen en hel del också och det begriper jag heller inte särskilt mycket av och det personen ifråga gör förefaller mig skäligen ointressant och dessutom i stor utsträckning obegripligt.

Ingmar Bergman hörde lyckligtvis till Troells tillskyndare och filmen spelades in, fick genomgående positiv kritik och är en av de få svenska filmer som uttagits för tävlan i Cannes (dock utan att få pris). Publikt sett fick dock Harry rätt, den stora publiken fann den ointressant och obegriplig. Det triumferade han aldrig över.

Likväl började det kärva alltmer i filmhus-trojans relation till ordföranden, vilket jag också kommenterade i mitt brev. ”Det är ju alldeles klart att den trojka som anställdes som *chefer* för Filminstitutet idag inte spelar samma roll. Urgröpningen har skett gradvis, men en avgörande orsak är naturligtvis att Jörn nu är på väg bort – något som å andra sidan kanske bottnar i att *trojkan aldrig fick det ansvar vi från början trodde vi skulle få* ... Det är ju inte precis vanligt att en styrelseordförande, även om han är arbetande, leder och deltar i alla sammanträden och ensam föredrar alla frågor inför styrelsen [och jag påminde honom om hur han en gång gav] mig bakläxa, muntligen och per protokoll för att jag som enskild tjänsteman tagit upp något med utomstående innan direktionen – dvs Du själv – sagt Din mening.” Harrys reaktion var inte oväntad. Efter den första treårsperioden, sommaren 1975, lade han ner direktionen, det vill säga trojkan och Harry, och omorganiserade på nytt Filminstitutet, nu till en organisation med en rad olika avdelningschefer – alla underställda Harry som arbetande styrelseordföranden. VD-posten förblev vakant.

Själv fick jag förnyat kontrakt som producent för G-fonden (Filminstitutets egenproduktion) under

tre år, men parallellt anställdes nu Jörn Donner och Pelle Berglund som producenter för den nya I-fonden som fick sina pengar genom ett 50/50-avtal mellan Sveriges Radio och Filminstitutet. Förmågan att skapa smarta ekonomisk konstruktioner för att få mer pengar till filmproduktion hörde onekligen till Harry Scheins förtjänster, men någon maktförskjutning mot utökad demokrati ägde inte rum – något som stämde dåligt överens med de vänsterrelser som vid den här tiden växt sig allt starkare.

Palatsrevolutionen

”En stormsvala som efter de första relativt okontroversiella åren förebådade våldsamma kommande oväder kring Filminstitutet och dess chef var Fallet Myglaren”, skriver Leif Furhammar i sin bok *Filmen i Sverige. Myglaren* var en TV-film av Rune Hassner och Jan Myrdal, inspelad 1965. Året efter försökte upphovsmännen mygla till sig ett kvalitetsbidrag från Filminstitutet genom att vid ett enda tillfälle visa filmen på biograf. Detta fick Harry att gå i taket. En TV-film kunde på inga villkor godkännas som filmkonst av Filminstitutet. ”Medierna följde med största intresse varje skede i processen, och händelseförloppet föranledde ständigt nya och spektakulära presspolemiker”, har Furhammar påtalat, och det ”blev spelöppningen för en helt ny offentlig debattstil i den filmiska kulturdebatten, och både demonstrationerna och invektiven skulle under de kommande åren vara normala yttringsformer i meningsutbytet.”

Den starkast utlösande faktorn var dock student-revolterna 1968, vilka indirekt ledde till att kort- och dokumentärfilmare i Sverige slog sig samman och bildade FilmCentrum. Enligt ett manifest var FilmCentrums uppgift ”att direkt tillvarata filmskaparnas – de egentliga producenternas – intressen samt att bryta en konstlad isolering mellan filmaren och hans publik genom direkta kommunikationer och konfrontationer utan kommersiella mellanhänder”.

Furhammar skriver vidare att det ursprungligen inte fanns någon ”uttalad motsatsställning mellan FilmCentrum och Filminstitutet, men efter en serie konflikter med Harry Schein kom FilmCentrum att i praktiken bli uppfattat som en härd för det radikala motståndet mot Filminstitutet.” Valet att här citera andra beror på att jag som SF-producent liksom produktionsansvarig på Filminstitutet, tidvis var lika ambivalent gentemot vänsterrörelsen som mot Harry Schein. Jag hade ju producerat mycket politiska filmer som *Baltutlämningen* och *Made in Sweden*, och kom att göra det även på Filminstitutet. På så vis hade jag lättare att förstå och sympatisera med många av vänsterradikalernas idéer, och jag försökte även få Harry att lyssna och förstå. Ingen av de politiska filmerna blev någon publik framgång, men det hade jag heller inte räknat med.

När det gäller det publika mottagande var Harry nog lika mycket fatalist som jag själv – det finns sällan några säkra kort när det gäller filmproduktion – men jag tycker fortfarande att han kunde ha sagt ett uppmuntrande ord när jag äntligen fick en rejäl hit med debutanten Lasse Hallströms *En kille och en tjej*. Den sågs av nästan en miljon. Vad ekonomin beträffar var han ständigt kritisk, för det ansåg han vara hans bord, utan att aldrig ha producerat en enda meter film. För den som läst vad Harry Schein skrivit om mig i memoarboken *Schein* kan det verka som jag generellt varit en ekonomiskt oansvarig person. Här är inte tid och rum för att gå in i den polemiken även om också detta är del av Schein-bilden. Jag har tidigare gått i svaromål och här nöjer jag mig med några ovedersägliga fakta. Varje sann konstnär är unik, och varje konstnärligt verk är unikt. En seriös film är inte en TV-såpa eller en serieproduktion. Att jag alltid varit mer lojal mot mina projekt och mina regissörer än mot räknenissar med låsta ramar till varje budgetår ångrar jag inte. Från den första planeringen till premiären tar det i regel tre år och det är det konstnärliga slutresultatet som räknas.

Alltnog, mina två sista år med Schein som chef

på Filminstitutet förmörkades för min del av hans allt mer kritiska attityd mot mitt sätt att sköta produktionen. Hans egen situation förmörkades parallellt av att kritiken mot honom själv – främst från filmregissörerna och filmarbetarna – växte sig allt starkare. Harry upplevde den med viss rätt som otacksamhet. Var hade svensk filmproduktion stått i slutet av 1970-talet utan hans initiala och fortsatt produktionsbefrämjande insatser? Men problemet för Harry var att det för honom egentligen bara fanns ett slags kvalitetsfilm – Ingmar Bergman – vad övrigt var om inte av ondo så i vart fall mediokert och ganska onödigt. När TV2 började visa Åsa-Nisse-filmerna gick exempelvis Harry i taket och talade om kulturmörker. Det må vara hänt, men i skuggan av Ingmar fanns både andra konstnärer liksom duktiga hantverkare vilka krävde att bli sedda, uppmuntrade och erkända.

Den 29 november 1977 refererade *Expressen* en skrivelse som 42 regissörer, med? Mats Arehn, Roy Andersson och Olle Hellbom i täten, undertecknat och skickat till utbildningsdepartementet och där de krävde stopp för den centralstyrning av filmproduktionen som de menade att Harry Schein och Filminstitutet stod för. Två månader senare skrev jag själv ett längre polemiskt brev till styrelsen om situationen på Filminstitutet – illustrerat med tänkvärda citat och skämtteckningar. Det senare föll naturligtvis inte i god jord hos Harry som – faktiskt utan skäl – trodde att jag var involverad i regissörsaktionen. Han såg därför att jag slutade när mitt kontrakt gick ut till hösten, i synnerhet som det nu också stod klart att styrelsen efter regissörsaktionen inte var beredd att förlänga hans eget kontrakt som styrelseordförande.

I beaktande av de produktioner som jag redan var involverad i beslöt styrelsen (på mitt eget förslag) att förlänga mitt kontrakt ett år. Jag fick dock, enligt ett brev från Harry den sista mars inte ”ikläda Filminstitutet kostnader och/eller förpliktelser för ytterligare filmproduktioner”. Dessutom fick jag med omedelbar verkan lämna min post som Film-



Schein som Chaplin –
en gammal filmdiktator.
Foto: Åke Ericson
Aftonbladet Bild.

institutets representant i Dramatiska institutets styrelse samt en del andra officiella uppdrag. Det kändes tufft i ögonblicket, men blev till en väl-signelse. Jag hade ju kvar mitt arbetsrum och jag hade tidigare av Åke Runnqvist på Bonniers tillfrågats om jag inte ville skriva en biografi över Victor Sjöström. Detta kunde jag nu ta itu med när jag fick

tid över. Forskningen kunde ju bedrivas i huset och jag beslöt samtidigt att försöka doktorera på Sjöströmboken; jag hade en fil. mag i botten och kunde läsa in de kurser som erfordrades på den filmvetenskapliga institutionen som befann sig i huset.

Sorti

I oktober 1978 lämnar Harry Schein Filminstitutet. Per Ahlmark har valts till styrelseordförande och Harry vill inte acceptera att fortsätta som enbart VD. I ett avskedsbrev till personalen skriver Harry: ”Mitt avsked från Filminstitutet har varit mycket långt, sju, åtta månader. För mig har denna period inte varit särskilt rolig, och enda anledningen till att jag underkastat mig den är, att jag ville medverka till en så mjuk övergång som möjligt. Att skiljas är att dö en smula säger ordspråket och jag orkar inte dö en smula alltför ofta. Ni har som kollektiv och som enskilda varit oerhört generösa mot mig. Ta det därför inte som ett uttryck för nonchalans, om jag bara försvinner från Filminstitutet ... Tack och lycka till! Harry”.

Det kom att dröja årtal innan Harry över huvud taget satte sin fot på Filminstitutet igen. Så bitter var han. Själv återinsattes jag av hans efterträdare, Jörn Donner, och efter att ha råkat i schism även med honom, blev jag ånyo återanställd, denna gång av Klas Olofsson, och blev sedan kvar till pensionen – med avbrott för min tid som VD för Nordisk Film- & TV-fond. Harry såg jag mycket sällan. Vårt första möte efter att han slutat var när Bonniers hade sitt årliga releaseparty på Novilla hösten 1980. Jag hade publicerat doktorsavhandlingen *Victor Sjöström, hans liv och verk*, och Harry hade skrivit om sig själv i *Schein*. Jag gick fram till Harry för att hälsa. Han tog inte emot min hand, han vände sig bort och gick. Senare möttes vi slumpvis någon gång och bytte då bara några intetsägande fraser. Jag läste dock med behållning hans ofta tänkvärda krönikor i *Dagens Nyheter*, sparade rentav flera av



Harry Schein på
presskonferens 1978.
SVT.

dem. Även hans sista bok, *Sluten*, berörde mig. Den är personlig på ett mindre pretentiöst sätt än hans tidigare böcker. Besserwissern är här borta.

Till Harry Scheins begravningen i den avkristnade Skeppsholms kyrkan blev jag till min förvåning inbjuden, dock inte till den efterföljande middagen. Talarna var noggrant utvalda av den bortgångne och speglade dennes verksamhet som filmfurste och författare, affärsman och politiker. Det bjöds på Cutty Sark och alla fick fotografier på Harry och Ingrid Thulin att ta med sig hem. Än en gång blev jag en smula rörd över Harrys hopplösa kärlek till Ingrid, som i sina memoarer *Någon jag kände* knappast betraktade Harry som någon hon kände.

Hade inte den famösa historien med Harrys testamenten stukat minnesbilden av honom, hade nog min ambivalens inför Harry helt vägt över åt det positiva hållet Men här säger jag som Roy Andersson: det är en skam att dö rik. Är man ensamstående och efterlämnar 30 miljoner kronor, då finns det såväl välgörenhetsorganisationer som stipendiefonder att hellre skänka pengarna till. Förhoppningsvis ger dock denna bok sammanfattningsvis en mera sann och positiv slutbild av maktmänniskan och mediemogulen Citizen Schein än vad jag har kunnat göra. Det är Harry värd – trots allt.

Tomas Ehrnborg

Sanningens ögonblick

Harry Scheins levnadsbana korsade aldrig min. Av många skäl naturligtvis. Bland annat för att han uppnådde pensionsåldern under samma årtionde som jag påbörjade mitt yrkesverksamma liv. Utan att göra några som helst jämförelser i övrigt kan jag dock konstatera att vi båda ägnat huvuddelen av vår professionella verksamhet åt filmens domäner. Harry Schein från sin horisont, jag från en helt annan.

Harry Schein ägde en omvittnat stark och mångfacetterad personlighet. Det är naturligt att han därför väckte starka känslor och att det finns många skilda åsikter om honom. Under arbetet med den här boken har jag haft förmånen att få träffa och lära känna många olika människor som kände Harry Schein väl. Det har varit en resa där min ursprungliga bild av Schein som den intellektuelle giganten och slagfärdige debattören och ironikern fått stöpas om otaliga gånger. På det första projektmötet för den här boken framkom att det gjorts en film till Harrys Scheins femtioårsdag 1974. Ett tiotal svenska regissörer hade spelat in ett antal kortfilmer som

sedan sammanställts till en halvtimmeslång film till Scheins ära.

Som jag snabbt förstod av målande beskrivningar från några av födelsedagsfilmens upphovsmän, var det en film som det hade varit roligt att ha med på de planerade dvd-skivorna till denna bok. Men det fanns dock ett problem av viss dignitet; filmen hade bara gjorts i ett enda unikt exemplar – och detta enda exemplar har inte syns till sedan Harry Schein sågs promenera hemåt med filmen under armen efter festligheterna för mer än trettiofem år sedan.

* * *

Jag bestämde mig för att försöka hitta 50-årsfilmen, och ett detektivarbete tog sin början. Eftersom Harry Schein av allt att döma hade varit en ordningsam människa bedömde jag sannolikheten som stor att filmen skulle vara kvar i hans bostad. Jag visste också att bostaden stod under förvaltning av en bouthetningsman eftersom arvet efter Schein ännu inte var skiftat. Efter en snabb sökning på Internet

hittade jag bouthetningsmannen ifråga, advokat A, som jag ringde upp och förklarade mitt ärende för. Vi gjorde upp om ett möte som skulle äga rum några veckor senare vid Scheins hus en fredagsmorgon i april. A rekommenderade mig att inför husbesöket kontakta Scheins närmaste vän E som han trodde kunde vara till stor hjälp vid letandet efter filmen.

Jag ringer E. Hon är mycket tillmötesgående och verkar glad över bokprojektet när jag berättar om det. Hon noterar den av A föreslagna mötestiden vid huset. Jag hör på hennes röst att hon tycker det är lite väl tidigt på morgonen, och jag säger att jag håller med, men att jag anser att den inte är förhandlingsbar eftersom A verkar vara en mycket upptagen man. E samtycker och vi bestämmer oss för att träffas vid huset den föreslagna dagen och tiden för att tillsammans leta efter filmen.

Dagen infinner sig – en dag som, skall det visa sig, inte avlöper utan en viss dramatik. För att vara säker på att jag ska hitta till huset bestämmer vi att jag ska hämta E vid huvudentrén till en närbelägen byggnad vid lämplig tid. E anländer något försenad i taxi. Hon har försovit sig och ber om ursäkt för detta. Jag låter henne förstå att det inte är något som helst problem, vi har ju fortfarande rätt gott om tid och det är nära till huset. Dessutom är jag tacksam för att E gör sig besväret att hjälpa mig i sökandet efter filmen överhuvudtaget.

Vi kommer fram till adressen efter några minuters körning. Huset syns inte alls där vi parkerar på garageuppfarten och jag inser att det är bra att jag haft E som guide för att hitta hit. Vi sitter kvar i bilen och samtalar en stund i väntan på att A ska dyka upp. E är väldigt glad, närmast upprymd av tanken på en bok om Harry. I backspegeln ser jag det jag förmodar är A i sin bil som svänger in och ställer sig vid sidan om oss. Dock visar det sig att det är A:s fru M som i morgonrusningen just fått köra A akut till sjukhus. M, som naturligtvis egentligen har helt andra planer för dagen, har sedan godheten att återvända till sjukhuset, och hos den sjuke maken fiska upp nycklarna till Harrys hus som hon

helt hade glömt i kaoset av det akut inträffade sjukdomsfallet.

* * *

E föreslår att vi tar oss en titt på omgivningarna i väntan på M:s återkomst. Vi går in genom grinden. En stentrappa, ganska lång och uppdelad i flera delar leder oss ner mot huset. Avsатserna mellan trappdelarna är belagda med oregelbundna stenplattor som glappar betänkligt på sina ställen. Inte mycket av husets storslagenhet syns från detta håll, men blyinfattade fönster antyder viss originalitet. Vi går förbi ingången och rundar korsvirkesknuten för att ta oss till framsidan. Den kraftiga sluttningen gör att framsidan har kunnat utformas helt annorlunda än baksidan på detta suterränghus. Två ändar kommer emot oss med en något förvånad uppsyn, lojt vankande bland förra årets höstlöv.

Jag märker på E att det var ett tag sen hon var här och att åsynen av huset väcker minnen till liv hos henne. E visar mig runt på tomten samtidigt som hon berättar öppenhjärtigt och med stor värme om Harry. Jag noterar det inte till en början eftersom hon är så glad när hon talar om Harry, men hon gråter nästan hela tiden. Änderna lunkar mot sitt nyfunna territorium, swimmingpoolen, som är fylld av regnvatten.

M är tillbaka, nu med nycklar. ”Inget vanligt jävla hus”, lär Harry ha sagt till Peter Celsing när han skulle rita Filmhuset. Denna beskrivning stämmer mycket väl in även på detta hus. På det något rostiga brevinkastet läser jag: THULIN SCHEIN CONSEIL AB.

Låset kärvar, men ger med sig efter lite milt våld. Väl inne möts jag av fantasifulla ansiktsmasker, tro- ligtvis införskaffade vid resor i afrikanska länder. Vi bestämmer oss för att påbörja skattjakten i husets nedre delar, så vi tar oss nedför trappan. På ett hallbord står en mintgrön Kobratelefon i oklanderligt skick bredvid ett formgivet askfat i stål signerat ”BL”. Jag ser även ett konstverk som ska föreställa



En tom villa – Harry Scheins matsal i Djursholm idag.

en bakelittlefon med två lurar som ser ut att para sig. Jag får slita mig från konstutställningen och koncentrera mig på uppgiften, men det är inte helt lätt.

* * *

Vi börjar letandet i sovrummet och de intilliggande garderobsutrymmena. Jag tänker att vi måste gå metodiskt tillväga för att inte missa någon vrå där filmen kan tänkas ligga. Kök och badrum avverkas systematiskt. Kanske inte någon trolig plats för filmarkivering, men inget rum får lämnas orört. Intill köket, upplyser mig E, ligger vad som varit hushållerskans rum. Ett antal mer eller mindre tomma flyttkartonger står i detta lilla rum, som bäst kan beskrivas som helt och hållet flärdfritt. Hötorgskonsten på väggarna och de fåtaliga möblerna av typiskt svenskt sommarstugesnitt från sextioalet understryker att Harry inte lär ha tillbringat någon tid där. Känslan av Harrys totala frånvaro gör att jag faktiskt glömmer att genomsöka både byrån och flyttkartongerna.

Vi närmar oss nu de mer magnifika delarna av huset. Matsalen. Mycket vacker och spartanskt möblerad, inte mycket att söka igenom här. Detta ovanliga rum har en välvd vägg som är ett konstverk i sig, ett textilkonstverk av Annika Liljedahl som ser ut att vara utfört på plats. Tillsammans med E och M avverkar jag undervåningen relativt snabbt. Den gode Harry har lämnat en hel del spår efter sig. Böcker. Travar av öppnade cigarettlimpor av märke Kent. Ännu mera böcker. Konst. Möbler. Och inte minst en fantastisk utsikt över Edsviken genom väl tilltagna fönster. Mycket hittar vi – men ingen film.

Vi överger undervåningen och tar oss uppåt i huset. E berättar att vi nu befinner oss i Ingridrummet. Här gör jag en del oväntade fynd. Jag hittar ett femtiotal stora, mycket välfyllda klippböcker som Harry egenhändigt verkar ha sammanställt under sitt liv. Och här hittar jag även Harrys samling av privata fotoalbum, samt utvalda delar av hans brevkorrespondens i ett antal sprängfyllda pärmar märkta ”FAN-letters”. Gott så, men ingen film. Vi tar oss igenom ett antal skåp och hurtsar i arbetsrummet som ligger intill, men här finns nästan bara böcker och pärmar fyllda med bokföringspapper.

Vi har nu bara ett rum till att gå igenom, och det är som jag uppfattar det, husets hjärta, det mycket väl tilltagna och imponerande sällskapsrummet. Här finns ljus och rymd, vilket förstärks både av snedtakets utformning och av det öppna, blyinfattade fönstret in mot arbetsrummet. En stor öppen spis är förlagd till ena kortväggen. Ett flertal omsorgsfullt utformade läsplatser samt en plats att spela schack på är iögonfallande. Jag ser mig omkring. Min blick möter åtskilliga formgivna möbler avsedda för skön avkoppling. Här finns ett stort antal hyllor, som förutom böcker även rymmer mindre konstverk och prydnadssaker av olika slag. Två Guldbaggar ramar på ett smakfullt sätt in samlingen av priser och utmärkelser på en särskild plats. I detta rum finner jag även ett av flera barskåp, natur-

ligtvis innehållande, bland mycket annat, en flaska Cutty Sark. Vid sidan om barskåpet finns en samling LP-skivor. Jag bläddrar lite. Jag finner en Cornelis, en Zetterlund, men huvudsakligen musik av de klassiska mästarna. Allt detta hittar jag, dock ingen film. Ännu.

* * *

Efter att ha letat igenom hela huset tillsammans med E och M i ungefär två timmar börjar jag allvar-

ligt misstänka att filmen trots allt inte finns här. Jag befinner mig i hallen på övervåningen och är på väg att ge upp – om än mycket motvilligt – när jag i ett lite mörkt och undanskymt hörn ser en kista av skattkistetyp som jag inte har sett tidigare. Jag lyfter på locket med hopp om att åtminstone hitta något av intresse. Och så ser jag den plötsligt, på kistbotten, filmen! Harry hade förstås placerat den eftersökta skatten i skattkistan. Naturligtvis. Så självklart. Var annars? På filmmasken läser jag: *Sanningens ögonblick*. Tillhör: Dir. H. Schein. Privat.

Harry Schein i sällskapsrummet 1966. Foto: Anders Engman Scanpix.



Cissi Elwin Frenkel

Harry & jag

Harry, det är jag som sitter vid ditt skrivbord nu. Det där stora eleganta skrivbordet av masurbjörk. Det finns en berömd bild av dig när du lägger upp fötterna på det. Du är solbränd, bär en välskräddad kostym, pratar i telefonen, har vräkt dig bakåt i stolen och ler stort mot fotografen. Du är snygg på den bilden. Du utstrålar intelligens, humor, kraft. Det finns något småfräckt i blicken. Jag undrar vem som tagit bilden. En kvinna förmodligen.

Man kan även ana ett slags barnslig förtjusning hos dig över att få sitta på just den där stolen, vid just det där skrivbordet och prata med någon intressant människa. Som om du hamnat på precis den stol du vill sitta på och älskar det. Bilden är från 1965, två år efter att du genomfört ”filmreformen”, när Filminstitutet fortfarande bara bestod av 20 personer – innan Filmhuset byggdes. Den där entusiasmen skulle mattas så småningom. Avsevärt. Och alla drömmarna om hur stort Sverige skulle kunna bli kulturellt, de skulle också blekna. ”Konstnärens uppgift är densamma som vetenskapsmannens; att vidga vår kunskap, att ge oss nya erfarenheter, att

göra oss rikare”, skrev du. Det var dit du ville. Det var det du ville skapa möjligheter för.

Du var en världsman. Med ditt intellekt, din bildning, din hunger så måste Sverige ha känts väldigt litet. Du hade målmedvetet tagit dig in i de innersta kretsarna, både inom kulturlivet och politiken. När du erövrat Sverige fanns bara resten av världen kvar. Egentligen är det konstigt att du stannade här. Hade du varit ung idag hade du säkert gjort en internationell karriär. På Filminstitutet har vi för en tid sedan använt det där fotografiet av dig. Anledningen var att vi skulle berätta om vår vision, och att vi arbetade med att mejsla fram nya tankar – men vi återkom hela tiden till dig. Jag läste flera av dina böcker, jag läste andras böcker om dig och allt fanns där. Det var egentligen bara att försöka anpassa dina tankar till dagens situation.

Du anar inte hur många gånger jag velat prata med dig. Jag hade önskat att jag hade kunnat gå in till dig i hörnrummet där du satt (och alla VD:ar efter dig, tills nu) med sekreteraren i rummet bredvid. Hörnrummet med fri utsikt över Gärdet från



två långa fönsterrader. Det tjusiga VD-rummet med de specialritade, dolda skåpen, de flesta till för papper och pärmar, men ett med glas och plats för flaskor. Barskåpet. Där står din Cutty Sark fortfarande kvar. Och det kommer den alltid att göra. Vi har döpt det rummet till Harry, vi har kompletterat det med din klassiska Oxchair i svart läder och med bilder av dig och Ingrid Thulin. Även om vi nyligen gjort om på Filminstitutet, och rivit alla väggar (utom just de till ditt gamla rum) så finns du kvar i det här huset. Och det vi gör, nästan 50 år efter att Filminstitutet kom till, i en helt annan tid, i ett helt annat medieklimat, med helt andra tekni-

ska möjligheter, bygger i hög grad på de tankar och visioner du hade då.

Det mesta har jag kunnat läsa mig till. Vilken tur att du var en sån pedant. Vilken tur att du sparade och dokumenterade allt och att du skrev så väldigt utförligt om hur du tänkte och varför du gjorde som du gjorde. Men det jag skulle vilja prata med dig om var hur du sakta men säkert faktiskt blev den där Filmdiktatorn som du avskydde att kallas för. Hur du, med din starka känsla för kvalitet, ändå inte såg kraften när det nya kom. Varför du, som skapade så mycket av bestående värde, blev så bitter.

Ju mer jag läser av dig, om dig, desto mer fascin-

Harry Schein plockar undan – inför en fotografering 1966. Foto: Tommy Mardell Aftonbladet Bild.

erad blir jag av dig som person. Jag ska i den här artikeln skriva om din insats på filmområdet, om filmpolitiken då och nu, men egentligen är det människan Harry Schein som intresserar mig allra mest. Jag tror du hade avskytt att bli analyserad efter din död av någon som inte ens träffat dig. Men det sammansatta i ditt väsen är väldigt lockande. Den glasklara analytikern som inte väjer för att avfärda någon med några snitsiga formuleringar, men som själv blir oerhört sårad när han utsätts för kritik. Kvinnokarlen som älskar det fysiska men skyr riktig närhet. Klättraren, strategen, som ser till att vara på rätt plats i rätt tid och som ”namedroppar” friskt. Det förekommer bara kända människor i din självbiografi, kände du inga som inte var framstående på ett eller annat sätt? Och ingenjören. Han som trodde att det inte fanns ett problem som inte kunde lösas bara genom att göra ett schema, en organisationsmodell, ett diagram. Men det fanns också det som ingenjören bortsåg från, det som hela tiden stökade till det för den ordningsamme organisationen, liksom som för den djärve visionären – alla dessa irrationella, ologiska, obildade, oförutsägbara människor. De som blev arga och upprörda och känslomässiga. De som inte förstod organisationsmodellens storhet. De som skulle bli ditt fall.

Mot en ny filmpolitik

Ska jag ha samma jobb som Harry Schein? Det var det första jag tänkte på när jag fick erbjudande om att bli VD på Filminstitutet. Harry Schein. Även om jag inte ens var född när du grundade Filminstitutet minns jag dig från min barndom. Bilder på dig och Ingrid Thulin, på dig och Ingmar Bergman, bilder från Cannes. Alltid solbränd, alltid i snygga kostymer, alltid med de mest inflytelserika människorna. Och så spelade du tennis med Olof Palme. Det är något som verkar ha gjort starkt intryck på de flesta. I alla artiklar om dig när du hade gått bort stod det nämnt. Han spelade tennis med Palme,

varje vecka, sista gången bara timmar innan mordet. Som för att visa hur nära den yttersta makten du befann dig. På vilken planhalva du agerade.

Och så minns jag den skarpa, välformulerade, vassa debattören. Intelligent, provocerande, överlägsen. Det finns några medarbetare kvar här på Filminstitutet som började redan på din tid. De pratar väldigt varmt om dig. Bilden av den lite kylige intellektuelle känns långt borta. Men den yttre bilden av dig både fascinerade och skrämde. Det kan inte ha varit lätt att vara filmare när kungen av film kunde krossa en med några tjugiga formuleringar. Men allt det där kom senare.

Du var judiskt krigsbarn, och kom till Sverige helt ensam och kände ingen. Men om det skriver du inte särskilt mycket i din självbiografi. Du skriver om vad du läste, vad du tänkte, hur du pluggade stenhårt och arbetade samtidigt. Hur du närmade dig den litterära gruppen 40-talisterna. Hur du blev en del av deras svans. Hur du läste för att hänga med, läste i kapp hålen i din bildning, hur du tryckte i dig klassikerna och steg för steg erövrade den bildning som du tyckte det var och ens plikt att skaffa sig. Du beskriver med stor kärlek och beundran vännen Artur Lundkvist men också hans hårda krav på samtalens kvalitet, hans avsky för det slappa tyckandet. De blev så ansträngande att du med tiden inte riktigt orkade hålla liv i er relation. Ändå verkar du ha anammat mycket av den där strängheten. Inte minst gentemot dig själv. Artur Lundkvist tillhörde de få filmkritiker du själv såg upp till. Och när han slutade som kritiker i BLM fick du ta över. Detta gjorde du samtidigt som du hade avancerat och tagit över chefsposten i vattenreningsföretaget Mibis.

Det är njutbart att läsa din filmkritik, rolig, kunig, elak – som i den här recensionen av Alf Sjöbergs *Barrabbas* i BLM 1953.

Knappast någon film har som denna försökt hålla sig till det litterära originalets yttre handlingsföljd och det är just därför filmen blivit dålig som film.

I legenden är människan ren, förandligad, intill den materiella substanslösheten. I film är det tingen som kommer oss nära, kropparna, landskapet, det är bilder och till råga på allt Alf Sjöbergs bilder. Varje, genom beskrivningen, sammanlänkande bisats får, översatt till bild, en förödande styrka och tyngd. Filmen saknar inte bara spontanitet och poesi utan även rytm och komposition just därför att den ville tillägna sig den främmande litterära formens rytm och komposition. Pieteten har, till synes slumpvis, resulterat i ett antal fristående, forcerat osammanhängande tablåer i början, och, i den senare mer handlingsmätade och koncentrerade hälften, i ett flytande crescendo som inte bara saknar dramatisk förberedelse utan även saboteras av den första hälftens sövande villrådighet. Man har en bestämd känsla av att *Barabbas*, som här lär visas i nerklippt skick, har ett större antal scener än som är normalt för filmer av denna längd. Kamerans rörlighet är också påfallande. Att filmen trots detta är rent ut sagt är tråkig måste då bero på en inre brist på tempo, visuella sammanhang och filmisk komposition.

Men det är också väldigt roligt att läsa din egen, inte nådiga, kritik av din egen filmkritik. I din självbiografi skriver du att du hävdade dig ”själv inte bara genom min brist på generositet utan även genom mitt språk. Jag satte antagligen svenskt rekord i användningen av främmande ord. Mina texter överflödade av lärda citat, inte därför att det föll sig naturligt av sammanhangen eller därför att jag spontant tänkte på dessa citat. Så dåligt som mitt minne är kommer jag sällan på några citat. Nej, jag letade efter lärda citat för att visa min lärdom.” Från den positionen, som filmskribent med cred, kunde du sedan ta dig vidare in i filmpolitiken.

De första tankarna bakom filmreformen formade du och din vän Krister Wickman, som du träffat i kretsen av vänsterföreningen Clarté. Bakgrunden var att färre och färre filmer fungerade på biograferna. Färre och färre filmer gav någon vinst.

Det stora flertalet spelade inte ens hem sina investeringar. Krav kom från filmbranschen på att nöjesskatten skulle slopas. Till sist blev det strejk. En filmutredning tillsattes. En i en lång rad. Man kom fram till att minska nöjesskatten. Men mycket mer hände inte. Av dina och Krister Wikmans initiativ blev inget, trots att ni hade många av de mest namnkunniga regissörerna och producenterna bakom er. Ni ville överlämna ert förslag till dåvarande finansministern. Men ni fick bara träffa statssekreteraren och blev avvisade med att förslaget var omöjligt. För hur skulle någon kunna avgöra vad som var bra och dålig film?

Men det var just det som var poängen i ert förslag. Att det skulle löna sig att göra film av hög kvalitet. Att de bästa filmerna skulle belönas med stöd i efterhand. Ett slopande av nöjesskatten skulle bara konservera det rådande systemet där alla var inriktade på att göra så publikfriande film som möjligt. Det var den filmen som publiken nu svek. Bara genom att göra bättre filmer kan man ändra på detta, menade ni. Då kommer publiken, då blir filmen angelägen också internationellt, då gynnas exporten och först då, om filmerna har tillräcklig höjd, kan de också bli lönsamma. När de har den höjd som krävs för att nå ut i världen. Som Ingmar Bergmans filmer gjorde.

Ni menade att det inte alls var omöjligt att avgöra vad kvalitet var. En nämnd med filmkunniga personer skulle i efterhand sätta poäng var er tanke. Som bevis för att det gick, och att det trots allt fanns en samstämmighet bland dem som var insatta, anförde ni att årslistan på bästa filmer såg nästan likadan ut hos samtliga kritiker. Det var en viktig poäng för dig, att man bara kunde sätta poäng på den färdiga filmen. Inte ge stöd till produktion i förhand, det system som vi har idag. Du menade att de skulle leda till slätstrukenhet. Ingen kan förutsäga ett mästerverk. Tvärtom trodde du att just mästerverken skulle bli avvisade.

Men tiden var då inte mogen för era idéer. Och läget skulle bara förvärras. Med televisionen kom

det som många trodde skulle bli slutet för biograf-erna. Det nya mediet blev snabbt en möbel i var mans hem. En dokumentär om fiskare i skärgården kunde ses av majoriteten av befolkningen – och när *Hylands hörna* började stannade Sverige. Självklart påverkades andra kulturformer, men filmen allra mest. Från 80 miljoner sålda biljetter 1956 var bio-besöken fyra år nere på 39 miljoner – en halvering på bara några år.

