

Lunds universitet

Språk- och litteraturcentrum

Filmvetenskap

Handledare: Ingrid Stigsdotter

2011-02-25

Martin Wikner

FIVK01

Hotet från ovan

Konstfilmsinstitutionens inverkan på den
svenska science fiction-filmen

Innehållsförteckning

1 Inledning.....	3
1.1 Forskningsöversikt.....	4
1.2 Syfte och frågeställning.....	4
1.3 Upplägg.....	5
2 Konstfilmsinstitutionen.....	6
3 Svensk science fiction-film.....	8
3.1 Vad är svensk film?.....	8
3.2 Vad är science fiction?.....	8
3.3 Swe-fi.....	10
4 Metod och urval.....	11
5 Resultat och analys.....	13
5.1 Science fiction-aspekter.....	13
5.1.1 Science fiction som krydda.....	14
5.2 Innehåll och teman.....	15
5.2.1 Kommentarer på samtiden.....	16
5.2.2 Populära genrer.....	17
5.2.3 Brist på visuella effekter.....	17
5.3 Produktionsvillkor.....	18
5.4 Konstfilmsinstitutionens påverkan.....	19
5.4.1 Presskritik.....	19
5.4.2 Filmtävlingarnas roll.....	20
5.4.3 Val av strategier.....	21
6 Avslutande diskussion.....	24
6.1 Andra perspektiv.....	25
6.2 En gryende optimism.....	26
7 Källförteckning.....	27
7.1 Litteratur.....	27
7.2 Elektroniska källor.....	27
7.3 Studerade filmer.....	28
7.4 Övriga filmer.....	30

1 Inledning

Science fiction har alltid varit den genre jag föredragit när det kommit till film. De spektakulära världarna och handlingarna stimulerade mig under min barndom och när jag blev lite äldre och attraktionsvärdet minskade höll istället de politiska och filosofiska perspektiven kvar mitt intresse för genren. När jag i vuxen ålder återupptog mitt eget filmande var lusten och intresset för att göra egen science fiction självklar. Min första kortfilm, 2009, blev uttagen till att vara med i Pixel, Skånes regionala kortfilmsfestival, och det var väldigt kul att bli inskriven som en officiell regissör i Svenska Filminstitutets filmdatabas i och med det. Det var även kul att se att det, bland väldigt många andra priser, fanns ett för bästa specialeffekter. Däremot förvånades jag över att det inte fanns mer genrefilm bland alla de filmer som visades. Utanför filmfestivalerna är en stor andel av de storfiler som går bäst på bio just genrefilm och i många fall innehåller de även science fiction-element. Eftersom ungdomar utgör en central grupp av konsumenterna av science fiction-film, varför gjordes det inte mer egenproducerad sådan, frågade jag mig.

Under festivalen, året efter, fick jag något som delvis skulle kunna tolkas som ett svar. Av alla de priser som delades ut, var specialeffektspriset borttaget och den blandningen av filmer som fick majoriteten av priserna var det i sig inget fel på, men kändes väldigt smal och hade ofta historier eller estetiska grepp som jag upplever betraktas som ”fina” och ”kvalitativa”. Samtidigt läste jag en artikel av Lars Gustaf Andersson om den svenska konstfilmsinstitutionen, som delvis förklarade hur det kom sig att det svenska filmklimatet ser ut som det gör och där alla som håller på med film i Sverige, inklusive festivalerna, mer eller mindre ingår och bestämmer vad som är accepterat och inte.¹ Dessa två händelser satte igång tankar om vem och vad som bestämmer vad som är bra film i Sverige, tankar kring anledningarna till varför svensk filmproduktion ser ut som den gör och även tankar kring vilka demokratiska problem det kan leda till när ungdomar i Sverige uppmuntras till att göra en viss typ av filmer vilket därmed riskerar att hindra en naturlig mångfald av idéer och mål.

Jag valde att utgå från mitt huvudintresse för science fiction och började undersöka om det alltid varit helt dött på den svenska science fiction-filmscenen. Till min förvåning fann jag dock att det fanns ett 30-tal filmer från 40-talet och framåt som diskuterades i svenska webbforum och undergroundkretsar. Det fanns alltså flera personer som under den svenska filmhistorien försökt göra vad jag skulle kalla för science fiction.

¹ Lars Gustaf Andersson, ”Den svenska konstfilmsinstitutionen”, *Filmhäftet*, 1995:1-2, s. 5-14

1.1 Forskningsöversikt

Annorlunda var det med den svenska akademiska forskningen om science fiction i allmänhet och den om svensk science fiction-film i synnerhet. Inom det litterära fältet hade det gjorts en del forskning i genren, där Jerry Määttä's doktorsavhandling *Raketsommar: Science fiction i Sverige 1950-1968*,² är den tyngsta hittills. Avhandlingen tar främst upp mottagandet av science fiction när den litterära genren kom till Sverige och täcker därför trots sitt omfång endast en liten del av den svenska science fiction-produktionen. De andra uppsatser jag funnit har ofta handlat om hur svenska konsumenter påverkats av internationell science fiction eller förhåller sig till genren i sig, som i Ulrika Von Knorrings *Läser science fiction utan att skämmas: Om kvinnors läsning av science fiction*.³ Därtill har det skrivits några enstaka böcker, så som John-Henri Holmbergs *Inre landskap och yttre rymd: science fictions historia*,⁴ vilken är en översikt över internationell science fiction-litteratur och dess författare. Den enda svenska forskningen som gjorts kring just svensk science fiction-film, publicerades i Lund 2010, alltså ett år innan denna uppsats. Det är en uppsats på kandidatnivå, som skrevs av Kim Grönqvist och heter *Rymdinvasion i Sverige: om svensk science fiction på film och tv*.⁵ Uppsatsen fastslår att genren finns i Sverige, diskuterar genren ur ett svenskt perspektiv samt ger en översikt med några nedslag vid vissa titlar för att ytterligare diskutera deras mottagande. Grönqvists uppsats har utgjort en utgångspunkt för den specifikt svenska diskussionen i uppsatsen. Internationellt har det skrivits desto mer om själva genren och det är denna litteratur som jag utgått från i mer allmänna resonemang kring science fiction som genre.

1.2 Syfte och frågeställning

Som filmskapare och sociologiskt intresserad har jag valt att låta denna uppsats handla om en av de aspekterna som intresserar mig mest; konstfilmsinstitutionens roll för den svenska science fiction-filmen. Mitt syfte blir att undersöka hur produktionen av svensk science fiction-långfilm förhållit sig till övrig svensk film ur ett statusperspektiv, under de dryga 60 åren genren funnits. Svenska kortfilmer och tv-serier skulle utan problem passa in i dessa undersökningar, men den bredden är dock inte möjlig att täcka inom ramarna för en kandidatuppsats. Jag väljer därför att fokusera på den långfilms-produktion som gjorts i Sverige, vilken både innefattar film från fria filmproducenter och TV-film. Jag har valt att angripa ämnet i två steg. Det första blir att få svar på vad de svenska science fiction-filmerna handlar om och har för återkommande teman. Utifrån det svaret kan jag

2 Jerry Määttä, *Raketsommar: Science fiction i Sverige 1950-1968*. Uppsala, 2006, Lund: Ellerströms förlag, Diss: Uppsala universitet

3 Ulrika Von Knorring, "Läser science fiction utan att skämmas: Om kvinnors läsning av science fiction." Borås, 2010

4 John-Henri Holmberg, *Inre landskap och yttre rymd: Del 1 – Science fictions historia från H. G. Wells till Brian W. Aldiss*. Lund: Bibliotekstjänst, 2002

5 Kim Grönqvist, "Rymdinvasion i Sverige. Om svensk science fiction på film och tv." Lund, 2010

sedan undersöka hur dessa teman påverkats av konstfilmsinstitutionen. Mina två konkreta frågeställningar är således:

Vilka återkommande teman och mönster finns inom svensk science fiction-film?

Vilken påverkan har den svenska konstfilmsinstitutionen haft på produktionen av svensk science fiction-långfilm?

1.3 Upplägg

I nästkommande kapitel kommer jag att redogöra för vad jag menar med och hur jag definierar *konstfilmsinstitutionen* och *svensk science fiction-film*. När det är klart kommer jag gå in djupare på vilka metoder och urval jag använt när jag valt ut vilka filmer som jag inkluderar i min undersökning. Därefter följer ett omfattande kapitel med analys av de utvalda filmernas gemensamma teman, följt av en vidare analys av hur dessa kan ha påverkats av den svenska konstfilmsinstitutionen. Jag avslutar sedan med att sammanfatta vilka slutsatser jag kunnat dra av detta och en diskussion kring vad detta kan innebära för svensk filmindustri och vilken vidare forskning jag tror fältet skulle må bra av.