Detta skakade biografägarna, filmdistributör-erna och de som producerade film. Men nu 1962, hade Krister Wickman blivit finansminister Strängs närmaste man. Och du hade skrivit debattboken *Har vi råd med kultur?*, en handfast bok fylld med konkreta förslag på åtgärder för att stärka kultur-livets alla delar samt idéer om hur de skulle finan-sieras. Du uppträdde som en slipad lobbyist och serverade socialdemokraterna ett kulturpolitiskt handlingsprogram just när dessa frågor hade seglat allt högre upp på dagordningen. Efter många och långa förhandlingar lyckades du till slut med hot, piska och en del rena lögner (som att Sträng be-stämt sig för att inte avskaffa nöjesskatten om inte branschen gick med) ena biografägare, producenter och distributörer med sin motpart staten om att avskaffa nöjesskatten och låta tio procent av biljett-intäkterna från biograferna gå till den nybildade stiftelsen Svenska Filminstitutet. I styrelsen var hälften av ledamöterna statliga representanter och hälften från branschen, fördelat på de olika intresse-grupperna.

Eftersom ingen annan sökte jobbet, och ingen annan var lika lämpad, tog du över som VD. En till-fällig lösning som kom att vara i femton år. Nu hade du skapat en plattform för din kamp för filmen som konststart, mot slapp underhållning som inte ville något annat än att roa för stunden och ge pengar tillbaka till sina investerare. Men du var ju också affärsman. Du kunde se att den kommersiella fil-men behövdes för att dra folk till biograferna, för att hålla maskineriet igång. Men det var en sorts film som staten inte skulle blanda sig i, den kunde

klara sig på egna villkor. Det var den smala filmen, den utmanande filmen, filmer som skulle kunna resa runt i världen på filmfestivaler, som kunde sät-ta Sverige på kartan, som kunde påverka männi-skors liv och samhället. Det var den sortens film som behövde hållas under armarna om Sverige ville kunna kalla sig en kulturnation. Avtalet innebar dock kompromisser. Nu var det inte bara statens utan också branschens villkor som gällde. I det för-sta filmavtalet gick lika mycket av stödpengarna till filmer som lockat en stor publik, som till dem som erhöll kvalitetsbidrag, tjugo procent vardera. Alltså innebar din filmreform ett antal miljoner i stöd till den sortens film du hatade – som *Åsa-Nisse*. Det var nog en kompromiss som sved.

Men du blev ett slags filmpolitisk hjälte. Och fick åka världen runt, till Amerika, Japan, Österrike, Tjeckoslovakien och föreläsa om den svenska mod-ellen. Och du hjälpte också till i uppbyggnaden av liknande organisationer i andra länder. Ändå för-sökte du ofta värja dig mot alla lovord. Som om du förstod att smekmånaden snart skulle vara över. Och du förutsåg själv allt det som skulle skapa pro-blem med tiden – och som fortfarande är kärnan i kritiken mot Filminstitutet. I boken *I själva verket* påpekade du ”att kvalitetsbegreppet, filmreformens *raison d’etre* inte var okontroversiellt. Filmreformen var bra för filmbranschen, den var utmärkt för dem som kunde göra sina filmer så bra att de kunde få kvalitetsbidrag. Men många skulle genom film-reformen snarare få sina möjligheter beskurna; alla de som, Gud hjälpe mig, inte var tillräckligt be-gåvade för att göra kvalitetsfilm och heller inte till-räckligt skickliga för att kunna hävda sig på en krympande kommersiell marknad. I inskränkt och vulgär bemärkelse skulle kvalitetsbegreppet kolli-dera med pseudodemokratiska föreställningar.”

Så rätt du hade Harry – ovanstående är ju ett rik-tigt understatement. Kvalitetsbegreppet, urvalet är ständigt ifrågasatt. Med rätta. Naturligtvis ska det alltid debatteras och granskas. Men många ser struk-turfel när de inte får bidrag. Eller anar samman-

svärjningar. Eller ifrågasätter hedern hos konsu-lenterna, VD och styrelsen. Det tar nu, liksom på din tid, och alla andra tider på Filminstitutet, väldigt stor del av vår arbetsdag i anspråk. Att räta ut miss-förstånd, att ta emot klagomål, att besvara arga brev och skriva öppna svar i diverse tidningar.

Det är både trösterikt och sorgligt att läsa dina beskrivningar av avtalsförhandlingarna och om alla dina vidare kontakter med filmbranschen. Tröste-rikt för att jag sitter med exakt samma problem, samma positioneringar (och ibland till och med samma människor) som du gjorde, sorgligt för att det är just samma. Att så lite har hänt på alla dessa år. Och ändå är stora förändringar helt nödvändiga. Har varit länge. Faktum är att hela modellen för hur man skapar film och når ut med den till en publik håller på att förändras i grunden. Vi står inför ett totalt systemskifte.

Vad är egentligen film idag? Folk ser mer film än någonsin tidigare. När biografen var det enda stället man kunde se film nådde vi som högst upp i 80 mil-joner biobesök i Sverige, det blir ett snitt på 11 film-er per person och år. Idag (och sedan femton år till-baka) ligger biobesöken på 15 miljoner, eller 1,6 bio-besök per person och år. Men de filmer man ser på bio utgör idag bara en bråkdel del av det totala film-tittandet. Tittar man på helheten ser folk istället en film i veckan i snitt, det vill säga 52 filmer om året.

Så det ser mycket dystert – eller fantastiskt ljust ut – beroende på hur stor vikt man lägger vid just biofönstret. Du var ju väl påläst och förstod tidigare än de flesta hur dramatiskt nya visningsmöjligheter som video och kabel-TV skulle förändra folks tittar-vanor. ”I framtiden finns det bara enstaka lyxbio-grafer kvar som visar stora underhållningsfilmer, medan filmvännerna går in i närmsta bokhandel och köper den senaste Fellinifilmen och kör den på sin hemmabio,” hävdade du en gång i *Expressen*. Och nu, när min son inte tar med sig en bok på tåget när han reser till en kompis på sommarlov, utan laddar ner några filmer i sin mobil, när det går att se film närsomhelst, varsomhelst, då är det ju lite

konstigt att vi fortfarande fokuserar på den enda plattform som inte växer – medan alla andra visn-ingsfönster exploderar.

Biografen har visserligen överlevt TV, video, dvd, webben, mobilerna och mp3-spelarna. Att gå på bio är det bästa sättet att se film på, svarar ma-joriteten av publiken alltså i alla undersökningar. Men samma publik som alltså föredrar biograf-upplevelsen finner det också bekvämt att se en film hemma i soffan på kvällen eller i sängen på morgo-nen eller på datorn på flyget. Problemet är att ingen ännu hittat någon hållbar modell för att ta betalt för detta nya filmkonsumerande. Det kan fascinerar mig att trots att efterfrågan och intresset för film är större än någonsin, trots att de skarpaste hjärnorna världen över jobbar med frågan, så har ännu ingen hittat en lösning som gör det lönsamt att nå ut på alla dessa nya sätt. Det är fortfarande de filmer som ses av många på bio som drar in de största pengarna i alla fönster.

Och trots att tillgängligheten har ökat, att det aldrig har varit så lätt att hitta de mest udda produk-tioner från hela världen, oftast bara ett musklick bort, så är det när filmerna går upp på bio som de uppmärksammas och skrivs om. Det dundrar inte igång några stora reklamkampanjer när en film släpps på dvd eller på nätet. För att få tidningarnas uppmärksamhet är en biolansering nödvändig. Trots att de nu tjänar stora pengar på att sälja tidningar tillsammans med en dvd-skiva, skriver de fortfarande mest om filmer när de ska upp på biograferna.

Hur filmbranschen ska möta det stora intresset från publiken – brett som smalt – på ett sätt som motsvarar människors behov är den absolut vikti-gaste framtidsfrågan. Är det säkert att biografen måste komma först? Vad händer om man börjar med att lägga ut en film för laglig nedladdning på nätet och sedan, om den blir framgångsrik visar den på bio? Ingen vet. Ingen har vågat pröva. Det finns bara ett par exempel på samtidiga releaser i hela världen. Och då gäller det mer smala filmer. De stora bolag som tjänar sina pengar i det gamla sys-

temet och inte ännu kan se vad de ska tjäna på ett nytt, har liksom inga drivkrafter att testa förrän de måste. Det här har skapat grogrunden för den omfattande illegala nedladdning av filmer som hotar filmbranschen på samma vis som den kraftigt har skadat musikbranschen. Men i detta skede, när vi befinner oss i skarven mellan två system, och ingen vågar ta det första steget så finns det också enorma möjligheter. Någon kommer att bli väldigt rik. Någon kommer att komma på en begåvad idé som kommer att verka helt självklar och sedan kommer det att gå fort.

Nya affärsmodeller kan också gynna nya aktörer i kedjan. Filminstitutet vill idag på alla sätt medverka till att de i högre utsträckning kommer att komma filmskaparna, kreatörerna till godo. Idag, liksom på din tid, är den usla ekonomin kvalitetsens huvudfiende. Hur ska man kunna säga att man tycker att kultur är viktigt, att det är nödvändigt för ett land att ha framstående konstnärer, om de ofta inte ens får betalt för sina insatser? När de får investera sina egna pengar för att en film ska kunna bli gjord.

Filminstitutets vice VD Peter Hald gjorde för en tid sedan en utredning om lönsamheten i svensk film för perioden mellan 2003 och 2006. Han fann att det då producerades 112 långa spelfilmer och att av dem gick endast fyra med vinst. Ytterligare två filmer spelade in sina pengar – alla andra gick med förlust. För att få ihop en films finansiering måste en producent (och ofta även regissör, manusförfattare och andra medverkande) satsa eget kapital och sitt arbete som insats för att filmen ska kunna bli gjord. Filmens intäkter ska sedan delas mellan producenten, distributören, biografägaren, privata finansärer, TV-bolag och regionala filmfonder. En förlust drabbar alltså filmskaparna hårdast, de får ofta i slutändan inte ens betalt för sitt eget arbete.

Här måste en maktförskjutning till – och du Harry skrev ju för redan för länge sedan om producentens betydande roll.

I teamet bör producenten inta den centrala platsen. Det anges redan av hans namn. Han producerar, tillverkar filmen – regissören regisserar (utformar) den. Spänningen mellan producent och regissör är strukturell. Den betingas bland annat av konflikten mellan de ekonomiska resurser som önskas för ett projekt och de som kan ställas till förfogande. Den markeras ytterligare av förhållandet mellan arbetsgivare (arbetsköpare) och arbetstagare (arbetssäljare). Men spänningen måste göras fruktbar: producenten måste förstå sin egen kreativa funktion i teamet. Han är regissörens första publik – han måste tvinga regissören att övertyga honom för att därmed själv få klarhet över projektets kommunikativa förmåga. I Sverige finns inte tillräckligt många av denna typ av producenter, i synnerhet när det gäller den mera ambitiösa delen av filmproduktionen.

Jag tycker dock att du här glömmer det tredje benet i filmproduktionen – manusförfattaren. Manusförfattare, producent och regissör utgör den kreativa trojka som, enligt min mening, är grunden till varje film. Men annars gäller dina ord än idag. Om inte producenter kan tjäna pengar, ens när en film blir en framgång, hur ska de då kunna jobba med den talangutveckling som krävs under mellanperioderna. Hur ska de mäkta med ett målmedvetet förarbete, när den enda fas de kan tjäna pengar i är under själva inspelningen? Hur ska de våga satsa på något annat än säkra kort om flera förluster i rad drabbat just deras ekonomi hårdast? Och hur ska de i sin tur kunna ge anständiga löner och villkor till dem de anställer i filmen?

De som gör filmerna får fortfarande alldeles för lite av kakan. Precis som du såg, ser vi även idag, att utan starka producenter som förstår sin roll, klarar att känna igen en talang, vet vad som krävs för att odla den, och med hårda nypor kan få in och hålla i pengarna, så kommer det inte att kunna göras bra film. Men, en bra producent måste också behärska den svåra konsten att sortera och sålla i åsikterna

som kommer in från filmens alla olika intressenter. Det gäller att hålla kursen, att värna grundvisionen och skydda regissören från allt för många, ofta motstridiga, synpunkter. Alla som ska in och peta, alla som ska tycka, alla som blir rädda och oroliga av olika anledningar och i olika stadier, de är filmens värsta fiender. Skapandeprocessen är ömtålig.

Alla de specialkompetenser som krävs av en producent är ofta svåra att förena i en människa. Det är därför av ondo att vi har så många olika små bolag, ofta enmansbolag, som gör film. Filmskaparna behöver gå samman, bilda större enheter, med större ekonomiska muskler och ökad gemensam kunskap. Det kommer att gynna hela filmbranschen. Vi behöver modiga, egensinniga och starka producenter, och genom dem regissörer och manusförfattare.

Du Harry propagerade mycket för de fria producenterna som skulle utgöra en motvikt mot de integrerade bolag som kontrollerade hela kedjan, produktion, distribution och visning. Du menade att de stora bolagen, för att öka sina vinster, primärt skulle välja den sorts film som skulle få flest besök på biograferna, det led där de stora pengarna fanns att tjäna. Din rädsla för vad vertikala monopol skulle få för inverkan på kvalitetsfilmen var befogad. Men de fria producenterna, som du ville stödja med bidrag, visade sig ändå inte bli tillräckligt starka.

Peter Halds utredning om svensk films lönsamhet idag visade, förutom att det inte fanns någon lönsamhet, att de 112 långfilmerna som producerats gjorts av 56 olika bolag. De flesta av dessa hade bara gjort en enda film under de fyra åren. Det finns goda skäl att anta att det klena utfallet både kvalitetsmässigt och ekonomiskt under samma år hängde ihop med det faktum att det inte fanns tillräcklig kunskap, erfarenhet eller resurser hos de producenter och bolag som producerade dem. Att förbättra de ekonomiska förutsättningarna i de projekt Filminstitutet går in i har varit en viktig fråga för oss på senare år. Vi ser att det finns ett självklart samband mellan resurser och kvalitet. Vi har ökat stöden kraftigt och vi kräver att alla inblandade ska få betalt. Filminstitutet ar-

betar för att villkoren ska bli sådana att filmerna kan utvecklas färdigt innan de går i produktion, att inspelningsdagar, klipp och efterbearbetningstid ska vara tillräckliga. Vi stödjer inte filmer som vi inte tror har en rimlig budget. Vi går in ännu kraftfullare i filmer som har små möjligheter att hitta andra finansärer om vi tror på dem.

Precis som du Harry så ofta påpekade så måste det löna sig att göra god film. Då måste systemet också belöna det, och vara ett alternativ för dem som vill göra utmanande filmer som har potential att komma till en viktig festival, låta tala om sig i världen och föra filmkonsten framåt. För att våra större stöd verkligen ska komma filmskaparna till godo och gynna kvaliteten, och inte förhandlas bort i diskussionen med andra finansärer, funderar vi just nu på hur stöden från Filminstitutet ska kunna stärka producenten i dessa förhandlingar istället.

Och så återkommer vi till frågan om hur filmerna ska nå ut. Det är allt färre titlar som står för en allt större del av biopubliken. Bredden och mångfalden i utbudet på biograf är hotat. Du pratade om riskerna med ägarkoncentration på din tid. Idag har vi en faktisk monopolsituation på våra biografer. Filminstitutet bevakar noga vad det kan få för konsekvenser på utbudet och framförallt om det påverkar svensk films möjligheter att nå ut. Än så länge kan vi inte se några tydliga skillnader mot hur det var när det fortfarande fanns två kedjor kvar. Men oron är stor i filmbranschen.

Desto större anledning att titta på filmen ur ett bredare perspektiv. Om du var filmälskare i Luleå fick du förut vänta i månader innan en repig kopia av en ny film letade sig upp till din biograf. Var du finsmakare, ville se smalare film, fick du vänta ännu längre, upp till ett halvår, tills filmen kom ut på dvd. Idag finns alla möjligheter att du samma dag ska kunna se filmen överallt. Alldeles oavsett var du bor. Den utvecklingen måste Filminstitutet främja. Vi måste på alla vis verka för att film ska nå ut i så många kanaler som möjligt, till så många som möjligt, så fort som möjligt. Och jag är övertygad

om att intresset hos publiken inte kommer att minska utan öka och att detta inte hotar biograferna eller kommer att minska biobesöken. Dessutom är det inte bara ny film som gagnas av ny teknik och fler plattformar. Det växande filmintresset gör att cineaster kan leta sig bakåt i historien och enkelt ta del av gamla tiders mästerverk. Filmer som bara för ett par år sedan inte gick att se annat än på specialvisningar på cinematek finns idag att köpa eller hyra eller på nätet.

Distributionsfrågorna blev ju mer och mer heta under dina år som VD. För oss idag, med monopol-situationen, digitala biografer på väg och med en publik som vill ha total valfrihet och en ung generation som hunnit få den tvivelaktiga uppfattningen att kultur ska vara gratis är utmaningarna större än någonsin. Men i det första avtalet handlade det mesta om produktion. Den kompromiss du Harry fick hacka i dig, att bara 20 procent av filmstöden gick till kvalitetsbidrag och 35 procent till mer allmänna stöd till svensk filmproduktion, kvarstår än idag. 75 miljoner om året av totalt 250 miljoner i produktionsstöd går till ett publikrelaterat stöd som betalas ut i efterhand. Det skulle exempelvis ha utbetalats till Åsa-Nisse på din tid. Nu har vi också skapat en ny stödform, marknadsstöd, som betalas ut i förhand, enligt ett poängberäkningssystem till filmer som har en stor kommersiell potential. Vi gjorde det för att alltför få filmer gick bra och pengar från det publikrelaterade stödet började samlas på hög. Men trots att det är en tillfällig lösning och trots att pengarna inte hade kunnat användas till annat än kommersiell film vare sig de utbetalas i för eller efterhand, har vi blivit häftigt kritiserade för marknadsstödet.

Det finns många som menar att filmpolitiken borde vara helstatlig och att stödpengar bara borde betalas ut till filmer som kan vara en motvikt till den kommersiella filmen. Då skulle inte många filmer kunna produceras i Sverige. Och mycket snart skulle det vara svårt att ens tala om en filmbransch. Men det vet du ju förstås.

Personligen är jag är förtjust i den lösning vi har, att branschen och staten tillsammans tar ansvar för att vi har både bred film och smal film. De ingår i samma system och att filmer lockar en publik, spelar in pengar, gynnar också kvalitetsfilmen. Filmpolitiken ska vara en angelägenhet för hela svenska folket och produktionen ska komma alla till godo. Men trots kritiken, trots att en del ansett att vi genom marknadsstödet övergett dina, Harry Scheins egentliga grundtankar från tiden för Filminstitutets födelse, är det ett faktum att en mycket större del av stödpengarna idag delas ut efter en kvalitetsbedömning än vad de gjorde efter det allra första filmavtalet.

Kvalitetsfilm & filmklimat

I dina artiklar och böcker, texter och föredrag finns ofta en besvikelse över vilken låg nivå du tycker att den svenska filmen håller. Det går att utläsa en irritation över att alla inte kunde vara som Bergman. En otålighet över regissörernas, manusförfattarnas, producenternas oförmåga att höja sig över det medelmåttiga. Att våga sig ut över det ”provinsiala”, det lilla trånga Sverige. Ut i den stora världen, där du helst rörde dig. Bland de allra största konstnärerna. Du pratade ofta om filmen som konst. Filmen i all den storhet den kunde vara. Du pratade inte lika mycket om publiken. Du tyckte helt enkelt att det fanns bra och dålig film, och att god kvalitet är ett absolut begrepp och ingen subjektiv upplevelse. I *Schein* skriver du om hur en film kan upplevas i flera nivåer.

De som bedömer filmerna måste till en början vara kunniga, ha sett så mycket film att de dels har en viss motståndskraft, dels vet vad som är nytt och vad som bara är kopia. Men deras kunnighet får inte vara begränsad till film. Det finns en kultur utanför filmen och filmen är en del av denna kultur. Det originella i film bör vara mer än ett

eko av något annat. De måste vara intelligenta, i stånd att läsa mellan raderna, att förstå det out-sagda, upptäcka och interpretera det verkligt och skenbart motsägelsefulla. De måste vara toleranta och sensibla, förstå sambandet mellan form och innehåll, det som filmaren vill säga och sättet på vilket det blivit sagt. De kräver att film ska ge något till den som redan mycket har. Men den ska samtidigt kunna ge något åt de många som inte har så mycket. Denna förmåga hos den stora filmen att ha kvaliteter på olika nivåer innebär att film fungerar mera emotionellt än kognitivt. Det är myten och känslan som förenar människorna och det är kunskapen som skiljer dem åt. Den svenska film som stannar norr om Smygehuk kan inte tillfredställa de på samma gång kunniga, intelligenta och sensibla människorna – ens i Sverige. Den kan ge mycket åt dem som inget har men inget åt dem som har.

Det är lätt att förstå vad du menar. Och lätt att hålla med om du talar om kravet på dem som ska sitta i juryer eller arbeta som filmkritiker. Men du talar inte bara om dem. Du talar också om publiken. Och du delar in den i högre och lägre stående människor. Du vill medverka till film för de få som har mycket. Du uttalar förakt för ”de många som inte har så mycket”. En snygg formulering som innehåller ett obehagligt övermänniskotänkande. Detta ”von oben”-perspektiv hade du även gentemot de svenska filmskaparna. I din självbiografi skriver du att samtalen med regissören *in spe* ofta var förödmjukande, ”intellektuellt för mig, känslomässigt för dem”.

Jag kan inte låta bli att undra Harry – vad gjorde denna din inställning med de svenska filmskaparna under de många år du var VD för Filminstitutet? Vad skapade ditt ibland illa dolda förakt egentligen för filmklimat i Sverige? Vilken var din skuld i att det inte blev fler bättre filmer under din tid, som du lite bittert och förment självkritiskt konstaterade när du såg tillbaka på ditt liv. Faktum är ju att det var väldigt många som inte var Ingmar Bergman.

De allra flesta faktiskt. Jag funderar över hur det kändes för alla dem. Du hade intellektet, bildningen, språket, ett slags akademiskt perspektiv – om än utan egen bakgrund inom forskning och högre utbildning. Du hade studerat film, gjort dig känd som vass och obarmhärtig kritiker. Dessutom byggde du ett pampigt betongmonument där man måste börja med att gå för en uppförsbacke – och sedan upp för en bred marmortrappa innan man kom fram till någon som kunde ta emot ens lilla idé. Den kyla som du menar att man måste behålla tror jag kan vara direkt skadlig i förhand om än nödvändig i efterhandsanalysen.

Först när en film är klar kan man bedöma den. Men innan den är klar är magin fortfarande möjlig. En filmregissör har beskrivit den ömtåliga processen att göra film såhär; ”att göra film är som att hugga en fjäril ur ett stort stenblock. Det ska inte bara bli likt en fjäril, den ska kunna flyga också.” Det man kan se i förväg är om ett projekt har förutsättningar att bli en fjäril. Man kan komma långt med det. Många filmer är på pricken lika fjärilar, en del väldigt snygga fjärilar, men väldigt få kan flyga. Man kan inte förutse vilka som kan flyga. Man kan bara göra allt man kan för att den magin ska få utrymme. Och man kan bara ha respekt för de som vågar försöka och man måste vara medveten om att fjärilar är väldigt ömtåliga.

Jag har en helt annan bakgrund än du – den är inte akademisk utan praktisk. Efter femton år som producent på Sveriges Television och med jobb både bakom och framför kameran så har jag lärt mig en del om vad som får fram det bästa i människor och vad som stänger. Jag har till exempel varit med om otaliga utvärderingar. Både på SVT, men också i tidningsvärlden. Kritiska journalister, smarta, välformulerade människor som tar det goda, det fungerande som en självklarhet, men omedelbart finner det som inte fungerar, det som skorrar. Bra så, allt för att nästa program, nästa tidning ska bli ännu bättre. För att vi hela tiden ska höja oss, anstränga oss mer, skärpa oss, veta att det vi gör är

viktigt och inte bara passerar obemärkt förbi. Men ändå. Det fanns något över de lite böjda ryggarna på reportrar, programledare, fotografer som lämnade de där mötena. När jag var chefredaktör provade vi istället motsatt metod. Vi bestämde oss för att en gång i månaden ha en utvärdering när man bara fick lyfta fram allt det som var bra. Ingen slapp kritik, inget ”bra” bara, utan tydliga motiveringar om vad det var som fungerade, varför det gjorde det, nedmonteringar i minsta beståndsdelar för att titta på själva bygget.

Självklart tyckte de flesta att det var urlöjligt, nästan lite genant. Varför skulle vi spilla tid på att prata om det som var bra? Men efter ett tag satte sig den nya formen. Efter ytterligare tid började alla längta efter de här utvärderingarna. För vad som hände var att det skapades sån energi. Hos de enskilda; stolthet, självförtroende, mod. Nästa gång vågade man lite mer, vågade gå utanför det allra mest självklara och trygga. Hos redaktionen som helhet; en känsla av att ha gett varandra något, att ha tagit emot något, att bäras av gruppen. En kollektiv känsla av att vi var duktiga, att vi var professionella, att vi uppskattade varandra. En öppenhet som skapades av att man kände sig omtyckt och inte behövde behålla rustningen på. Det skulle inte komma några knivar, man visste det från början.

Jag tänkte mycket på det när jag började på Filminstitutet. Ett slags skräck föreföll ha drabbat både filmskaparna själva som finansärer och biografägare. Film efter film floppade, både kritikermässigt och publikt. Det går inte längre, hörde man ofta. Ingenting fungerar. Folk vill inte gå på bio. Folk vill inte se svensk film. Och filmer som inte funkade hemma, funkade inte heller i världen. Det hade varit tunt med den svenska representationen på de stora festivalerna under ett par år.

På Filminstitutet har vi de senaste åren arbetat mycket medvetet med att försöka bygga en positiv känsla runt den svenska filmen. Jag har lite ironiskt kallats för ”optimistkonsult” – ett epitet jag tror aldrig drabbade dig – men jag tror på att bygga en

positiv spiral. Jag är övertygad att den kan hjälpa oss alla i vår strävan att höja oss. Alla goda nyheter behöver komma alla till godo. Varje framgång för en enskild film, en regissör en skådespelare är en framgång för svensk film som helhet. Varje gång det går bra bevisar att det är möjligt. Att även våra filmer, med sina internationellt sett komiskt små budgetar, faktiskt lyckas hävda sig i den stenhårda konkurrensen på de viktigaste filmfestivalerna.

Jag är övertygad om att det påverkar svenska filmskapare när andra svenska filmskapare lyckas. Jag är övertygad om att om vi sätter upp mål och börjar samarbeta mer så kommer det att ge effekt. Jag blev väldigt inspirerad när Ruben Östlund som gjorde filmen *De ofrivilliga* berättade om tillblivelsen. Han är gammal idrottsman, snowboardåkare, och började jobba med film när han filmade sina kompisars trick i Alperna. Som de flesta idrottsmän hade han lärt sig att fokusera på tydliga mål. Han applicerade samma tänkande på filmandet. Och när han skulle göra denna, sin andra långfilm, uttalade han ambitionen för alla inblandade; den här filmen ska till filmfestivalen i Cannes. Under hela arbetet, under de ibland upp till hundra omtagningarna av en enskild scen, var det att göra en så bra film så att den kunde komma till Cannes som alla i teamet strävade efter.

Om vi kan se framgångarna, om vi vågar tro att vi kan, att det är möjligt, om Filminstitutet och politikerna och branschen förmår skapa rätt förutsättningar för filmmakarna, då kan svensk film bli hur bra och stor som helst. Då kan vi utvidga fantasins yttersta gränser. Men om vi ständigt talar om för alla att resultatet är för uselt, att de som gör filmerna är obegåvade, ja, då kan det möjligen sporra någon. Men jag tror att den vanligaste reaktionen blir rädsla och feghet. Och jag är helt säker på att det inte gynnar kvaliteten.

En av dem som jag lärt mig mest av är den förre direktören för det Danska Filminstitutet, Henning Camre. Han är känd som en riktig hårding. Han avskedade över hälften av medarbetarna när han

tog över Filminstitutet och han var brutalt uppriktigt mot de olika aktörerna i den danska filmbranschen. Han liknar dig på många sätt. Han har också ett slags ingenjörsaktigt sätt att se på verksamheten. Sådär och sådär bygger man en framgångsrik och konstnärligt intressant filmbransch. När vi arbetade med omorganisationen för svenska filminstitutet kom mycket av idéerna från Henning. I Danmark samarbetar också många av de allra största regissörerna med varandra. De hjälper varandra med att läsa manus och titta på tidiga klippningar. I Sverige är det mer ovanligt. Här är vi mer ensamma. Många pratar om just det, ensamheten och längtan efter att kunna dela erfarenheter mer.

Filminstitutet har en viktig roll där. Att vara navet. Att skapa mötena. Sammanföra människor. Lyssna, testa nya idéer. Vi försöker. Men det är svårt. Svårt att både vara makthavare, nejsägare – att säga nej är ju det konsulenterna gör, i ungefär 98 procent av fallen – och samtidigt försöka medverka till ett varmt och tillåtande filmklimat. Det finns därför en naturlighet i att vi tar emot de idéer som kommer utifrån, att vi inte själva är mer uppsökande, att våra konsulenter inte lägger ut beställningar. Då blir vi medskapande och förlorar vår roll som bedömare. Vi kommer att förälska oss i våra egna idéer och uppslag och gynna dem istället för att hitta dem hos andra. Jag tycker därför också att det är bra att vi inte längre själva producerar film, även om en del fantastiska filmer gjorts under Filminstitutets vingar. Priset för denna egna produktion blev för högt. Det blev ett system vid sidan om resten av branschen.

Men det nya bör komma utifrån – och förhoppningsvis ska vi inte missa när det kommer. Det finns en kliché som inte är sann, men väldigt livskraftig, och det är att de mest intressanta filmprojekten kommer till utanför systemet, utan stöd från Filminstitutet. Media älskar de historierna och blåser upp dem. Och det görs ett par filmer utan stöd varje år som når biograferna. Men flertalet av dem får både dålig kritik och låga besöksiffror – även om det

förstås existerar undantag. Jag har, precis som du på din tid, sett många filmmakare som vi gett massiva stöd uttala sig om hur missförstådda de varit och hur de aldrig blivit backade ekonomiskt. Rena lögner som lever kvar för att den historien är mycket tackammare än den att ett kraftfullt och professionellt skött stödsystem är grunden till att vi kan göra så mycket bra och viktig film i det här landet.

Om sorg & saknad

Med all sannolikhet var det lättare för mig att ta mig an det jobb som du konstruerade för snart femtio år sedan än då du Harry började. Vi har liksom vant oss vid att Filminstitutet alltid är – och har varit – i blåsväder. Du var kanske mer oförberedd. Här hade du fixat till ett system som ur kreatörernas synvinkel var det mest gynnsamma i världen. Där film inte bara kunde göras om den var lönsam, utan även om den ansågs viktig ur konstnärlig synvinkel. Och ändå var ingen tacksam. Tvärtom. Några år efter att du tvingades sluta på Filminstitutet skrev du i *Schein* att du trodde att ”den djupaste konfliktorsaken låg i de överdrivna förväntningarnas missnöje.” Det är taget rakt av från Tage Erlander. Men, som du påpekar, hade filmreformen ”varit mindre dramatisk, mer en långsam frigörelse under knapphetens kalla stjärna än en revolutionerande strukturomvandling, hade förväntningarna inte skruvats upp till sådana höjder. Besvikelserna hade blivit mindre. Men besvikelser är ofrånkomliga. Det finns alltid fler som vill göra film än de som får göra film.”

Det är klart att ett urvalssystem skapar ilska. Att behöva vara i händerna på ett fåtal människor som sitter som smakdomare. Att inte få göra film på rent kommersiella grunder är lättare att ta. Men när det nu skapades möjligheter att få pengar för något så luddigt som god kvalitet så tyckte ju givetvis alla att de uppfyllde kraven. Ett system med kvalitet som grund måste ju också kunna tala om vad kvalitet är. Du skrev en definition. Den håller än idag. Ingen

har hittills kommit på någon bättre. Våra filmkonsulenter har satt upp den vid sina skrivbord och använder sig av den som ett verktyg i det dagliga arbetet.

Avgörande för kvalitetsbedömningen kan således bli en rad av varandra oberoende faktorer, såsom förnyelse av 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, lyriska värden, den tekniska skickligheten i manus, regi och spel samt övriga artistiska komponenter hos film.

Heltäckande och välformulerat. Men ändå – bedömningen är och förblir helt subjektiv och beroende av vem som gör den. Jag tycker inte att det är konstigt att en sådan konstruktion skapar ilska. Att makten hela tiden är ifrågasatt. Det är jobbigt att vara mitt i det. Det är psykiskt ansträngande med den ständiga kritiken, med alla missförstånd, ibland ren okunighet, fördomar, misstroende. Med konspirationsteorier som då och då når oanade höjder. Det är jobbigt, utmattande, men fullt begripligt. Känslan av maktlöshet hos dem som får ett nej, som inte kan förverkliga sina drömmar, som ser sina möjligheter försvinna är enorm. Självklart föder det en bitterhet, en ilska som riktar sig mot dem som fattade beslutet. Ibland tänker jag att det är en av filminstitutets viktigaste uppgifter; att tjäna som syndabock, att vara någon att skylla på när det inte blir som man tänkt sig.

Men den allra största sorgen hos dig var ändå att filmreformen och systemet du sedan skapade inte ledde till fler bra filmer. Du skriver om hur du med tiden kände en allt större leda – ”som förstärktes av en ökande osäkerhet om fundamenten i vår filmpolitik. Vad var resultatet av den avkommersialiserade filmproduktionen? Vi hade förlorat såväl publiken som kvaliteten. Den kommersiella filmen var dynga. Men vår avkommersialiserade film var en steril öken.

... Kunde det tänkas att blommorna behövde dyn-gan?” Så du, som under så många år kämpade för att genomföra filmreformen, och som sedan i femton år levde med, förverkligade och utvecklade den – detta var din känsla av vad du åstadkom. Då kan jag trösta dig med att det inte är sant. Den avkommersialiserade filmen finns inte. Den helt kommersiella filmen finns inte heller. All film behöver stöd. Och ur det system du skapade har det växt många vackra blommor. En del hade säkert kommit fram oavsett hur filmpolitiken hade sett ut. Men den bredd som finns idag har vi dig att tacka för.

Men det är märkligt att du inte förstod mer av maktens dramaturgi – hur du älskades i början, hur historien om dig i alla delar också var en bra story som funkade väl i medierna, hur din person, din kunskap, din formuleringsförmåga, ditt yttre, din fru – hur allt det där sammantaget gjorde dig till en tacksam person i det offentliga livet. Hur det efter ett tag, när det imperium du byggde växte och Filminstitutets inflytande över filmbranschen inte längre bara handlade om makten att dela ut stöd, utan även om makten över filmlivets alla delar, utbildningen, distributionen och filmtidskrifter. Och när Filminstitutet 1972 ökade sin egen produktion, då var maktkoncentrationen total och nästan alla beslut i slutändan samlade hos en enda person – Harry Schein.