2 Konstfilmsinstitutionen

Begreppet konstfilm har funnits långt tillbaka i filmhistorien. En av de mer inflytelserika definitionerna, om konstfilm som en stilistisk kategori, gjordes 1979 av David Bordwell i hans artikel *The art cinema as a mode of film practice*⁶. Denna definition har Lars Gustaf Andersson översatt till ”en berättarstil som arbetar med en öppnare och mer experimentell form, som inte nödvändigtvis ansluter sig till ett linjärt händelseförlopp och som ofta lämnar många frågor obesvarade”.⁷ Med andra ord skiljer det sig från det klassiska Hollywoodberättandet och filmerna är uteslutande gjorda av auteurs med en personligt präglad stil.⁸ Konstfilmen är dock mer än en viss typ av filmer. Den kan sägas utgöra kärnan i en institution – konstfilmsinstitutionen – där förutom det, filmskaparna själva, ingår filmkritiker, Guldbaggejuryn, debattörer, Filminstitutet, filmforskare och många andra som på något sätt är kopplade till produktionen av film.⁹

Institutionsbegreppet har sin teoretiska grund i sociologin; det systematiska studiet av samhället. En sociolog som arbetat mycket med modeller om kultur är Pierre Bourdieu.¹⁰ Bourdieu har utvecklat en teori om hur det pågår en ständig kamp i samhället i olika samhällsfärer, med kulturen som en av dem, på samma nivå som ekonomin, politiken, religionen med flera andra.¹¹ I sina analyser använder han sig av tre huvudbegrepp: fält, kapital och habitus. Med *Fält* menar han ett socialt system av olika positioner och relationer, som det ständigt pågår en konkurrens emellan. Mellan aktörerna kan det finnas stora meningsskiljaktigheter, men samtidigt är alla med på vilka spelreglerna är, vilka ramar som kampen pågår inom och att fältet i sig är viktigt. För att kunna delta i detta sociala spel krävs det att aktörerna har resurser som är relevanta för fältet. Dessa olika resurser kallar Bourdieu för *kapital* och de utgörs främst av rent *ekonomiskt kapital* med materiella tillgångar, *socialt kapital*, som innefattar sociala kontakter, nätverk och grupptillhörighet samt *symboliskt kapital*, som innefattar konkreta bevis på till exempel utbildning, men även kulturell kännedom om till exempel finkultur. Det symboliska kapitalet tillsammans med hur vi under våra liv lärt oss hur man ska föra sig, uttrycka sig samt se ut för att vara framgångsrika inom ett visst fält, kallar han för *habitus*. Hög habitus ökar ens chanser och det centrala i kampen om fältet är rätten att få definiera svaren på de huvudfrågor som alla aktörer inom fältet erkänner vara viktiga att besvara.

Inom konstfilmens fält innebär det att aktörerna vill få definiera vad ”konst” eller ”värdefull film” är. Aktörerna inom konstfilmsinstitutionen, de jag listat ovan, värderar filmen högt, men

6 David Bordwell, ”The art cinema as a mode of film practice”, *Film Criticism*, 1979:4-1, s. 56-64

7 Andersson, s. 5

8 Ibid.

9 Ibid.

10 Andersson, s. 7

11 Oskar Engdahl och Bengt Larsson, *Sociologiska perspektiv. Grundläggande begrepp och teorier*. Lund: Studentlitteratur, 2006, s. 229ff

förmodligen på olika sätt och det är häri kampen uppstår. Den hårdaste motsättningen står mellan de etablerade, som försvarar sin position och den rådande ordningen med sitt stora kapital, och nykomlingarna, som är fältspecifikt kapitalsvaga och därför ofta försöker undergräva den etablerade resurshierarkin som fältet utgörs av. Det är i kampen mellan dessa parter som en utveckling av fältet uppstår och lyckas nykomlingarna, byts eliten ut, men fältets struktur består.¹² Den svenska konstfilmsinstitutionen ter sig ha hållit sig stabil sen 1963 då Svenska Filminstitutet bildades. Vissa förändringar har sedan dess skett i hur pengar har lagts på svensk film, men källan har sedan lång tid tillbaka varit densamma.

Det är i skenet av detta som konstfilmsinstitutionens inflytande på science fiction-produktionen blir intressant. Förutom den vertikala polariseringen mellan nykomlingar och elit, finns även en horisontell polarisering mellan att göra kommersiell kontra ickekommersiell film.¹³ Antingen måste man som filmare välja att avstå ekonomiskt kapital för att ackumulera symboliskt kapital eller tvärt om. Då det kan vara svårt att generera stort ekonomiskt kapital inom enbart nationell film påverkas den enskilde filmarens möjligheter av detta. Oavsett hur svenska science fiction-filmer har finansierats finns därför konstfilmsinstitutionen hela tiden där på ett eller annat sätt. Det kan handla om konkreta saker som finansiering och distribution, men även om oro för hur ens karriär kan tänkas påverkas om man som gör film som varken blir ekonomiskt framgångsrik eller populär hos publiken eller kritikerna.

12 Engdahl och Larsson, s. 233 ff

13 Ibid.

3 Svensk science fiction-film

En tämligen relevant fråga för denna uppsats är om det ens finns någon svensk science fiction-film. Jag har i princip fått besvara den frågan varje gång jag nämnt mitt uppsatsämne för någon och jag förstår att den dyker upp. Frågan har dels sitt ursprung i att det under den svenska filmhistorien inte gjorts särskilt mycket film som kan kopplas till genren och dels i att de verk som befinner sig i närheten av genren bara i några enstaka fall har fått någon större distribution; endast omkring tio av de filmer jag riktat in mig på finns på DVD och resten måste man antingen uppsöka genom mediearkiv som Svensk Mediedatabas eller genom att komma i kontakt med någon som spelat in den aktuella filmen när den visades på TV eller liknande. För att ens kunna diskutera detta och vilka filmer som kan räknas till svensk science fiction-film är det viktigt att först definiera vad *svensk film* egentligen innebär och även att definiera var gränserna för *science fiction* som genre egentligen går.

3.1 Vad är svensk film?

En film med ett svenskt team, svenska finansiärer, med skådespelare som talar svenska och som utspelar sig i Sverige är lätt att kalla svensk. Produktioner är dock inte alltid så nationellt homogena utan kan innehålla aktörer från många olika länder. Trots detta ser vi många av dessa blandfilmer som svenska. Detta kan bero på flera saker, men för denna uppsats utgår jag från 7 § i 2006 års filmavtal för att definiera vad svensk film innebär.

En film anses som svensk under förutsättning att filmen har en svensk producent och att den svenska insatsen av artistiska medarbetare är av påtaglig betydelse. Med svensk producent avses en person som är bosatt här i landet, ett bolag, ett utländskt företags filial eller annan juridisk person som är registrerad här i landet. En film som inte har en svensk producent är ändå att anse som svensk under förutsättning att dels den svenska kapitalinsatsen uppgår till 20 procent av produktionskostnaden, dels den svenska insatsen av artistiska medarbetare är av påtaglig betydelse.¹⁴

Med andra ord är definitionen tillåtande men diffus. Att något är av påtaglig betydelse är subjektivt, men att ytterligare försöka definiera termen riskerar att leda till onödiga fallgropar och är därför inte heller statistiskt mätbar.

3.2 Vad är science fiction?

De flesta böcker som behandlar science fiction brukar ägna en ansenlig del av inledningskapitlen åt att definiera genren de senare ska skriva om. Detta tillsammans med de vanligt förekommande

¹⁴ Utbildnings- och kulturdepartementet, 2006 års filmavtal <<http://www.sfi.se/Documents/Dokument%20fr%c3%a5n%20Kulturdepartementet/Filmavtalet/2006%20%c3%a5rs%20filmavtal.pdf>> [Inhämtat 20110102]

definitionsförsöken från den litterära eliten inom science fiction tyder på att genren är svårdefinierad och att behovet att definiera sin utgångspunkt alltid är stort.

Författaren Adam Roberts skriver i *Science fiction* om hur det enklaste sättet att definiera genren är med resonemang som Damon Knights citat ”science fiction is what we point to when we say it”,¹⁵ där definitionen utgår från en ryggmärgskänsla. Ett besläktat sätt är en ekonomisk utgångspunkt som Lance Parkin uttrycker det: ”a book appears on the SF shelves if the publisher think it will maximize their sales by labeling it as such”.¹⁶ Båda typerna av definitioner ger ett intryck av att egentligen inte bry sig om definitionen och är egentligen cirkelresonemang. Ur ett vetenskapligt perspektiv är de därför inte användbara som definitioner i sig.

De mer formalistiska försöken att definiera genren är då mer användbara i ett forskarsammanhang. I dessa fall handlar det mer om att arbeta med orden *science* och *fiction* och avgränsa genren gentemot andra närliggande genrer. Vivian Sobchack skriver i *Screening space – the American science fiction film* om flera olika definitioner som alla på ett eller annat sätt menar att science fiction är spekulativa historier som utgår från vetenskaplig metodik och/eller möjlighet.¹⁷ Som Roberts noterar, innebär det faktum att science fiction är fantasirik litteratur och film inte att all fantasirik litteratur och film är science fiction.¹⁸ Den vetenskapliga metodik och möjlighet som Sobchack talar om gör att två filmer som delar samma typ av händelseförlopp och spekulering, till exempel om vad som händer om den mänskliga hjärnan och medvetandet skulle överföras till ett annat djur, först blir science fiction om läsaren eller åskådaren får se eller får förklarat hur detta går till, som i Ian Watsons *The Jonah kit* (1975). Om detta inte förklaras, som i Franz Kafkas *Metamorphosis* (1915), är det inte science fiction utan snarare någon form av fantasy.¹⁹

Ett annat sätt att analysera kärnelementen i science fiction är att studera återkommande element och teman (på engelska: tropes). Avgränsningen av dessa borde te sig lika svår som tidigare definitioner, men detta är denna definition Grönqvist använt sig av²⁰ och jag ser ett värde i att dela utgångspunkt med hans forskning för att båda uppsatserna ska kunna ge varandra ett mervärde. Dessutom täcker den mycket av det som förkommer i filmer jag personligen anser vara science fiction. Broderick listar dessa element eller teman som:

- spaceships, interplanetary or interstellar travel
- aliens and the encounter with aliens
- mechanical robots, genetic engineering, biological robots

15 Adam Roberts, *Science fiction*. Abingdon: Routledge, 2006, s. 2

16 Ibid.

17 Vivian Sobchack, *Screening space. The American science fiction film*. New Brunswick, NJ: USA, 1997, s. 17-20

18 Roberts, s. 5

19 Roberts, s. 4

20 Grönqvist, s. 9

- computers, advanced technology, virtual reality
- time travel
- alternative history
- futuristic utopias and dystopias²¹

Jag anser dock att en av de viktigaste tankarna man bör ha med sig när man definierar science fiction är att veta vad man ska ha definitionen till. I fallet med denna uppsats är min intention att inkludera alla de filmer som ens kan anses vara i närheten av genren. Min definition av svensk science fiction är därför, på samma sätt som med den nationella definitionen av långfilm, mer tillåtande än när jag tolkar internationell science fiction. Detta för att syftet främst är att undersöka hur science fiction-produktionen i Sverige påverkats snarare än att lyfta fram de starkaste bidragen. Min utgångsdefinition är därför ”spekulativa historier som utgår från vetenskaplig metodik och/eller möjlighet”. Om filmerna inte riktigt kan sägas tillhöra den definitionen räcker det dock i detta fallet att de innehåller något från Brodericks översatta, förenklade och lite mer tillåtande lista; *rymdresor; utomjordingar, robotar och genteknik, avancerad teknologi, tids- och dimensionsresor, alternativ historia* eller *framtidsvisioner*. Den exakta definitionen av dessa begrepp blir liksom definitionen av genren i mångt och mycket subjektiv. Var går till exempel den exakta gränsen för när något mer lutar åt avancerad teknologi än åt robotar och genteknik? Jag skulle inte bli förvånad om en annan forskare skulle kategorisera mitt material något annorlunda, beroende på definitioner och hur man uppfattat filmerna, men de stora dragen i kategoriseringen anser jag dock bör gå att se som allmängiltiga.

För att undvika missförstånd vill jag även påtala att en genre sällan kommer ensam. De filmer som tillhör science fiction-genren har ofta element från andra genrer i sig eller är rent ut av korsningar. En fördjupande text om samtliga av de genrer uppsatsen berör skulle vara intressant för vissa tolkningar, men av prioriteringsskäl är ett sådant stycke medvetet bortvalt. Det lilla utrymme genrerelaterade diskussioner tar i uppsatsen, gör dem mindre viktiga och jag utgår därför från något som närmast liknar hur en videobutik skulle klassificera filmerna på sina hyllor, vilket ger mer av ett publikperspektiv på definitionerna av de genrererna.

3.3 Swe-fi

Då *svensk science fiction-film* är ett begrepp som återkommer vid flera tillfällen i denna uppsats och tar lång tid att skriva och säga, kommer jag i fortsättningen att använda mig av begreppet *swe-fi*. Begreppet är en sammanslagning av engelskans ord *Sweden* och *sci-fi* och min avsikt är att underlätta och understryka att det handlar om just *svensk science fiction-film*, när termen används.

²¹ Roberts, s. 12

4 Metod och urval

Då det inte finns någon omfattande tidigare forskning inom fältet, utgår en stor del av identifieringen av filmer från nätbaserade diskussionsforum och andra sidor. En annan viktig källa är Grönqvists uppsats. Då de definitioner jag utgått från inte nödvändigtvis behöver stämma med andras definitioner, har jag själv sett alla filmerna för att säkerställa att de platsar i min definition. Jag har även avgränsat valda filmer till att vara långfilmer, vars tidsgräns jag i likhet med 2006 års *filmmavtal* definierat till filmer på minst 72 minuter (tiden det tar för 2000 meter 35 mm-film att spelas upp), med undantag för film riktad mot barn och ungdom där den kan vara kortare.²² Samtidigt som en avgränsning i tid är nödvändig, anser jag att det leder till en del problematik. En film kan nämligen påminna om en långfilm i sin struktur, utan att ha dess längd. Några av de filmer som med liten marginal hamnat utanför denna uppsats på grund av tidsgränsen är *Fällan* (Peter Watkins, 1975), *Chase in space* (Stefan Lindström m.fl., 2006), *It came from outer space... and stuff* (Henrik Myrdhen, 1999) och *Älgigen* (Pierre Toresson, 1999). Då de tre senare av dessa är tydliga lågbudgetproduktioner med komiska inslag är de intressanta, liksom de rena kortfilmsproduktioner som gjorts och detsamma gäller svenska TV-serier i genren. Dessa finns med i diskussionen som fenomen men har inte analyserats i sig.

Då detta är en av de första uppsatserna att avhandla ämnet akademiskt, kan det tillkomma ytterligare titlar i den fortsatta forskningen. I vissa fall har det även funnits tillgänglighetsproblem, med det tydligaste exemplet i Sam J Lundwalls *Jaktsäsong (premiärår okänt)* som varken finns hos Svensk mediedatabas, SVT eller annat arkiv jag haft tillgång till. Med utgångspunkt i det hårda ickeakademiska arbete jag upplever att eldsjälarna, som Peter Öberg med sin blogg *Spektakulärt*,²³ lagt ner på att samla fakta om dessa filmer, från swe-fi-intresserade svenskar, och det jag kunnat läsa mig till om de enstaka titlar jag inte kunnat få tillgång till, tror jag dock inte att ytterligare filmer skulle påverka mina slutsatser nämnvärt.

Min vetenskapliga ansats är induktiv och vid min materialinhämtning har jag noterat kvantitativ fakta, såsom vilka som är med framför och bakom kameran, vad som sker i filmen och filmens teman samt mening. I den mån statistik har varit tillgänglig har jag även studerat Svenska Filminstitutets inblandning, i form av till exempel bidrag.

De aktuella filmerna har jag kategoriserat efter en tregradig skala, där ett är högst och tre är lägst grad av science fiction. De olika graderingsstegen är som följer:

²² Utbildnings- och kulturdepartementet, s. 2

²³ Peter Öberg, *Spektakulärt* <<http://spektakulart.se>> [Inhämtat vid flera tillfällen]

1. Enstaka element av science fiction. Element av möjlig framtida teknologi eller en utgångspunkt i en framtid som inte var omöjlig när filmen gjordes. Filmens historia behöver dock inte vara avhängig av science fiction-aspekten utan kan ses som en krydda.
2. Noterbara element av science fiction. Tydligt framtida förhållande till nutiden, såsom diskussioner kring den historiska utvecklingen eller där science fiction-aspekten är drivande för historien.
3. Starka element av science fiction. Starkt teknologisk eller annan vetenskaplig utgångspunkt, som krävs för filmens handling och uppenbar förankring i framtiden.

En möjlig kritik mot denna metod är att den är alltför subjektiv vilket kan påverka validiteten, både vad gäller mina definitioner och graderingen av filmer, men för att kunna jämföra filmerna statistiskt ser jag det ändå som nödvändigt. Detta eftersom det inte finns någon tydlig definition av termerna och för att det handlar om grundforskning. På ett sätt kan min uppsats även ses som ett första steg i att definiera vilka filmer som vetenskapligt hör hemma i definitionerna och inte. Av detta skäl ser jag denna subjektivitet som försvarbar.

5 Resultat och analys

Av de 29 filmer som jag inkluderat i min uppsats finns det ett antal noterbara mönster. Dels finns dessa i valet av science fiction-aspekter, dels i filmernas innehåll och tematik och dels i filmernas produktionsvillkor och vilka som varit inblandade i filmernas tillkomst.

5.1 Science fiction-aspekter

Med utgångspunkt i Brodericks uppdelning av tropes är det lätt att se vilka kategorier som är vanligast inom swe-fi. Fjorton av filmerna utspelar sig mer eller mindre uttalat i framtiden.²⁴ Vissa av dessa kan också ses som alternativ historia, parallell med vår. Tydligast är detta i fallet med de filmer som behandlar någon form av inbördeskrig.²⁵ Fyra av filmerna innehåller vad som kan tolkas som utomjordingar²⁶ och i alla utom ett fall av dessa, åtföljs de av någon form av rymdresor. Av dessa filmer är hälften skräck och hälften komedier. Endast i två av alla filmer är genteknik och robotar viktiga för handlingen.²⁷ Fem filmer handlar om avancerad teknologi²⁸ och i tre av filmerna är tids- eller dimensionsresor en del av berättelsen.²⁹

När det kommer till vilken grad av science fiction, som filmerna uppfyller blir fördelningen följande:³⁰

1. 19 filmer
2. 8 filmer
3. 2 filmer

Majoriteten, 19 filmer, klassificerar jag som första gradens science fiction. Det vill säga att de endast innehåller enstaka element av science fiction eller berör genren ytligt. Anledningarna till detta är flera. I de flesta fall har de någon form av framtidsaspekt, men är i övrigt väldigt lika filmer som gjorts under samma tid, vilket främst blir tydligt i kostym och rekvisita. Det kan också vara så att science fiction-elementen bara blir tydliga i början eller slutet av filmen, men sen inte påverkar själva berättandet nämnvärt. Samma sak gäller användandet av enstaka element av science fiction, som vid dåtiden inte existerade, men som inte heller påverkar filmen nämnvärt. Hasse Ekmans *Fram för lilla Märta eller På livets ödesvägar* (1945) är ett bra exempel på när science fiction-

24 Framtid i film 1, 3, 5, 6, 7, 8, 12, 14, 15, 17, 19, 21, 22 och 26.

25 Inbördeskrig i film 1, 21 och 26.

26 Utomjordingar i film 4, 9, 10 och 18.

27 Genetik och robotar i film 24, 27 och 28.

28 Avancerad teknologi i film 8, 12, 16, 19 och 11.

29 Tids- eller dimensionsresor i film 13, 20 och 25.

30 För detaljerad fördelning, se "Studerade filmer" i uppsatsens källförteckning.

element inte påverkar själva berättelsen nämnvärt utan bara finns som en ramberättelse. Ofta hör de här filmerna tydligt hemma under andra genrer, som med Michael Hjørths *Det okända* (2000) eller Thomas Johanssons *Attentatet* (1980), som jag klassar som skräckfilm respektive thriller.