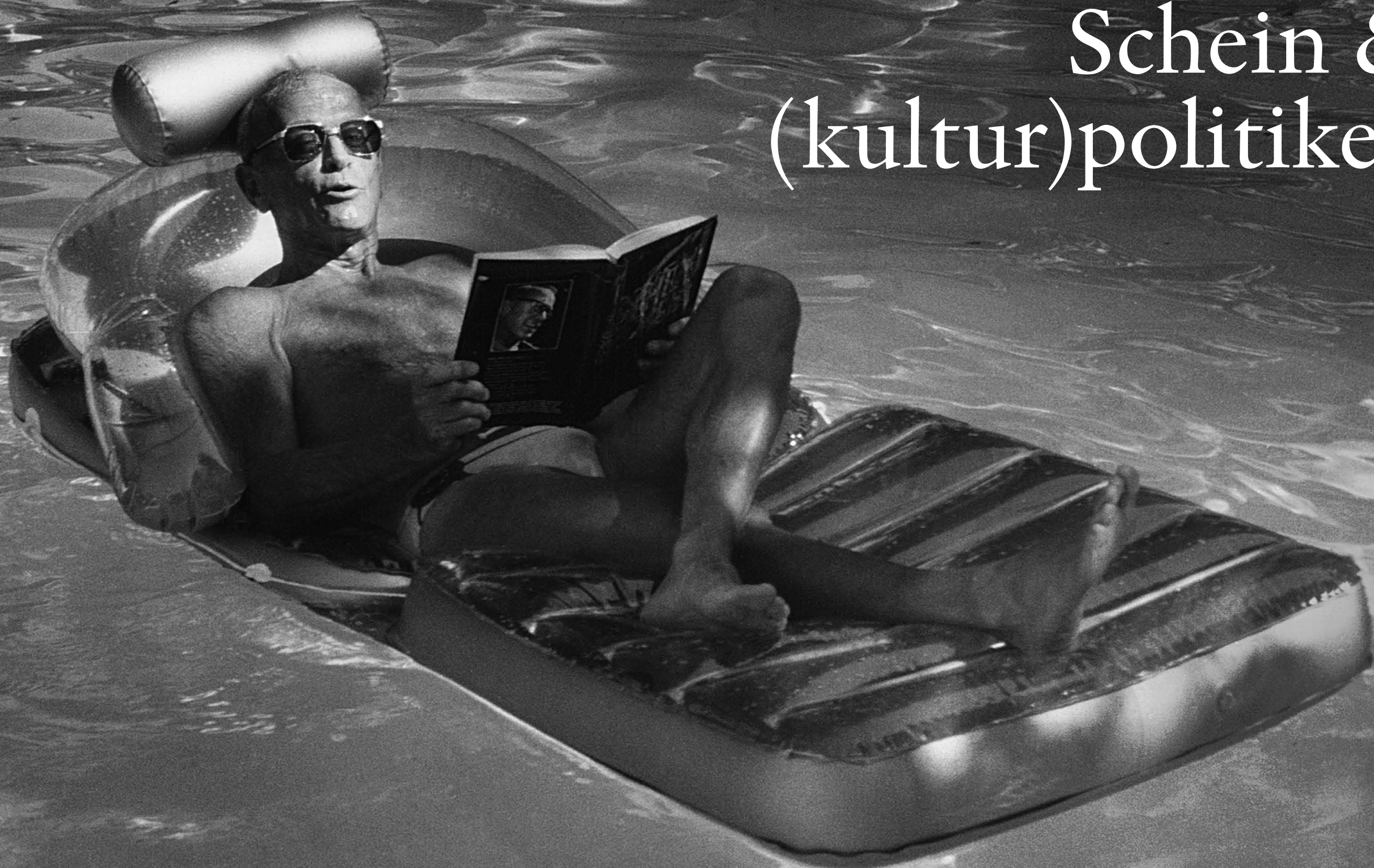
Du måste ha förstått att det bara var en tidsfråga innan du av en eller anledning skulle tvingas kliva av. Tidpunkten är aldrig logisk eller rättvis. Det är alltid en massa olika händelser och faktorer som samverkar. I ditt fall; du hade skaffat dig en massa ovänner, vi hade fått en borgerlig regering, en filmutredning hade pekat på att det behövdes mer statligt stöd för produktion. Det fanns starka aktörer som inte ville se de pengarna också hamna hos Filminstitutet. Men inte förrän 42 (!) kända regissörer skrev under ett upprop och krävde att de nya pengarna skulle ges till fria producenter för att öka mångfalden, gav du upp. Visserligen nämndes inte ditt namn i deras skrivelse. Men utåt blev ”regissörsuppropet” riktat mot dig. Det var dödsstöten. Du

förstod att din position hade blivit omöjlig och att om du inte gick nu skulle förnedringen bli total.

Jag frågar mig vad det var inom dig som gjorde att du höll dig fast vid makten så länge. Trots ledan, trots den höga arbetsbördan, trots att du hade fått så mycket stryk, offentligt, öppet och synligt för alla. Varför förstod du inte att det inte var riktigt lämpligt att du i praktiken fungerade både som VD och ordförande för Filminstitutet? Visst måste du ha insett det orimliga i den konstruktionen? Du är mycket självkritisk i dina memoarer. Men när det gäller ditt avsked lägger du all skuld på andra. Som om Filminstitutet var ditt – och jobbet som VD du. Som om det naturliga hade varit att du dött på din post, som en kung.

Ju mer jag läser om dig desto mer fascinerad blir jag. Jag har ägnat en stor del av den här sommaren 2009 åt dig. Jag har pratat med alla jag har träffat om dig. De kommer med en massa historier. De flesta säkert inte sanna. Men helt klart är att de flesta blev starkt berörda av dig – vare sig de gillade dig eller inte. Och Harry, du skulle inte tro det, men en av dina värsta belackare läste högt ur en av dina böcker på ett stormöte på Filmhuset i våras. Jag tror det hade roat dig att veta det. Det är mycket jag hade velat prata med dig om. Jag är så ledsen att du gick bort precis innan jag tillträdde. Tänk om du hade levat. Jag kan se dig sitta i Oxchairen i ditt gamla VD-rum. Jag hade kunnat plocka fram Cutty Sarken. Vi hade kunnat ta ett glas.

Schein & (kultur)politiken



Bengt Göransson

Harry Schein

som katalysator

Jag kände till Harry Schein långt innan jag mötte honom. Som filmkritiker, inte minst när han gav upp sitt kritikerskap, uttråkad, lidande av den sorts sjuka som bara drabbade begåvade i de övre samhällsskikten, den som benämndes *spleen*, och som nyfikna arbetarbarn aldrig fattade arten av. Arbeta var för oss förknippat med fysisk ansträngning, det intellektuella arbetet var i första hand åtråvärt och lustfyllt, sällan trist. Att Harry här framträdde som skådespelare, att han inte alls tänkte lämna filmen, förstod jag inte då. Att han var allt annat än en världsfrånvänd åskådare begrep jag när Svenska Filminstitutet skapades.

Lärde känna honom gjorde jag i början av april 1971 när jag som nytillträdd chef för Folkets Husföreningarnas Riksorganisation fick uppgifter i filmbranschen. Vi programsatte bortåt 380 biografier runtom i landet, varav omkring 35 drevs i organisationens egen regi via dotterbolaget Skandinaviska Biograf AB. Riksorganisationen var en av avtalsparterna i filmavtalet, och efter någon tid fick jag också inta en suppleantplats i SFIs styrelse. Leda-

mot av filmutredningen blev jag också, något som irriterade många av dem som inte blev utsedda. Jag sågs, det är jag övertygad om, som ett slags sämre politruk, ditsatt för att bevaka den socialdemokratiska regeringens intressen, och, det är jag också övertygad om, så sågs jag nog av Harry också. Han visste att han hade närmare kontakt med regeringens och socialdemokratins ledande personer än jag hade, och antagligen räknade han med att jag utifrån ett slags partiloyalitet skulle stödja varje förslag som han presenterade.

Mitt artikel till denna bok har fått en annan uppläggning och ett annat innehåll än jag först tänkte mig när jag började. I stället för ett antal strikt principiella resonemang om Harrys roll skildrar jag mer av konkreta möten, händelser och meningsbrytningar. Jag beskriver mina egna reaktioner och ställningstaganden. Vad kan det bero på? Jag tror att förklaringen kan vara intensiteten och styrkan i Harrys tankar och handlingar. De som kom i kontakt med honom måste mobilisera mer av egen kraft än de hade behövt gentemot en mindre kraft-



Harry Schein och Krister Wickman i mitten på sextiotalet. SFI.

full person. Om inte hade de gått under. Jag kände mig aldrig knäckt av detta förhållande. Däremot gav det mig grund för en av mina övertygelser, nämligen att uppskatta konfrontationer men se upp för konflikter. De förra tvingar fram renodling, fördjupning, precisering av tankar och uttalanden, de senare leder till infektion och förlamning. Harry var ingen man umgicks med utan engagemang.

Harrys styrka och hans storhet – det är inte samma sak – insåg jag omedelbart. Lika snabb i repliken som i tanken (många begåvade är dessvärre ännu snabbare i repliken än i tanken, vilket gör dem lite mindre än de behöver vara) fick han nästan alltid som han ville. Att Harry Schein som Filminstitutets ordförande inte var okontroversiell märktes. Han hade tvingats att utse en verkställande direktör, Bo Jonsson, och själv begränsa sig till ordförandeuppgiften. Att han inte för ett ögonblick hade avstått

från VD-skapet gjorde inte Bo Jonssons uppgift enkel. Styrelsemötena var ofta plågsamma och blev inte heller särskilt effektiva. Harry ville omforma styrelsen från att vara ett slags representantskap där skilda intressen hade plats till att bli just ett litet exekutivt organ, något som skulle kräva ett omformulerat filmavtal. På den punkten stödde jag honom, i motsats till filmbranschföreträdarna som anade försåt och inte ville släppa ifrån sig den direkta makt som styrelseuppdragen gav den. Harry övade utpressning mot sina kritiker och antydde att han ”skulle tala med Olof”, det vill säga statsministern Olof Palme om hans förslag inte accepterades. Jag hade tillräckligt mycket kunskap om politikens villkor för att inse att statsministern inte för ett ögonblick skulle riskera sin ställning och sitt uppdrag genom att ingripa i frågan om styrelsens sammansättning i Filminstitutet.

Branschföreträdarna tog dock hotet på allvar, och jag ringde till Ingvar Carlsson och bad honom varna Harry för vara så vårdslös i sina förhandlingar. Jag lanserade sedan idén om ett särskilt representantskap, ett förvaltningsråd, där de som hade behov av och rätt till insyn skulle kunna beredas plats. Modellen fanns hos min förre arbetsgivare, reseföretaget RESO som hade just en sådan organisation, och den fungerade väl. Efter förhandlingar gjordes så styrelsen om, antalet ledamöter minskades dramatiskt och vi som inte fick plats längre blev i stället ledamöter av förvaltningsrådet. Jag utsågs till dess ordförande, ett uppdrag som jag lämnade efter ett år därför att jag såg en poäng i att ordförandeskapet i förvaltningsrådet skulle cirkulera. Det blev dock inte så. Gösta Larsson som efterträdde mig uppehöll posten en följd av år. Efteråt kan jag tycka att det kanske var klokt: Harry fick en ordförande som var filmansvarig i Svenska Kommunförbundet och värdefull kontakt in i förbundet. Ordförandeskapet stärkte dessutom Larssons ställning i Kommunförbundet.

Filmvänstern

Vi fick emellertid så småningom en konflikt där skiljelinjen gick mellan Harry och kommunförbundarna å ena sidan och oss som tillhörde branschen å den andra. Gösta Larsson utredde på institutets uppdrag smalfilmsdistributionen och föreslog att SFI, Kommunförbundet och ett par av de större smalfilmsdistributörerna, bland andra Föreningsfilmo som ägdes av folketshusrörelsen, skulle bilda ett gemensamt bolag. Harry förutsatte att jag som styrelseordförande i Föreningsfilmo skulle gilla förslaget vilket var ett misstag. Jag var – och är alltjämt – skeptisk till det slags organisation som både dåvarande Kommunförbundet och nuvarande Sveriges Kommuner och Landsting representerar. Riksintressen ska enligt min mening hanteras av riksdagen, inte av ett kvasidemokratiskt ”rikskommunalt”

organ där tjänstemannainflytandet ofta tenderar att agera så att den kommunala självstyrelsen begränsas. Föreningsfilmo var dessutom ett välskött och framgångsrikt företag som inte tyngdes av någon överbyggnad.

Till saken hör att Harry med all sannolikhet hade en bakomliggande avsikt med förslaget. Han hade svårt med sina relationer till den så kallade ”filmvänstern”, både Folkets Bio och FilmCentrum och hoppades nog att kunna isolera dem. Begreppet filmvänstern kräver en precisering. Efter 1968 fanns det en stark kritik från vänster mot socialdemokrati och fackföreningsrörelse, och den förenades i regel med en kritisk hållning till samhällets institutioner överhuvudtaget dit Svenska Filminstitutet hörde. Och de angripna såg inte eller ville kanske inte begripa att dessa kritiska personer inte alls var så organiserade som det kunde se ut. Långt ifrån alla var politiskt vänsterorienterade. Filmvänsterbegreppet var därför definierat utifrån och inte särskilt precist, något som bör noteras. För Harry Schein var det dock reellt. Föga anade han att jag på min kant inte alls ogillade Folkets Bio och FilmCentrum. Jag inbjöd därför folk från deras håll, bland andra Stefan Jarl, och vi kom överens om att yrka avslag när förslaget skulle tas upp på förvaltningsrådets sammanträde, där jag vid den tidpunkten alltjämt var ordförande. Vid voteringen visade det sig att vi vann med klar majoritet, och det blev inget av med den kommunala smalfilmsverksamheten. Det ledde till viss kyla i Harrys och mina relationer ett tag framöver, men samtidigt till en större öppenhet gentemot min grupp från filmvänsterns sida, och jag tror att jag senare som kulturminister hade viss glädje av detta, att inte definitionsmässigt ses som dess fiende. Filmvänstern hade svårt att samtidigt vara fiende med både Harry Schein och mig.

Filmutredningen

Arbetet i filmutredningen under det tidiga sjuttio-talet gav många tillfällen att lära känna Harry, även

hans svagheter. Nästan varje sammanträde inleddes med ett slags tuffäktning mellan Harry och den centerpartistiske ledamoten av utredningen, Torsten Bengtson, som också var riksdagens förste vice talman. Bengtson saknade inte fåfänga och han brukade öppna fighten med att erinra om att han redan i början av 1950-talet lagt den första riksdagsmotionen om filmpolitik, varför han borde ses som denna politiks fader. En sådan provokation kunde mannen bakom Svenska Filminstitutet inte motstå och så fick vi en stund underhållande kubbning. Bengtson var därtill aktiv inom nykterhetsrörelsen och älskade från den nyktra utgångspunkten sitt uppdrag som ledamot av AB Vin & Spritcentralens styrelse. Ett par replikväxlingar om alkohol fick ofta plats, och den brukade Harry avsluta med hänvisning dels till Bengtsons brist på sakkunskap inom sakområdet, dels till sin egen kompetens som kemist.

Jag berättar detta inte bara för dess anekdotiska värde, utan därför att det samtidigt pekar på en brist hos Harry som vållade honom motgångar och som i onödan skaffade honom fiender. Han var en sällsynt dålig vinnare. Dåliga förlorare är aldrig roliga, deras klagan över de orättvisor de utsatts för kan man reta sig på eller skratta åt – man kan rentav tycka synd om dem. Annat är det med de dåliga vinnarna. De kan orsaka katastrofer. Den som vinner i en förhandling måste lära sig att se ut som en förlorare; bara så kan den verkliga förloraren få egen kraft och andras tillit för att kunna genomföra sin del av uppgörelsen. Harry kunde nästan aldrig motstå frestelsen att triumferande tala om för omvärlden hur kapitalt hans motparter hade misslyckats och vilka klåpare de var. De kunde då sällan klara sin del av överenskommelsen, och samtidigt som en möjlig lösning av ett problem omintetgjordes hade Harry fått en fiende för resten av livet.

Hans briljans innebar dock att filmutredningen i stort följde hans intentioner, och Sandrewchefen Göran Lindgren som också var ledamot av utredningen åtnjöt Harrys djupa respekt för gedigen kunskap om filmens villkor och för sin förmåga att bal-

ansera egna företags- och branschintressen med kylig analys. Tillsammans utvecklade Harry och Göran Lindgren vad som i utredningssammanhang inte alltid är fallet, en förenad djup sakkunskap med politiskt förstånd. Jag tror att det var ett avgörande skäl till att filmen inte sögs in som en del av det nya Kulturrådet utan kunde upprätthålla en fri ställning, där filmens och filmbranschens många aktörer fick ett starkare inflytande över filmpolitiken än de skulle ha fått om filmen hade inordnats i Kulturrådet. Det för filmpolitiken viktiga med denna lösning var att den kommersiella filmbranschen tvangs ta ett ansvar för filmpolitiken – inte minst för dess finansiering – något som den annars hade befriats från.

Institutioner & frihet

Svenska Filminstitutet stod betydligt friare i förhållande till statsmakten än andra kulturinstitutioner. Institutet hade myndighetsfunktioner utan att vara myndighet. Den enda institution som hade en liknande frihet var Svenska Riksteatern som de flesta trodde var statlig men som i själva verket var en ideell förening, bestående av självständiga lokala teaterföreningar och bildad av den statliga Riksteatern och Svenska Teatern med hemhörighet i Folkets Hus och Parker. De kommunala kulturtjänstemännen och kulturpolitikerna älskade sällan denna struktur och först vid Svenska Riksteatern kongress 1976 avgjordes frågan när denna fattade beslut om att kommuner inte skulle kunna vara medlemmar. Det var lite märkligt att Harry Schein som så energiskt motsatte sig försöken från statlig kulturadministration och riksdagens kulturpolitiker att ta makten över filmpolitiken samtidigt sökte ett nära samarbete med tjänstemän och politiker i kommunerna. Det kan ha berott på att filmstudiorörelsen ofta bars upp av engagerade och kunniga filmentusiaster som arbetade med kommunen som arbetsgivare. Det handlade alltså om lärare och kommuntjänstemän.

Att Svenska Filminstitutet inte ockuperades av staten när beslutet om den nya kulturpolitiken togs 1974 berodde nog inte bara – eller ens främst – på Harry Scheins relationer till ledande socialdemokrater, utan på att de lokala biograferna utanför de större städerna till övervägande del ägdes av lokala folketshusföreningar och IOGT-NTO-föreningar. Det fanns med andra ord ett utbrett motstånd mot både statssocialism och det jag brukar kalla ”kommunalism” som gynnade Harry Scheins linje. Det råder heller inga tvivel om att det fanns stora förväntningar både bland riksdagsledamöter, i Kulturrådet och hos många tjänstemän i departement och kommunförvaltningar om att filmpolitiken skulle förstatligas när jag 1982 utsågs till kulturminister.

Folketshusrörelsen drev sedan decennieskiftet 1969/70 under namnet Bio Kontrast ett projekt med visning av kvalitetsfilm, och den verksamheten växte snabbt. Det ledde till spänningar i förhållandet till filmstudiorörelsen, något som jag beklagade då och alltså beklagar. Folketshusrörelsens biografverksamhet var starkt kritiserad för att brista i ansvar för kvaliteten, och för oss var det nödvändigt att aktivt arbeta för att höja den. Harry som menade sig vara upphovsman till Bio Kontrastidén föreslog att vi skulle stoppa verksamheten under ett år för att låta utvärdera den, en tanke som jag bestämt avvisade. Så kan myndigheter göra som har lydiga byråkrater i sin tjänst, en framgångsrik försöksverksamhet som bärs upp av frivilliga dör om man ber dem sitta still ett år för att någon ska undersöka om det egentligen var bra att de rörde sig. Detta var ännu ett exempel på att det fanns en och annan punkt där våra uppfattningar skilde sig, men vi hade faktiskt aldrig några uppslitande konflikter. Tvärtom kom vi att på en punkt samarbeta mycket nära, inte minst när det gällde förhandlingarna med Sveriges Radio om ersättningsnivåerna för visning av film i TV. Jag var då ordförande i Filmbranschens Samarbetskommitté, och Harry bistod oss med hjälp att bygga upp ett litet kansli för

vårt arbete. Sveriges Radios ledning ogillade Harry som heller inte älskades av mina partivänner i radiostyrelsen, de senare trodde nog att jag, som ombud för folketshusrörelsen, viljelöst skulle inordna mig i deras inbillade i partiintressen förklädda maktbegär. Sveriges Radios aktier ägdes då av tre grupper: näringslivet, pressen och folkrörelserna; ett slags ställföreträdande ägande som skyddade radio- och TV-företaget från direkt statsstyrning. Folketshusrörelsen var en av ägarna i folkrörelsegruppen.

Person & politik

Att Harry inte bara var engagerad av politik och i motsats till mig hade nära relationer till det politiska etablissemanget märktes, även om jag emellanåt anade vad som närmast kunde ses som en viss naivitet hos honom. Inför valet 1973 förvånade det mig att han ofta vid filmutredningens sammanträden förklarade att han vid en borgerlig valseger skulle bli tvungen att lämna institutet och Sverige och flytta till Italien där hans hustru Ingrid Thulin bodde. Jag kunde inte se att ledarskapet för Filminstitutet skulle kunna ses som ett partipolitiskt uppdrag. Min uppfattning härvidlag ledde senare till både en starkt irriterad reaktion från Harrys sida – och en reprimand från Olof Palme till mig då jag tillträdde som ny kulturminister 1982. Den borgerliga regeringen hade utsett statssekreteraren Bert Levin till ordförande i Filminstitutet efter Per Ahlmark, något som i och för sig var häpnadsväckande. Statssekreteraren ska inte vara ordförande i ett organ som är anslagsmottagare från det egna departementet.

Jag såg detta som ett uttryck för många liberalers sviktande självsyn – de ser sig inte sällan som självskrivna och oersättliga – men när media frågade mig om Levin skulle tvingas avgå, när vår regering tillträdde, svarade jag spontant att han skulle få sitta perioden ut, eftersom ”ordförandeskapet i SFI inte är någon politisk post”. Jag ville inte knäsa

en tokig princip genom att peta Levin. Då hade beslut om ordförandeskapet för all framtid flyttats från Utbildningsdepartementet och filmkunniga till kanslihustjänstemän som lade pussel med poster. Vid den närmast följande regeringslunchen tog mig Palme avsides och förklarade att jag handlat fel men han kunde inte beordra mig att backa. Att Harry hade hoppats få tillfälle att hämnas på Levin som gjort honom illa var uppenbart.

Att Harry hade förhoppningar om att inte bara reellt, som grå eminens, påverka politiken utan också spela en roll som aktör i detta ords sceniska mening förstod jag först ganska lång tid efter det att jag hade utsetts till kulturminister. Att Harry varit en av dem som hjälpte Palme att välja ministrar var ingen hemlighet, och han påpekade det gärna. Och inte sällan berättade han att hans hustru Ingrid förvånat frågat varför inte han, Harry, blivit kulturminister. Flera gånger fick jag höra att Palme motiverat sitt val av mig med att jag hade läst latin, vilket ju Harry själv också hade gjort. Att jag kanske inte alls blev kulturminister utan skolminister tycktes Harry aldrig förstå, men det var faktiskt så det var. Skolan hade blivit en politisk belastning för socialdemokratin, och jag hade som ABF-ordförande hävdat en kunskapssyn som gendrev attackerna från de så kallade kunskapsrörelserna. Kulturminister blev jag på köpet. Det var många fler än Harry som aldrig förstod detta.

Nyligen publicerade Kjell Östberg andra delen av sin stora Palmebiografi, och där bekräftar han med referens till arkivmaterial min aning att Harry gärna hade sett sig som minister, och att han heller inte var främmande för att åta sig uppgifter inom utrikesförvaltningen. Det uppdrag han utsågs till ganska snart var ordförandeskapet i Sveriges Radio, och jag var glad att kunna föreslå regeringen den utnämningen. Harry hade fördelen att både kunna mediet och att vara en i verklig mening fri intellektuell. Radiostyrelsen behövde en kvalificerad och stark ordförande men inte en korpralstyp. Att Harry hade andra och mycket bestämda uppfattningar om

hur radio- och TV-mediet skulle utvecklas än jag ledde inte heller det till konflikter oss emellan. Jag hade redan innan jag utsågs till minister som ordförande i olika styrelser kommit till insikt om att ordföranden inte ska tro sig vara verkställande direktör, och att det inte bara ökar direktörens frihet utan också ordförandens. Med denna frihet följer också skyldigheten för ordföranden att acceptera att direktören gör ett och annat som ordföranden hade velat göra på annat sätt. I klartext – ministern är inte överdirektör i de myndigheter och andra organ om ingår i ett departements ansvarsområde utan deras motpart. Han eller hon företräder medborgarna och väljarna i sina kontakter med dem. Jag kunde därför i mina anföranden driva en politisk linje i reklamfrågan som hade varit omöjlig om jag hade varit tvungen att samordna den med radiostyrelsens uppfattningar.

Konfrontation i TV-frågan

Att våra uppfattningar i TV-frågan så småningom blev alltmer motsatta är dock sant. Jag tror att Harry låg bakom Palmes uppfattning att TV2 skulle få rätt att finansiera sin verksamhet med reklamintäkter, och den uppfattningen hyste för övrigt de allra flesta i regeringen som på hösten 1990 beslöt att föreslå en sådan lösning. Vid den tidpunkten var Harry, Björn Rosengren, som hunnit bli styrelseordförande i Sveriges Radio, finansministern Allan Larsson och riksdagsmannen Åke Gustavsson förslagets främsta företrädare. Den schein-palmeska teorin var att man genom att ge TV2 reklamrätt skulle ”hindra en 4 oktober-kanal och dränera reklammarknaden”, något som jag bara fann dumt – ”4 oktober-rörelsen” var Svenska Arbetsgivareföreningens antisocialdemokratiska kampanjorganisation. Ingen affärsman har någonsin låtit bli att öppna en butik därför att det redan fanns en. Partisekreteraren Bo Toresson hade dessutom en uppgörelse med Centerpartiet att för all framtid förbjuda reklam i radio vilket inte

var klyftigare det. Syftet med den uppgörelsen var att säkerställa att lokalpressen inte skulle utsättas för konkurrens om reklampengar, och baktanken var att TV-reklamen skulle ge så stora intäkter att man med hjälp av dem också skulle kunna täcka kostnaderna för annan mediepolitik, inte minst presstödet.

Jag valde att inte ta strid mot dessa uppfattningar men fortsatte att hävda mina egna åsikter i vetenskap om att den ansvarige ministern alltid ”äger ärendet”, och har han starkt motstånd ska han akta sig för att pressa fram avgörande beslut som går honom emot. När sedan – samma dag som riksdagsgruppen skulle godkänna reklambeslutet 1990 – gjorde centermannen Jan Hyttring ett utspel om reklamfinansiering av närradion, och då fick regeringsmajoriteten i panik backa, och så stod jag som vinnare. Efteråt medgav Harry vid en av våra luncher att han då insett att jag nog hade bedömt utvecklingen bättre än han. TV4 lyckades ju aldrig uppfylla de krav som man lovade när man fick sändningsrätten, och flera gånger har det företaget fått lindrade avtalsvillkor därför att lönsamheten inte hade kunnat uppnås om avtalen hållits.

Också när frågan om ett nytt avtal för Sveriges Radio behandlades 1983 och framåt visade det sig att vi hade skilda uppfattningar, och jag har skäl att misstänka att jag hade blivit petad från min ministerpost om inte Palme hade blivit mördad. Avtalsfrågan behandlades i en parlamentarisk beredning där jag var ordförande och där moderaterna företrädde av Anders Björck. Jag fick god kontakt med Björck och till allas förvåning kunde vi bli överens om en förlängning av radioavtalet. Det blev dock inte klart förrän efter 1985 års val. Vi ett möte med den socialdemokratiska riksdagsgruppen i februari 1986, bara tiotalet dagar före mordet, föredrog jag överenskommelsen inför gruppen under Palmes ordförandeskap. När vi gick ut ur salen efter mötets avslutning kom Palme fram till mig och sa ”Nu har du gjort stor skada för partiet!”. Av yttrandet drog jag slutsatsen att mina dagar som minister var räknade.

Men nu blev det inte så. Jag förstod att Palme låtit sig övertygas av Harrys åsikt – den hade han under beredningens arbete framfört mycket tydligt till mig i våra samtal – att moderaterna aldrig skulle acceptera ett förlängt avtal. De skulle avbryta samarbetet i beredningen och lämna den, varefter regeringen skulle ha fria händer att göra upp med i första hand folkpartiet om lösningen reklam i TV2.

Lärdomar & taktiska tillämpningar

Min spontana strategi i kontakter med Harry visade sig fungera: man skulle aldrig ta strid med honom, då var man alltid dömd att förlora. Att tillämpa den romerske fältherren Fabius Maximus Cunctators taktik att dra sig undan och avvakta var det enda som kunde skjuta upp och ibland till och med undvika nederlag. Få personer som jag mött i mitt vuxna liv har jag lärt mig så mycket av som av Harry. Hans kyliga intelligens, hans oerhörda omvärldsorientering och djupa förtrogenhet med kulturlivet drog jag nytta av för de uppgifter jag fick i mediasammanhang.

Två mycket praktiska och konkreta lärdomar som aldrig behöver förlora aktualitet förtjänar att återges. Den ena var hans vana att alltid själv svara när hans telefon ringde. Det är inte alls så effektivt som folk inbillar sig att förse sig med en sekreterarsluss. Att svara själv kan också ha pedagogiska effekter. En gång satt jag i möte med Harry i hans arbetsrum. Hans telefon gav ifrån sig en ettrig signal. ”– Schein! – Är det direktör Schein själv? – Ja, det är jag. – Goddag, det här från det stora filmbolaget, direktör X önskar tala med er. – Nämen, vad roligt. Be honom att han ringer nån gång då.” Och så la han på luren. Tjugo sekunder senare ringde direktören själv upp.

Den andra lärdomen gällde inte så mycket konsten att skriva protokoll som metoden att göra det. När vi från filmbranschen satt i möten hos Harry inledde han ofta med att säga att han för enkelhets



skulle kunde åta sig att göra några minnesanteckningar. Vi andra som alltid var plågade av möten och uppdrag framför oss tackade snabbt ja, befriade från det tråliga jobbet att dokumentera för andra än oss själva. Nästa morgon, innan ordinarie posten hunnit komma, dunsade det in ett expressbrev från Filminstitutet. Där låg Harrys anteckningar. Några av oss läste dem genast, men jag är säker på att vi var många som tänkte, att det där läser jag sedan, det är ju tre veckor innan vi ska ses igen. Några hann inte ens sprätta kuvertet förrän de satte sig vid sammanträdesbordet tre veckor senare. Och då var det för sent. Harry skaffade sig alltid ett tolkningsföreträde genom att först av alla formulera slutsat-

ser av det som sagts. För egen del tog jag som vana att vid styrelsemötena i folketshusrörelsens styrelse, där jag var sekreterare, förbereda protokollen och sedan skriva ut dem omedelbart efter mötets slut, ofta medan de andra gick till lunchen. Mina styrelsekolleger gillade min snabbhet men insåg kanske inte alltid att de fick betala ett pris för den, det kan man väl, så här mer än trettio år efteråt, erkänna. Den bekväme låter andra skriva, men den som skriver själv och gör det snabbt tar ledningen.

Harry hade svårt att ta kritik. Han kunde inte låta en spetsig replik passera, något som inte sällan höjde temperaturen vid sammanträdesborden. Och ändå har jag av Harry fått en lärdom om sättet att

I telefon med pipa – Harry Schein 1966. Foto: Tommy Mardell Aftonbladet.

möta kritik som varit ovärderlig. ”Folk säger alltid att de inte har något emot kritik, men att de blir upprörda över orättvis kritik. Ingenting kan vara mera fel”, sa Harry vid något tillfälle. ”Orättvis kritik är det inte svårt att kasta av sig, det är den rättvisa kritiken som är outhärdlig.” Jag har alltsedan jag hörde Harry säga detta alltid försökt att tillämpa regeln. Tyvärr har jag inte alltid underkastat mig den rättvisa kritikerns vilja men jag har varje gång när jag blivit riktigt jävla arg över ett kritiskt inlägg ställt mig själv frågan om kritiken kanske har någon grund. Jag har lugnat mig, väntat med min reaktion tills den värsta ilskan runnit av mig. Jag har valt motargument, inte reagerat med ryggmärgen. Och det har jag haft glädje av, inte minst i svåra förhandlingslägen.

Det är möjligt att Harry å sin sida hade viss glädje av mina kunskaper och erfarenheter från andra delar av samhällslivet. I motsats till många av mina partivänner med bakgrund i lokalt folkrörelseliv hade jag min främsta plattform i nykterhetsrörelsen, och där hade jag lärt mig att verka i och genom minoriteter. De som hade sin bas i fackföreningsrörelsen lockades ofta att framträda med kollektivets tyngd som viktigaste argument och det gjorde inte jag. Jag minns särskilt en gång Harrys vrede över ett uttalande om filmpolitiken som antagits av ett fackligt representantskap i Östergötland. ”Ska dom bestämma filmpolitiken!”, sa han. Ombudsmannen i fackföreningen var aktiv i filmstudion på orten och fick utan svårighet församlingen att anta uttalandet. Jag kunde lugna honom med att den sortens uttalanden görs ideligen och inte är något att fästa avseende vid. Ingen av dem som ropade ja när förslaget föredrogs kommer någonsin att minnas vad det innehöll, och ingen utom förslagsställaren kommer att tillmäta det något värde. Genomslag för filmpolitiken kunde man säkrare få genom att inte hoppa över de många lokala biograferna och deras föreståndare, och de kontakterna kunde den organisation jag arbetade i hjälpa till att nå.

Ställd utanför

Svenska Filminstitutet var Harrys kärleksbarn. Jag har ofta undrat över hur det gick till när han lämnade sitt ordförandeskap. Blev han petad, som han sa, eller provocerade han fram en petning genom att envist hävda att den skulle ske? Jag har tidigare berättat att han själv inför 1973 års val envist hävdade att ordförandeskapet hade en politisk karaktär. Att Per Ahlmark efter sitt misslyckande som statsråd och partiledare gärna ville bli ordförande i institutet är givet, han var ju starkt filmintresserad. Och Harrys avskedspresent till efterträdaren var djävulsk: vid det sista sammanträdet där Harry presiderade utsågs Jörn Donner till ny verkställande direktör, och att det bara kunde sluta med ännu ett svidande nederlag för Ahlmark insåg alla som hade mött Donner. Ahlmark lyckades inte inta ledningen av institutet och jag förvånas fortfarande över att Ahlmark aldrig stoppade Donners mobbning av honom vid förvaltningsrådets sammanträden. Ordföranden Ahlmark lät nämligen direktören Donner göra dagordningen, och den senare placerade alltid det enda ärende som ordföranden hade att föredra sist. Mötesproffs brukar kalla denna punkt på dagordningen ”evakueringsärendet”, det som avhandlas när ledamöterna plockar ned sina papper i portföljerna och redan slutat lyssna. I förvaltningsrådet var detta rapporten från Färgfilmräddarna, en i och för sig viktig fråga men ingen som branschens hårdingar brydde sig om. På så sätt kom förvaltningsrådets möten under perioden Ahlmark att oavbrutet präglas av Harry Scheins skugga.