Åtta filmer har jag klassificerat som andra gradens science fiction, vilka har noterbara element av science fiction i sig, där elementen varit centrala för filmens handling eller där framtiden förklaras på ett trovärdigt sätt. Ett bra exempel är Kenne Fants *Monismanien 1995* (1975), där vi får bakgrunden till att Sverige blivit en enpartistat och där handlingen kretsar kring en lärare som försökt lära ut att tänka kritiskt. Mise-en-scen, eller mer bestämt det som syns framför kameran, skiljer sig dock inte från samtida filmer, men historien hade inte kunnat utspelas utan framtidsaspekten. Åtminstone inte i Sverige. I Håkan Alexanderssons *Res aldrig på enkel biljett* (1987) skiljer sig mise-en-scen från samtida film, men historien är samtidigt inte så beroende av framtidsaspekten för att fungera. Ett mer genretypiskt exempel är Lars Ambles *Olsson per sekund eller Det finns ingen anledning till oro* (1981), där filmens narrativa kärna kretsar kring utvecklingen av tabletter som kan reglera hur fort människor tänker och rör sig och där Olsson försöker avslöja att ledningen på det företag han jobbar på använder det på sig själva och tänker använda sig av det på sina anställda.

Endast två svenska filmer klassar jag som tredje gradens science fiction och det är Tord Päägs *Savannen* från 1983 samt Tarik Salehs *Metropia* från 2009. *Savannen* är en filmatisering på svenska av den kände science fiction-författaren Ray Bradburys roman med samma namn och kretsar kring en familjs bruk av ett hologramrum i ett framtida Kalifornien. Den behandlar människans förhållande till teknik och är till interiören tillräckligt främmande för att inte kännas som nutid. *Metropia* har en tydlig framtidsestetik med förfallna städer i en dystopisk framtidsvision där oljekrisen är ett faktum och handlingen i filmen är centrerad kring tekniska framsteg, om än lite märkliga i sin natur, där huvudpersonen Roger är tveksam till att använda sig av Stockholms tunnelbanesystem, som nu länkats samman med övriga nät i Europa och där ett företag försöker ta kontroll över folk med hjälp av ett specialschampo. I båda fallen gör den narrativa, visuella och tematiska utformningen, filmerna unika inom svensk film.

5.1.1 Science fiction som krydda

Det faktum att över hälften av filmerna klassificeras som första gradens science fiction gör det tydligt att svenska science fiction-filmer ofta använder genrens element som en kuliss eller spektakulär krydda, mer än som drivkraft för själva filmerna. Ett tydligt exempel på detta är i *Attentatet*, där det är inbördeskrig i Sverige och en grupp motståndsmän tar försvarsministern till fånga för att få till stånd en fredsförhandling. Majoriteten av filmen, förutom filmens inledande

biljakt samt några småscener, utspelar sig dock i en lägenhet och hade med vissa modifikationer lätt gått att göra utan inbördeskriget. Det är dock viktigt att notera att denna majoritet av första gradens science fiction är väntad och logisk, på grund av mitt tillåtande urval.

5.2 Innehåll och teman

I mitt sökande efter teman fann jag tre stycken som dominerade; krig, frihet och miljö. I många fall bestod filmerna även av en kombination av dessa budskap. Av de fyra med krig som tema, utspelade sig tre av dem i ett land drabbat av inbördeskrig, *Skammen* (Ingmar Bergman, 1968), *Attentatet* och *Straydogs* (Daniel Alfredson, 1999) och en i en värld dominerad av kalla kriget, *Gladiatorerna* (Peter Watkins, 1969). Den tydligaste likheten mellan dessa filmer med krigstema är hur de förhåller sig till kriget. Det råder en tydlig trötthet på kriget som tar sig uttryck på olika sätt. I *Skammen* pågår kriget i bakgrunden, samtidigt som ett konstnärspår försöker överleva vardagen på ön där de bor. Kriget kommer dock allt närmre och leder till sist till moraliskt tvivelaktiga handlingar hos dem och på så vis visar Bergman hur alla blir offer i krig och hur det bryter ned alla inblandade. I *Attentatet* finns också en känsla av hopplöshet. Motståndsmännen försöker få till stånd en fredsförhandling. Detta görs trots att motståndsmännen anser sig vara på väg att vinna och tyder på en krigströtthet. Ledarens intention håller han dock hemlig för en i gruppen, som han menar är en av dem som egentligen inte vill ha fred, utan bara förstår sig på krig. I *Straydogs* får vi följa en motståndsgrupp, på fyra ungdomar, i deras underjordiska bas och hur de stjälar från ytan där det pågår krig, samtidigt som de är förvirrade över hela situationen och vad de egentligen drömmer om och borde göra. I *Gladiatorerna* skiftar perspektivet en aning och vi får se hur en avslagen grupp försvarsministrar sitter och ser på medan deras soldater deltar i ett krigsspel, som ersatt det reguljära kalla kriget, då man insett att förlusterna och riskerna är för stora. Förutom ministrarna får vi följa soldaterna i de båda lagen, väst respektive öst, där åsikterna om kriget varierar, och även den svenska maskinisten som styr spelets dator och som talar om hur datorn numera styr honom mer än han den. I alla dessa fall visar filmerna på hur människor blir offer för krig och hur oönskat det är.

Flera av filmerna för även en underliggande diskussion om frihet och då främst i form av frihet i sitt eget vardagliga liv. Frihetstemat finns dock även som ett huvudtema i några av filmerna jag studerat. Temat uttalas främst i *Monismanien 1995*, där vi får följa en lärare, som ställs inför rätta i ett ”framtida” enpartistats-Sverige för att han försökt lära sina elever att tänka kritiskt. I *Metropia* kommer frihetstemat till uttryck på ett annat sätt, då den handlar om en man som känner sig övervakad och så småningom upptäcker en konspiration med storföretag. I *Fram för lilla Märta eller På livets ödesvägar* kommer friheten till uttryck på ett tredje sätt. Ekman målar här upp en framtidsvision om hur en lyckad jämställdhetskamp fram till 2007, gått till genom att vi får följa

kvinnorättskampen Märta. Även om frihetstemat kommer till uttryck på tämligen skilda sätt finns här ändå gemensamma drag i filmerna. I *Monismanien 1995* och *Metropia* målar upphovsmännen med ett varningens finger upp dystopier och i *Fram för lilla Märta eller På livets ödesvägar* en vision om vad samhället kan uppnå bara vi kämpar. I alla tre fallen använder skaparna sig dock av framtiden för att måla upp en vision.

Det tredje framstående temat är miljö eller människans påverkan på naturen. I åtminstone fyra av filmerna diskuteras frågan på olika sätt. I Stellan Olssons *Deadline* (1971) blir samhället Mölle, på den skånska kusten, utsatt för giftiga kemikalier, som drabbar ortsborna. I Torbjörn Axelmans *Flygnivå 450* (1980) upptäcker en växtbesprutningspilot ett märkligt vitt moln i närheten av de oljeborrplattformar som står längs den svenska kusten. I ett försök att få klarhet i vad som pågår upptäcker han och hans vänner att det pågår en konspiration med mutor och egenintressen. I Richard Hoberts *Sommarens tolv månader* (1988) ligger miljötemat i bakgrunden, samtidigt som filmen fokuserar på ett psykologiskt drama om några byggarbetare som arbetar på ett hemligt projekt i ett område där det alltid är sommar. Samma år kom Jösta Hagelbäcks *Venus 90* (1988), där det huvudsakliga budskapet handlar om människans beroende av miljön. Liksom mellan de andra filmerna skiljer sig mycket åt mellan dessa fyra med miljötema, men en likhet är hur de alla beskriver reaktionerna på något, för den vanliga människan, stort och svårgreppbart.

5.2.1 Kommentarer på samtiden

Inom science fiction, oavsett berättarform, är det vanligt att filmerna kommenterar sin samtid, oavsett om det handlar om politiska, filosofiska, sociala eller andra aspekter. Detta gäller även för de svenska filmerna och då främst de som jag klassificerat med tema krig, frihet eller miljö. Jag kan se en viss tendens av att de filmer som har en högre science fiction-grad blir tydligare med sina kommentarer då de kan dra sina resonemang längre, både narrativt och visuellt. *Metropia*, en av de två svenska filmer som jag gett högst science fiction-värde, är ett tydligt exempel på medvetna budskap från upphovsmännen då den gjordes efter 2001, en tid där övervakningssamhället med antiterroristlagar, integritetsdebatter och FRA blossade upp.³¹ *Olsson per sekund eller Det finns ingen anledning till oro* är ett annat exempel på en film som kommenterar den dåvarande tidsandan, i detta fallet 80-talet, och hur företagsledningen med alla medel försöker effektivisera produktionen, maximera vinsten och slingra sig från medias frågor och undersökningar. Ett tidigare exempel på en samtidskommenterande film, som går att binda till en specifik tidsanda, är *Gladiatorerna*, där kalla kriget kommenteras med en cynisk ton. Alla dessa tre är exempel på filmer av andra eller tredje graden, men det finns även första gradens filmer som kommenterar sin samtid. Ett av de tydligaste exemplen på en sådan film är *Skammen*, där Bergman sagt att det är en kommentar till

³¹ Grönqvist, s. 31

Vietnamkriget, något som dock inte framgår av själva filmen, men orsakade en stor debatt i främst Aftonbladet.³² Samma sak gäller för Hoberts *Sommarens tolv månader*, där dåtidens miljöfrågor var centrala för filmens tillblivelse,³³ men där det egentligen är först mot slutet som filmens miljöbudskap framgår.

5.2.2 Populära genrer

De studerade filmerna är inte enbart möjliga att definiera som science fiction ur ett genreperspektiv utan kan i många fall, speciellt i de med första gradens science fiction i sig, ses som att huvudsakligen tillhöra en annan genre. I andra fall, främst i tredje gradens science fiction, kan science fiction sägas vara huvudgenren, men ha mer eller mindre tydliga spår av andra genrer i sig. Dessutom tenderar genrer, enligt Rick Altman, att förändras över tid, vilket påverkar vår upplevelse av vad den aktuella genren egentligen innebär.³⁴ Av de undersökta filmerna är det tydligaste fallet på detta, *Rymdinvasion i Lappland* (Virgil W. Vogel, 1959), som vid premiären huvudsakligen var en skräckfilm, men som vid utgivningen på DVD, drygt 50 år senare klassades som komedi av distributören.

För de övriga filmerna finns det ett märkbart drag av andra genrer som återkommer i filmerna. Fördelningen mellan vad jag skulle kalla drama, komedi, skräck och thriller, vilken även inkluderar de film noir-inspirerade *Sköna juveler* (Hans Iveberg, 1984) och *Res aldrig på enkel biljett*, är jämn, med omkring fem filmer per genre. Endast en film, Björn Stein och Måns Mårlinds *Storm* (2006), och eventuellt *Venus 90*, skulle jag kalla action och endast en film, *Metropia*, är animerad.

5.2.3 Brist på visuella effekter

En annan tydlig slutsats är att förekomsten av visuella effekter är märkbart låg i förhållande till exempelvis amerikansk film, med undantag för *Metropia*, som till och med laborerade med nya animationstekniker och *Storm* som också experimenterade med att blanda in små serietidningsaktiga sekvenser. I de andra filmerna förekommer ibland visuella effekter, som när man genom snabbspolning får folk att röra sig väldigt snabbt i *Olsson per sekund eller det finns ingen anledning till oro*. Något vanligare är förekomsten av effekter som gjorts på plats, så som biljakten i *Attentatet*, en stor brand i Andrej Tarkovskijs *Offret* (1986) eller det stora håriga monstrets ödeläggelse av en sameby i *Rymdinvasion i Lappland*. Bristen på visuella effekter och action i svenska filmer ser jag ett samband mellan. Båda företeelserna kräver ekonomiskt kapital.

32 Erik Hedling, "Shame: Ingmar Bergman's Vietnam war", *Nordicom review*, 29, 2008, s. 250

33 Grönqvist, s. 17

34 Rick Altman, *Film/genre*. London: BFI Publishing, 1999, s. 24

5.3 Produktionsvillkor

I mina undersökningar av människorna bakom dessa filmer var det tre saker som slog mig; den manliga dominansen bakom kameran, mångfalden bland de män som befann sig bakom kameran samt de i många fall namnkunniga skådespelarenssemblerna. Av de 29 filmer jag studerat var ingen av dem regisserad av en kvinna. Inte heller fanns det någon kvinna bakom kameran i ett enda fall. 42 personer står listade som manusförfattare och av dessa är tre kvinnor³⁵ och i endast ett av dessa fall är en kvinna ensam tillskriven manus. Antalet kvinnor ökar dock med ett tiotal personer om man räknar in producenterna³⁶ och klipparna³⁷. En tendens angående de två sistnämnda är att det för producenterna är fler kvinnor på senare tid och för klipparna tvärt om.

När det kommer till mångfalden bland de män (och fåtal kvinnor) som haft nyckelpositioner i produktionerna finns det dels personer som bara gjort några enstaka filmer, men dels även många nationellt kända filmskapare, som Håkan Alexandersson (*Res aldrig på enkel biljett*) och Rickard Hobert (*Sommarens tolv månader*). Det finns även internationella inslag i produktionsteamerna, som brittiska regissören Peter Watkins (*Gladiatorerna*) och danske fotografen Dan Lautsen (*Miraklet i Valby, Åke Sandgren, 1989*). Det mest uppseendeväckande anser jag dock vara att vi har internationella storheter som Ingmar Bergman (*Skammen*) och Andrej Tarkovskij (*Offret*) inblandade i denna genre.

I filmerna finns samma tendens till att en stor del av skådespelarna är välkända. Det är visserligen föga förvånande att stora regissörer som Ingmar Bergman även har kända skådespelare, som i fallet Liv Ullman (*Skammen*), men även mindre kända filmskapare har i många fall stora namn med i sina filmer. Den mest namnstarka ensemblen uppfattar jag vara den i *Monismanien 1995*, med namn som Erland Josephson, Gösta Cederlund och Margaretha Krook bland många andra. Det finns ett viss samband mellan prisbelönta filmer och välkända skådespelare, men samtidigt så finns det många exempel på filmer med många skådespelare, men som inte fått några utmärkelser. Ett exempel är *Sköna juveler* med skådespelare som Lena Nyman, Kim Anderzon, Lars "Brasse" Brännström och Janne "Loffe" Carlsson. En eventuell relevant skillnad mellan till exempel Liv Ullman och Kim Anderzon är dock hur erkända de är internationellt.

Att upphovsmännen är nästan uteslutande män förvånar mig inte då science fiction ofta ses som ett mans- eller pojkdominerat område. Av de stora science fiction-författarna John-Henri Holmberg presenterar i *Inre och yttre rymd* är endast tre av dem kvinnor³⁸ och även fan-nätverken har en stor manlig dominans. Dessutom har filmbranschen, åtminstone bakåt i tiden, dominerats av män på de centrala positionerna, vilket kan spela in.

35 Kvinnliga manusförfattare i film 1, 9 och 28.

36 Kvinnliga producenter finns i film 10, 12, 15, 23, 24, 26, 27

37 Kvinnliga klippare finns i film 14, 18, 21 och 28

38 Holmberg

5.4 Konstfilmsinstitutionens påverkan

Vi har nu sett att det alltså finns ett flertal mönster och slutsatser att dra utifrån filmernas science fiction-aspekter, innehåll och teman samt produktionsvillkor. Frågan är då i vilken mån konstfilmsinstitutionen har påverkat utvecklingen av dessa.

5.4.1 Presskritik

En av de grupper som spelar en stor roll för konstfilmsinstitutionens fortlevnad är kritikerkåren. Med utgångspunkt i svensk filmografis samlade dokument kring filmerna framträder en bild av att den svenska kritikerkårens mottagande av de filmer jag klassat som swe-fi i hög utsträckning har varierat. Av de pressreaktioner jag haft tillgång till uppstår dock en handfull mönster. De filmer som fått mestadels negativa omdömena är dubbelt så många som de som fått mestadels positiva omdömen. En tredjedel av filmerna har fått omdömen som är svåra att klassa som odelat negativa eller positiva. Om jag korrelerar de filmer där jag fått tillgång till pressreaktionerna med science fiction-grad visar det sig att de som fått mestadels positiva omdömen alla är av första graden och detsamma gäller för mellanskiktet. De som fått negativa omdömen är, i majoriteten av fallen, andra gradens science fiction-filmer. Pressreaktionerna i förhållande till åldersgränser, science fiction-element, korsande genrer eller tematik visar inga tydliga samband.