Sorgen över det förlorade Filminstitutet präglade mycket av Harrys fortsatta liv. Så tung var den att han inte kunde glädjas åt att detta hans barn var så livskraftigt att det överlevde också mindre skickliga ledare än Harry under kommande år. När vi möttes förklarade han alltid att institutet inget betydde längre, vilket var tråkigt. Han hade varit värd att få känna lite stolthet över att ha skapat en lång-

siktigt stark kulturinstitution som inte kunde skadas av vare sig snöda branschintressen, konkurrerande medier eller oförståndiga byråkrater.

Under senare år ökade Harrys bitterhet. Det var inte bara Olof Palmes död som förändrade hans inflytande och hans roll. De personer som ingick i hans nätverk blev liksom Harry äldre, de gick i pension eller förlorade sina positioner vid valförlusten 1991. Den generation som övertog makten 1994 var avgjort inte Harrys, och jag tror inte att Göran Persson eller hans rådgivare någon gång frågade Harry till råds. För den som haft en så betydelsefull roll som rådgivare, låt vara informell, torde tystnaden ha varit plågsam, och den fick honom vartefter att själv begränsa sina kontakter. Antagligen var det också så att de som var hans umgängesvänner, var det genom att ingå i vad som kan kallas en struktur. De ingick inte i en familjekrets eller en kamratgrupp från ungdomen utan hade mött varandra i relativt fasta strukturer som formats utifrån. Jag syftar på filmbransch och filmkulturens nätverk och på de politiska grupperingar där Harry rörde sig. Först när tiden och omständigheterna förändras inser man hur hårt medlemmarna i nätverket varit bundna av, rent av fångade i strukturen. När denna upplöses blir det alldeles tyst omkring dem. Harry drabbades av detta slags tystnad, och den kan vara svår att inse vid den av. Tänk om samma fenomen drabbade Göran Persson när han avgick som statsminister? Tanken är inte alldeles orimlig.

Och redan vid millennieskiftet sa Harry en gång när jag ringde upp honom att han slutat ringa till folk; de som ville tala med honom fick själva ringa honom. Det var ett säkert sätt att avsluta sina kontakter med i varje fall den del av omvärlden som han kunde ha ett slags professionell, icke-privat kontakt med. Fördelen med den sortens kontakter för en pensionär är att de aldrig blir personligt eller på djupet smärtsamma.

En politisk katalysator

Jag har ofta funderat över hur Harrys roll i det politiska livet ska definieras, och jag har kommit fram till att han bäst skulle kunna beskrivas som en politisk katalysator, en som behövs för processen men som själv inte aktivt deltar i de politiska beslutsförsamlingarna. När jag läser hans böcker, i första hand den stora självbiografin, *Schein*, finner jag att han spelade en central roll för tillkomsten av det socialdemokratiska partiets kulturpolitiska program på 1960-talet. Han ger en kostlig beskrivning av arbetet i följande avsnitt.

Partikongressen närmade sig. Vi hade ett katastrofmöte i Bommersvik och lyckades att på några timmar skriva ett program. Det är ur språklig synpunkt anmärkningsvärt. Vi hittade över fyrtio synonymer för ”mera ’pengar’”. Vi arbetade systematiskt, började med sju substantiv, pengar, satsningar, bidrag, insatser, stöd, anslag och hjälp, samt sju adjektiv, större, vidgade, ökade, mera, stegrade, flera och starkare. Teoretiskt skulle vi genom att kombinera dessa ord kunna åstadkomma 49 varianter. På grund av vissa språkliga otympligheter av typen ”starkare pengar” eller ”flera hjälp” reducerades dock vårt program till 44 behjärtansvärda kulturpolitiska reformer. Det hela lät som ett valtal av Gunnar Hedlund. Partikongressen antog vårt förslag enhälligt, men utan diskussion. Vi hade lyckats dölja alla motsättningar, manifesta och potentiella.

Dessa rader har jag burit med mig länge – och haft oavbruten nytta av. Jag är inte säker på att de som ingick i den kulturpolitiska arbetsgruppen tillsammans med Harry kände samma ysterhet när de läste texten som jag, och däri ligger kanske en del av förklaringen till att han blev något av ensamvarg. Jag och andra som följde efter kunde i bästa fall lära oss att undvika att ramla i samma fälla som arbetsgruppen. Men genom att på samma gång leda kommit-



I Fokets Husföreningarnas Riksorganisations sammanträdesrum 1973. Från vänster: Thorleif Hellbom, Kenne Fant, artikel-författaren, Harry Schein och Göran Lindgren. Foto: Hasse Sundberg Aftonbladet Bild.

téarbetet och att distansera sig från dess resultat kom Harry att själv välja katalysatorfunktionen. Katalysatorns öde är i sådana sammanhang att inte få bära kungamanteln själv.

Efter Palmes död hade vi några samtal där jag berättade om den uppenbara spänning mellan Kjell-Olof Feldt och Palme, som i varje fall jag upplevde vid regeringssammanträdena. Jag hade intrycket att Feldt utmanade Palme om makten. Harry invände

mot min uppfattning med orden: ”Kjell-Olof gillade Olof, men ogillade hans politik. Genom mordet förlorade han Olof – men fick behålla hans politik”. Just det yttrandet såg jag snarast som bekräftelse på att spänningarna fanns, låt vara att de inte utgick från eller ledde till personlig antagonism.

En svår besvikelse upplevde Harry när Investeringsbanken genom ett regeringsbeslut upplöstes som egen bank. Harry blev inte informerad i förväg

och i sin bok *Makten* öser han bitterhet över den dåvarande industriministern som dock var oskyldig. Den som fattade beslutet och forcerade fram dess verkställighet var finansministern, något som Harry måste ha insett. Men han fann det kanske för svårt att tvingas medge att den han umgicks med så nära var den som svek honom.

Harry Schein var aldrig oomstridd. Många var rädda för honom. Hans skarpa intellekt och hans

förmåga att kyligt genomskåda stötte bort många. De som kom honom lite närmare anade hos honom en personlig blyghet, en rädsla att låta andra komma sig för nära. Uppskattning och beundran fick han del av, liksom från många också avund. Han hade varit värd att också vinna tillgivenhet – något som alltför få i den offentliga världen visade honom.



Vertikalmonopol och smakförskämning

Av HARRY L. SCHEIN

Att genomsnittsfilmen i konstnärligt, socialt, kulturellt och politiskt avseende är en reaktionär företeelse är vid det här laget de flesta intresserade rätt ense om. Diskussionerna härom har dock förts inom en relativt begränsad krets och icke givit något eko på de håll där effektiva förbättringsåtgärder kan åstadkommas. Det beror väl antagligen på att de debatterade synpunkterna för ifrågavarande människor saknar intresse. Därför finns det också skäl att angripa problemet från en ny vinkel och skjuta mera påtagliga argument i förgrunden.

Oljeutredningen motiverade sitt ställningstagande i huvudsak med en besparing av 16 miljoner kronor som i händelse av ett statsingripande skulle komma samhället tillgodo.

Om man genom samhällsingripande i en eller annan form kunde åstadkomma en reducering av biobiljetterna med 12—13 procent, något som lekmannen förf. anser rimligt, men som givetvis ytterligare måste undersökas, skulle besparingen motsvara ett belopp av ca 20 miljoner kronor.

Denna siffra skulle ge det ekonomis-

ka skälet för en närmare granskning av svensk filmindustri, även om ändamålet fortfarande ligger på det kulturella planet. Eftersom det totala frågekomplexet är av så enorm omfattning kan man endast skissera upp en del viktiga element och framställningen kommer med nödvändighet att bli schematisk. Men en viss generalisering kan ändå ha sitt berättigande om den fäster uppmärksamheten på en rad uppenbara missförhållanden.

Det svenska filmmonopolet skiljer sig i sin struktur radikalt från de konventionella monopolbildningarna, såtillvida, att det är uppbyggt i vertikal riktning i motsats till andra branschers horisontella maktfördelning. Hos filmen finns inget produktionsmonopol — även om jag här nedan kommer att peka på en del rätt starka kartellbildningar — däremot utgör det intima sambandet mellan producent, distributör och biograf ett nästan fullkomligt maktkomplex, vars ändamål är att sälja en mindervärdig vara för ett oskäligt pris.

Biografkedjorna bildades med hänsynslösa metoder under en tid då det var ont om film och gott om biografer,

dvs. då biografägarens öde berodde på filmproducentens nåd. Och producenten visade ingen nåd utan försäkrade sig i stället om biografen. Monopolet uppkom således när varubristen omöjliggjorde försäljningskonkurrens och avsåg att konservera detta profitgivande och konkurrenslösa tillstånd.

Vi finner således att mellan 75—80 procent av storbiograferna vars visningskapacitet de facto utgör mellan 63—70 procent av den totala visningskapaciteten, tillhör eller är anslutna till en grupp av 7 produktionsbolag som samtidigt uppträder som distributörer av varan.

Biograferna väljer således inte de bästa filmerna utan i första hand den av ägaren inspelade filmen, som oavsett hur dålig den än är sedan upphaussas med osmakliga reklamoffensiver. På samma sätt skinnar man publiken även via den oberoende biografägaren genom s. k. *block booking* (att med hjälp av en eller två frestande storfiler tvinga biografen att samtidigt kontraktera ett tiotal mer eller mindre undermåliga filmer, ett system som i motsats till vad som gäller i USA, England med flera länder är tillåtet i Sverige).

Storbolagens struktur ger därför bakgrunden till påståendet att det inte lönar sig att spela in svensk film. Den i vissa fall visade förlusten är sålunda oftast av rent bokföringsteknisk karaktär och beror på den relativt stora delen av bruttot som kvarstannar hos biografen men som till syvende og sist i alla fall hamnar i samma ficka. Tydligast framgår detta av förhållandet att medan svenska filmer utgör endast 10 procent av totalantalet visade filmer så bidrar de med inte mindre än 40—45 procent av den totala intäkten. Svensk filmproduktion är således i allra hög-

sta grad en lönande affär och därför fortsätter och utökar storbolagen sin produktion, något som en god affärsman (bankerna bakom en del av filmindustrin) i händelse av en verklig förlust näppeligen skulle göra.

Den vertikala monopolstrukturen är således klart påvisbar. Men även i horisontellt avseende råder tillstånd som mer än väl skulle motivera en närmare granskning. Sveriges Biografägareförbund, Föreningen Sveriges Filmproducenter med flera branschsammanläggningar utövar bl. a. sedan 1941 en effektiv nyetableringskontroll för biografer i avsikt att bibehålla det ovan skisserade konkurrensfria idealtillståndet. Reglerna för distribution och visning av smalfilm i Sverige utgör vidare en strålände karikatyr av den fria företagssamheten, där de undertecknade organisationerna för att "utvecklingen inte skulle ledas på banor som kunna rubba allmänhetens tillit till filmen eller bli till förfång för film- och biografverksamhetens sunda ekonomiska utveckling" och i syfte "att inte misskreditera branschens uppgifter" med 7 korta paragrafer åstadkommit en hundra procentig kontroll och bromsar utvecklingen genom att döda utnyttjandet av smalfilm i Sverige.

Varför det? När smalfilmen uppenbarligen är ett tekniskt framsteg av stor betydelse! Förklaringen är enkel: risken är nämligen att smalfilmen tack vare olika tekniska förutsättningar kan visas i vanliga samlingslokaler och således kringgå biografmonopolet.

Bakom alla vackra fraser ser man hur medveten filmindustrin i sin rädsla för konkurrens i själva verket är om sin varas låga kvalitet och oskäliga pris.

Ett färskt exempel erbjuder Rune

Hagbergs experimentfilm "...och efter skymning kommer mörker". I tron att film kan göras annorlunda och att den inte behöver kommersialiseras i sin helhet inspelade en ung man utan ekonomiska resurser och under de sämsta tänkbara förutsättningar en film som av ansvarskännande kritiker betecknades som en filmatisk sensation, trots dess uppenbara bristfälligheter. Hagberg har meddelat förf. att det var mycket lättare att göra filmen än att få den visad, trots all den gratisreklam som gjordes för den i pressen. Det är signifikativt att när han äntligen lyckats placera filmen vid en biograf, var det inte hos en privatkapitalistisk sådan utan på Terrassen i Stockholm som äges av Sveriges Folkbiografer, dvs. i sista hand av arbetarrörelsen. Alldeles bortsett från kartelleffekten visar detta exempel dessutom hur allvarliga filmbolagens konstnärliga ambitioner är.

Hagbergs film ger oss en rad andra tankeställare. Bara det att kostnaderna för filmen trots den kvalitativt imponerande nivån endast uppgick till en bråkdel av de för svensk film vanliga 300 000 kronor visar hur filmbolagen missköter ekonomin. Produktionens planlöshet — även i tekniskt avseende — dess osunda reklammetoder, de höga gagerna (ca 30 procent av totalkostnaderna) den dyrbara och i kulturellt avseende fullkomligt värdelösa glamouriseringen av hela branschen och dess medarbetare bidrar helt bortsett från bolagens och mellanhändernas profiler till en orimlig ökning av biljettpriserna.

Trots att denna artikels tyngdpunkt i enlighet med de inledande raderna ligger på det ekonomiska planet kan jag ändå inte underlåta att i korthet peka på en del andra sammanhang.

Hängda finansministrar, strejkerna i Hollywood, reklamkampanjer mot skatteförslaget, den klara småborgerliga tendensen i alla filmer, den utvecklingsfientliga passiviteten mot vår tids stora problem ger en tydlig indikering till filmbolagens politiska status. Och när allt kommer omkring är detta rätt naturligt. Som privatkapitalistiska eller monopolkapitalistiska företagare utnyttjar bolagen sin ställning som en av de största masspåverkande företeelserna. I den mån det politiska läget tillspetsas och konflikterna intensifieras kommer också filmen att mer och mer engagera sig i striden.

Medvetna om filmernas låga konstnärliga standard säger filmbolagen att deras främsta uppgift är att ge folket underhållning. Bortsett ifrån att man kan vara lika underhållande i en bra film som i en dålig (liksom när det gäller litteratur) betyder det ett öppet erkännande att bolagen inte bekymrar sig om filmens enorma konstnärliga potential och att filmen får fungera som kulturbroms i stället för att genom sin gigantiska suggestionsverkan tjäna som kulturaccelerator. Den gradvisa förbättringen i filmens idéinnehåll hittills beror endast på att publikens allmänna utveckling framtvingat en avvikelse från rutinen. *Men har vi egentligen råd att tillåta en sådan andlig jättemakt att parasitera på samhället när den i stället så verksamt kunde hjälpa oss att utveckla det?*

Lekmannen replikerar att det i alla fall visas en hel del goda filmer. Det stämmer om man tar genomsnittsfilmerna som norm för värderingsskalan. Men även om man undviker metafysiskt absoluta värdeskalor kan vi ändå tillåta oss att utgå från konst- och kulturlivet i allmänhet och då finner vi endast

mer eller mindre dåliga filmer, i synnerhet om vi tänker på hur filmen egentligen kunde vara.

Filmbolaget svarar med viss rätt att orsaken ligger däri att filmen är bunden och beroende av en jättepublik och att den därför måste anpassa sig efter den breda massans smak. Det säger att goda (läs mindre dåliga) filmer inte lönar sig så bra som vanliga (läs urdåliga) filmer.

Primärfelet i resonemanget beror på missuppfattningen att filmen med nödvändighet måste löna sig, att en kulturprodukt måste behandlas som big businessvara. Ärligen användes i Sverige miljoner kronor i folkbildnings-syfte, för olika kulturella och konstnärliga ändamål utan att man resonerar att det måste löna sig. Se t. ex. ABF, muséer, god litteratur osv. Skulle inte en investering i filmen utan tanke på omedelbar utdelning ha en väl så hög effekt?

Sekundärfelet bottnar i en direkt underskattning av filmpublikens intellektuella nivå. Det är visserligen ett beklagligt faktum att Edvard Persson och 91:an Karlsson har blivit kassasuccéer men det går inte att komma ifrån att de bästa filmerna i regel blivit lika väl mottagna av publiken. Filmutredningen 1942 fastslog att inkomsterna är oberoende av filmkvaliteten och att såväl goda som dåliga filmer följde samma kurvor på besöksfrekvensen.

Orsaken varför ett större antal dåliga än goda filmer inspelas är helt enkelt den att man hos de senare går efter välkända recept, där man vädjar till åskådarens sämsta instinkter, medan det hos de förra krävs ett visst extra mått av fantasi och initiativ, vilket gör det hela mera besvärligt och utgången mera osäker.

Utvecklar man sekundärfelet vidare kommer man bl. a. till de onödigt stora utgifterna i produktion, distribution och visning, som gör att man vid en brytning av monopolkedjorna och ett mera rationaliserat arbete kommer att kunna pressa ner självkostnaderna och genom denna sänkning av det erforderliga antalet minimibesökare erhåller en filmpublik med högre värdeanspråk.

Slutligen kommer man med en tilltagande standardhöjning av filmerna att erövra en större utländsk marknad, något som f. n. av språkskäl knappast varit möjligt. Först när svenska filmer står på ett kvalitativt högre plan kommer den utländska filmpubliken att göra sig omaket att gå på en svensk film, f. n. har de ingen orsak att göra det eftersom de kan höra samma dravel på sitt eget språk.

Om vi nu diskuterar vilka möjligheter som står oss till buds att åstadkomma en förbättring av den rådande situationen är det bäst att gå tillbaka till det 1942 publicerade "Betänkande med förslag rörande statligt stöd åt svensk filmproduktion" avgivet av i om Ecklesiastikdepartementet tillkallade sakkunniga.

Utredningen representerar en genom sin omfattning och reda synnerligen värdefull upplysningskälla om svensk film. Då den emellertid har gått ut från felaktiga premisser blir dock det resultat den kom till i hög grad missvisande.

Premissen var att undersöka hur man skulle stödja svensk filmproduktion, dvs. att i en eller annan form hjälpa de svenska bolagen. Premissen borde ha varit en undersökning hur man skulle stödja *god* filmproduktion, dvs hjälp åt svensk *filmpublik*. Och även om

dessas två synpunkter inte behöver avsluta varandra så representerar de i alla fall vitt skilda utgångspunkter.

Diskussionen i utredningen rörde sig i huvudsak om frågan huruvida svensk filmproduktion skulle stödjas genom en lägre nöjesskatt på svensk än på utländsk film. De sakkunniga avstyrkte förslaget efter att bl. a. ha konsulterat finansministern och tillstyrkte i stället bildandet av en Statens Filmnämnd med uppgift att bl. a. finansiellt stödja svensk filmproduktion av kulturellt och konstnärligt värde.

Såtillevda är utredningens slutsatser fullständigt berättigade att den avvisar tanken på att en god utländsk film a priori skall beskattas till ett högre belopp än en dålig svensk film. Finland har ju lägre skatt på finska filmer utan att den finska filmproduktionen därigenom har blivit bättre. Otivelaktigt skulle även en statlig filmnämnd ha stora uppgifter att fylla.

Utredningens förslag är emellertid på grund av de missvisande premisserna otillräckliga när det gäller en sanering av hela branschen.

Även om vi tills vidare avstår från tanken på en statlig filmindustri, något som tyvärr tycks sakna politisk aktualitet och som, med tanke på en jämförelse mellan t. ex. fru Brunius' Dramatiska Teatern och Branners privata Nya Teatern, alldeles säkert inte i och för sig garanterar en kvalitativt bättre filmproduktion, bör vi inte förlora en del andra principiella krav ur sikte.

Det vertikala filmmonopolet, samma ägare till ateljén, distributionsfirman och biografen, måste brytas och fri konkurrens måste återställas genom att göra behovet mindre (antalet av bolagen oberoende biografer större) och tillgången (antalet filmer) större, dvs. att

återställa en sund balans mellan tillgång och efterfrågan.

Det måste vara lönande för producenten att spela in god film och det måste bli ekonomiskt riskabelt för honom att spela in dålig film.

Filmen måste avkommersialiseras i så stor utsträckning som möjligt.

Hotet om ett statligt produktionsföretag måste hänga som ett damoklessvärd över filmherrarnas bankkonton och således utgöra en extra sporre.

En upplösningsskampanj mot det vertikala filmmonopolet bör igångsättas på konsumtionsstället, dvs. biografen. Norge och Danmark har i detta avseende hunnit mycket längre än vi. I Norge drives något mer än en tredjedel av samtliga biografer i kommunal regi, och då de privata biograferna i regel är små och gammalmodiga i motsats till kommunernas stora och moderna lokaler utgör det kommunaliserade biografväsendet i Norge den dominerande faktorn i branschen.

Danmark har gått en annan väg och infört koncessionstvång för att driva biografverksamhet. Koncession lämnas i regel endast till kommuner och till enskilda personer. Undantagsvis kan ett produktionsbolag erhålla rätt att driva biografverksamhet, dock endast under förutsättning att vissa garantier ställs för produktionens kulturella och konstnärliga värde.

I Norge har de kommunala biograferna även bildat en produktionssammanslutning och därigenom brutit alla ansatser till horisontell monopolism.

Det finns skäl att allvarligt överväga de fördelar som Sverige kunde få genom en samhällelig nyetableringskontroll för biografer i syfte att tills vidare stoppa filmkedjornas vidare expansion. Nästa steg skulle bli en intensifiering

av biografbyggandet i kommunal eller statlig regi, i synnerhet på landsorten. En biograf med modernaste utrustning bör bli obligatorisk i varje samlingslokal och bör t. o. m. utgöra tyngdpunkten. När vi har hunnit så långt bör man på allvar ta itu med damoklesiden och starta ett statligt produktionsföretag, i synnerhet om våra privata produktionsbolag skulle försöka blockera de kommunala biograferna och vägra att uthyra film till dem. Detta statliga produktionsföretag bör naturligtvis ta avstånd från alla horisontala monopol-tendenser, bl. a. genom att använda sig av smalfilm. Likaledes bör statliga och kommunala biografer visa smalfilm.

Det statliga produktionsföretaget bör, givetvis med vissa hänsyn till sunda ekonomiska förutsättningar, inte kommersialiseras i sin helhet utan experimentfilm, filmforskning och filmskolor bör beredas så stort utrymme som möjligt.

Samtidigt finns det skäl att tro att organisationer som LO, KF, ABF osv. i händelse av dekommersialisering av biografbranschen kommer att ge sig in på produktion i större skala och eftersom profitmomentet när det gäller liknande organisationer inte är det primära kan man redan därigenom hoppas på en kvalitetshöjning av filmen.

En förut inte tillräckligt diskuterad möjlighet att göra det lönande för producenten att spela in god film är en differentiering av nöjesskatten. Här skall gränsen inte dras mellan svensk och utländsk film utan mellan god och dålig film.

Förslagsvis bör man arbeta med tre olika kategorier, varav den första — god film — skulle var helt befriad från nöjesskatt, den andra — för genomsnittsfilm — skulle arbeta med

samma skatt som hittills, och den tredje — för uppenbarligen dålig film — med en ökad nöjesskatt som skulle täcka förlusten av skattebortfallet för den första kategorien, bidra till annan statlig stödverksamhet för god film och gärna ytterligare öka statens totalinkomster.

Genom att god film befriades från nöjesskatt erfordras en mindre publik för att göra produktionen bärkraftig. Och även om producenten av en dålig film kan räkna med en jättepublik så skulle den skärpta nöjesskatten göra affären något mindre lockande.

Därigenom skulle man indirekt kunna påverka produktionsplaneringen i positiv riktning, förvandla den förslöande filmen till en kulturskapande faktor och genom successiva skärpningar i bedömningsgrunderna höja såväl filmens kvalitet som filmpublikens smak.

Mot ett sådant förslag uppkommer automatiskt två invändningar, den ena av juridisk och den andra av praktisk natur.

Är en sådan differentiering möjlig ur skatteteknisk synpunkt och vem skall avgöra om en film går under den ena eller andra kategorien?

Dessa invändningar är lika bestickande som ovederhäftiga. Rent skattetekniskt existerar redan en differentiering av nöjesskatten i tre kategorier, nämligen s. k. god konst, som konserter och teatrar med den lägsta skatten, vidare filmer som mellankategori och slutligen revyer, varietéer, cirkus m. m. med den högsta skatten.

I nöjesskatteförfordningen ligger således redan värderingsprincipen och felet är endast att filmen skäres över en kam, dvs. att man jämför "Livet på landet" med t. ex. "Det regnar på vår kärlek". Även om en ytterligare diffe-

rentiering inom filmen otvivelaktigt skulle göra skatteindrivningen mera komplicerad, skulle dock dessa ökade besvärigheter väl kompenseras av de uppnådda fördelarna.

När det gäller vem som skulle avgöra om en film är bra eller dålig kan man även i denna fråga hänvisa till praktisk erfarenhet. Vem avgör vilken tavla Nationalmuseum skall köpa? Vem avgör författarestipendier? Vem avgör om en film skall vara barnförbjuden eller inte och vem avgör om en film överhuvudtaget får visas?

Överallt, inom alla faser av samhällslivet finner vi mer eller mindre subjektiva värdeomdömen som ändå har en påtagligt praktisk effekt. Gränsfallen är naturligtvis alltid diskutabla men majoriteten utgöres i alla fall av med hänsyn till givna instruktioner relativt lätt bedömbara exempel. Och möjligheten av enskilda misstag bör ändå inte hindra att bedömningen framstår som rättvis i sin helhet.

När det gäller en i både ekonomiskt och kulturellt avseende så omfattande bransch som filmen bör naturligtvis för vinnandet av största möjliga säkerhet bedömningen läggas på bred basis.

Jag skulle kunna tänka mig en utökad statlig filmnämnd med 15 till 20 väl betalda ledamöter som samtidigt

kunde övertaga den nuvarande filmcensurans uppgift.

Ledamöterna bör endast delvis rekryteras från filmbranschen — skådespelare, regissörer, fotografer, bolagsrepresentanter, biografägare, filmkritiker osv. — men bör i övrigt omfatta kulturmedvetna, filmintresserade lekmän som författare, konstnärer, pedagoger m. fl. Omsättningen i filmjuryn bör vara relativt snabb, förslagsvis vartannat år. Filmnämndens eller filmjuryns verksamhet skulle naturligtvis bekostas av branschen genom den ökade nöjesskatten och genom visningsavgifterna och totalkostnaden borde inte överstiga 350 000 kronor per år, motsvarande den relativt blygsamma summan av omkring 1 000 kronor per film.

Det är klart att man inom ramen av en visserligen lång men ändå begränsad tidningsartikel inte uttömmande kan kritisera filmindustrins ekonomiska, sociala och kulturella status och samtidigt i detalj behandla en rad olika förslag till samhälleliga åtgärder. Det är dock författarens förhoppning att debatten kommer att fortsättas enligt de ovan skisserade riktlinjerna och att man kommer att ägna branschen all den uppmärksamhet som den uppenbarligen i så hög grad förtjänar.

★ — Det skall vara högt till taket i vårt socialistiska samhälle. Vi vill inte ha någon likriktning vare sig från vänster eller höger och inte några enhetspartier eller statsbärande partier av vad slag det vara månde. Hos oss skall oppositionen och det fria ordet alltid ha fritt spelrum. I vårt samhälle skall envar alltid ha rätt att säga sin ärliga mening, även om den skulle vara aldrig så obekväm för dem som makten haver.

Eije Mossberg

Konst och trädgårdsskötsel

Av Harry Schein

När man i mera högtidliga eller officiella sammanhang talar om *kultur* använder man ibland ordet *odling*. Det är ett ord som får en att tänka på lantbruk, i synnerhet trädgårdsskötsel. Ändå finns det kultur- eller odlingsradikala personer som förvånas över att bondeförbundet står för kulturpolitiken i Sverige.

Men kultur är, sägs det, inte bara trädgårdsskötsel utan mera än så, fastligt mycket mera. Till exempel: teologi och naturvetenskaperna, stadsplanering och pantomim, enhetsskola och abortlagstiftning. Begreppet kultur inkluderar i själva verket så mycket att själva begreppet blir meningslöst. Man har full förståelse för den tyska nazisten som ville osäkra sin revolver när han hörde ordet kultur.

Kulturbegreppets konturlöshet är sannolikt ansvarig för de missförstånd som då och då uppkommer i den kulturpolitiska debatten. Försök till avgränsade definitioner brukar närmast förvärra situationen. Arbetarrörelsens kulturkommitté har t. ex. för betänkandets olika bidrag velat finna en gemensam nämnare. Och den blev som bekant: "Människan i centrum — människan är målet." Ingen kan beskyllda den för en större grad av distinktion. Det låter,

om inte fint så dock suggestivt att i kulturarbetet placera människan och inte fåraveln i centrum. Men hur? Och i centrum för vad då? Människan i centrum för trädgårdsskötsel? — för praktisk filosofi? — för tolvtonstekniken?

En socialdemokratisk författare anklagar partiet för dess passivitet inför kulturfrågorna. Partiet svarar genom att hänvisa till enhetsskolan. Båda har rätt. Ingen har talat om fel sak, om irrelevanta problem. Man har bara talat om olika saker. Någonstans finns naturligtvis ett samband mellan skolpolitiken och statliga författarstipendier. Dessa samband brukar studeras i ambitiösa försök till kultursynteser. Om man är mindre ambitiös eller om man har större fallenhet för analyser än synteser kan man med vederbörlig högaktning lämna sambandet mellan poesin och skolbyggnadsprogrammet åt ett öde som i sanning förtjänar att kallas syntetiskt och begränsa sig till att studera eller diskutera de olika kulturyrtingarnas politiska betingelser var för sig.

MÅNCA talar om kulturpolitik och menar konsten, de sköna konsternas kultur, i den politiska verkligheten. En diskussion kring detta tema, med en

här ovan som exemplarisk frambålen begränsning, stöter på vissa svårigheter. Än så länge har ju bara Sovjet och Hitlertyskland gått in för en medveten politisering av estetiken. En rent estetisk diskussion kan därför i Sverige bara indirekt knytas till den politiska verkligheten. Med rent estetiska medel torde det vara svårt att skilja arbetardikt från borgardikt, för att inte tala om arbetarmusik och borgarmusik. Vidgar man diskussionen med konstens ideologiska och psykologiska betingelser, med deras *motiviska* innebörd i den politiska verkligheten, aktualiseras omedelbart en rad frågeställningar av ganska intrikat karaktär.

I ett uppmärksammat inlägg ifrågasatte Paul Björk om begreppet arbetarkultur egentligen har någon funktion. Avser det produktionsbetingelser eller konsumtionsbetingelser, avser det motivval eller kvalitet? "Bara en mor" filmades av SF och "Hon dansade en sommar" av arbetarrörelsens eget filmbolag. Den förra filmen är inte bara oändligt mycket bättre än den sistnämnda — den är även socialt ambitiös och ärlig i motsats till den reaktionärt borgerliga pigberättelsen som utgjorde bakgrunden till fröken Jacobssons numera världsberömda anatomi. Otvivelaktigt kan en bra och framgångsrik roman om arbetare, skriven av en proletärförfattare, räknas till arbetarkultur. Men hur ofta röker man denna goda cigarr? Det är bara ett par tusen personer i Sverige som läser Artur Lundkvists diktsamlingar och ändå vore det vanvett att utesluta hans författarskap från "arbetarkulturen". Lika galet vore det att räkna Sigge Stark till arbetar-

kulturen, trots att hennes böcker ofta handlar om arbetare och sannolikt läses av många arbetare.

Arbetarpartiet utgöres emellertid inte bara av arbetare och författare utan även av bönder, tjänstemän samt en och annan direktör. Det är ett socialistiskt parti. En kulturpolitisk diskussion skulle därför kunna ersätta arbetarkultur med begreppet *socialistisk* kultur. Eller *demokratisk* kultur om man med demokrati menar något mera än den allmänna rösträtten och med socialism något helt annat än den kommunistiska diktaturen.

Demokrati är naturligtvis mycket mera än allmän rösträtt. I den aktuella debatten om folkomröstning har skillnaden mellan demokrati och allmän rösträtt till och med accentuerats i dubbel riktning, och detta särskilt från socialistiskt håll. Trots abortlagstiftningen, höga skatter och annat impopulärt är emellertid folkets inflytande, genom rösträtten, så stort och minoritetsskyddet, genom lagstiftningen, så respekterat, att det demokratiska kriteriet uppfylls. De ekonomiska problemen dominerar i det politiska arbetet. Arbetarrörelsens målsättning är därvidlag enkel och entydig. Dess uppfattning om demokrati och rättvisa innebär här standardökning, i första hand ekonomisk standardökning, genom ökad produktion och *inkomstutjämning*.

Konsten kan inte uppfylla detta demokratiska kriterium. Demokratisk kultur är ett lika konturlöst begrepp som arbetarkultur. I politikens tämligen direkta bemärkelse finns ingen demokratisk konst. Inte heller någon odemokratisk konst, eftersom odemokrati innebär

förtryck och orättvisa. Konsten är demokratisk. Den är varken av, genom eller för folkets flertal. Den finns för den som söker den, den tar och ger, man kan propagera för den och den propagerar själv. Men den är inte demokratisk därför att den varken vill eller kan följa demokratis spelregler. Konsten skiljer sig i detta avseende inte från åtskilliga andra kulturyttringar. Naturvetenskaperna t. ex. är heller inte demokratiska. Om kemin vore demokratisk skulle den fortfarande leta efter de vises sten. Lysenkoepisoden visade att Sovjet hade samma besvär med en demokratisering av ärftlighetsläran som den fortfarande har med sin demokratisering av konsten.

Ytterst är det naturligtvis de materiella samhällsbetingelserna som formar kulturutvecklingen. I det avseendet är det till och med respektabelt att vara ortodox marxist. Kulturlivet är ett naturligt element i den demokratiska verkligheten. Samhället ger naturvetenskaperna de ekonomiska förutsättningarna för sin existens. Demokratin garanterar den forskningens frihet som har visat sig så ändamålsenlig. Och samhället tillgodogör sig naturvetenskapens arbete — i ett demokratiskt samhälle genom den tekniskt-materiella utvecklingen till folkflertalets bästa. På samma sätt förhåller det sig med konsten. Den bidrar till samhällets utformning och omdaning, inte bara genom den till litteratur eller bild klädda indignationen eller agitationen, utan indirekt, genom om- och nyvärderingar, genom att med hjälp av sina specifika uttrycksmedel registrera förändringar i vår andliga verklighet och vidga dess gränser. Men

för den skull är den inte demokratisk. Förhållandet kan illustreras även negativt. Om man kommer överens om att värdera demokratiska kännetecken positivt måste man ta avstånd från både Hitler och Al Capone. Men inte från Ezra Pound eller Jean Genet, som båda, på var sitt sätt, är aktiva kulturarbetare i ovan angivna bemärkelse.