Det jag anser var intressantast med dessa resultat är att det verkar finnas ett generellt samband mellan en hårdare satsning på science fiction i en produktion och negativ kritik mot den. En återkommande kommentar från pressen om dessa filmer är att de antingen bär på ett intressant budskap, men misslyckas i sitt utförande eller att de har lyckats med tekniska aspekter som scenografi, men misslyckats med att föra in ett djup i historien, som för *Res aldrig på enkel biljett* där Sven-Erik Torhell skrev i *Sydsvenska dagbladet*:

En svensk Blade Runner, fast utan den amerikanska filmens dynamik och raka handling. Så kan Res aldrig på enkel biljett karaktäriseras. Därmed också sagt att dess starkaste verkkningsmedel är scenografin, signerad Carl Johan De Geer, och den däri djupt uttryckta helvetesvisionen.³⁹

Ett annat tecken på kritikerkårens motvilja att acceptera de filmer som satsat lite mer på science fiction-aspekterna kommer fram i själva ifrågasättandet av varför filmskaparna ens placerat filmerna i en annan tid. Detta är återkommande för flera filmers pressreaktioner, som i Bertil G Olins recension av *Monismanien 1995* i *Göteborgs Handels- och sjöfartstidning*:

³⁹ Sven-Erik Torhell, "Baktung skräckvision", *Sydsvenska dagbladet*, 1988-01-16, s. 51

Men jag förstår inte varför Fant, i likhet med Bergman men utan dennes konstnärliga intensitet och disciplin (som i *Skammen*), måste förflytta sig till något slags ingenmansland, och dessutom hårdra allt 20 år framåt i tiden. Varningar för åsiktsförtryck går utmärkt att utfärda utifrån vår egen tid, vårt eget land, här och nu. Men då gäller det förstås att ta hänsyn till verkligheten.⁴⁰

Dessa mönster i presskritiken anser jag skulle kunna tyda på två saker. Det finns ett genomgående drag att inte ge svenska science fiction-filmer beröm för både ambitiösa satsningar på genren och deras innehåll och en genomgående oförståelse inför varför regissörerna gör filmerna som science fiction över huvud taget och inte håller sig till samtiden. Det första skulle kunna bero på en aktiv ovilja att acceptera filmerna som fullvärdiga, men jag aktar mig för att dra allt för stora slutsatser angående detta utan djupare studier. Det andra, som jag även ser som ett tydligare drag, är att det finns en tydlig tendens till att ifrågasätta användandet av genren över huvud taget. Med Bourdieus modeller skulle detta kunna förklaras med att det kulturella kapitalet för science fiction som genre är lågt inom konstfilmsinstitutionen. Genom att använda sig av en genre som den etablerade eliten ser ner på, försvagar filmskaparen sitt habitus och när pressen ifrågasätter henne eller honom, sker det då som ett ifrågasättande av varför någon medvetet skulle vilja försvaga sitt habitus i onödan. De genrespecifika verktyg och möjligheter som science fiction medför, går kritikerna förbi.

5.4.2 Filmtävlingarnas roll

När det kommer till utmärkelser bland de utvalda filmerna har majoriteten blivit utan några priser alls. Det tyngsta priset den svenska konstfilmsinstitutionen delar ut är Guldbaggen. Av de svenska science fiction-filmerna har endast två filmer vunnit pris för bästa film, under de 45 år som priset delats ut och det var *Miraklet i Valby*, 1990 samt *Offret*, 1987. *Miraklet i Valby* fick dessutom pris för bästa regi och bästa manuskript och därmed skulle jag vilja påstå att det är den film som lyckats bäst med att erkännas av konstfilmsinstitutionens fält. En film har fått pris för bästa foto och det var *Storm*, 2006. *Skammen* och *Offret* fick pris för bästa kvinnliga respektive manliga skådespelare 1969 och 1987. Och *Metropia* fick en utmärkelse för särskilda insatser, det pris som tilldelas positioner som inte har något eget stående pris, för animatören Isak Gjertsens framgång med att ha ”skapat tekniska förutsättningar för en magisk upplevelse”.

På vilket sätt är då Guldbaggegalan viktig ur ett konstfilmsinstitutionellt perspektiv? Priset delas ut och administreras av Svenska Filminstitutet och har två grader av jurygrupper. Den första är nomineringsjuryn som består av representanter från organisationer och institutioner inom filmsverige, som föreslår vilka filmer de tycker ska tävla om respektive pris. Därefter ser den andra gruppen, vinnarjuryn, på de filmer som fått flest röster och gör sitt val. Vinnarjuryn väljs direkt av

40 Bertil G Olin, ”Pratig framtidsvision”, *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, 1975-05-23, s. 6

Svenska Filminstitutets styrelse. Detta gör att den elit som styr fältet även har stor makt att styra vad som ska uppfattas som ”bra” svensk film i tävlingsammanhang. Samtidigt har situationen varit bra mycket värre, då juryn från början bestod av samma personer som delade ut kvalitetspremier till de filmer de tyckte höll kvalitet och som 1971 avstod helt från att dela ut pris, då de tyckte att det svenska filmåret varit för dåligt. I den mån man kan se en förändring, verkar reglerna för jurygruppsarbetet ha blivit mer demokratiska, då inflytandet breddats och gjorts något mer transparent med förändringarna. Ur denna uppsats perspektiv är ett tecken på att så är fallet att majoriteten av de svenska science fiction-filmer som fått guldbaggar, fått dem under den senare halvan av tiden som priset funnits.

Vissa av de filmerna som fått Guldbaggar, har gått bra även i utländska festivaler, men även andra filmer som inte varit lika lyckosamma på hemmaplan har rönt erkännande utomlands. Åtta av filmerna har i Svensk Mediedatabas noterats med utländska priser.⁴¹ Hälften av dessa har fått priser för bästa film på festivaler dedikerade till fantastisk film (film i genrer som science fiction, fantasy och skräck).⁴² Även internationellt har alltså antalet svenska science fiction-filmer, som belönats med priser, tilltagit. Framgången korrelerar delvis, men ett direkt samband mellan den nationella och internationella framgången för svensk science fiction behöver inte nödvändigtvis bero på samma saker. Några internationella festivaler för fantastisk film har funnits sen 80-talet, men det är först på 90-talet som fenomenet verkligen blossat upp. Att svenska science fiction-filmer har fått fler priser utomlands under denna period kan således bero på att antalet festivaler som delat ut priser till genren ökat.

5.4.3 Val av strategier

Utifrån det jag studerat står det tydligt att konstfilmsinstitutionen påverkat den svenska produktionen av science fiction-film. Ur detta framträder det dock några återkommande strategier för att som science fiction-filmskapare ändå lyckas nå framgångar inom fältet. Den stora frågan inom fältet är vem som har rätten att definiera ”konst” eller ”värdefull film”. Som för alla fält har aktörerna som styr detta varierat över tid, men med filmavtalets initierande, har en stor del av denna definitionsrätt legat hos Svenska Filminstitutet sen 1963. En stor anledning till att så varit fallet är att SFI suttit på en stor del av det ekonomiska filmkapitalet, vilket gjort att deras ideal varit viktiga att sträva efter för att få sina filmer finansierade. Fram till och med 1982 delades dessa pengar ut i form av kvalitetsbidrag och förlustutjämningsstöd,⁴³ vilket utgjorde en tredjedel av summan SFI fördelade till filmsverige och fördelades utifrån särskilda kriterier av en utsedd filmsakkunnig jury. En annan tredjedel gick direkt till framgångsrika producenter i proportion till

41 Film 4, 8, 12, 13, 15, 21, 23 och 25.

42 Film 4, 8, 13 och 25.

43 Leif Furhammar, *Filmen i Sverige*. Stockholm: Dialogos förlag, 2003, s. 339

filmernas biljettintäkter.⁴⁴ Filmavtalets instiftande gav svensk film ett ekonomiskt uppsving och ledde till en markant omformning av filmklimatet.⁴⁵ Fältets styrande etablissemang, som till stor del tidigare hade utgjorts av de gamla integrerade produktionsbolagen, ersattes nu av en kulturbyråkratisk, politiskt styrd, apparat, med Harry Schein i spetsen.

Ur detta uppstod det två strategier en filmskapare kunde välja på. Den ena vägen var att gå på en rent ekonomisk strategi och hoppas på inkomst utifrån kommersiella framgångar. Den andra vägen var att välja en mer konstnärlig strategi och därmed hoppas på att erhålla kvalitetsbidrag. Denna polarisering mellan begränsad och storskalig kommersiell produktion är också något Bourdieu beskriver som typisk inom de flesta fältstrukturer och som inom konstens fält handlar om ”konst för konstens skull” kontra konst producerad på beställning.⁴⁶ Under åren som det fanns ett kvalitetsbidrag var det fyra svenska science fiction-filmer som fick ta del av det. *Skammen* fick ta del av den maximala summan, 1969, och *Gladiatorerna*, *Deadline* och *Monismanien* 1995 fick ta emot bidrag på mellan 35-50 procent av respektive års maximala summa. Detta tyder på att det varit fullt möjligt att få bidrag för science fiction-filmer, som i detta fall representerar både första och andra gradens science fiction. Majoriteten av de svenska science fiction-filmerna anser jag luta åt det mer icke-kommersiella hållet, med någon form av djupare budskap i centrum.

Den andra kategorin är filmer som gjorts med mer kommersiella förtecken. Att dra en tydlig gräns mellan när en film är konst och en kommersiell produkt aktar jag mig för, då jag varken anser det vara enkelt eller önskvärt att dra den linjen, men däremot upplever jag det som att filmerna kan ha en benägenhet att luta åt det ena eller det andra hållet. Några av de filmer jag anser ha tydligast kommersiella tendenser är *Rymdinvasion i Lappland*, *Gröna gubbar från YR* (Hans Hatwig, 1986) och *Kenny Begins* (Carl Åstrand och Mats Lindgren, 2009). Alla tre av dessa är komedier; den första är som tidigare nämnt en skräckfilm, som såhär 50 år senare mer ter sig som en komedi, och de andra två är mer renodlade. Varför det är så kan vara en slump, men det kan också bero på publikens acceptans för genren. En komedis främsta funktion är att få folk att skratta och vara glada. Humor behöver inte alltid vara helt logiskt för att folk ska skratta och filmen behöver därför inte ge ett helt realistiskt intryck för att gå hem hos publiken. På så sätt kan en films budget hållas nere och filmen därmed lättare gå med vinst.

Som jag skrivit tidigare är det bara en eller två filmer som kan klassas som action. I jämförelse med den genren blir skillnaden ännu tydligare. Specialeffektstung film är dyr, men kan också generera stora summor genom deras attraktionsfilms-aspekter som gör att publiken vill se dem på bio. Svenska budgetar kommer dock sällan i närheten av till exempel

44 Furhammar, s. 282

45 Furhammar, s. 281

46 Engdahl och Larsson, s. 234

Hollywoodproduktioners budgetar och därmed är det svårt att få till en trovärdig produkt som går med vinst, då fiktiv realism kostar pengar. Ännu svårare blir det om filmskaparen vill att filmen ska vara på svenska, då det gör den möjliga målgruppen väldigt begränsad. Att då satsa på en genre där realismen inte är lika central och dessutom göra den barntillåten ter sig tämligen logiskt. I vilket fall innebär det faktum att ekonomin är så central att ett bolag förmodligen väljer att satsa på ett billigare projekt, med större målgrupp och högre chans för vinst.

På senare år har det gjorts försök med dyrare swe-fi, som provat ovanstående grepp. *Metropia* och *Kenny Begins*, som båda hade premiär 2009, hade budgetar på över 30 miljoner, men använde sig av olika metoder för sin finansiering. *Metropia* gjordes av produktionsbolaget, Atmo, i vilket regissören Tarik Saleh är delägare i, men var ett samarbete med en stor mängd samproducenter, andra aktörer och fonder.⁴⁷ *Kenny Begins* hade också ett flertal produktionsbolag i ryggen, men de använde sig även av marknaden genom samarbeten med Stockholm Stadsmuseum och Scandic Hotels och, mer anmärkningsvärt, produktplaceringar. För att bredda sin målgrupp använde man sig också av olika strategier.⁴⁸ *Kenny Begins* gjordes barntillåten och i en tillåtande genre, det vill säga komedi, som jag tidigare talat om. *Metropia* använde sig av internationella skådespelare till rösterna och är framför allt på engelska, vilket breddar målgruppen markant.

Användandet av engelska som språk förekommer då och då genom swe-fi-historien och fram till 90-talet har de titlar där engelska eller annat stort språk talas, *Rymdinvasjon i Lappland*, *Gladiatorerna*, *Victor Frankenstein* (Calvin Floyd, 1977), och *Offret*, regisserats av personer från utlandet. De senaste 20 åren har dock flera svenska regissörer gjort filmer på engelska. Först ut var Daniel Alfredson med *Straydogs*, sen kom Martin Munthe med *Stinger* (2005) och senast då *Metropia*. Dessutom finns det i vissa filmer inslag av engelska, som i Björn Hellquist och Robert Pukitis *Sektor 236 – Tors vrede* från 2010. Av dessa fyra filmer är det bara *Metropia* som inte varit en lågbudgetproduktion och istället hade den en budget långt över vad svensk film brukar ha. Detta skulle kunna vara ett tecken på att swe-fi:n börjat leta nya strategier för att nå ut med sina filmer till en större publik.

47 Grönqvist, s. 32

48 Grönqvist, s. 15

6 Avslutande diskussion

Vad jag har gjort i denna uppsats är att visa på vilka mönster det finns inom swe-fi och studerat hur de påverkats av konstfilmsinstitutionen. De tydligaste dragen som framträder i denna bild är att det genom den svenska filmhistorien finns få filmer som rakt igenom kan klassas som rena science fiction-filmer, några som haft väsentliga element av science fiction i sig, men ganska många filmer som har enstaka drag av genren i sig. Filmerna har på många sätt visat en mångfald jag inte var beredd på. Det finns inget specifikt tema som tas upp mer än något annat, men budskap om krig, frihet och miljö är alla återkommande och dessa har i flera fall haft en tydlig anknytning till samtida samhällsdebatter. Filmerna har ofta inslag av andra genrer i sig, men inte heller utmärker sig någon specifik genre mer än någon annan. Det som snarare utmärker sig, i en jämförelse med Hollywoods filmindustri, är bristen på action-genren och närbesläktat med det, bristen på visuella effekter. Ur ett produktionsvillkorsperspektiv blir det tydligt att män har regerat genren i Sverige, med några enstaka kvinnor på viktiga positioner. De filmer som gjorts i genren verkar även statusmässigt haft en blandad skara upphovsmän, med allt från personer som under sin karriär bara gjort den aktuella filmen, via personer som haft en fot inne i branschen långt före och efter, till giganter som Bergman.

Den inverkan som konstfilmsinstitutionen haft på dessa produktioner är främst att den påverkat innehållet i filmerna med sina ekonomiska incitament. För att få bidrag från SFI, behövs sannolikt en anpassning till etablissemangets regler. Andra vägen att gå är att få finansiering helt utifrån, men det kan vara svårt. Ett grundläggande problem är dock att science fiction-genren i sig inte uppmuntras inom konstfilmsinstitutionen.

Ett tydligt samband, som även Grönkvist noterar i sin uppsats, är att genren inte verkar ha fått fäste i något av de mer finkulturella fälten i Sverige. John-Henri Holmberg beskriver i sin bok, hur genren hanterats inom det litterära fältet:

I Sverige har science fiction aldrig fått något starkt fotfäste. [...] Det första, kulturellt betingade skälet misstänker jag har att göra med den nästan unika dominans som det socialrealistiska paradigmet haft inom den svenska litteraturen. Ända sedan nittonhundratalets början har hos oss den stora majoriteten kritiker, litteraturvetare, förläggare och författare delat grunduppfattningen att all värdefull ny litteratur är samtidsrealistisk, individpsykologiserande och samhällsinriktad.⁴⁹

Denna syn på science fiction-litteraturen ger också Jerry Määttä uttryck för, då han skriver om den första vågen av science fiction-litteratur i Sverige. Han menar att genren tillsammans med annan

49 Holmberg, s. 18

populärkultur redan tidigt blev styvmoderligt behandlad och att det i mångt och mycket handlade om moralpanik.⁵⁰ Dessa tendenser, som kan jag se spår av, har levt vidare och har även blivit en del av konstfilmsinstitutionen.

Det faktum att detta, utifrån vad jag funnit, är den andra uppsatsen som tar upp det svenska science fiction-perspektivet någonsin, av alla de uppsatser som skrivits inom filmvetenskapen blir också bevis för att den del av konstfilmsinstitutionen som utgörs av filmforskare inte heller lagt särskilt stort värde vid genren. Som tidigare noterat har filmkritikerna haft en generellt negativ syn på det som gjorts i science fiction-väg och det i sin tur leder till att de filmer som gjorts har blivit till av egen kraft, utan en tydlig institutionell uppmuntran. På samma sätt upplever jag att prisbelöningarna fungerat föga uppmuntrande för de filmare som intresserat sig för genren och samma sak gäller för distributionen av de de filmer som gjorts, då endast omkring tio av filmerna i dagsläget finns på DVD och därmed markant minskar tillgängligheten och chansen att upptäcka att dessa filmerna över huvud taget finns.

6.1 Andra perspektiv

Materialet i denna uppsats begränsade jag redan på ett tidigt stadium till långfilmer, då jag var tvungen att begränsa vad jag skulle undersöka. De slutsatser jag kommer fram till gäller således främst för just långfilm, men jag är övertygad om att liknande studier av hur svenska kortfilmer och TV-serier har hanterat genren skulle ge en mer detaljerad bild än jag kunnat ge. På samma sätt skulle tydligare slutsatser om konstfilmsinstitutionens påverkan förmodligen bli lättare att dra med alla typer av produktioner som gjorts. Jag kan redan nu se att om jag hade definierat långfilm som något kortare än 72 minuter hade fler lågbudgetproduktioner fått plats och vissa tendenser hade förmodligen då blivit tydligare. En tendens dessa hade kunnat förstärka är till exempel att mer swe-fi hade varit på engelska, speciellt under de senaste åren.

Uppsatsen är i mångt och mycket en kvantitativ studie och detta leder också till att risken för felaktigheter i tolkningarna uppstår. Ursprungligen var min tanke att ha ett mer omfattande ekonomiskt perspektiv på uppsatsen, där även studier av filmernas budgetar och SFI-finansiering ingick. En omfattande tröghet i responsen när jag försökte få fram statistik från SFI ledde dock till att jag vände mitt fokus mot de områden uppsatsen fokuserat på, samtidigt som jag upplevde det ironiska i att jag i en uppsats som handlade om konstfilmsinstitutionen förhållande till science fiction, möttes av ett påtagligt ointresse i mina kontakter med den stiftelse som sitter i toppen av etablissemangen. Skälen till detta kan dock berott på mycket annat, men i vilket fall skulle tillgång till sådant material vara högst intressant för vidare studier. Samma sak gäller för intervjuer med upphovsmännen till dessa filmer för att se hur de upplevt situationen och mottagandet av sina

50 Määttä, s. 65 ff

projekt inom konstfilmsinstitutionen. Detta kommer vara min huvudsakliga infallsvinkel i en framtida uppsats och jag är övertygad om att det i kombination med denna uppsats kommer ge en ännu mer detaljerad bild av swe-fi-historien, dess aktörer och relation till konstfilmsinstitutionen.

Ett annat perspektiv, som skulle tillföra en hel del till denna forskning är att studera hur andra fantastiska genrer, som fantasy och skräck, hanterats av konstfilmsinstitutionen. Jag kan se tydliga likheter mellan dessa tre genrer och känslan av att spela i en lägre division, i mångas ögon. Samtidigt har vi de senaste åren sett att det nationella och internationella intresset för svensk genrefilm av den lite mer spektakulära skolan ökat, med filmer som *Låt den rätte komma in* (Tomas Alfredson, 2008) och *Milleniumtrilogin* (Niels Arden Oplev och Daniel Alfredson, 2009). Studier i vad som gjort dessa filmer framgångsrika tror jag också kan bidra till att stärka förståelsen för science fiction-genren. Med resultat från ytterligare forskning, både kvantitativ och kvalitativ, kommer en tydligare bild framträda och min förhoppning är att denna uppsats är relevant för den utvecklingen.