MELLAN konsten och arbetarrörelsen råder en gammal, ensidig och olycklig kärlek. Kärleken är gammal därför att det aktiva kulturarbetet, den estetiska om- och nyvärderingen, med alla sina psykologiska och intellektuella förutsättningar och konsekvenser, från början identifierade sig med den sociala nyvärdering, vars främsta representant i modern tid just är arbetarrörelsen.

Det är vackert med tradition, med gammal kärlek. Men det är nog säkrare med intressegemenskap. Konstens gamla identifikation med arbetarrörelsen var mindre intressegemenskap än analogieffekt, en själarnas frändskap, en parallellitetens kärlek som mellan en världsmästare i höjdhopp och miss universum, som mellan en revolutionerande uppfinnare och en revolutionerande fängvårdsreformator.

Onekligen fanns även, i begynnelsen, vissa konkreta beröringspunkter, tekniska och estetiska. De förstnämnda är självklara. Det är naturligt att anta att många begåvningar bland arbetarklassen i ett tillspetsat klassamhälle inte ens fick fysiska möjligheter att göra sig gällande i kulturarbetet. Det är nu en gång svårt att bli författare när man inte ens har lärt sig skriva ordentligt och lika besvärligt är det att njuta av

litteraturen om man knappt kan läsa, om man inte har råd att köpa böcker, om det inte finns några bibliotek på tillgängligt avstånd.

De ursprungliga estetiska berörings-synpunkterna mellan konsten och arbetarrörelsen är naturligtvis svårare att komma åt. Men det vore onaturligt att anta att kampen för social rättvisa, engagemanget i elementära livsfrågor, inte påverkade uttrycksformerna, den emotionella färgsättningen.

I dag är läget annorlunda. Arbetarrörelsens stora insats på värderingarnas område är sedan länge både avslutad och accepterad. Det som återstår är det praktiska realiserandet av programmet. Det har skrivits stor dikt om frihet och förtryck; det är svårare att tänka sig en vers om statens inlösen av malmgruvorna, alldeles oavsett svårigheterna att rimma på Luossavaara—Kiirunavaara.

Resonemanget är ingalunda originellt och därför är även invändningarna välkända. Man säger att arbetarrörelsen visst inte fått sina värderingar accepterade. Med en polemisk förenkling kan invändningarna sammanfattas i påpekandet att pengarna ensamt (dvs. ökat välstånd) inte räcker för att göra människorna lyckliga. Längre kan man inte komma i fråga om banalitet.

Men banala problem kan vara, och brukar vara, väsentliga fast de är banala. I detta speciella fall utgör de oneligen en av arbetarrörelsens mest väsentliga och mest misskötta uppgifter. Däremot kan det väl ifrågasättas om de utgör något särskilt specifikt verksamhetsområde för konstnären. Utopisterna och för den delen redan bergspredikan torde ha uttömt ämnet på sina

konstnärliga möjligheter. Det är gott och väl med en lyckokonferens på Harpsund: resultatet hade möjligtvis blivit mera givande om socialarbetare och mentalhygieniker hade inbjudits i stället för författare.

Så återstår då utrikespolitiken, frågan om krig och fred, frågan om de färgade folkens frigörelse. Det är ömtåliga frågor för arbetarrörelsen. Det är nämligen på dessa punkter som arbetarrörelsens nyvärderingar förblivit oaccepterade. När det gäller den internationella solidariteten har arbetarrörelsen i Europa och USA ända sedan 1914 ständigt förrått sitt eget program, av vana, likgiltighet, politisk taktik eller nationalistisk korruption.

Det är ingen tillfällighet att debatten om den tredje ståndpunkten, hur amatörmässig den än kan ha varit ur konventionell politisk synpunkt, lockade flera författare än något annat enskilt debattämne på många år, möjligtvis med undantag av begriplighetsdebatten kring den moderna dikten. I ideologiska sammanhang tycks konstnärer vara naiva på gränsen till hederlighet. De har ett uppövat luktsinne för pompös förljugenhet, en stilkänsla som säras av förräderi. Konstnärer (och naturvetenskapsmän) är i dag de enda återstående internationalisterna. Och till synes är det de (och naturvetenskapsmännen) som är de enda som inser vad frågan om krig och fred i dag egentligen innebär, de enda som har det visionära modet — eller förmågan — att påminna folk i allmänhet och arbetarrörelsen i synnerhet om våra skyldigheter i denna situation.

Om man lämnar den utrikespolitiska aspekten på kulturpolitiken och återgår till folkhemmet finner man att kärleken mellan konsten och arbetarrörelsen, som all gammal kärlek, inte är utan sina sentimentala inslag. Vissa konstnärer saknar uppenbart den ursprungliga självklara identifikationen med arbetarrörelsen, bl. a. därför att identifikation är en konstnärligt mycket inspirerande psykologisk process.

I stället för att efterlysa en ideologisk debatt i förvaltningsarbetet kan man debattera ideologiskt. I stället för att kräva en aktiv kulturpolitik (fortfarande på de sköna konsternas område) kan man utöva de sköna konsterna. Talar man däremot om kulturpolitik i största allmänhet inbjuder man till hänvisningar till enhetsskolan om vilken författare i genomsnitt med största sannolikhet inte vet ett skvatt mera än genomsnittet av den tidningsläsande allmänheten. Konkretiserar man, som på Solliden, den allmänna kulturpolitiska debatten till frågor som rör deltidsarbetet, planeringen av Stockholms förstäder och rationaliseringsproblemen i industrin, rör man sig på områden inom vilka konstnärer endast i egenskap av vanliga medborgare men absolut inte i egenskap av konstnärer har en funktion att fylla. I dylika avseenden kan diskussionen bli lika givande med representanter för Sveriges frimärkssamlare eller biodlare.

Tillbaka således till de sköna konsternas kulturpolitik. Om man bortser från den utrikespolitiska aspekten kommer man att finna att parallellitetens kärlek mellan arbetarrörelsen och konsten i dag mest påminner om ett Strindberg-

äktenskap. De nyvärderingar som utgör konstens verksamhetsområde ligger på plan bortom de politiska uppgifterna. Det är detta förhållande som har fått många och kvalificerade konstnärer att orientera sig i borgerlig riktning. Denna orientering är ett uttryck för den olyckliga kärleken mellan konsten och arbetarrörelsen. Dessa författare, målare, film- och teaterfolk, känner sig svikna av arbetarrörelsen. De söker fortfarande en politisk lösning eller åtminstone ett politiskt uttryck för sina apolitiska problem och tror att nationalekonomen Ohlin eller försäkringsdirektören Hjalmarson skall göra människosjälens mera harmonisk och tillvaron mera vacker än en socialdemokratisk finansminister.

Ensidigheten i kärleken mellan arbetarrörelsen och konsten beror sannolikt just på arbetarrörelsens demokratiska och konstens ademokratiska struktur. Den ur vedertagen värderingssynpunkt motsatta innebörden hos begreppen *inkomstnivellering* och *kulturnivellering* ger en utmärkt illustration till detta förhållande. Det gäller i synnerhet konsten och absolut inte kulturlivet i dess helhet. Naturvetenskapens ademokratiska karaktär är t. ex. allmänt accepterad. Det är Svedberg och Tiselius som får de stora pengarna och inte de många kemisterna med lägre teknisk utbildning. Och det är ingen som kräver att de skall skriva begripligt.

Konstens gamla identifikation med arbetarrörelsen motsvarar inte — och har väl aldrig generellt motsvarat — en arbetarrörelsens identifikation med konsten. Det ingick — och ingår — självklart i arbetarrörelsens målsättning

att göra konsten tillgänglig för alla befolkningsskikt. Det är dock ett sekundärt krav, en naturlig följdforeteelse av det primära kravet på social rättvisa. Vad det är för slags konst man vill göra tillgänglig för alla befolkningsskikt är man emellertid klok nog att inte uppehålla sig vid i onödan.

Konsten har, som så mycket annat här i tillvaron, formen av en pyramid, en mycket bred bas och en ganska smal topp. Pyramiden skär i dag, tack vare arbetarrörelsen, genom klasserna men den gör det i form av sitt eget klassamhälle. Kravet på rättvisa, som är arbetarrörelsens oerhörda styrka, såväl känslomässigt som förnuftsmässigt, är ett meningslöst krav i konsten. Det är varken rättvist eller orättvist om någon saknar förmåga eller intresse att fatta en dikts skönhet så länge vederbörande har de sociala och ekonomiska möjligheterna att närma sig dikten, dvs. att lära sig läsa, att ha råd att köpa eller möjlighet att låna en bok, att ha tillräcklig fritid och styrka att läsa den.

Den politiska demokratin hyser en instinktiv motvilja mot den smakens hierarki, som kännetecknar konstlivet. Den gamla kärleken är i detta sammanhang mera en belastning än en tillgång. Alla respekterar hierarkin i naturvetenskapen därför att man har accepterat den som specialområde. Men i fråga om konst har kunnigheten fått stå i bakgrunden, helt orättvist i bakgrunden, för smaken. Den idiotiska floskeln att man inte bör diskutera en "smaksak" har blivit ett kategoriskt imperativ. Till råga på allt kan ju alla människor läsa, alla tycker något om åtminstone några av konsterna. Ingen är gubevars

sämre än någon annan. Alla tycker särskilt något om litteraturen, vid sidan om filmen, radion och kanske teatern, det mest lättillgängliga av de konstnärliga uttrycksmedlen.

En liten distinktion kan här vara på sin plats. När man talar om konst bör man inte inkludera underhållning i litterär, musikalisk eller filmisk form. Underhållningen är inte bara kommersialiserad utan till och med industrialiserad. Den kan, alldeles utmärkt, sköta sig själv och tillfredsställa folks fullt legitima underhållnings- och avkopplingsbehov. De enda åtgärder som måhända erfordras från arbetarrörelsensamhällets sida är i så fall snarare negativa: att skydda folk mot de värsta avarterna av kulturkapitalismen.

ARBETARRÖRELSENS tvångsäktenskap med konsten kännetecknas av en vidunderlig blandning av omtanke, likgiltighet och charlataneri. Omtanken och likgiltigheten är berättigade — den förra genom konstens behov av ekonomiskt stöd, den senare därför att den politiska verksamheten i praktiken så ytterst sällan tangerar konstens problemställningar. Det är charlataneriet som en skilsmässa mellan arbetarrörelsen och konsten måste komma till rätta med.

Förbluffande ofta framförs fortfarande vulgäruppfattningen att demokratin skiljer sig från diktaturen därigenom att den förra är majoritetsvälde medan den sistnämnda är en gangsterklicks terrorisering av ett folk. Den väsentliga skillnaden mellan demokratin och diktaturen är minoritetsskydd resp. minoritetsförtryck. I en demokrati bör konsten

betraktas som en minoritet. Den bör skyddas och det gör man inte genom att inordna den i det demokratiska maskineriet i vilket det, som minoritet, aldrig kan bevara sin integritet.

Ett samhälle utan minoriteter är ett likriktat samhälle, ett dött samhälle. Det är minoriteterna som ger samhället karaktär och särdrag, på lång sikt de egentliga utvecklingsmöjligheterna. Därav följer inte att alla minoriteter var för sig måste vara värdefulla även om de måste skyddas och respekteras. Men om man antar att konsten har ett värde — och det säger man åtminstone i alla officiella sammanhang — så måste man komplettera minoritetsskyddet med direkta stödåtgärder, om sådana är nödvändiga för minoritetens fria utveckling.

Samhällets omtanke om de sköna konsternas minoritet kan direkt mätas med det ekonomiska stöd den får. Den är i Sverige på de flesta områden inte sämre, snarare bättre, än på många andra håll i världen även om det är genant att behöva ligga under så katastrofalt vid en jämförelse med Sovjetunionen.

Som politisk pressure-group är konsten naturligtvis i ynkligaste laget. Ändå har den, tack vare arbetarrörelsen, lyckats pressa riksdagen på mera pengar än t. ex. idrottsrörelsen.

Allting är således, om inte förträffligt, så dock respektabelt. Om man jämför med hur det en gång har varit i Sverige eller om man jämför med den delen av utlandet som är sämre lottat. Allting är bra om man bara hittar ett sämre jämförelsematerial. Men man skulle lika gärna kunna vara taktlös och jämföra samhällets stöd till konsten med

samhällets retoriska uppskattning av konsten — en diktares officiella betydelse med hans årsinkomst. En dylik jämförelse skulle ge pinsamma ehuru knappast överraskande resultat.

Den svenska socialpolitiken har inte utformats under ständiga jämförelser med hur det en gång var i Sverige eller hur det är i vissa andra länder. Den har utformats under hänsynstagande till våra behov och våra möjligheter, genom en radikal omvärdering som gjorde Sverige till ett föregångsland på socialpolitikens område. Man efterlyser en lika radikal omvärdering i fråga om kulturpolitiken, i synnerhet när det gäller så oändligt små belopp — fortfarande i förhållande till samhällets retoriska uppskattning av konsten. Skulle en höjning av skatterna med några tiondels procent verkligen leda till en nationalekonomisk katastrof? Skulle en procents sänkning av försvarskostnaderna verkligen överskrida det tröskelvärde vid vilket den svenska tigern plötsligt förvandlas till en försvarslös kattunge? Dylika fatala konsekvenser är i alla fall mindre sannolika än det inte oväsentliga förhållande att Sverige därigenom skulle bli ett verkligt föregångsland på kulturpolitikens område. Men allt detta är naturligtvis lösa spekulationer. Pionjärtiden, den spekulativa tiden, är slut. För kulturarbetarna återstår ingenting annat än att stämma in i kören av alla de som vill ha mera pengar. Sjunger de bara tillräckligt mycket och länge så får de nog då och då en extra slant.

Mera komplicerad torde omtanken om konsten knappast vara. Inte heller likgiltigheten är av större intresse annat än med hänsyn till spänningen mellan å

ena sidan officiell uppskattning och å andra sidan effektivt stöd, en spänning som är naturlig men som i detta fall skärps av groteska överdrifter åt båda håll.

ÄNNU värre än likgiltigheten är charlataneriet. Ingen skulle sätta en verkmästare från riksbankens pappersbruk i Tumba som finansminister trots att denne ändå vet mest hur man gör pengar. Däremot tillämpas principen ihärdigt beträffande operan, teatrar, filmen och televisionen, radion och författarstipendier.

Omtanken för konsten kan mätas i samhällets totala ekonomiska stöd. Charlataneriet i fråga om konst kan mätas i fördelningen av detta stöd. Det minsta som kan sägas om denna fördelning är att den inte på något sätt skulle återspegla socialistiska attityder. Den har formen av ett slags välgörenhetens manchesterliberalism som i sin verkan måste bli reaktionär. Det väsentliga stödet går inte till "arbetarkulturen" eller till den mest värdefulla och behövande konsten utan det går till den som alltid, långt före arbetarrörelsens genombrott, har fått den större delen av kakan.

Systemet medför en naturlig preferens för en "borgerlig" konst i dess mest förlegade och sterilt konstnärliga form. Och samtidigt splittras situationen av en rad deklarationer och valhanta gester av motsatt innebörd. Episoden med Tidsbilden är en tragikomisk illustration av detta tillstånd. I radion, folkhemmets uttrycksmedel par preference, får katolicismen göra sig bred. Förhållandet mellan A-pressens kungafjäsk och kultursidor inger i bästa fall en

känsla av lätt svindel. Sveriges främsta filmregissörer, ett större antal i kulturlivet verksamma socialdemokratiska partimedlemmar, Svenska Filmsamfundet, dvs. filmkonstens minoritet, yrkade på en restitution av nöjesskatt efter kvalitetsbedömning. Regeringen och riksdagen handlade demokratiskt och hjälpte Åsa-Nisse. Teologiprofessorer går det tretton på dussinet medan film är ett okänt begrepp hos våra högskolor. Ena dagen talar Erlander om Dostojevski och andra dagen hjälper han till att göra reklam för bibliska cinemascop-filmer av katastrofqualitet. Ena dagen skall det vara arbetarkultur för det är fint och demokratiskt och andra dagen skall man värna den borgerliga kulturtraditionen för den är ännu finare och dessutom vore det odemokratiskt att preferera sig själv. Allt medan vännen Ivar Öhman i *Folket i Bild* med ena handen skriver arbetarkulturella brandartiklar mot tecknade serier och med andra handen utbetalar arvodet för Biffen och Bananen, en serie som i fråga om reaktionär andefattigdom kan mäta sig med de flesta.

Det är naturligtvis inte fullt så illa att kulturpolitiken helt rättar sig efter majoritetens tycken och smak. Sigge Stark får inga statsstipendier. Snoddas har inte sjungit på Operan och Dramaten har förskonats från Karusellen. I högsätet sitter inte arbetarkulturen utan arbetarrörelsens snåla förvaltning av den borgerliga kulturen, den politiskt-ekonomiska expertisens kulturella medelproportional. På ekonomins och socialpolitikens område sitter regeringen som representant för arbetarrörelsen. På konstens områden sitter den som

representant för staten. Man tvivlar inte på dess goda vilja. Men konsten behöver ingen god vilja utan pengar och respekt för sin integritet. Det är denna respekt man saknar i kulturpolitiken, ödmjukheten inför den smakens och kunnighetens diktatur som för de sköna konsternas vidkommande är lika gällande som för naturvetenskaperna. Där kommer man ingenstans med den allmänna rösträtten och utsuddandet av klasskillnaderna.

Konsten som samhällsreagens är ett ofrånkomligt sociologiskt fenomen. Konstens påverkan på politiken och samhället är av svåröverskådlig betydelse. Men den sker indirekt, ibland till synes omedvetet, i regel över omvägar. Den syftar sällan, som pedagogiken, sociologin och mentalhygienens, till praktiska åtgärder — primärt till attityder, kännedom om de mänskliga rela-

tionernas ständiga förändring. Dess naturliga plats är oppositionens, inte den politiska oppositionen utan den opposition som ligger i spänningen mellan det konventionella och det visionära, i spänningen mellan en gammal sanning som har blivit stagnerad lögn och en ny sanning på väg att bli verklighet. Det är därför dess enstaka direkta engagemang i dag så mycket kretsar kring för folkhemmet så fjärran men för oss alla så vitala frågor som de färgade folkens frigörelse och kampen för freden.

Men i folkhemmet bör konsten behandlas så som Ivar Lo-Johansson vill att zigenare skall behandlas. Lika litet som zigenare bör konsten assimileras. Den skall behandlas och uppmuntras som minoritet. Samhället behöver minoriteter, det behöver konst. Ett radikalt demokratiskt samhälle behöver konstens egen aristokrati.

★ Men för en socialdemokratisk kulturpolitik måste även på dessa "fria" kulturområden vissa principer vara riktgivande. Sålunda måste kulturlivets nuvarande starka merkantilisering bekämpas. Den ekonomiska lönsamhets-synpunkten, när det t. ex. gäller teater, kan inte gärna försvaras med utgångspunkt från en socialistisk kulturuppfattning. Samma är förhållandet med den marknadshushållning, som gäller i fråga om litteratur, konst och musik. De kulturarbetare, vars "produkter" inte är "säljbara", har många gånger oavsett kvalitet fått försvinna från marknaden i enlighet med kapitalismens lagar. Det är därför en angelägen uppgift att i statlig regi bygga upp ett ekonomiskt stödsystem åt t. ex. författare, konstnärer och musiker. Samtliga här berörda problem har också upptagits av olika statliga utredningar.

Ragnar Edenman: Kulturpolitiken och samhällets omdaning (1952)

Nina Wormbs

Harry Schein & framtidens kommunikationsteknologi

I inledningen till Harry Scheins bok med den dubbeltydiga titeln, *Inför en ny mediapolitik: Kabeltelevision – bildskval eller kommunikation* som publicerades 1972, påtalade han att ”bredbandstekniken” min-sann kunde användas för mycket mer än bara distribution av TV-program. Allra mest intressant var systemet om det var dubbelriktat, ansåg Schein. ”Ett dubbelriktat kabelsystem medger informationsflöde mellan samtliga till systemet anslutna, i princip likartat det som gäller för det vanliga telefonnätet. Bildtelefonen är ett exempel på denna teknik.”¹

I dag vet vi att en framgångsrik offentlig demonstration av ARPNET genomfördes just hösten 1972.² Vi vet också att nätverk kom att sammankopplas till dubbelriktade system, att nätverk av nätverk etablerades, att standarder etablerades för att kunna ansluta fler och fler – delvis genom det vanliga telefonnätet – och att användning stimulerade till utveckling av en rad tjänster, till exempel bildtelefonen i form av Skype. Men det visste förstås inte Harry Schein.

Schein hade fått i uppdrag av utbildningsdepartementet att bevaka vissa kommunikationsfrågor; det var inom ramen för det arbetet som han skrev sin debattbok om kabel-TV. Det var således ingen offentlig utredning i klassisk mening. *Inför en ny mediapolitik* har likväl blivit en klassiker, och det senaste decenniets utveckling på IT-området gör att boken återigen blivit aktuell för den som intresserar sig för framväxten av dagens informationssamhälle.³ Uttalar man sig om tillräckligt mycket när det gäller framtiden slår visserligen alltid något in, särskilt om man uttalar sig lagom specifikt, vilket Schein var mästare på. Och visst går det 13 profeter om informationssamhället på dussinet, men Scheins debattskrift är ändå värd extra uppmärksamhet. Fokus för boken var egentligen kabel-TV, men Schein ville också sätta in denna teknik i ett större tekniskt och massmedialt sammanhang. Det gör boken särskilt intressant, inte minst i ljuset av hur vissa mediepolitiska frågor ibland kan lida av att ha sin hemvist på flera departement. Det sammanhang som han valde fångar därtill inte bara dåtiden utan också vad man ansåg om tek-

nikutveckling under 1960-talet – och vad som föreföll kunna bli framtiden.

Som uppdrag från regeringskansliet speglar Scheins studie också vilka politiska frågor som var aktuella, och på vilket sätt man tänkte sig introducera dem i en bredare samhällsdebatt. Scheins anställning som sakkunnig var emellertid något förbryllande. Det råder ingen tvekan om att han inte var någon vanlig tjänsteman. Han hade, som andra artiklar i den här boken visar, en stark koppling till socialdemokratin.⁴ Samtidigt var han noga med att han presenterade en subjektiv bild och att den inte representerade departementets åsikter. Till detta kom förstås att han redan hade en mycket stark medial position i det offentliga Sverige, och att han var färgstark på gränsen till gräll i debatten.

Inför en ny mediapolitik är på samma gång starkt förankrad i sin samtid och märkligt tidlös i sina uttalanden om relationen mellan människan och tekniken. Det är svårt att inte förundras över vissa av hans formuleringar, fascineras av det visionära och roas av hans slagfärdighet. Å andra sidan faller referenser till 70-talets kulturpolitiska debatt platt till marken för de flesta läsare i dag, och synar man hans förutsägelser i sömmarna framtonar en strategisk debattstil som garderar mot kritik. Boken ger således möjligheten att studera ett särskild verksamhetsområde som Harry Schein ägnade sig åt, men den är också ett uttryck för 70-talets massmedie-debatt – en debatt som faktiskt bär många likheter med dagens.

Tanken med den här artikeln om dåtidens framtida kommunikationsteknik är därför att försöka svara på vem eller vilka Schein hade läst och inspirerats av, vilka slutsatser han egentligen drog av den teknikutveckling som han såg möjlig samt hur hans utredningen togs emot. Inledningsvis skisserar jag en kort samtidsbild och något om uppdragets bakgrund; därefter redogör jag för boken, dess innehåll och Scheins sätt att argumentera. Mottagandet blev blandat och jag tar också upp några exempel från den debatt som följde.



Medievisionären Schein – omslag till *Inför en ny mediapolitik* från 1972.

1970-talets medier & bakgrunden till uppdraget

1970 hade Sverige två TV-kanaler och tre radio-kanaler, alla med program från AB Sveriges Radio och ingen med reklam. TV2 började sända först framåt halv sju på kvällen och båda kanalerna slutade sina sändningar vid midnatt. Även i radion var det sändningsuppehåll under natten, förutom i P3 där det var så kallad melodiradio. Dessa elektroniska massmedier betraktades på många håll som nya medier som störde eller hotade existerande äldre medier. Diskussionen om ”pressdöden” som en följd av televisionens segertåg världen över var livaktig – och presstödet infördes 1971 efter att ha utretts

offentligt två gånger på kort tid.⁵ På samma sätt fanns det oro inom filmindustrin för att TV-tittandet skulle inverka menligt på biografernas besöks-siffror.

Men det fanns också starka förhoppningarna att kunna använda radio och TV i utbildningens tjänst, något som på offentlig nivå tydligt kom till uttryck i ”Kommittén för TV och radio i utbildningen” (TRU) som sammankallades 1967.⁶ Videogrammen, som videofilmen kallades från början, var ett faktum som oroade, även om de inte än tog den plats i debatten de skulle göra tio år senare under den så kallade videovåldsdebatten.⁷

Det tidiga 70-talet var följaktligen en motsägelsefull tid. Samtidigt som de nya medierna tycktes erbjuda en rad möjligheter för att bilda, utbilda och underhålla kunde de också fördumma, korrumpera och dominera på ett tvivelaktigt och otillbörligt sätt. Det var i detta sammanhang som Harry Schein anställdes som sakkunnig på utbildningsdepartementet där massmediefrågorna då var placerade. Schein förordnades från den första juli 1971 och tills vidare. Tanken var att han skulle bistå Ingvar Carlsson, som varit utbildningsminister sedan hösten 1969, med mediepolitiska frågor. Bland dessa fanns exempelvis filmfrågor, men även kassett- och tråd-TV.⁸ Utbildningsdepartementet hade 1971 fyra olika sakområden: skolväsendet, högre utbildning, allmän kultur- och bildningsverksamhet samt kyrkan. Under den här perioden fanns det alltså inte någon särskild enhet som sysslade uteslutande med mediefrågor, utan de hanterades tillsammans med övriga kulturfrågor.⁹

Form & argumentation

Den bok som Harry Schein publicerade 1972 var liten till omfånget. Den hade ett behändigt format med mjuka pärmar; var 250 sidor tjock, där de sista 70 sidorna utgjordes av ett slags tekniskt-ekonomiskt appendix med bilder och tabeller som författats av

Scheins medarbetare på Televerket. I huvudtexten gick Schein i tur och ordning igenom helt kort vad den ”nya kommunikationsteknologin” egentligen bestod i, dagsläget på kabel-TV-fronten och hur man kunde förstå teledata. Därefter diskuterade han hur man kunde göra prognoser, samtidigt som han redovisade ett antal framtidsscenarion. ”Människan och tekniken” fick ett eget kapitel, men liknande frågor återfanns också i avsnitt om optimal eller maximal information, om jämlikhet och demokrati i relation till den nya tekniken och så vidare. I kapitlet ”Av få för alla – av alla för få” diskuterade Schein vidare vilka som skulle göra program, ett ämne som även berördes i avsnittet om hur verksamheten skulle regleras – vilket i sin tur också spillde över på hur den skulle finansieras. Det avslutande kapitlet hette kort och gott ”En ny mediapolitik”, där Schein föreslog att det skulle inrättas en tvärvetenskaplig byrå med uppgift att ta fram underlag och kunskap för den politik som nu borde formuleras.

Sammanfattningsvis kan man säga att ett flertal typiskt scheinska idéer återkom på olika ställen i boken. Ibland var Schein neutralt redovisande, men mitt i ett avsnitt kunde han också fälla starkt normativa omdömen – som till exempel i ett parti med rubriken ”Den nya kommunikationsteknologin”.¹⁰ Schein redovisade där framför allt siffror om datorinnehav och förändringen av utrymmet på olika bärare av information; det vill säga, hur många TV-kanaler som kunde få rum i olika system, eller hur många telefonsamtal som fick plats på olika satelliter. I avsnittet om satelliter brände det dock till. Eftersom satellitkommunikation lätt kunde kränka ett lands gränser, redovisade Schein FN:s arbete med denna fråga, vilken sades handla mer om hegemonisk dominans än ekonomisk vinning. Men han avfärdade samtidigt dessa farhågor som överdrivna – och man anar ett mindre förakt för de samtida protesterna mot imperialismen i allmänhet. ”Det är i detta sammanhang viktigt att understryka att talet om ett stormakternas eterkrig

som en följd av satellittekniken är överdrivet”, skrev Schein. ”Samma gäller farhågorna om att mer eller mindre försvarslösa länder kommer att dränkas i reklam- och propagandasändningar, överförda via satellit.”¹¹

Att Schein stack ut hakan på detta område är intressant, inte minst i ljuset av den diskussion som socialdemokratin skulle befinna sig i tio år senare när debatten om det nordiska TV-satellitsystemet Nordsat nådde sitt klimax.¹² Som sakkunnig skickades Schein på diverse konferenser, bland annat om satelliter. Och när Nordiska Rådet ordnade ett stort seminarium på Grand Hotel Saltsjöbaden 1977 vände han sig mot satelliten mest av kostnadsskäl. Han var då övertygad om att kabelalternativet var billigare och lutade sig framför allt på Televerkets uppgifter. Samtidigt ville han hellre tala om innehåll och kvalitet. Hans dom över satellitfrågan, som den föll 20 år senare, var att han var så trött på den att han inte ens orkade skriva om den.¹³

På fler än ett sätt är en stor förtjänst med *Inför en ny mediapolitik* just denna mixtur av redovisande och diskuterande delar. Samtidigt är den också något försätlig som exemplet med satellitsändningar visat. Ett annat grepp var den raljerande tonen, något som kom till uttryck i Scheins beskrivning av hur vissa prognoser gjordes:

En omtyckt metod är den så kallade Delfi-tekniken, som med möjligen omedveten ironi lånat sitt namn från det gåtfulla oraklet i Apollos stad. Förenklat uttryckt innebär denna teknik att ett antal experter tillfrågas om vad de tror om framtiden, att deras svar sammanställs statistiskt, att sammanställningen på nytt tillställs experterna och att dessa sedan ger sitt definitiva svar. Delfi-tekniken är utomordentligt väl lämpad för att statistiskt befästa fördomar och ge dem en vetenskaplig dräkt.¹⁴

På flera ställen i sin bok hänvisar han trots denna passage till olika delfi-undersökningar, vilket förstås gjorde att läsaren fick svårt att bedöma vad Harry

Schein själv egentligen tyckte och trodde. Menade han allvar – eller drev han med sina läsare? Samma typ av lek iscensätter han i en passus om värderingar och framtiden, där han skriver att ”politik är att vilja, lär någon ha sagt” – detta trots att Olof Palmes bok med samma titel kom bara tre år tidigare och självklart var en del av det offentliga samtalet.¹⁵ Detta kan tolkas som ett uttryck för en mild ironi, men man kan även förstå det som en utpräglad strategi. Den gör det nämligen möjligt för Schein att både belägga sina påståenden och undergräva trovärdigheten i expertutlåtanden. Samtidigt.

En annan framställningsteknik som Schein flitigt nyttjar var att uttala sig om allmänna föreställningar om saker – vilka han sedan kunde gå till attack mot och komplicera. ”Det bristanden sambandet mellan teknikens utveckling och samhällets behov har tolkats så, att teknologin uppfattats som ett instrument för kommersialismen”, heter det exempelvis på ett ställe, ”och att den därför förblivit opåverkad av humanistiska värderingar och sociala målsättningar. Framstegsideologin, obruten sedan renässansen, ifrågasätts därför av allt fler människor.”¹⁶

Detta yviga uttalande satte diskussionen i ett tidsbundet sammanhang och gjorde det möjligt för Schein att på samma gång försvara och angripa tekniken. Eftersom bilden är mycket grov måste den kompliceras – vilket är ganska lätt. Att göra två till synes motsatta saker samtidigt lyckades Schein med även när det gällde den nya teknikens förändringspotential och dess hastighet. Å ena sidan talade han om den informationstekniska revolutionen som skulle komma. Å andra sidan sa han att man inte skulle överdriva dramatiken i de beslut som måste fattas, eftersom existerande infrastruktur redan hade hög kapacitet, det vill säga framtiden var redan här. I någon mening är framtiden alltid närvarande i nuet, precis som dåtiden. Men huruvida framtiden var där, redan 1972, beror förstås på vilken framtid man menar, hur långt fram man kan gå för att Scheins uttalande ska äga giltighet. Här blir hans

debatt- och argumentationsstil särskilt tydlig. Man kan till och med tala om en strategi som gör det möjligt att gardera uttalanden mot både samtida och framtida kritik. Möjligen var det just denna förmåga som var en av Scheins allra största tillgångar som debattör.

En annan tillgång för Schein var förstås de konkreta exemplen, som emellertid var mycket tidsbundna. Ständigt återkommande var frågan om skillnaden på kvalitet och kvantitet. En av fördelarna med kabel-TV var att det fanns plats för massor av program. Den trängsel i etern, som var det allmänt godkända skälet till att Sverige hade ett etermediemonopol, hade alltså ingen motsvarighet när sändningen gick via kabel.¹⁷ Det innebar att informationen skulle kunna öka, men inte nödvändigtvis att människor skulle bli bättre informerade. ”I valet mellan ett kanske i och för sig av viktiga informationer rikt TRU-program och en i den andra TV-kanalen samtidigt visad Åsa-Nisse-film väljer de flesta av tittarna den sistnämnda”, påtalade Schein. ”Det är osannolikt att förhållandet *väsentligt* skulle förändras om alternativet till Åsa-Nisse inte vore ett utan kanske tio eller etthundra TRU-program.”¹⁸

TRU-kommittén, som inte bara utredde utan också producerade program med statliga medel, symboliserade för Schein bildning, utbildning och information. Åsa-Nisse var raka motsatsen. Schein hade under hösten 1971 ondgjort sig över kvaliteten i en rad Åsa-Nisse-filmer och till slut anmält en till Radionämnden. Ärendet blev medialt omdebatterat men friades förstås av nämnden. I sin bedömning konstaterades att filmen ”visserligen inte fyller särskilt högt ställda konstnärliga krav på underhållning” men att den uppskattades av många. Den kunde inte ”anses understiga de minimikrav på god förströelse och underhållning som avtalet avser” och därför fanns det heller ingen anledning att fälla.¹⁹

Förslag & förutsägelser

Ett av de områden Harry Schein utpekade som centralt för det framtida medielandskapet var den sammansmältning av data- och telekommunikation som då stod för dörren. ”Sambandet mellan data-teknik och telekommunikation är uppenbart”, skrev han, och då framför allt ”när matning i och framtagning från datorer sker på avstånd.”²⁰ Visserligen hade man fått revidera föreställningar om att mängden data överförd via teleledningar skulle överträffa mängden telefonsamtal inom kort, detta eftersom det visade sig att många datakunder använde separata nät. Men poängen var densamma. Här försiggick vad vi i dag skulle kalla för konvergens. Samtidigt identifierade Schein att denna konvergens skulle kunna få konsekvenser för den personliga integriteten, inte minst i relation till den svenska offentlighetsprincipen. Med en självreflexiv formulering kommenterade han i samma andetag samkörning av register, sammanslagning av olika informationsmängder och vad det skulle kunna få för konsekvenser. ”En filmdirektör kan vara anonym, likaså en tennisspelare eller en Danderydsbo. Men inte en tennisspelande filmdirektör från Danderyd.”²¹

Detta intresse för integriteten var han inte ensam om, utan det var något som även uppmärksammades i samtiden. Det satt åtminstone tre offentliga utredningar som hade kopplingar till området, nämligen Integritetsskyddskommittén, Offentlighets- och sekretesslagstiftningskommittén samt Dataarkiveringskommittén, och ett par år senare kom Data-lagen. Det stora intresse för integritetsfrågor under det tidiga 70-talet hade flera bottnar och sägs ibland ha stimulerats av den folk- och bostadsräkning som genomfördes 1970. Här var Schein inte visionär utan snarare i takt med tiden. Men integritetsfrågans plats i den dåvarande debatten är ändå väl värd att notera, för även om frågan varit juridiskt aktuell ända sedan dess, upplever den något av en renässans i dagens debatt om informationssamhället.²² Det

visar inte minst den diskussion som följt i spåren av rättegången mot The Pirate Bay, de olika lagförslagen om signalspaning i tråd (den så kallade FRA-lagen) och utelämnande av uppgift om fildelare (IPRED) samt direktiv från EU-kommissionen.

Kopplingen till i dag är tydlig även när det gäller ansvaret för den nya tekniken. Vilka företag skulle exempelvis släppas in och hur skulle det nya nätverket organiseras? Situationen var speciell i Sverige med ett statligt verk med *de facto*-monopol på telekommunikationer. Samtidigt var dataindustrin privat och helt dominerad av IBM som hade två tredjedelar av världsmarknaden. Schein ansåg att det inte var självklart hur dessa två verksamheter skulle kunna samarbeta, speciellt eftersom viss data, som skulle komma att lagras, var av allmänt intresse. Tills vidare, ansåg Schein, borde man emellertid ge näringslivet stor frihet att etablera sig.²³ Det var ett politiskt ställningstagande och egentligen inte utslag av någon särskild framsynthet. Diskussionen om balansen mellan statliga och kommersiella investeringar såg annorlunda ut på 1970-talet när liberaliseringen av exempelvis telekommunikationssektorn ännu inte hade påbörjats. Den övergripande frågeställningen är emellertid fortfarande aktuell, vilket upprepade statliga utredningar om bredbandsutbyggnad det senaste decenniet visar med all önskvärd tydlighet.²⁴

Bland Scheins resonemang var de i kapitlet om ”Människan och tekniken” på många sätt centrala (trots att kapitlet bara var sju sidor långt). När Schein överlämnade sin bok till Bertil Zachrisson, Ingvar Carlssons efterträdare på ministerposten, föreslog han att Zachrisson skulle hoppa över de 75 första sidorna och börja läsa i just detta kapitel. Det inledande konstaterandet att tekniken ”kan ge samhället vad samhället behöver. Men samhället har alltid haft det svårt att artikulera sina behov”, fångade spänningen mellan önskade och oönskade konsekvenser av teknisk förändring.²⁵ Schein påpekade att effekterna av den nya tekniken, och en övergång från direkt kommunikation till telekommunikation

inte var klarlagda, men han gjorde ingen större poäng av det. Istället underströk han att den nya tekniken skulle kunna möjliggöra differentierad information. Som det såg ut nu i TV kunde han inte riktigt se skillnaden mellan exempelvis ”Halvsju” och ”Kvällsöppet”, men med kabel-TV skulle man kunna få inte bara mer av samma. Han frågade sig till och med om masskommunikationen kunde vara ett övergående fenomen, tillhörande 1900-talet, och att det som följde istället skulle bli ”en långtgående individualiserad kultur”.²⁶

Av alla Harry Scheins förutsägelser är kanske denna spekulatio (som han visserligen inte var ensam om) mest förvånande i ljuset av masskommunikationens dominans i början av 70-talet. När man bläddrar i tidningar från den här tiden är det påfallande hur mycket information som rörde de två TV-kanalernas sändningar. Att TV skulle differentieras med fler kanaler var inte en främmande tanke, men att gå därifrån till att tala om individualiserad kultur var tveklöst ett stort steg. Schein såg dock inte konsumenterna som producenter i denna individualisering (det återkommer på ett mer abstrakt sätt i avsnittet om vem som ska göra program). Perspektivet var snarare en fragmentisering av en existerande gemenskap där folk förmodligen skulle välja olika versioner av Åsa-Nisse snarare än TRU – vilket Schein alltså ifrågasatte nyttan av.

Ytterligare en förutsägelse som Schein återgav var hur det tryckta ordet skulle ersättas av allt mer audiovisuell information.²⁷ Förespråkarna hävdade att det var en naturlig utveckling, men Schein refererade också till skeptiker företrädade av författaren Artur Lundkvist (som var en personlig vän), och påpekade att det tar längre tid att tala än att läsa. Samtidigt som han menade att det inte var nödvändigt att ställa de olika formerna mot varandra, ägnade han stort utrymme åt att diskutera hur TV-tittandet ökat och radiolyssnandet minskat, särskilt i de lägre socialgrupperna. Han underströk dock avslutningsvis att framtidens nyhetsförmedling inte skulle låsas in i dagens strukturer eftersom

det skulle motverka de förändringar som kunde behövas.²⁸

Över huvud taget ägnade Schein i sin bok en hel del utrymme åt att tala om behovet av klok reglering. Man var tvungen att reglera för att upprätthålla mångfald, det vill säga reglera för att behålla friheten. Men för att detta skulle kunna genomföras behövde man bättre kunskap, och det var där Scheins enda konkreta förslag kom in. Han menade att det borde inrättas en mediepolitisk byrå direkt underställd regeringen. Byråns uppgift skulle vara att följa medieutvecklingen, både nationellt och internationellt, att informera statsmakterna och sprida kunskap, att främja forskning och utvecklingsarbete och att initiera och leda studier, att studera och analysera organisationsfrågor, finansiella frågor och upphovsrättsliga frågor samt att samordna. Inom byrån skulle man se till att knyta en rad experter för att få den tvärvetenskapliga kunskap som behövdes. Schein menade att det rädde stor kunskapsbrist, något han också fann stöd för i rapporter från Unesco. Ett annat skäl var bristen på samordning. Mediefrågorna återfanns på inte mindre än fem olika departement, om man inte räknade försvaret som också hade vissa kommunikationsintressen. Av detta följde att det var dålig samordning mellan alla de utredningar som samtidigt behandlade olika mediefrågor. Vad som krävdes var en mer integrerad politik, om man inte ville vakna upp om ett antal år och fråga hur det kunde bli som det blev, ”varför samhället alltid ingriper för sent.”²⁹

Mottagande & diskussion

Inför en ny mediapolitik publicerades i mitten av september 1972 och skapade snabbt ett stort intresse.³⁰ Den anmäldes samma dag på både *Expressens* och *Dagens Nyheter*s ledarsidor i tämligen positiva – om än något raljerande – ordalag där båda gjorde poäng av att Harry Schein förmodligen själv såg sig som direktör för den föreslagna byrån. I *Svenska Dag-*

bladet fick han en bild på framsidan, en anmälan samt en intervju inne i tidningen som båda var neutralt hållna.³¹ *Aftonbladets* Macke Nilsson däremot, kallade i sin korta anmälan några dagar senare boken farlig under rubriken ”Se upp för Harry Schein – elektronikens Åsa-Nisse”.³² Förutom kritik mot den föreslagna byrån var det Scheins förutsägelse att Sveriges Radio skulle komma att förlora sin monopolställning något som intresserade. Även Stig Hadenius riktade snart kritik mot Schein, och då framför allt mot den mediapolitiska byrån som han ansåg skulle leda till en isolering av massmedia och med det en teknokratisering.³³

Schein gick i polemiskt svaromål både en och två gånger, och den retorik han gjort sig känd för saknades inte heller i denna debatt. Macke Nilsson fick veta att han levde, liksom Stig Hadenius, som Schein tog på större allvar men likväl avfärdade. Schein fann Hadenius attack både orättvis och orimlig. ”Vår kommunikationspolitik lär knappast bli mindre isolerad eller mindre teknokratisk om dess utformning överläts till televerket eller L M Ericson. [...] Borgerlighetens alternativ är i varje fall realistiskt. Extremvänsterns alternativ är på sin höjd romantiskt”, skrev Schein, och retoriskt frågade han sig: ”Skall telekommunikationssystemet och dess många komplicerade funktioner konstrueras på ett stormöte?”³⁴

Stort utrymme fick boken också i en lång artikel i *Dagens Nyheter* i början av december 1972. Artikeln hade formen av ett samtal mellan Schein och Olof Lagercrantz; idén hade vuxit fram under några av deras gemensamma middagar. Tonen var resonerande och gav debatten och frågeställningarna ett större djup än recensionerna dittills gjort, i alla fall från Scheins utgångspunkt. Lagercrantz ansåg att Schein var alldeles för abstrakt i sin bok och bad honom konkretisera, varvid Schein gav exempel på två olika utvecklingsvägar, båda ytterligheter. I det ena fallet skulle kabel-TV skötas av ett bolag ägt av storföretag som Ericsson eller Bonnier, och i det andra fallet av Kommunförbundet och några stat-



sägda företag. I det ena fallet skulle lokalt näringsliv, föreningsverksamhet och olika typer av organisation få tillgång till 15 av de 20 kanalerna, två skulle Sveriges Radio få och i de tre sista skulle kabel-TV-bolaget sända långfilm, idrott respektive allmän underhållning mot betalning. I det andra fallet skulle kabel-TV-bolaget ha tillgång till 17 kanaler, den artonde skulle disponeras av kulturinstitutioner som Operan och de två sista – som man skulle få betala

för att se – av artister och filmare. I det första scenariot skulle anslutningskostnaden vara låg, men det publika intresset så stort – framför allt för sportkanalen – att man snabbt skulle generera så stora vinster att kabel-TV-bolaget kunde övertrumfa Sveriges Radio när det gällde inköp av populära sportevenemang. I det andra fallet skulle anslutningsavgiften vara hög, men subventioneras för behövande. Reklam skulle vara förbjuden, men intäkterna

Harry Schein och Olof Lagercrantz diskuterar mediefrågor. Foto: Olle Seijbold Scanpix.

ändå tillräckliga för att möjliggöra programproduktion.³⁵

Lagercrantz spekulerade om att Schein själv föredrog det senare alternativet, samtidigt som han undrade om det inte fanns en tredje väg där det inte hände något. Schein svarade att det var svårt att säga nej till tekniken: ”Risken är att en fåfång kamp mot tekniken slutar med att marknadskrafterna vinner.” Därför föreslog han att man istället skulle styra tekniken. Att på detta sätt göra skillnad på *kamp mot* och *styrning av* illustrerar återigen Scheins språkstrategi. Delvis lockade en fåfång kamp förstås inte särskilt många, men framför allt framstod det som oklart var styrningen började – och kampen slutade. Inte heller var det klart varför Schein här egentligen skiljde på marknadskrafterna och tekniken.

Avslutningsvis diskuterade Lagercrantz och Schein pressens roll, där båda framstod som bekymrade. Schein föreslog att pressen skulle omfattas av samma krav på saklighet som radio och TV gjorde, en tanke han utvecklade i en artikel strax efter nyåret 1973.³⁶ Dessa uttalanden resulterade i kritik,³⁷ bland annat från Olle Wästberg i *Expressen* en vecka senare.³⁸ Wästberg tog debatten om den så kallade vänstervridningen till utgångspunkt, och menade att Scheins förslag att också kräva saklighetsreglering av pressen var ett exempel på hur man från offentligt håll ville styra och kontrollera mer.³⁹ Det är inte ägnat att förvåna att Harry Scheins svar präglades av stark indignation.⁴⁰

Men Schein fick inte bara försvara sina idéer på tidningarnas debattsidor, han for själv också kors och tvärs genom både Sverige och Norden för att diskutera boken, teknisk förändring och mediepolitik. Han var med i radio och TV, på Publicistklubben och Journalisthögskolan, hos Tidningsutgivareföreningen och på Sekretariatet för framtidsstudier.⁴¹ Hans önskan om att boken skulle starta en debatt och diskussion slog in med råge.

Inspiratörer – nationella & internationella

Inför en ny mediapolitik vimlar av citat och utsagor, men Harry Schein var i regel ganska sparsam med att uppge källorna.⁴² Det innebär förstås att frågan om Scheins egentliga inspiratörer förblir svårbesvarad. En och annan nämns dock naturligtvis vid namn, bland annat Marshall McLuhan – en medieteoretiker som det idag är svårt att kringgå. När informationssamhället söker sina rötter har han fått förnyade läsarskaror och tidskriften *Wired* utnämnde honom redan i början av 90-talet till sitt hus-helgon. McLuhans tankar och teser hade dock ett betydande inflytande på den offentliga debatten redan under 60-talet då böcker från hans penna – som *The Gutenberg Galaxy*, *Understanding Media* och *The Medium is the Massage* – snabbt fick stor spridning.

Att Schein läst McLuhan redan innan arbetet med boken framgår exempelvis av en artikel i BLM 1969.⁴³ Det innebar emellertid inte att han delade McLuhans syn på massmedia och teknisk förändring. McLuhan var, med sin egenartade uppdelning av medier i ”kalla” respektive ”varma”, samt föreställningen att innehållet inte hade någon betydelse, en teknikdeterminist av stora mått – vilket han också blev kritiserad för under 70-talet.⁴⁴ Schein uttryckte sig sällan så kategoriskt, utan formulerade sig i mer problematiserande ordalag. Det verkar snarare som om Schein låtit sig influeras av Hans Magnus Enzensberger, som skrivit om medier alltsedan 50-talet. I början av 70-talet publicerade han en kort artikel om medier där han ansåg att de elektroniska mediernas potential eller begränsning inte alls låg i tekniken, som mycket väl kunde anpassas.⁴⁵ Att TV-systemet var ett distribuerat system hade inte sina tekniska, utan snarare sina politiska skäl. På detta sätt underströk Enzensberger möjligheterna snarare än begränsningarna, vilket också var synligt i Scheins resonemang.

I introduktionen till sin bok nämnde Schein ett antal rapporter som varit till stor hjälp. Särskilt lyfte han fram en kanadensisk utredning som sammanfattats i rapporten ”Instant World”, samt en utredning som de nordiska rundradiobolagen gjort med titeln ”Nordisk utredning om den nya kommunikationsteknologins återverkan på etermedierna”. Att en nordisk utredning för det första tilldrog sig Scheins intresse berodde på att etermedia länge varit ett intresseområde för nordisk kulturpolitik. Nordvisionen hade instiftats efter europeisk modell 1958 och de nordiska rundradiobolagen samarbetade, liksom de nordiska televerken, om radio och TV över gränserna. Att informera sig om teknisk förändring var av stor betydelse.⁴⁶ ”Instant World” tycks för det andra ha varit betydelsefull i Kanada,⁴⁷ och det står klart att Schein tyckte den var viktig. Han lät ambassaden i Ottawa ordna fram ytterligare exemplar av den och försåg Olof Palme, Ingvar Carlsson och Televerket med kopior.⁴⁸

Samarbetet med Televerket tycks ha varit gott och i sina memoarer uttrycker Schein tillfredsställelse över att åter få arbeta med ingenjörer. De första kontakterna skedde på högsta nivå, men sedan var det avdelningsdirektör Stig Rosenlund som var kontaktperson.⁴⁹ Det är mycket troligt att Schein påverkades av sina kontakter med Televerket och dess syn på teknikens utveckling, vilka ju också uttrycktes i en bilaga i boken. Schein gick även på möten om teknikvärdering på Ingenjörsvetenskapsakademin och korresponderade med teknikchefen på Sveriges Radio, Johan von Utfall. I alla händelser påverkades Televerket av kontakten med Schein. Hans uppdrag initierade aktiviteter på verket som tillsatte en arbetsgrupp ”för att studera tråd-TV:ns utveckling”.⁵⁰ Ett centralt och mycket konkret resultat av Scheins uppdrag var således etableringen av vad som på 80-talet skulle bli ”Kabel-TV-divisionen” på Televerket, som fick stor betydelse när TV-landskapet förändrades.⁵¹

Frågans hemvist

Som påpekats utsattes Harry Scheins förslag om en byrå med ansvar för mediefrågor för stark kritik. Hans argument för en sådan byrå var många, bland annat det som rörde frågans hemvist. Utbildningsdepartementets kulturenhet som hade ansvar för filmen hade också hand om etermediefrågorna, vilka flyttats dit från kommunikationsdepartementet av Olof Palme. Kvar fanns dock själva distributionen som förstås var central när man talade om stora kommunikationsnät. Industridepartementet hade i sin tur ansvar för näringslivsfrågor, pressfrågor låg på finansdepartementet och upphovsrättsfrågor på justitiedepartementet. Schein ville integrera dessa olika sakområden och föreslog därför en enhet som var frikopplad från departementsstrukturen.

Under hösten 1972 förbereddes också en sådan enhet.⁵² Det tycks emellertid som om placeringen av enheten inte var helt klar. I samtal med Ragnar Edenman, som var Ingvar Carlssons företrädare och nu ledde den sittande pressutredningen, framgick det att även Edenman tyckte att den ”nya kommunikationsteknologin” var viktig, vilket Schein fann ”litet bekymmersamt”.⁵³ Man anar här en intressekonflikt och en rädsla för att de gamla medierna och deras företrädare, representerade av framför allt pressen, skulle monopolisera tankearbetet med de nya medierna och därmed låsa fast dem i gamla strukturer. Frampå våren verkar det emellertid som om Edenmans intresse svalnat och ingenting hände sedan före valet hösten 1973.⁵⁴ Istället fick Carl Lidbom i uppdrag att leda en arbetsgrupp för mediepolitiska frågor, i vilken Schein ingick.⁵⁵

Inte förrän 1982 bildades en särskild enhet för mediepolitiska frågor på utbildningsdepartementet,⁵⁶ men man kan undra om Harry Schein var nöjd med den lösningen. För även om pressfrågor så småningom också hamnade på utbildnings- och senare kulturdepartementet, så fanns det inga givna

sätt att överbrygga skillnader i perspektiv mellan kommunikationsdepartementet och senare näringsdepartementet. Schein satte fingret på en central aspekt av det framväxande informationssamhället, nämligen hur innehåll och infrastruktur samverkar på sätt som gör det svårt att reglera sektorsvis utan att märkligheter uppstår. Det framväxande kravet på teknikneutrala juridiska lösningar kan delvis ses som ett resultat av detta.

Avslutning – Schein som medieprofet

Inför en ny mediapolitik var en inflytelserik bok, även om den kanske gav få direkta politiska eller organisatoriska resultat. Det faktum att den diskuterades brett och fortfarande nämns som en viktigt bidrag till den offentliga debatten om den ”nya kommunikationsteknologin” är ett tecken. Och kanske kunde den inte vara annat än ett debattinlägg, något att bryta sina egna idéer och föreställningar mot. För boken var i många stycken före sin tid. Talet om bredband var med all sannolikhet svårt att förhålla sig till, och ännu svårare var det med föreställningen om alla och envar som producent och konsument i ett framtida elektroniskt samhälle. När man läser boken i dag är det svårt att inte fascineras av vad som ser ut som en stor framsynthet. Schein förutsåg verkligen en hel rad förändringar som inträdde 30 år senare, i en annan tid och i ett annat sammanhang.

Men samtidigt som det fanns förutsägelser som slog in, fanns det förstås en rad saker som inte alls föll ut såsom Schein hade tänkt sig. Ett exempel var frågan om reklam där han, som många andra, föreställde sig att reklamkakan var konstant och inte skulle växa med antalet kanaler. Om man införde reklam i kabel-TV skulle reklampengarna inte räcka till en reklamfinansierad eterburen kanal, trodde man.⁵⁷ Schein hade visserligen föreställningar om hur olika aktörer skulle kunna agera när det

gäller ägande och produktion, men den liberalisering av telesektorn som i Sverige sakta påbörjades redan under 80-talet var frånvarande i hans beskrivning. Schein var helt fast i föreställningen om naturliga monopol, som under den här perioden var den förhärskande organisationsmodellen för allsköns infrastruktur.⁵⁸ Han diskuterade inte heller de personliga terminalerna där våra skärmar blivit mindre och bärbara eller större och vägghängda. Det mesta av spekulation skedde på en samhällelig nivå och Schein uttryckte egentligen ganska lite om hur individen skulle komma att manövrera i detta nya medielandskap. Visserligen skrev han om det stora bredbandsnätet som skulle kunna koppla samman hela städer med påföljden att nationen kanske inte skulle vara den naturliga indelningen i framtiden, men han talade förvånansvärt lite om ett globaliserat kommunikationssystem. Kapacitetsökningen i både nät och datorer var heller inte särskilt närvarande.

Framför allt kunde Schein inte förutspå hur själva innehållet skulle komma att skilja sig från kommunikationen *per se*. Genom de gemensamma digitala standarder vi har i våra nät i dag, så kallade protokoll, spelar det ju ingen roll vad som skickas i kablar och fibrer. Kopplingen mellan bärare och tjänst är upplöst. Det finns inga tecken som tyder på att Schein kände till utvecklingen av TCP/IP, vaken i boken eller i det efterlämnade arkivmaterialet. Det verkar inte som han ens kunde föreställa sig en sådan utveckling. Detta inte sagt för att förta de förändringsmönster som Harry Schein faktiskt identifierade som viktiga, utan mer för att förtydliga att han inte helt och fullt kunde frigöra sig från sin samtid. Tvärt om befann han sig mitt i den, med allt vad det innebar. Kanske satt han också fast i sin egen historia och sin egen ålder.

Svante Lindqvist har argumenterat för att en människas föreställning om vad som är ny respektive gammal teknik formas av hennes uppväxt.⁵⁹ Tanken är enkel, men det förtar på intet vis dess relevans. I relation till teknikpolitik har den också ett stort ana-

lytiskt värde, eftersom uppfattningen om vad som är nytt respektive gammalt kan styra våra föreställningar om ett fenomens betydelse och behovet av reglering eller stöd. Vad Schein definierade som nytt respektive gammalt bestämdes av hans egna uppfattningar och upplevelser. Han var född 1924 i en tid när tidningspressen var det helt dominerande massmediet.⁶⁰ Han blev vuxen under andra världskriget, när radion utvecklats till distributionsteknik för nyheter, propaganda och kultur. Hans profes-

Noter

1. Harry Schein, *Inför en ny mediapolitik: kabeltelevision – bildskval eller kommunikation* (Stockholm: Allmänna förlaget, 1972), 16. Jag vill tacka Lena Ewertsson och Nicklas Lundblad för goda synpunkter på tidigare artikelutkast.
2. Se exempelvis Janet Abbate, *Inventing the Internet* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999) eller Manuel Castells, <*Internetgalaxen*>: *Reflektioner om Internet, ekonomi och samhälle* (Göteborg: Daidalos, 2002).
3. Begreppet informationssamhälle är omtvistat och jag ämnar inte bidra till den diskussionen i den här artikeln. Termen introducerades redan under 1970-talet, men det var först Yoneji Masuda, som med sin bok *Informationssamhället* i svensk översättning 1984, introducerade begreppet med den betydelse som blivit dominerande. Se Bernt Skovdahl, *Den digitala framtiden* (Stockholm: Institutet för framtidsstudier, 2008), 15, 30ff.
4. Denna koppling var alltför stark för att han skulle kunna bli chef för TV2 i slutet av 1960-talet anser Stig Hadenius i *Kampen om monopol: Sveriges radio och TV under 1900-talet* (Stockholm: Prisma, 1998), 223. Den hindrade honom emellertid inte från att blir styrelseordförande för Sveriges Radio 1983–1989.
5. Man talade om driftsstöd i form av produktionsbidrag till andratidningar. Betänkandet från 1963 års pressutredning hette *Dagstidningarnas ekonomiska villkor* (SOU 1965:22) och betänkandet från 1967 års pressutredning *Dagspressens situation* (SOU 1968:48). Även 1972 tillsattes en pressutredning som lämnade sitt slutbetänkande 1975 med titeln *Svensk Press: Statlig presspolitik* (SOU 1975:79). Frågan var följaktligen mycket aktuell de första åren på 1970-talet. Se exempelvis *Mångfald och räckvidd: Slutbetänkande av Presskommittén* (SOU 2006:8), kap 3.2.
6. Se Ingrid Lindell, *Kampen om utbildningsprogrammen: Skolradio och Utbildningsradio 1925–2003* (Lund: Arkiv, 2005) för

sionella identitet var tätt förbunden med filmen, som på 40- och 50-talet hade en oomstridd position. Och han såg TV etablera sig med oanad kraft under 60-talet. Det är i detta mediehistoriska ljus man måste förstå Harry Scheins definition av radio och TV som nya medier 1972. Och det belyser kanske också dagens diskussion om nya medier. För vem är de nya medierna egentligen nya – och hur länge kommer de vara det?

en detaljerad genomgång av utbildningsprogrammen och deras förhållande till olika intressegrupper och statlig styrning.

7. Se exempelvis Erik Højdestrand, *Det vedervärdiga videovåldet: Att återupprätta moralisk ordning* (Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 1997, diss.).
8. Utbildningsdepartementet, Presskommuniké, dat. 28/6 1971, Vol. 4:51, Harry Scheins personarkiv, Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek (hädanefter HS/ARAB). Tyvärr har jag inte hittat något material från Harry Scheins tid som sakkunnig på departementet i utbildningsdepartementets material på Riksarkivet. Det innebär att jag inte kunnat styrka Scheins versioner med andra källor. Jag har emellertid försökt att ta hänsyn till detta i min framställning.
9. Huvudman för kultur- och bildningsverksamheten var Roland Pålsson, som efterträddes på posten år 1974 av Gunnar Svensson. Ingvar Carlsson var minister fram till hösten 1973 då han efterträddes av Bertil Zachrisson. Statssekreterare var under båda regeringarna Palme Lennart Sandgren. Statsskalendern för aktuella år samt samtal med Lars Marén, telefon 31/8 2009.
10. Se kapitlet av Janne Lindqvist Grinde för en analys av Scheins retorik.
11. Harry Schein, 1972, 29.
12. Nina Wormbs, "Nordsat som hot eller löfte – om teknik och den nordiska tanken", *Historisk tidskrift*, nr 3, 1999; Nina Wormbs, *Vem älskade Tele-X? Om satelliter i Norden 1973–1989* (Hedemora: Gidlunds, 2003, diss.).
13. Harry Schein, *Makten*, refererad i Lena Ewertsson, *Dansen kring guldkalven: En historia om uppbyggandet av TV4 1984–1991* (Stockholm: SNS förlag, 2005), 316–317.
14. Harry Schein, 1972, 62–63.
15. Harry Schein, 1972, 82; Olof Palme, *Politik är att vilja* (Stockholm: Prisma, 1968).

16. Harry Schein, 1972, 76.

17. När det gäller frekvensbrist och utbyggnaden av det svenska rundradionätet, se Nina Wormbs, *Genom tråd och eter. Framväxten av distributionsnätet för radio och TV* (Stockholm: Norstedts, 1997). Föreställningen om frekvensbrist som organiserande princip har blivit utmanad, inte minst politiskt. För ett svenskt exempel se Anders E Borg, *Förmynderiets teori: En kritik av public service-ideologin* (Stockholm: City univ. Press, 1994).

18. Schein, 1972, 87.

19. Lars Bergman, *Radionämnden anser...* (Stockholm: LiberFörlag, 1977), 174–175.

20. Schein, 1972, 53.

21. Schein, 1972, 57.

22. Se Peter Seipel, "Alone no more", i *Festskrift till Marianne Levin*, red. Antonina Bakardjieva Engelbrekt et. al., (Stockholm: Norstedts juridik, 2008), 577–598, om tidig diskussion av integriteten; Lars Ilshammar, *Offentlighetens nya rum: Teknik och politik i Sverige 1969–1999* (Örebro: Univ.-bibl., 2002), kap. 7; och Åsa Söderlind, *Personlig integritet som informationspolitik: Debatt och diskussion i samband med tillkomsten av Datalag (1973:289)* (Borås: Valfrid, 2009).

23. Schein, 1972, 61.

24. Jämför också diskussionen om balansen mellan konkurrens och statlig investering i det så kallade Telekompaketet, eller vid framtagningen av en ny IT-agenda för EU efter 2010.

25. Schein, 1972, 76.

26. Schein, 1972 , 81.

27. Ett exempel på en audiovisuell individualiserad kultur är förstås YouTube. Se vidare Pelle Snickars & Patrick Vonderau, *The YouTube Reader* (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2009). Jämför också Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (New York: New York University Press, 2006).

28. Schein, 1972, 83–101.

29. Schein, 1972, 161–180, citat från sidan 180.

30. Veckan innan var Schein intervjuad i *Aftonbladet* under rubriken "Svara för 17" och nämnde då boken. *Aftonbladet*, 8/9, 1972

31. *Expressen*, *Dagens Nyheter* och *Svenska Dagbladet* , samtliga 15/9, 1972.

32. *Aftonbladet*, 19/9, 1972.

33. Stig Hadenius, "Harry Schein bland nya medier", *Aftonbladet* , 27/9, 1972.

34. Manuskript, Vol. 2:8 HS/ARAB.

35. "Kabel-TV samhällsfara eller ett framtidshopp?", *Dagens Nyheter*, 4 /12, 1972.

36. "Om betydelsen av tidningsägares påtryckningar på redaktörerna", *Dagens Nyheter*, 10/1, 1973.

37. Harry Schein, *Schein* (Stockholm: Bonniers, 1980), 327–328. Vol. 2:8 HS/ARAB.

38. Olle Wästberg, "VARNING för Schein", *Expressen*, 16/1, 1973.

39. Debatten om den så kallade vänstervridningen var livlig i början av 70-talet, delvis som ett resultat av introduktionen av och rekryteringen till TV2. Den omfattande diskussionen av programmen *Från socialism till ökad jämlikhet* och *Har du hört vad som hänt?*, som sändes hösten 1971, bidrog också. Se Torsten Thurén, *Medier i blåsväder: Den svenska radio och televisionen som samhällsbevarare och samhällskritiker* (Stockholm: Norstedt, 1997).

HS/ARAB; Schein, 1980, 333. Även Göran Lannergren ingick i denna grupp. Telefonsamtal med Lannergren 26/10, 2009.

56. Jag har inte kunnat klargöra exakt när, men i 1982 års statsskalender finns en medieenhet för vilken Göran Lannergren var chef. Det verkar som om den tillkom när Jan-Erik Wikström var minister.

57. Schein, 1972, 170–171; jfr Ewertsson, 2005, 224f.

58. För statlig inblandning i svensk infrastruktur historiskt se

Arne Kaijser, *I fädrens spår : den svenska infrastrukturens historiska utveckling och framtida utmaningar* (Stockholm: Carlssons, 1994).

59. Svante Lindqvist, "Modern teknik – en generationsfråga?", *IVA-nytt*, nr 1, 1988, 2–4.

60. För en levnadsteckning se exempelvis Anders Ferns bidrag till denna bok.

Ingvar Carlsson

Samtal i november

Harry Schein var en person med stort kontaktnät och utvecklad känsla för *namedropping*. I hans självbiografi *Schein* från 1980 finns ett mycket omfattande personregister. Fem namn återkommer där med en frekvens som placerar dem i en klass för sig: Ingmar Bergman, Ingrid Thulin, Olof Palme, Krister Wickman – och Ingvar Carlsson.¹

Carlsson var alltså en central person för Schein, som chef och så småningom som vän. I *Schein* beskriver han Carlsson som en av endast två nära manliga vänner (den andre är Kjell Grede) som var tydligt yngre än han själv.² Han skriver beundrande om Carlssons intellektuella snabbhet, omdöme, politiska intuition och stilkänsla (!).³ Ingvar Carlsson är också en av mycket få personer som får odelat positiva recensioner av Harry Schein. Deras vänskapsförhållande skulle vara ända fram till Scheins död. En förmiddag i början av november 2009, medan rättsförhandlingarna om Scheins testamente pågår i Attunda tingsrätt, träffar redaktörerna för denna bok Carlsson för ett samtal om Schein och vänskapen med denne.

Trots att de länge hade rört sig i samma politiska kretsar träffades Harry Schein och Ingvar Carlsson först 1970. Mötet skedde på ett av Scheins favoritlokus: Operabaren. Carlsson var då nytilträd som utbildningsminister. Mötet skulle handla om film och politik; den sittande filmutredningen hade uppdrag att föreslå åtgärder för att motverka nedgången av svensk filmproduktion, men arbetade långsamt, och Schein var rädd att ”kon skulle dö medan pappershögen växte”. Nu sökte han en politisk väg att lösa problem som inte kunde klaras förhandlingsvägen.⁴

Carlsson blev snabbt övertygad om att Scheins förslag till lösning i princip var rätt. De började istället diskutera andra frågor. Det blev början på en dialog som skulle pågå i mer än 35 år. Kort därefter anställdes Schein som expert i mediepolitiska frågor på utbildningsdepartementet. Där blev han personlig rådgivare till Carlsson och författare till den okonventionella utredningsrapporten *Inför en ny mediapolitik* som kom 1972. Formellt anställdes han som sakkunnig i departementet. Men Schein

behöll sitt tjänsterum i Filmhuset – och satte nästan aldrig sin fot i kanslihuset.

PER VESTERLUND: *Låt oss börja med frågan om varför Schein fick det här uppdraget.*

INGVAR CARLSSON: Det var ju så att mediafrågorna började segla upp vid den här tiden. Det pratades mycket om nya teknologier. Men kunskapen ”om det där nya” var begränsad i departementet. Jag sökte en utomstående som kunde tänka annorlunda och ge frågorna nya infallsvinklar. Det var ett fritt och självständigt uppdrag, och rapporten var helt hans egen idé.

PV: *Vilken politisk vikt kan man säga att Scheins insatser som sakkunnig i mediefrågor hade?*

IC: Man får ju erkänna att hans idéer inte fick något omedelbart genomslag. De låg kanske för långt fram i tiden. Mediapolitik har väl inte heller varit socialdemokratins starkaste gren. Sedan kom andra frågor emellan under 70-talet. Men det visionära var ju starkt, där låg han långt framme och anade vad som skulle komma långt före de flesta.