6.2 En gryende optimism

Med detta sagt, känner jag att det är viktigt att påtala den ljusning jag tycker mig se. Synen på swe-fi ser ut att förändras till det positivare för var dag som går. Med nämnda framgångar internationellt för genrefilmer som *Låt den rätte komma in* och *Milleniumtrilogin* får även den nationella filmen upp ögonen för att den typen av filmer uppskattas och värderas högt i utlandet. Denna internationella uppmuntran tror jag kommer leda till att konstfilmsinstitutionen blir mer tolerant gentemot andra genrer, som till exempel science fiction, och ett tecken på det är att problematiken med hur olika genrer värderas då och då får plats även i konstfilmsinstitutionens egna debattkanaler⁵¹

Utan att swe-fi-aktörerna är medvetna om det, skulle även det faktum att fler filmer görs på engelska och börjar leta efter alternativa produktions- och distributionsvägar kunna leda till att dessa nykomlingar kan skapa sig en internationell plattform som de sedan kan konkurrera med de etablerade på fältet ifrån. Hur lång tid detta kommer kunna ta är dock svårt att säga, men som Holmberg skriver angående acceptansen av den litterära genren; ”gamla fördomar och värderingar försvinner i allt väsentligt bara i samma takt som de människor som hyser dem”.⁵² Det kommer inte lösa sig självt, men med en fortsatt vilja hos våra filmskapare att fylla på den här listan med nya filmer är jag övertygad om att science fiction-filmen förr eller senare kommer få en högre status inom den svenska konstfilmsinstitutionen.

51 Ulf Malmros, ”För många fyrkanter i fantasibranschen”, *FilmNyheterna, Nätbaserad filmtidsskrift*, 2010-05-06 <<http://www.filmnyheterna.se/Arkiverade-nyheter/Nyheter/2010/For-manga-fyrkanter-i-fantasibranschen>> [Inhämtat 20110220]

52 Holmberg, s. 19

7 Källförteckning

7.1 Litteratur

Altman, Rick, *Film/genre*. London: BFI Publishing, 1999

Andersson, Lars Gustaf, ”Den svenska konstfilmsinstitutionen”, *Filmhäftet*, 1995:1-2, s. 5-14

Bordwell, David, ”The art cinema as a mode of film practice”, *Film Criticism*, 1979:4-1, s. 56-64

Engdahl, Oskar och Larsson, Bengt, *Sociologiska perspektiv. Grundläggande begrepp och teorier*. Lund: Studentlitteratur, 2006

Furhammar, Leif, *Filmen i Sverige*. Stockholm: Dialogos förlag, 2003

Grönqvist, Kim, ”Rymdinvasjon i Sverige. Om svensk science fiction på film och tv.” Lund, 2010

Hedling, Erik, ”Shame: Ingmar Bergman's Vietnam war”, *Nordicom review*, 29, 2008

Holmberg, John-Henri, *Inre landskap och yttre rymd: Del 1 – Science fictions historia från H. G. Wells till Brian W. Aldiss*, Lund: Bibliotekstjänst, 2002

von Knorring, Ulrika, ”Läser science fiction utan att skämmas: Om kvinnors läsning av science fiction.” Borås, 2010

Määttä, Jerry, *Raketsommar: Science fiction i Sverige 1950-1968*. Lund: Ellerströms förlag, Diss: Uppsala universitet, Uppsala, 2006

Olin, Bertil G, ”Pratig framtidsvision”, *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, 1975-05-23

Roberts, Adam, *Science fiction*. Abingdon: Routledge, 2006

Sobchack, Vivian, *Screening space. The American science fiction film*. New Brunswick, NJ: USA, 1997

Torhell, Sven-Erik, ”Baktung skräckvision”, *Sydsvenska dagbladet*, 1988-01-16

7.2 Elektroniska källor

Malmros, Ulf, ”För många fyrkanter i fantasibranschen”, *FilmNyheter*, *Nätbaserad filmtidsskrift*, 2010-05-06 <<http://www.filmnyheterna.se/Arkiverade-nyheter/Nyheter/2010/For-manga-fyrkanter-i-fantasibranschen>> [Inhämtat 20110220, utskrift i författarens ägo]

Utbildnings- och kulturdepartementet, *2006 års filmavtal* <<http://www.sfi.se/Documents/Dokument/%20fr%c3%a5n%20Kulturdepartementet/Filmavtalet/2006%20%c3%a5rs%20filmavtal.pdf>> [Inhämtat 20110102, digital kopia i författarens ägo]

Öberg, Peter, *Spektakulärt* <<http://spektakulart.se>> [Inhämtat vid flera tillfällen]

7.3 Studerade filmer

1. *Attentatet*, *
Mats Helge Olsson Filmproduktion, Sverige, 1980, Thomas Johansson
2. *Ballongen*, *
AB Svensk Filmindustri, Sverige, 1946, Nils Poppe
3. *Deadline*, *
Omega Film AB & Nordisk Films Kompagni A/S, Sverige/Danmark, 1971, Stellan Olsson
4. *Det okända*, *
Tre vänner AB, Sverige, 2000, Michael Hjorth
5. *Dårskapens hus*, *
AB Terrafilm, Sverige, 1951, Hasse Ekman
6. *Flygnivå 450*, *
Tax Productions AB m.fl., Sverige, 1980, Torbjörn Axelman
7. *Fram för lilla Märta eller På livets ödesvägar*, *
Terrafilms Produktions AB, Sverige, 1945, Hasse Ekman
8. *Gladiatorerna*, **
Sandrew Film & Teater AB, Sverige, 1969, Peter Watkins
9. *Gröna gubbar från YR*, **
Sandrew Film & Teater AB m.fl., Sverige, 1986, Hans Hatwig
10. *Kenny Begins*, **
Fladen Filmrights AB, Sverige, 2009 Carl Åstrand & Mats Lindberg
11. *Kraftverk 3714*, *
Film Produktion HB m.fl., Sverige, 2005, Markus Widegren
12. *Metropia*, ***
Atmo Metro AB, Sverige/Danmark/Norge/Finland, 2009, Tarik Saleh
13. *Miraklet i Valby*, *
Nordisk Film A/S m.fl., Danmark/Sverige, 1989, Åke Sandgren
14. *Monismanien 1995*, **
Kenne Fant & Sveriges Radio AB TV2, Sverige, 1975, Kenne Fant
15. *Offret*, *
Farágó Film m.fl., Sverige/Frankrike, 1986, Andrej Tarkovskij
16. *Olsson per sekund eller Det finns ingen anledning till oro*, **
Sveriges Television AB TV2, Sverige, 1981, Lars Amble

17. *Res aldrig på enkel biljett*, **
 Alexandersson & De Geer Bildproduktion HB, Sverige, 1987, Håkan Alexandersson
18. *Rymdinvasjon i Lappland*, **
 Gustaf Unger Films & AB Fortuna Film, Sverige/USA, 1959, Virgil W. Vogel
19. *Savannen*, ***
 Sveriges Radio, Sverige, 1983, Tord Pååg
20. *Sektor 236 Tors vrede*, *
 Karna Productions m.fl., Sverige, 2010, Robert Pukitis
21. *Skammen*, *
 AB Svensk Filmindustri & Cinematograph AB, Sverige, 1968, Ingmar Bergman
22. *Sköna juveler*, *
 Drakfilm Produktion AB m.fl., Sverige, 1984, Hans Iveberg
23. *Sommarens tolv månader*, *
 Sveriges Television AB TV2, Sverige 1988, Richard Hobert
24. *Stinger*, *
 Opera Film & Shoreline Entertainment Inc., Sverige/USA, 2005, Martin Munthe
25. *Storm*, *
 Bredablick Film Produktion AB, Sverige/Norge, 2005, Björn Stein & Måns Mårilind
26. *Straydogs*, *
 Sandrew Metronome Sverige AB, Sverige, 1999, Daniel Alfredson
27. *Venus 90*, **
 Stiftelsen Svenska Filminstitutet & AB Svensk Filmindustri, Sverige, 1988, Jösta Hagelbäck
28. *Victor Frankenstein*, *
 Aspekt Film AB & The National Film Studios of Ireland, Sverige/Irland, 1977, Calvin Floyd
29. *Åsa-Nisse i raketform*, *
 AB Filmcenter, Sverige, 1966, Ragnar Frisk

* Definierad som första gradens science fiction

** Definierad som andra gradens science fiction

*** Definierad som tredje gradens science fiction

7.4 Övriga filmer

Chase in space

[Produktionsbolag okänt], Sverige, 2006, Stefan Lindström m.fl.

Fällan

Sveriges Radio AB. TV2, Sverige, 1975, Peter Watkins

It came from outer space... and stuff

Rande/Myrdhen Entertainment, Sverige, 1999, Henrik Myrdhen

Jaktsäsong

[Produktionsbolag okänt, troligen Sveriges Radio AB TV2], Sverige, [Premiärår okänt], Sam J. Lundwall

Älgigen

SfaO, Sverige, 1999, Pierre Toresson