LARS ILSHAMMAR: *Frågan om varför Harry Schein aldrig blev kulturminister har ofta ställts. Vad är ditt svar? Var han någonsin aktuell för den posten?*

IC: Varken jag eller Olof Palme hade några sådana tankar. Harry hade kanske velat bli minister, han antydde det själv ibland, samtidigt som han nog insåg sina mindre lämpliga sidor. Han var ju ingen lagspelarare. Han kunde vara rätt arrogant och otålig ibland. Om han hade blivit minister skulle han omedelbart ha tagit strid i många frågor utanför sitt sakområde och förmodligen lämnat regeringen med buller och bång när han inte fick sin vilja fram.

PV: *Spekulationerna i media om att Harry Schein skulle bli chef för den nya kanalen TV2, fanns det någon sanning bakom där?*

IC: Det hade jag ingen insyn i, det var före min tid som utbildningsminister,

PELLE SNICKARS: *Får vi återkomma till mediepolitiken; när du sedan lämnade utbildningsdepartementet och han hade han gett ut sin rapport – då var uppdraget liksom avklarat?*

IC: Nej, han fortsatte under Bertil Zachrisson. Jag tror att han fortsatte ända fram till 1976. Men vilken roll han spelade i förhållande till Zachrisson vet jag inte. Han åberopar ju inte Zachrisson särskilt mycket i sin bok.

PS & LI: *Nina Wormbs, som har skrivit om Scheins rapport för den här boken, menar att en del av hans förslag, vid sidan av de visionära, var att man skulle inrätta något slags mediebyrå. Av det blev inget. Mediefrågorna var då utspridda på olika departement, och där har de legat kvar.*

IC: Ja, som sagt så kom vi ju aldrig fram till den samlade mediepolitiken som jag kanske hade tänkt mig, det var så mycket annat som tog över så att det här rann ut i sanden. Jag vet att när jag knöt honom till departementet så hade jag inte så där konkreta, bestämda uppfattningar om vad det skulle resultera i – jag bara kände att det här är ett viktigt område.

PS: *Det är väl också det som gör att den här frågan blir så intressant idag med tanke på en tilltagande mediekonvergens; här har vi en person för 40 år sedan som ser den närma sig och som politiskt har hittat på lösningar. Det är spännande.*

IC: Ja, det håller jag med om. Han var rätt ute. Absolut.

* * *

LI: *Låt oss tala om privatpersonen Schein – jag tänker exempelvis på hans liv efter 1990. Han andas ju själv ibland en sorts ensamhet och kanske framförallt under de senare delarna av nittioalet en bitterhet över att inte längre ha någon position och rådgivarroll. Att han inte så ofta blev konsulterad, stämmer det?*

IC: Det är väl så som om nästan alla känner när de har lämnat. Det är inte unikt för Harry. Han hade ju ett behov av att vara nära och han kom med den här boken *Sluten* som är väldig pessimistisk. Jag sade till honom att jag blev rätt ledsen när jag läste boken. ”Här har du kommit till Sverige med två tomma händer och först gjort en egen karriär inom näringslivet och så har du byggt upp Filminstitutet och så gick jag igenom allt vad han åstadkommit. Och dina krönikor i *Dagens Nyheter*, som är så otroligt bra – och så sitter du och gnäller, vilket liv du har haft alltså!” Och då skrattade han lite och sade; ja, ja, jo det är klart. Han ville tycka lite synd om sig själv under den här perioden, och om det här hade vi ju rätt mycket debatter då. Jag försökte, eller jag vet fortfarande inte riktigt om det var så att det här var en äkta känsla, eller att han ville tycka synd om sig själv. Men jag tyckte att det var helt fel och vi pratade mycket om det och jag tror väl att de samtalen hjälpte väl honom att, så att säga, i den mån det var en äkta känsla, att komma ur det. Det var ju obestridligt att han hade varit väldigt framgångsrik.

LI: *Vet du om det fanns några försök från det socialdemokratiska partiets sida att dra nytta av honom under nittioalet?*

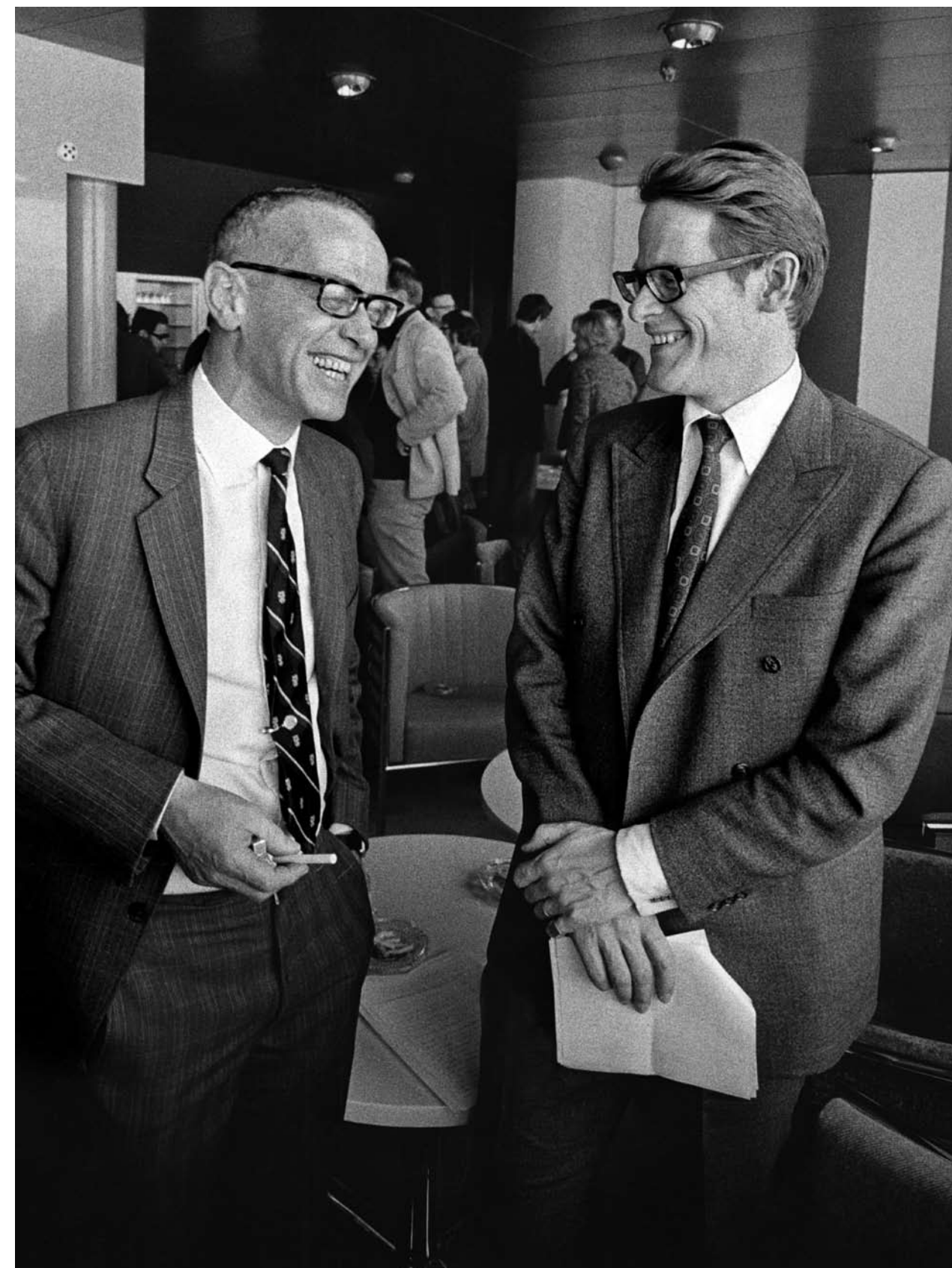
IC: Under 90-talet? Det tror jag inte, det vi höll på med då det var ju 500 procents ränta och det var oerhört smärtsamma besparingar och skattehöjningar för att få ner budgetunderskottet och räntorna samtidigt som vi ville stimulera sysselsättningen, och det var ingenting där Harry egentligen kunde

bidra med. Vi visste vad vi ville göra – problemet var att kämpa igenom det ute på arbetarkommuner och mot LO och så vidare. Det var ju inte längre frågan om de stora visionära förändringarna eller någonting sådant, och samtidigt hade Harry blivit äldre och hade inte greppet på samma sätt som tidigare. Jag tror att det här speglar en ganska normal utveckling för en person som har varit central och inte helt vill släppa det – en del klarar det ganska bra, andra har svårare.

LI: *EU-frågan borde ju ha tilltalat honom.*

IC: Ja, han var absolut för EU, men inte heller där kunde han bidra. Det går ju så fort allting – man blir ringrostig och det blev Harry. Det blir man på några få år när man lämnar, då kan man inte fungera som rådgivare längre. Journalister frågar mig ofta nu: ”Du är väl nära rådgivare till Mona Sahlin?” Nej, det är jag inte, det skulle vara fullständigt livsfarligt, därför att jag har inte längre den kunskap som skulle kunna ge något. Du måste ha hela bilden klar för dig, och på ett halvår har du tappat mycket – två år, då bygger du väldigt mycket på gamla och delvis förutfattade meningar. Och det här inser långt ifrån alla människor, utan de tycker att de följer media och varför gör de inte si och varför gör de inte så och jag sitter inne med sanning. Och Harry satt inne med sanningen rätt länge, tyckte han och vi hade, utifrån det, väldigt spännande samtal. Det var roligt att snacka med Harry, för han var ju så otroligt beläst om jag nu ska korrigera bilden – han följde verkligen med i internationell debatt och svenska medier. Så var han som debattör uppdaterad och spännande, och hans krönikor höll hög klass in i det sista. Men det är trots allt något annat än att vara den träffsäkre rådgivaren.

LI: *För att hårdra det resonemanget; någonstans i brytningen mellan åttio- och nittiotal så blir han ringrostig utan att riktigt inse det själv?*



Två leende herrar
– Harry Schein
och dåvarande
utbildningsminister
Ingvar Carlsson 1972.
Foto: Jan E Carlsson
Scanpix.

IC: Ja, det kan man väl säga. Han var 82 när han dog 2006 och när man är 72 då vet jag av egen erfarenhet så att säga att man tappar rätt mycket. Det var 1996 för Harrys del...

PS: *Just vid 72?*

LI: Nej, jag säger sjutti. 70 år är för mig en brytpunkt, för så är det biologiskt för de flesta av oss tror jag. Det finns några få som Adenauer som klarat längre. Men om du tar Brezjnev och andra så var det ju en katastrof när de fortsatte. Harry Schein var ännu en bit in på 90-talet en spännande debattör; han hade originella synpunkter och ställde speciella frågor. Men att vara den som är heltäckande och initierad, det vill säga inne i den interna politiska bedömningen, det är något annat.

PS: *Får jag återkomma till det som slog mig när jag läste Makten för ett tag sedan. Där skriver han om det stora och det lilla livet. Hans liv hade varit det stora livet, och det där lilla med familj hade inte blivit riktigt som han hade tänkt sig. Men jag kan tycka, som du sade, att en person som är smart och intelligent – och också lite klok – borde väl ändå kunna inse vad han har åstadkommit, och helt enkelt finna någon slags tillfredsställelse i det?*

IC: Ja, kanske var det ett rop på att han ville höra andra säga detta. Det är ju så med personer som känner så här: de vill ofta höra från omvärlden att nu är du för negativ. Jag försökte fylla den rollen, och jag tror att han var ganska nöjd med våra samtal på det sättet att han i alla fall med viss emfas fick framfört att han hade varit duktig och gjort saker. Och sedan har vi ju våra svackor och i vissa lägen så känner nästan varje människa: har jag verkligen gjort av mitt liv vad jag skulle vilja göra? Han kanske helt enkelt ville skriva av sig de här känslorna och han gillade ju att analysera och fundera, och så blev det den här boken, där han drev den tesen väldigt hårt.

PS: *Det är väl som han sagt i någon intervju – att han ville lära känna sig själv, och så skriver han boken och kommer väl inte fram till att han hade lärt känna sig själv, men han har åtminstone fått bort problemet.*

LI: *Det finns väl få som har gjort så många självbiografiska verk: I själva verket, Schein, Slutten, i viss mån Makten, även om den är mer resonerande. Han skriver alltså minst tre självbiografier. En annan sak som vi har varit inne på är hans egenskaper som debattör. En text i den här boken diskuterar Schein som retoriker med utgångspunkt i hans krönikor i DN. Du har ju sett honom livslevande i debatter – hur skulle du vilja karakterisera honom i den rollen?*

IC: Han var framför allt en skrivande debattör. Han var sämre som talare. Det är fascinerande att han behandlar svenska språket fullständigt lysande i skrift, men han hade ju hela livet en stark österrikisk-tysk accent och i talarstolen var han inte så där lysande. Och när han i radio till exempel gick i försvar för Palme när denne var utsatt och skrev ett inlägg i OBS, så läste han upp det och det var väldigt pregnant och bra. Men jag skulle säga; lysande som skribent men sämre som talare. Skribent absolut första klass. Det är ju spännande att Theodor Kallifatides och han kommer hit som invandare, och så blir de bättre på svenska språket än de flesta av oss. Och krönikorna i DN; det är otroligt hur han lyckas behandla olika ämnen på ett sätt som saknar motstycke. Det är inte många under 1900-talet eller hundra år tillbaka som har åstadkommit den typen av texter.

PS: *Nej, inte heller med den spännvidden naturligtvis, det kan ju handla om vad som helst egentligen.*

IC: Vi drabbades av det när vi skulle skriva en nekrolog. Han hade ju förutsätt även detta. Nekrologer var totalt ointressanta, för det var ju bara lögn och förbannad dikt alltihop. Men vi bestämde oss för att vi skulle skriva den ändå.

LI: *Om du skulle försöka sammanfatta Harry Scheins insatser och betydelse – kan du göra det?*

IC: Ja, då får man dela upp det i två delar. En är väldigt tydlig och konkret. Han byggde upp sitt företag, som han kunde sälja med en betydande vinst, och det lade grunden till hans förmögenhet. Det är hans insatser på Filminstitutet: filmavtalet, Filmhuset. Det är hans ställning som kulturdebattör, i BLM, filmdebattören och recensenten av filmer både i radio och i tidningar och möten med diskussioner om kulturpolitik och som mediedebattör. Sedan har han den helt andra rollen som vän och opinionsbildare i skymundan, utan offentlig insyn. Där han då framför allt, vilket ju framgår av *Schein*, vid sidan av Ingmar Bergman hade ett inflytande på tre personer: Wickman, Palme och mig. Det var ju många vi tog intryck av – och det går inte att leta fram det specifikt scheinska – men under lång tid så spelade han en viktig roll.

PS: *Och det var inte så att han i de här samtalen drev en linje?*

IC: Det var nästan alltid i diskussionens form där han kastade ut ett påstående, jag hade invändningar – det hade säkert Palme också – och så blev det en debatt. Ibland tog han intryck, ibland tog jag intryck, och ibland hamnade vi någon annanstans. Men visst hade Harry en linje på följande områden: kulturen självklart, men också utrikespolitik. Han var extremt intresserad av utrikespolitiken, inte minst amerikansk politik, men även Tyskland, Italien och Österrike – som han ju närmast föraktade. Han var rätt skeptisk till bistånd till fattiga länder, det trodde han inte på; det var ineffektivt. Och delvis visade det sig att han hade rätt. Sedan ekonomisk politik; han hade erfarenhet som företagare och han var ju chef för Investeringsbanken. Han var väldigt intresserad av vad det är som skapar tillväxt och vilka risker som finns med för stor offentlig sektor. Han var ideologiskt, helt klart, socialdemokrat. Värder-

ingsmässigt ville han ha ett samhälle där det råder en hög grad av jämlikhet och trygghet. Stora försäkringssystem – basen för välfärdssamhället – ställde han absolut upp på. Sedan var han tveksam till en del av vår utbildningspolitik. Han var ingen partigångare. Det kan man inte säga.

PS: *Om man skulle försöka sammanfatta de här diskussionerna; vilka fält pratade han helst om? Var det kulturpolitiken, eller?*

IC: Det går inte att prioritera – ett samtal kunde handla om en ny bok av P.O. Enqvist eller något sådant. Nästa gång var det om en borgerlig motion. Han gav sig in i de diskussionerna med precis samma lust och ofta med en betydande kunskap – han hade ju läst och funderat igenom och hade tid att tänka. Det gjorde honom till, som jag tycker, en av mina mest spännande samtalspartners som jag haft, det kan jag definitivt säga. Det gäller hela tiden fram till sista året. Han hade ju en rejäl svacka årsskiftet 2003/04. Då trodde jag att nu, nu tar det slut, men så repade han sig rätt hyfsat, och under 2004 gick det stundtals att föra samtal med honom. Men sista halvåret; de som påstår att han var klar in i det sista – det är ju nonsens. Vi kunde inte prata om annat än Wien och uppväxtåren, och det blev samma ältande som det blir med folk som har gått in i dimman. Jag ville sitta där med honom, men det var inget samtal längre som hade någon som helst värde.

LI: *Finns det ett arv efter Harry Schein? Hur ser det ut i så fall?*

IC: Ja, Filminstitutet står ju kvar. Idag diskuteras återigen ett filmavtal – Mats Svegfors har ju nyligen utrett det. Men utan Harry Schein hade inte svensk film varit i närheten av vad den är idag.

PS: *Jag skriver själv i mitt bidrag om begreppen kvalitet och kvalitetsfilm. Om man söker i den nya filminrednin-*

gen på ”kvalitet” så får man 77 träffar. Det är ju verkligen ett arv efter honom.

IC: Det var det som några av de här filmskaparna var så irriterade över, för han sa vad han tyckte: ni håller inte tillräcklig kvalitet och det är klart att det var ett slag i ansiktet på dem. Men för honom var det viktigt och han hade rätt att säga det. Och han hade – vi ska inte glömma det – starka förespråkare som till exempel Ingmar Bergman. Deras relation svalnade så småningom, men Bergman tyckte ju att Schein hade gjort en historisk insats för svensk film. Så det är väl det viktigaste och sedan – det är ju inte dåligt – var han under årtionden en röst i svensk kulturdebatt av hög kvalitet och stor spänst. Han var aktiv i den politiska debatten och hade som framgång av vad vi sade här en politisk påverkan, som är svårare att belägga, men som absolut fanns där. Och han var ett objekt som för svenska kvällstidningar och veckotidningar har gjort att de har sålt mer lösnummer. Och gör fortfarande!

LI: Det fanns ingenting som var honom främmande riktigt?

IC: Nej, eftersom och jag själv tog orden arrogans och otålighet i min mun tidigare så var han samtidigt en väldigt varm vän, väldigt omtänksam, och den bilden fanns ju sällan i media om honom. Men när det verkligen var jobbigt då kunde man lite på Harry. Om man var sjuk eller något sådant – då dök han upp. Och han brydde sig om ens barn och sådana saker. Så han var inte bara personen där uppe som bara ville syssla med de stora sakerna, utan den som uppskattade sina vänner; dem brydde han sig verkligen om.

LI: Man får en känsla av att han nästan ville dölja den sidan av sig själv?

IC: Ja visst, han ville inte visa den, det tyckte han var för sentimentalt. Men sedan när han hade gått

igenom den där hjärtoperation, och jag kommer och hälsar på honom bara två dagar efteråt, då ligger han där på sjukhuset – bredvid honom står två flaskor whisky och fem limpor cigaretter, och jag sade till honom: ”Harry det här är ett hån mot vårdpersonalen”. Det skrattade han bara åt. Och jag sade, ”du är opererad, du ligger här”. ”Nej”, svarade han, ”det har inte ett dugg med min alkohol och rökning att göra”. Och jag försökte någon gång att säga att, ”sluta och röka nu, risken att du dör i lungcancer är ...” – ”jag är frisk”, sade han, ”jag har rökt hela mitt liv. Jag är beviset på att rökning är ofarligt!” Han var speciell på det sättet.

LI: Du såg aldrig att alkoholen på något sätt tog ut sin rätt?

IC: Jo, han var alkoholiserad mot slutet. Väldigt länge, förvånansvärt länge, så tålde han den här konsumtionen. Vi gick till Bohemia, Mancini heter det nu – det var vår stamkrog – då hade jag lyckats styra bort honom från Operakällaren till mer vanliga ställen. Vi beställde till klockan ett. När jag kom ett – hade jag kommit tio över, då hade lunchen varit misslyckad, han var enormt irriterad om man inte passade tider – då hade han en whisky stående och han hade konsumerat en del av den, och han hade rökt fyra, fem cigaretter. Och så hade han båda kvällstidningarna. Då han hade suttit där i tjugo minuter någonting. Så körde han det in i det sista. Han började väl inte alltid vid lunchtid, men i alla fall senast vid tre eller fyra. Om han hade en allmän försämring av sin fysik och spädde på detta med daglig whiskykonsumtion av betydande omfattning, så är det klart att han var helt förstörd i kroppen de sista åren. Alkoholen var en del i det. Det finns ett speciellt medicinskt namn på detta då man inte kan gå längre [Wernicke-Korskoffs syndrom], man kan inte styra sina rörelser – och det är inte den dagen du dricker, utan det blir ett permanent tillstånd.



Harry Schein 1992.
Ur Harry Scheins
privata arkiv.

LI: Men det är alkoholrelaterat?

IC: Ja, absolut. Men grunden var allmän ålderssvaghet och misskötsel. Han skulle ha varit på ett vårdhem, men det fanns ingen chans att få in honom där. Det gällde inte bara Harry, tag Sven Aspling, som var lika svag i kroppen men glasklar in i det sista – när jag sade till honom att, ”nu, ska du inte ändå flytta till vården” – det är enda gången Sven Aspling höjde rösten till mig och sade att, ”du Ing-

var, det här ska du inte lägga dig i – jag ska ut härfån med fötterna före.” Det jag lärde mig då, det påverkade mig när jag sedan såg Harry. Det är oerhört känsligt det där för vissa människor. Aspling och Harry, de skulle bo hemma till *the bitter end*. Medicinskt skulle Harry så klart ha haft näringstillförsel, och han skulle ha varit där de kunde kontrollera hans alkoholintag. Men han ville inte det, han ville att det skulle sluta på det här sättet. Men utifrån sett var det för sorgligt att se.

Noter

1. Harry Schein, *Schein* (Stockholm: Bonniers, 1980), 523–530.

2. Ibid, 81.

3. Ibid, 311, 377.

4. Ibid, 307ff.

Index

Personregister

Aghed, Jan 85, 95, 97
Ahlmark, Per 96, 98, 214, 240, 244
Ahrne, Marianne 97, 196, 292
Almqvist, Stig 143, 148, 157
Andersson, Roy 27, 97, 189, 197–198, 203, 213, 215
Appelqvist, Claes-Göran 96
Arb, Stig 87
Arehn, Mats 213
Asheim, Lester 146
Aspling, Sven 285
Axelsson, Sun 91-92

Balázs, Bela 148
Bengtson, Torsten 239
Benson, Bernhard 128-129, 131-132
Bergendahl, Valdemar 127
Bergensträhle, Johan 206
Berglund, Pelle 207, 212
Bergman, Ingmar 15, 17–18, 26, 51–52, 54, 57–58, 82, 84, 86–87, 97–98, 120, 143, 146, 150–151, 153, 156–158, 165, 168–169, 186, 188–193, 196, 209, 211–213, 222–223, 228–229, 278, 283–284
Bergström, Lasse 51
Björkman, Stig 24, 89, 91, 102, 168, 206, 211
Bohman, Gösta 90, 96

Bordwell, David 142–144, 147
Camre, Henning 230–231
Carlsson, Ingvar 8, 22, 28, 90, 238, 266, 269, 273
Celsing, Peter 52, 193, 217
Cornell, Jonas 206

Dahl, Christer 196
de Wolfe, Ronald 74–75
Donner, Jörn 15, 60, 98–99, 127, 131, 206, 208, 212, 214, 244
Dreyer, Carl Th 145–146
Dyer, Richard 75
Dyrmling, Carl Anders 23

Edenman, Ragnar 193, 273
Edström, Mauritz 51, 89
Ehlin, Per-Arne 211
Ehnmark, Anders 208
Ehrenborg, Lennart 162
Eisenstein, Sergei 143, 148–149
Ejve, Ingemar 55
Ek, Anders 151
Ekman, Hasse 149–150, 152–153, 156, 165, 172
Ellwin, Ola 208
Elwin Frenkel, Cissi 27, 159
Enqvist, Per Olov 283
Enzensberger, Hans Magnus 160, 272
Eriksson, Göran O. 87, 199–200, 202
Erlander, Tage 37, 84, 170, 187, 231

Faustman, Erik ”Hampe” 150, 152–153, 165
Feldt, Kjell-Olof 246
Ferm, Anders 24, 92
Forsell, Lars 90, 168
Forslund, Bengt 27, 51–52, 61, 89, 92, 169
Furemo, Gunnar 95
Furhammar, Leif 17, 168, 170, 212–213

Gamlin, Yngve 58, 78, 87, 91–92, 169
Garbo, Greta 100
Grede, Kjell 57, 60, 97, 186–187, 206, 278
Gunnarsson, Gösta 90
Gustavsson, Åke 241
Gyllenberg, Carl 196
Günther, Ernst 209

Hadenius, Stig 270
Hald, Peter 226-227
Halldoff, Janne 15, 58, 206
Hallström, Lasse 213
Hansson, Oloph 88
Hassner, Rune 154, 170, 212
Hedlund, Gunnar 245
Hedqvist, Staffan 198
Hellbom, Olle 213
Hjelm, Keve 51
Hjertén, Hanserik 144–145
Hoberman, J 6-8, 10
Hultman, Bo Johan 52, 84
Husberg, Gösta 109, 114
Höök, Marianne 70

Idestam-Almquist, Bengt (Robin Hood) 51, 87, 144, 154, 168
Irigaray, Luce 73

Jarl, Stefan 17, 27, 55-56, 60, 89, 154, 186–187, 191, 197, 238
Johansson, Ivar Lo 147
Jonsson, Bo 58, 61, 88, 208, 237

Kallifatides, Theodor 26, 62, 282
Kracauer, Siegfried 143–144, 148, 150

Lagercrantz, Olof 22, 270-272
Larsson, Gösta 207, 238
Lauritzen, Bertil 188, 190, 197
Leites, Nathan 148, 150, 156
Levin, Bert 97, 240
Lidbom, Carl 36, 273
Liljedahl, Annika 218
Lindblom, Paul 95–96
Lindgren, Göran 100, 239, 246
Lindqvist, Jan 56, 60, 186

Lindqvist, Svante 274
Lundkvist, Artur 86, 147, 222, 269
Lundqvist, Ernst J. 163
Lönndahl, Pelle 192, 203
Löthwall, Lars-Olof 60–61

Manns, Torsten 52
Mattsson, Arne 150, 152–153
Myrdal, Jan 17, 84, 154, 170, 212
Nilsson , Macke 270

Nykvist, Sven 151

Olsson, Jan-Olof 51

Palme, Olof 8, 10, 33–34, 37-38, 46-48, 52, 54, 62, 68–69, 72, 82, 90, 92–93, 95–96, 98, 101, 187, 196, 207–208, 211, 222, 237, 240–242, 245-246, 267, 273, 278–279, 282–283
Persson, Edvard 146
Persson, Göran 103, 245
Peterson, Thage G. 95
Pålsson, Roland 36, 68, 72, 193
Schildt, Jurgen 51, 89, 93

Sima, Jonas 25-26, 52, 86, 89, 95, 192-193
Sindelar, Matthias 104
Sjöberg, Alf 146–147, 149–153, 222–223
Sjöman, Vilgot 15, 57, 60, 87, 97, 99, 186, 193, 206
Sjöström, Victor 214
Sköld, Per Edvin 165–166
Staiger, Janet 142
Strandberg, Evabritt 55
Strindberg, Göran 151, 192
Sträng, Gunnar 15, 86, 166, 187, 224
Sucksdorff, Arne 60, 165
Sundgren, Nils Petter 90, 95, 154
Svenstedt, Carl Henrik 17, 89, 98
Sylwander, Claes 92

Theorin, Maj Britt 96
Thulin, Ingrid 8, 13, 16–17, 20-21, 46-47, 51, 67–70, 72, 78, 86, 91–92, 100, 115, 154, 204, 206, 209, 215, 217, 221, 240–241, 278
Trankell, Arne 190-191, 196, 199
Troell, Jan 15, 58, 60, 87, 186, 206, 208, 211-212

Waldekrantz, Rune 188, 190, 196, 202
Wechselmann, Maj 90
Welles, Orson 11, 27, 63, 158, 167
Westman, Lars 56, 85-86
Wickman, Krister 8, 15, 36, 68, 72, 86-87, 90, 115, 187, 193, 223–224, 237, 278, 283

Widerberg, Bo 15, 17, 46, 54, 56, 60, 71–72, 87, 169, 186–188, 193, 196, 206

Wikström, Jan-Erik 90, 96, 98

Wood, Robin 143

Wrigstad, Per 85-86

Wästberg, Olle 272

Zachrisson, Bertil 269, 279

Zetterling, Mai 11, 15, 57, 60, 87

Zinnemann, Fred 6, 51

Referensregister

Ansiktet 17

Att hämta en cykel 197

Badarna 58, 91–92

Barrabas 150–151, 222–223

Bonniers Litterära Magasin (BLM) 7, 13, 15, 23–24, 26–27, 51, 61, 72, 86, 110, 140-141, 143–144, 146, 149–150, 153–154, 159, 165, 175, 182, 204, 206, 222, 272, 283

Chaplin 15, 24, 51–53, 60-62, 80, 84, 87–90, 92, 94, 102, 168–169, 188, 191–192, 202, 204, 206

Citizen Kane (*En sensation*) 11, 63, 158, 167

Cykeltjuven 149

"Den olympiske cowboyn" 7, 27, 51, 150, 175, 204

Den vita sporten 56, 154, 196

Det sjunde inseglet 151

En kärlekshistoria 197

Film & TV 89–90

Filmjournalen 143

Flicka och hyacinter 152

Four Horsemen of the Apocalypse, The (*De fyra ryttarna*) 20, 92, 204–205

Gycklarnas afton 15, 151–152

Har vi råd med kultur? 15, 23, 51, 86, 162-163, 169, 187, 204, 224

Harry Schein: En viss tendens i svensk filmpolitik 142

High Noon (*Sheriffen*) 6–7, 51, 150

Hon dansade en sommar 152

Här har du ditt liv 186

I själva verket 82, 84, 89–90, 94, 96, 159, 168, 186, 189–190, 199, 208–209, 224, 282

Inför en ny mediapolitik: Kabeltelevision – bildskval eller kommunikation 22, 28, 264–275, 278

Jag är nyfiken gul 186

Jag är nyfiken- blå 57

Jänken 197–198

Kvarteret Korpen 51

Makten 247, 282

Myglaren 84, 97, 154, 170, 212

Någon jag kände 92, 215

Om känslor och andra farligheter 128-132

Ordet 146

Persona 168

Sanningens ögonblick 27, 62, 206, 219

Schein 12, 24, 35–36, 39, 42–45, 48–49, 84, 89–90, 96-97, 101, 103, 110, 116–117, 207–208, 213–214, 222–223, 228–229, 245, 273, 278, 282

Sluten 34, 44, 49–50, 60, 63, 203, 215, 280, 282

Statligt stöd åt svensk filmproduktion (1950 års filmutredning) 165

Tiden 28, 141, 143, 145, 152, 163-165, 167-168, 248, 255

Tystnaden 15, 51

Visionen i svensk film – vart tog den vägen? (Stefan Jarl) 191

Visionen i svensk film (Bo Widerberg) 17, 54

Åsa-Nisse 224, 228

Sakregister

Kulturutredningen (2009) 159

ABF 97, 164

Bio Kontrast / Folkets Hus filmverksamhet 236, 240

Bonnierföretagen 26, 86, 90, 108, 115–116, 214

Cannes filmfestival 56, 85, 102, 207, 211, 222

Dataarkiveringskommittén 268

Dramatiska institutet (DI) 27, 56, 88, 186–188, 191, 195, 199–203, 214

Europa Film 97, 169

Exportrådet 90

FilmCentrum 17, 61, 87, 89–90, 94, 212–213, 238

Filmhuset 19, 47, 52, 54, 60-61, 88, 98–100, 187, 202, 205, 209, 217, 220, 233, 279

Filmskolan (SFI) 27, 54–56, 89, 186-193, 196–203

Filmutredningen (1942) 164–165

Filmutredningen (1971) 95, 238–240, 278

Folkets Bio 84, 94, 238

Föreningsfilmo 238

Guldbaggegala 52-53, 98

Guldbaggejury 51

Göteborgs filmfestival 100

Ingenjörsvetenskapsakademin 273

Investeringsbanken 26, 90, 246, 283

Kommunal smalfilmsverksamhet 238

Kommunförbundet 207, 238, 270

Kulturdepartementet 19, 273

Kulturrådet 72, 90, 95, 239–240

Kvalitetsjursystemet / Kvalitetspremier 15, 51, 89, 168–170, 196

"Luttemanska" utredningen (1963) 188, 193, 195, 199

Mibis/Merkantila Ingenjörsbyrån 13, 26, 38, 44, 72, 86, 108–118

Nordisk Tonefilm 150, 152

Nöjesskatt 15, 48, 86, 162, 165–166, 223–224

Offentlighets- och sekretesslagstiftningskommittén 268

Operabaren/Operakällaren 278, 284

Pressens opinionsnämnd 86, 204–207

Publicistklubben 165, 272

Radio Nord 24

"Regissörsupproret" (1977) 19, 90, 96–97, 202–203, 213, 232–233

Sandrews 58, 88, 92, 97, 100, 188, 208

Schein(s), Harry

avgång som Filminstitutets ordförande 19, 96–98, 214, 232–233, 244

betydelse för det socialdemokratiska partiet 241, 245–247, 279–280

firar 50 år (1974) 27, 61–62, 206, 216

i Hollywood 20, 72, 92

kulturpolitiska program på 1960-talet 15, 23–24, 162–163

tidigare år i Sverige (före 1963) 13–17, 32-38, 44-47, 86, 141–147, 153–154

och alkohol/rökning 38, 62-63, 77, 93, 239, 284–285

och den svenska "filmvänstern" 17, 55-56, 81, 87–90, 94, 170, 196, 202–203, 238

och kortfilmspremierna 89–90

och tennisen 62, 68–69, 72–73, 77, 82, 93, 207–208, 268

om "kvalitetsfilm"/kvalitetsbegreppet 14–15, 17, 20, 23, 27, 94, 141, 158–172, 206, 213, 224–225, 228–229, 283

*om kvalitetsstödet*s utformning 18–170

om presspolitik 242, 265–266

om radiomediet 23–24, 158, 162–163, 241–242

om västernfilm 6–7, 51, 150

politiska hemvist 81–82, 240–241

privata arkiv 8, 22, 26, 111, 113, 187

samarbete med personalen på SFI 52, 60-61, 100–103, 208–214

senare år (efter avgången från SFI) 26, 90–93, 103, 214–215, 244–245, 280–285

syn på utrikespolitik 36, 38, 280, 283

tekniska och mediala framtidsvisioner 20–23, 153, 264–272, 274–275

uppväxt i Wien 13, 38–43, 63, 104

som debattör 8, 15, 17, 23–24, 56–58, 68–69, 84, 87–90, 93–96, 127–135, 153, 265–270, 280–284

som entreprenör 26–27, 116–118

som filmkritiker 7–8, 13–15, 23, 26–27, 140–156, 158–160

som ingenjör 13–14, 21, 26, 108–117

som retoriker 89, 96, 105, 126–136, 270, 282

som styrelseordförande 23, 50–51, 58, 61, 88, 97, 199–200, 208, 212–213, 237, 241, 244

Sorrento, SFI:s filmvecka (1968) 58

Stockholms Tekniska Institut 13, 35, 109, 113

Svensk Filmindustri 27, 97

Svenska Filminstitutet (SFI) 17, 19, 51–56, 60–61, 80, 86–87, 100–103, 198–199, 206, 208–209, 211, 224–225, 232, 237, 242–244, 283

Sveriges Radio 19, 23, 90, 162, 212, 240–242, 265, 270–271

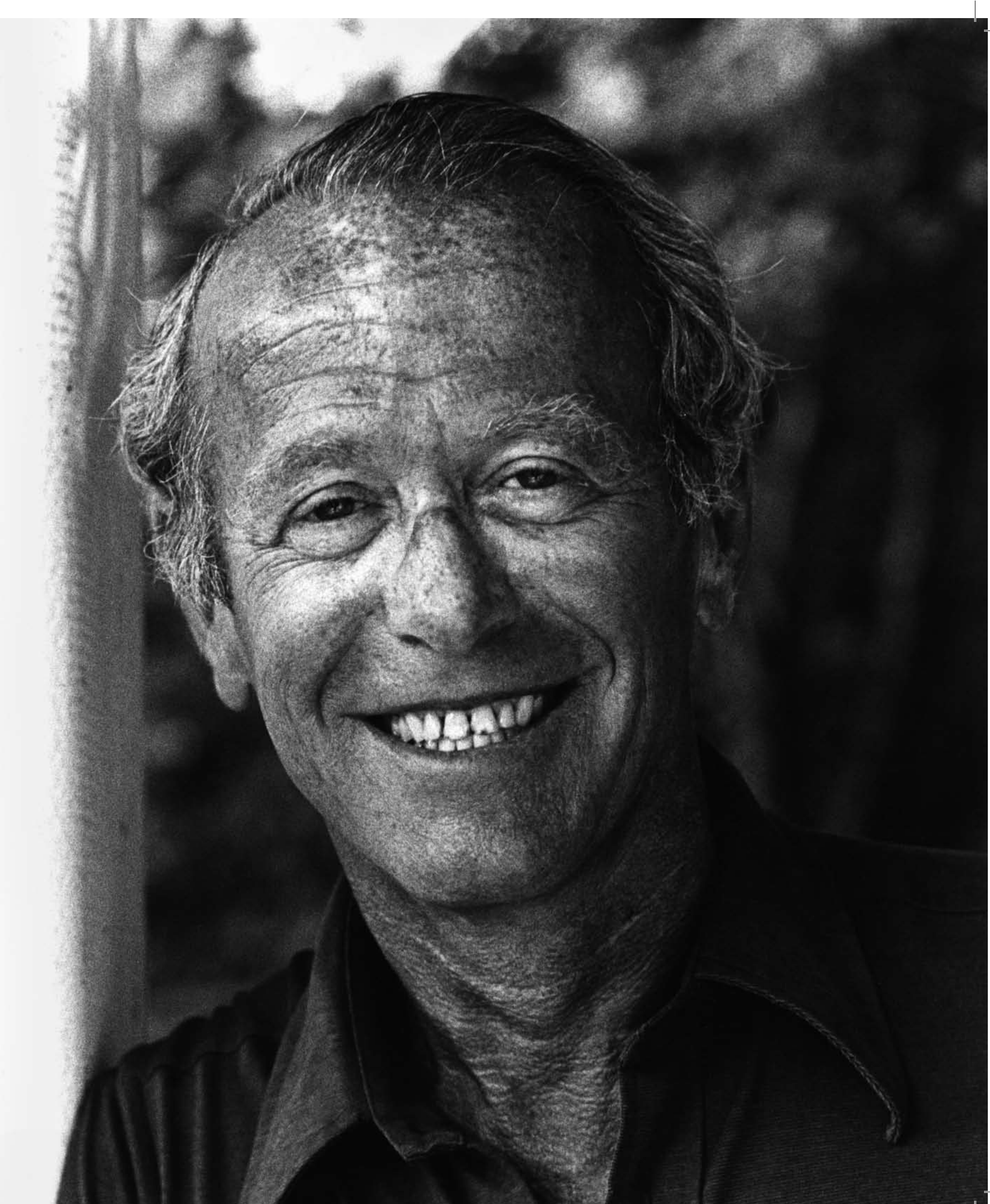
Televerket 266–267, 270, 273

Tidningsutgivareföreningen 272

TRU-kommittén 268

Utbildningsdepartementet 22, 90, 213, 241, 264, 266, 273, 278–279

Åsa-Nisse (hos granskningsnämnden) 95, 160, 213, 268



Harry Schein: En bibliografi

Böcker:

Har vi råd med kultur: Kulturhistoriska skisser (Stockholm: Bonnier, 1962)

Kulturattityder: En opinionsundersökning [tillsammans med Björn Häggqvist] (Stockholm: PAN/Norstedts, 1967)

I själva verket: Sju års filmpolitik (Stockholm: Norstedts, 1970)

Inför en ny mediepolitik: kabeltelevision – bildskval eller kommunikation? (Stockholm: Allmänna förlaget, 1972)

Smalfilmsdistribution [tillsammans med Gösta Larsson] (Stockholm: Utbildningsdepartementet, 1972)

Samhället och filmen, SOU 1973: 53 (Stockholm: Allmänna förlaget, 1973) [Harry Schein var en drivande kraft i denna utredning och har skrivit stora partier av betänkandet]

Svenska filminstitutets filmbok 77 [tillsammans med Marianne Ahrne, Jörn Donner m.fl.] (Stockholm: Svenska filminstitutet, 1978)

Schein (Stockholm: Bonnier, 1980)

Kulturindustrins negativa verkningar: ett diskussionsunderlag (Stockholm: Liber distribution, 1981)

Om känslor och andra farligheter (Stockholm: Bonnier, 1983)

"Makten" (Stockholm: Bonnier, 1990)

I slutet av evigheten (Stockholm: Bonnier, 1991)

Sluten: 5 oktober till 15 november 1994 (Stockholm: Bonnier, 1995)

Artiklar ur tidskrifter, dagspress och böcker i urval:

"Österrikes ansvar för världskriget nummer 1", *NU. Världshändelserna inför världsupinionen*, nr 16, 1944

"Hollywoodpsykologi", *Aftontidningen*, 3/5, 1946

"Filmen och verkligheten", *Biografbladet*, nr 4, 1946

"Klasskamp i Hollywood: Den amerikanska filmindustrins sociala och politiska bakgrund.", *Biografbladet*, nr 2, 1947

"Vertikalmonopol och smakförskämning", *Tiden*, nr 5, 1947

"Filmen som kollektivsymbol", *Aftonbladet*, 27/6, 1947

"Cykeltjuvar: Ett filmbrev", BLM, nr 2, 1950

"Om film och filmkritik", BLM, nr 5, 1950

"Cocteaus död" [tillsammans med Erik Lindegren], BLM, nr 9, 1950

"Budapest – Stockholm - Hollywood", BLM, nr 2, 1951

"Staten och filmen", BLM, nr 4, 1951

"Sjöbergs Julie", BLM, nr 7, 1951

"Den nya myten om F. Scott Fitzgerald", BLM, nr 8, 1951

"Eisenstein och Sovjetkonsten", BLM, nr 2, 1952

"Litterär film", BLM, nr 3, 1952

"Nekrolog över Charlie", nr 1, 1953

"I det öde landet: Anteckningar till Sjöbergs 'Barabbas'", BLM, nr 6, 1953

"Den olympiske Cowboyen", BLM, nr 1, 1954

"Fyra svenska regissörer", BLM, nr 10, 1954

"The Olympian Cowboy" i *The American Scholar*, vol. XXIV, summer 1955

"Människan på gränsen", BLM, nr 5, 1955

"Konst och trädgårdsskötsel", *Tiden*, nr 6, 1955

"A Magnificent Fiasco?", *The Quaterly of Film Radio and Television*, vol. 10, no 4, 1956

"What is Film Humor?", *The Quaterly of Film Radio and Television*, vol. 11, no 1, 1956

"Trött på film", BLM, nr 10, 1956

"Poeten Bergman", BLM, nr 4, 1957

"Chaplins stjärnbild", BLM, nr 7, 1957

"TV:s avvägar – filmens nya utvägar" I–III, *Expressen*, 12/5, 14/5 & 16/5, 1960

"Årets man? Kennedy – en dröm i rosenrött" I–III, *Expressen*, 2/1, 4/1 & 10/1, 1961

"Vad garanterar monopolet", *Expressen*, 29/5, 1961

"Friare, roligare politik i TV", *Expressen*, 7/6, 1961

"År filmen skadlig?" I–III, *Expressen*, 22/11, 24/11 & 25/11, 1961

"En verklig filmsensation", *Tiden*, nr 4, 1963

"Tvivla inte på filmskolan", *Chaplin*, nr 2, 1964

"Må Forslund tänka fritt – så länge han räknar rätt", *Chaplin*, nr 60, 1966

"I stället för repliker", BLM, nr 3, 1969

"Vid BLM:s bår", *Expressen*, 20/10, 1970

"Filmstöd är inte bolagsstöd", *Svenska dagbladet*, 2/1, 1971

"Taiwans folk borde bli tillfrågat nul!", *Expressen*, 3/8, 1971

"Harry Schein anmäler Åsa-Nisse för radionämnden", *Expressen*, 27/10, 1971

"Slaget om Åsa-Nisse", *Expressen*, 3/11, 1971

"Kabel-TV, samhällsfara eller ett framtidshopp?" [tillsammans med Olof Lagerkrantz], *Dagens Nyheter*, 4/12, 1972

"Om betydelsen av tidningsägares påtryckningar på redaktörerna", *Dagens Nyheter*, 10/1, 1973.

"Det behövs regler för pressen!", *Expressen*, 20/1, 1973

"Förord" till Bengt Idestam-Almqvist (Robin Hood), *Svensk film före Gösta Berling* (Stockholm: PAN/Norstedts&SFI, 1973)

"Det hände på 60-talet", decennieintroduktion till *Svensk filmografi 6* (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1977)

"Löneglidning", *Dagens Nyheter*, 13/12, 1981

"Konservatismen", *Dagens Nyheter*, 10/2, 1985

"Terrorismens estetik", *Dagens Nyheter*, 2/2, 1986

"Sorgen", *Dagens Nyheter*, 30/3, 1986

"Rätten att byta åsikt", *Dagens Nyheter*, 7/1, 1990

"Nationalekonomer jagar i flock", *Dagens Nyheter*, 17/8, 1993

"Vanstyret", *Dagens Nyheter*, 13/1, 1995

"Kan ideologier utvecklas?", i *Samtiden*, red. Per-Arne Axelsson (Örebro: Libris, 1995)

"'Avskaffa TV-licensen!': licenspengar används för att sanera statsfinanserna", *Dagens Nyheter*, 19/4, 1996

"Yttrandefriheten och maktkoncentrationen", i *Medierna i samhället*, red. Ulla Carlsson (Göteborg: NORDICOM – Sverige, 1996)

"Sprit och den tunga vardagen", i *Alkohol och den tunga vardagen*, red. Gert Knutsson & Richard Lagerkrantz (Stockholm: Valfärdsprojektet, 1998)

"Affärslivets och politikens dramatik", *Dagens Nyheter*, 7/1, 1999

"Tänk om Bergman fått betalt i förväg", *Dagens Nyheter*, 13/1, 1999

"Gårdagens, dagens och morgondagens sanning", *Dagens Nyheter*, 19/1, 2000

"Verklighetens och/eller mitt förfall", *Dagens Nyheter*, 18/4, 2002

Dessa artiklar från Scheins penna utgör en liten del av hans samlade produktion. Urvalet har gjorts med avseende på denna bok och baseras främst på referenser i bokens texter. Urvalet har dock breddats något från referensperspektivet, dels med avseende på det fokus på medie- och filmfrågor som *Citizen Schein* har, dels för att ge en kronologisk och representativ bild av Schein som skribent.



Medverkande

Aina Bellis var Harry Scheins sekreterare 1964–71, därefter informationschef hos Sandrews samt chef för Filminstitutets utlandsavdelning 1975–84. Hon har bl.a. varit ansvarig för marknadssektionen vid Internationale Filmfestspiele och generalsekreterare för European Film Academy i Berlin. Efter återkomsten till Stockholm 1997 har hon varit verksam som projektledare i Stockholm med uppdragsgivare som Stockholm Europas Kulturhuvudstad, Filminstitutet och Stiftelsen Ingmar Bergman.

Stig Björkman är filmskribent och filmskapare och tidigare arktitektutbildad. Han var redaktör i tidskriften *Chaplin* sedan 1960, chefredaktör 1964–72, och har dessutom medarbetat i många utländska filmtidskrifter som *Cahiers du Cinéma* och *Sight & Sound*. Han har arbetat som filmkonsulent på Danska Filminstitutet 1975–77 och varit lärare i regi på Dramatiska Institutet i olika omgångar. Han har skrivit och regisserat sju spelfilmer, bland annat *Den vita väggen* (1975) och *Bakom jalusin* (1984) samt ett dussintal kort- och dokumentärfilmer. Har dessutom publicerat ett antal filmböcker, liksom intervjuböcker med Ingmar Bergman, Woody Allen, Lars von Trier och Joyce Carol Oates.

Ingvar Carlsson var Sveriges statsminister mellan åren 1986 och 1991, samt mellan 1994 och 1996. Från 1986 till sin avgång var han ordförande för Sveriges socialdemokratiska arbetareparti. Carlsson valdes in i riksdagen 1965; han var utbildningsminister mellan 1969–1973, och sedermera bostadsminister fram till 1976. Carlsson är författare till bland andra, *Ur skuggan av Olof Palme* (1999) och *Så tänkte jag: Politik & dramatik* (2003).

Tomas Ehrnborg är teknisk expert inom filmområdet vid Kungliga biblioteket. Han ansvarar för medieproduktionsverksam-

heten vid myndigheten. *Medier & Politik*, *Välfärdsbilder* och *TV-pionjärer*, är de tre senaste bok- och medieproduktionerna som bär hans signatur. Ehrnborg arbetar även med externa produktioner. Bland dessa kan nämnas *Ingmar Bergman – tre dokumentärer om film, teater, Fårö och livet*, Sveriges Television, *Fredens pris*, Athenafilm, och *Svenska stumfilmklassiker*, Svenska Filminstitutet.

Anders Ferm var under många år nära rådgivare och talskrivare åt Olof Palme. Ferm var chef för Tidens förlag under större delen av 1970-talet, och därefter generalsekreterare vid Palmekommissionen för nedrustning i Wien. Under 1980-talet var han ambassadör vid FN i New York liksom i Köpenhamn. Under åren 1990 till 1995 tjänstgjorde Ferm som chefredaktör för tidningen *Arbetet*, och därefter var han fram till 2003 ambassadör vid OECD i Paris.

Bengt Forslund har varit filmproducent i över 30 år på Svensk Filmindustri (1960–72), på Filminstitutet (1972–90), och som chef för Nordisk Film- & TV-fond 1990–95. Han har som producent arbetat med bland annat Johan Bergensträhle, Janne Halldoff, Lasse Hallström, Vilgot Sjöman, Jan Troell, Bo Widerberg och Mai Zetterling. Han doktorerade i filmvetenskap 1980 på en avhandling om Victor Sjöström och har sedan dess publicerat ett tiotal böcker om film och teater, bland annat *Från Gösta Ekman till Gösta Ekman* (1982), *Drömfabrikens verklighet* (1990), *Vilhelm Moberg, filmen och televisionen* (1998), *Molander, Molander, Molander* (2003) och *Dramat i soffan, svensk tv-dramatik under 50 år* (2006).

Cissi Elwin Frenkel är i grunden journalist och TV-producent. Hon arbetade på Sveriges Television 1985 till 2000 som bland annat

reporter, programledare och producent. Hon arbetade framför allt på nöjes-, kultur- och ungdomsredaktioner. Under sina år på TV vann hon en mängd priser, bland annat som årets kvinnliga svenska TV-personlighet. Under åren 2000 till 2006 var hon chefredaktör för Sveriges största veckotidning, *Ica-kuriren*. Till VD-posten på Svenska Filminstitutet kom hon 2006 och då närmast från en tjänst som publicistisk chef på Forma Publishing Group. År 2005 tilldelades hon utmärkelsen "Årets unga chef".

Göran Gunér har arbetat med filmproduktion sedan 1967, med anställningar som produktions- och projektledare, producent och filmtbildare på Svenska Filminstitutet, Dramatiska Institutet, Svenska Institutet, TRU och Sveriges Television. Sedan 1983 driver han Athenafilm med växlande roller som regissör, manusförfattare och producent. Han har gjort drygt 60 egna filmer och TV-program och därutöver i skiftande roller medverkat i ytterligare 50-talet filmprojekt – både fiktion och dokumentär. Parallellt med filmproduktion har han varit verksam med filmpolitik och som skribent inom konst och kulturhistoria.

Bengt Göransson var chef för Folkets Husföreningarnas Riksorganisation och i den egenskapen ledamot av flera av filmens branschorganisationer 1971–82. Under tiden också ledamot av eller sakkunnig i flera statliga utredningar, främst med anknytning till kulturområdet, bland annat gällande film och radio/TV. Statsråd (s) för grundskola 1982–89, för kultur och media 1982–91, utbildningsminister 1989–91. Därefter fri verksamhet i folkbildnings- och kulturorganisationer, som hedersstyrelsen för Göteborgs Filmfestival och nykterhetsrörelsen. Innehar år 2010 gästprofessuren till Torigny Segerstedts Minne vid Göteborgs Universitet.

Lars Ilshammar är historiker och chef för Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek. Han disputerade 2002 på en avhandling om den svenska IT-politikens framväxt och har publicerat flera böcker och debattskrifter om samhällets digitalisering. Han medverkar regelbundet i media i frågor om politik, media och informationsteknik. Ilshammar har tidigare varit verksam vid Örebro universitet och har en bakgrund som journalist. Han sitter i styrelsen för Institutet för framtidsstudier och har tidigare bl.a. varit ledamot av regeringens IT-kommission och styrelseledamot i Sveriges Radio, samt ämnessakkunnig vid kulturdepartementet.

Theodor Kallifatides är författare, före detta redaktör på BLM, före detta ordförande i PEN klubben, före detta suppelant i Sveriges Televisions styrelse, före detta rådgivare till kulturministern och före detta vänsterytter i Huddinge IF.

Janne Lindqvist Grinde är universitetslektor i litteraturvetenskap vid Högskolan i Gävle, där han har byggt upp och ansvarar för utbildningen i retorik. Hans tidigare forskning har bland annat handlat om retorisk teori och om 1600- och 1700-talets svenska hyllningsdikter. Han är bland annat författare till böckerna *Klas-*

sisk retorik för vår tid (2008) och *Dygdens förvandlingar. Begreppet dygd i tillfällestryck till handelsmän före 1780* (2002).

Jonas Sima är journalist, filmare och författare. Filmkritiker i *Stockholms-Tidningen* (1963–65), *Expressen* (1966–77), tidskriften *Chaplin* (1966–72). Reporter i *Expressen* (1977–00). Han har givit ut tiotalet böcker – bland annat *Bergman om Bergman* (1970, medredaktör), barnbokserien om *Blåsjöbarna* och biografen *Sagan Snoddas/Sverige i oskuldens tid* (1996). Han har också producerat och regisserat cirka 60 filmer, flertalet dokumentärer för SVT, samt långfilmerna *Barna från Blåsjöfjället*, *Åke Hasselgård Story*, *De sista skidåkarna* och *Kalle Kamrat*.

Pelle Snickars är docent i filmvetenskap och verksam som forskningschef vid Kungliga biblioteket. Han bedriver forskning kring nya medier och historiens medialitet. Snickars är vetenskaplig redaktör för bokserien "Mediehistoriskt arkiv", och medverkar regelbundet i *Svenska Dagbladet*. Som medredaktör har Snickars bland annat givit ut böckerna, *1897. Mediehistorier kring Stockholmsutställningen* (2006), *Medier & politik. Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet* (2007), *Berättande i olika medier* (2008) samt *Mediernas kulturhistoria* (2008). Nyligen publicerade han tillsammans med Patrick Vonderau antologin, *The YouTube Reader* (2009).

Louise Wallenberg är FD i filmvetenskap, och sedan 2006 föreståndare vid Centrum för modevetenskap vid Stockholms universitet. Hennes forskningsområden rör relationen mellan tidig film- och modeindustri; mode som transkulturellt och -nationellt fenomen; och representationer av genus och sexualitet inom olika typer av medier. Hon är medredaktör till antologin *MODE: en tvärvetenskaplig betraktelse* (2009) och har publicerat ett antal artiklar i såväl svenska som internationella antologier och tidskrifter.

Per Vesterlund är FD i filmvetenskap och verksam som universitetslektor vid Högskolan i Gävle. Han disputerade 2000 vid Stockholms universitet med avhandlingen, *Den glömde mannen: Erik "Hampe" Faustmans filmer*. Som redaktör och medredaktör har han bland annat gett ut *Mediala hierarkier* (2007) och *Svensk television – en mediehistoria* (2008). Han har under de senaste åren publicerat artiklar om bland annat svensk filmpolitik, TV-kultur och tidig biografkultur.

Nina Wormbs är docent i teknik- och vetenskapshistoria och verksam på Avdelningen för teknik- och vetenskapshistoria på KTH. Hon har framför allt studerat konflikter om ny kommunikationsteknik i böcker som *Genom tråd och eter* (1997) och *Vem älskade Tele-X?* (2003), men också intresserat sig för hur radiofrekvenser fördelats mellan nationer. Wormbs följer också de samtida förändringarna av medie- och kommunikationsområdet och är bland annat ledamot av Granskningsnämnden för radio och TV.



DVD-utgåvor, innehåll & produktionsuppgifter

DVD 1:

- 1. Drömspår 1:56
- 2. Här är ditt liv 1:57:00
- 3. Sommar 1:39:19
- 4. Schein om Palme 17:56

DVD 2:

- 1. Sanningens ögonblick 32:19
- 2. O. S. A. Harry Schein 45:13
- 3. Kvällsöppet 9:41
- 4. Videogram – hurdå och varför det? 29:54
- 5. Filmkrönika 15:29
- 6. Dansen kring Guldbaggen 5:20

Speltid DVD 1: 3:56:11
Speltid DVD 2: 2:17:56
Total speltid: 6:14:07

DVD-format: DVD9, alla regioner
Bildformat: PAL 4:3, färg & svartvit
Ljudformat: Dolby Digital, stereo & mono

DVD 1:

Drömspår
(Gunila Ambjörnsson)

Premiär: 1991
45 min., färg, stereo, 16 mm (citatlängd ca 2 min.)

Regi & manus: Gunila Ambjörnsson
Foto: Peter Östlund

Musik: Ole Möller

Produktionsbolag: Mekano Pictures AB,
SVT & Garantinämnden för kort- och barnfilm

”Filmen hette *Drömspår*”, berättar regissören Gunila Ambjörnsson, ”den handlade om längtan, inte den allra innersta och mest privata, men ändå. Vanligt folk var med, någon var mycket gammal, någon annan mycket ung, en var syrian, en var överbefälhavare, ingen hade namnskylt. ... Och så var det Harry. Frilansfilmarnas Harry Schein var en kontroversiell person, någon att göra uppror mot. Jag minns ett seminarium på en ö utanför Stockholm: en av hans böcker hade just kommit ut och de som inte var utskällda i den blev djupt sårade, det var som att inte finnas, vara betydelselös. [...] *Drömspår* skulle ha spelats in ute i världen, men pengarna räckte bara till

Stockholmsområdet. Till min förvåning sa Harry genast ja. Vi anlände till villan i Danderyd, han öppnade dörren och sa att det här inte skulle gå, eftersom han av princip aldrig svarade på frågor. ... Jag sa att det inte skulle bli några frågor. Vi satte upp ett svart draperi och Harry framför det. Jag sa: ” – Berätta om ...” Så gjorde han det, uppriktigt, mer än jag hade väntat mig och mer än han nog hade tänkt.”

Här är ditt liv
(Sveriges Television)

Sändes första gången 12/5 1984.
117 min., färg, mono

Producent: Johan Segerstedt

Programledare: Lasse Holmqvist

I Lasse Holmqvists klassiska programserie *Här är ditt liv* – som sändes under åren 1980 till 1991 – porträtterades en rad kända svenskar genom att deras liv rekapitulerades i ett slags mer eller mindre improviserad talk-show inför publik. Programidén var att låta huvudpersonen konfronteras med både sitt offentliga och sitt privata liv genom specialinbjudna gäster, samt inte minst mediala spår hämtade ur TV-arkivets gömmor. I programmet om Harry Schein handlar det således om tiden i Österrike – fram till bankmannen Schein på åttiotalet. Gästerna är hämtade från såväl kulturlivet som från politiken. Tonen i programmet är högst försonlig – vilket Schein själv och vännen Jörn Donner (som medverkade) efteråt beklagade sig över i en intervju i *Expressen*. ”Båda var eniga om att det blivit mer stake i programmet om åtminstone en av Scheins många fiender dykt upp.”

Sommar
(Sveriges Radio)

Sändes första gången 23/6 1990.
112 min., stereo (nedkortad till ca 99 min.)

Producent: Anders Klintevall

Alldeles i början av sitt ”Sommarprogram” – sänt på midsommardagen 1990 – förefaller Harry Schein vara åtminstone tämligen uppriktig. Han resonerar kring vad han egentligen skulle

velat arbeta med och ägna sig åt, om han nu inte varit filmkritiker och sedan blivit chef för Filminstitutet. Helst av allt, påtalar han med sin karakteristiska österrikiska brytning, ”hade jag velat bli TV-programledare och fört djupsinniga samtal med djupsinniga personer – detta för att själv framstå som djupsinnig.” Scheins sommarprogram är dock allt annat än djupsinnigt; han har istället byggt sitt program på musiken i sitt liv, detta trots att han anser sig själv helt omusikalisk. Som lyssnare får man följaktligen färdas med på en resa genom Scheins musikaliska liv, kronologiskt presenterat från barn-dom till nutid med inblickar i allt från uppväxten i Wien till hans resor i USA – med spridda musikaliska referenser utefter vägen.

Schein om Palme
(Jonas Sima)

Inspelad 24/9 1995
18 min., färg, mono

Intervju: Jonas Sima

Foto: Åke Åstrand

Produktionsbolag: Jonas Sima Produktion för Olof Palme International Center

Denna bakgrundsintervju spelades in av Jonas Sima i Harry Scheins bostad i samband med produktionen av den förres film *Vilja gå vidare*, som sändes i SVT 1996. Den filmen handlade om Olof Palme och hans idévärld, och för dess räkning intervjuade Sima ett flertal personer. I *Vilja gå vidare* användes dock bara ungefär en minut av intervjun med Schein. Den ger emellertid en god bild av Scheins förhållande till och syn på Palme, och visas här i sin helhet i oklippt skick. Filmen är delvis textad, detta eftersom hörbarheten på intervjuaren Simas röst är dålig – bägge rösterna var inte avsedda att höras i slutresultatet.

DVD 2:

Sanningens ögonblick
(Bengt Forslund m fl)

Premiär: 1974
32 min., färg, mono, 16 mm

Regi & Manus: Torbjörn Axelman, Johan Bergensträhle, Per Berglund, Ingmar Bergman, Stig Björkman, Jonas Cornell, Bengt Forslund, Olle Hellbom, Vilgot Sjöman & Lasse Swanberg

Foto: Petter Davidsson, Roland Lundin, Sven Nykvist, Jörgen Persson & Arne Pontan

Musik: Janne Schaffer

Produktionsbolag: Svenska Filminstitutet

”Om några månader, närmare bestämt den 13 oktober, fyller en inom den svenska filmvärlden mycket berömd och beryktad person 50 år. Vi är några stycken som tycker att detta är värt att observera och några tycker t o m att denna man är att gratulera – om inte till åren så i vart fall till att den svenska filmdebatten inte har stått stilla.” Så inledde Bengt Forslund det brev som han tillsände sexton stycken i Sverige verksamma regissörer under sommaren 1974. Forslunds idé utmynnade sedermera i filmen, *Sanningens ögonblick*, som utgjorde den svenska filmbranschens hyllning till Harry Schein på hans 50-årsdag. Filmen framställdes bara i en enda kopia – och den visades bara en gång på Filmhuset i Stockholm på Scheins födelsedag. Harry Schein fick kopian som present – och sedan dess har ingen vetat var filmen blivit av. Under arbetet med denna bok återfanns filmen emellertid i Scheins bostad.

O. S. A. Harry Schein
(Sveriges Television)

Sändes första gången 24/9 1980
45 min., färg, mono

Producent: Anne Christine Blixt

Programledare: Nils Petter Sundgren

Harry Schein hade vid tidpunkten för intervjun i O. S. A. just utkommit med sin självbiografi *Schein*. Programmet är ett

samtal om boken, och blir därmed i hög grad en genomgång av Harry Scheins offentliga liv. Diskussionen kom att handla om både kultur och politik, och som åskådare möter man en nyligen avgången filmdirektör som dessutom kan reflektera över ett par decennier som centralgestalt i socialdemokratisk kulturpolitik. Samtalet tar avstamp i filmavtalet och dess syfte, men fortsätter med reminiscenser från Scheins konflikter med det sena sextiotalets vänsterrörelse. Schein får också möjlighet att föra en kritisk diskussion om den samtida kulturpolitiken. Han torgför en pessimistisk syn på människan som han ställer i kontrast till den mer optimistiska bild av världen som han menar kännetecknar socialismen. Det sägs också en del om film i allmänhet – och om mediernas roll i konstruktionen av verkligheten. Något som även får Schein att reflektera över sin egen roll som offentlig person.

Kvällsöppet
(Sveriges Television)

Sändes första gången 19/10 1971
59 min., färg, mono (citatlängd ca 10 min.)

Producent: Åke Wilhelmsson

Programledare: Per Olov Enqvist

Huvudtemat i detta program av *Kvällsöppet* var dels efterspelet till utdelningen av Alexander Solzjenitsyns nobelpris 1970 – därav Olof Palmes och Vilhelm Mobergs medverkan – dels filmen *Pensionat Paradiset* från 1937. Filmen hade visats tidigare samma kväll i TV2. Den hade fortfarande kvar sitt rykte som trettiotalsfilmens lågvattenmärke, detta alltsedan det famösa konserthusmötet 1937 där kultureliten (bland andra Moberg) kollektivt dömt ut den svenska filmen. Programdiskussionen kom att handla om kvalitet inom television i allmänhet – närmare bestämt begreppet ”god underhållning”. Schein menade att den tablålagda filmen inte bara var ett exempel på dålig film, utan att visningen av den också exemplifierade hur man profiterar på folklig kultur genom att tillskriva den historiskt värde. Schein fick dock mothugg; Moberg var exempelvis nu betydligt försonligare inställd till filmen än när det begav sig. Schein hävdade emellertid att visningen stred mot radiolagens paragraf om god underhållning, och senare kom han att anmäla visningen av en Åsa Nisse-film till radionämnden med samma argument.

Videogram – hurdå, och varför det?
(Sveriges Television)

Sändes första gången 30/10 1976
30 min., färg, mono

Producent: Göran Bengtsson & Bengt Åke Kimbré

Programledare: Göran Bengtsson

Detta TV-program hade som utgångspunkt att diskutera dels den tekniska utvecklingen på videoområdet, dels Margareta Ingelstams debattbok *Vad ska vi göra med videogrammen?* som utkom 1976. Ingelstam var verksam inom TRU (Television och Radio i Utbildningen), en föregångare till UR. Hans Furuhausen, som också medverkade, hade på uppdrag av SR följt utvecklingen på videoområdet. Harry Schein var därtill den förra regeringens expert i frågan. Diskussionen kom att gälla videoteknikens potentiella roll som kulturfara. Ingelstams perspektiv var kritiskt; Schein var mindre orolig. Tror ni, påtalade han, ”att det finns en stor risk att jämföra musikkonsumtion med en tänkbar konsumtion av bilder? Jag har svårt att tänka sig att man orkar se en film många gånger. Det är en avgörande skillnad mot grammfonskivor.”

Filmkrönika
(Sveriges Television)

Sändes första gången 31/10 1965
40 min., svartvit, mono, 16 mm (citatlängd ca 15 min.)

Producent: Nils Petter Sundgren

Reporter: Nils Petter Sundgren

Denna filmkrönika från hösten 1965 handlade om vad som hänt med svensk film sedan filmreformen två år tidigare. Nils Petter Sundgren menar att filmkvaliteten ökat, medan Schein framhåller att den svenska filmens två största problem är desamma som alltid: att få fram begåvningar och producenter. ”Man kan inte göra bra film med en bra filmreform”, påtalar Schein, ”helt avgörande är att det finns begåvningar.” Det andra problemet är ”producentproblemet”, som ytterst bottnar i att man inte kan veta om de verkligen satsar på rätt filmbegåvningar. Sundgren ställer också frågan om det råder överproduktion samt om det föreligger behov av strukturrationaliseringar inom svensk film. Schein lägger återigen ut texten och berättar

om vilken roll filmavtalet haft, medan branschföreträdare som Kenne Fant och Göran Lindgren utfrågas om sina filmbolags respektive produktionspolitik.

Dansen kring Guldbaggen
(Yngve Gamlin)

Premiär: 1964
5 min., svartvit, mono, 35 mm

Regi: Yngve Gamlin

Foto: Jan Lindeström

Produktionsbolag: Svenska Filminstitutet

Dansen kring Guldbaggen spelades in under prisutdelningen och den efterföljande balen på Guldbaggegalan 1964. På sextiotalistiskt konstfilmsmanér består den av ett montage av löst sammanställda bilder; närbilder på Schein, Bergman och Ingrid Thulin varvas med trumpetstötar och visuella *gags* signerade Gamlin. Genom inklipp delar prisutdelaren Schein bland annat ut en brödbit till Vilgot Sjöman, en sockerskål till Bo Widerberg och en uppstoppad uggle till Bergman. Filmen lär ha framkallats och redigerats under festen – för att visas redan efter vickningen för festdeltagarna.

