

Statens informationslogik och den audiovisuella upplysningen 1945–1960

Fredrik Norén

Under andra världskriget slog filmmediet igenom på allvar som ett samhällsverktyg för upplysning och propaganda, inte minst på den icke-traditionella biografmarknaden.¹ Trenden nådde även Sverige och fortsatte i effektivare form efter 1945.² Denna efterkrigstida audiovisuella upplysningsverksamhet har endast i mindre utsträckning undersökts, särskilt den upplysning som signerades av staten. Samtidigt talar de historiska förutsättningarna för en stark statlig filmverksamhet efter 1945. Efter kriget slog biografbesöken rekord och regissören och filmforskaren Gösta Werner sammanfattade 1946 filmens roll i samhället på följande sätt:

Filmen är i våra dagar en social faktor av oerhörd betydelse, den har trängt in i vårt dagliga liv som det främsta medlet för förströelse, det snabbaste och effektivaste av alla propagandamedel och ett pedagogiskt hjälpmedel av oanad betydelse inom både skola och upplysningsväsende.³

Denna syn på mediet levde parallellt med den svenska välfärdsstatens expansion och behovet av upplysning om politiska reformer. Föreliggande artikel handlar om mötet mellan ett växande behov av reformupplysning och tilltron till att påverka med audiovisuella medel. Hur påverkades den statliga upplysningen av valet att använda filmen som kommunikationsmedium under perioden 1945–1960?

Som fallstudie lyfts två tätt sammanlänkade statliga kommittéer fram: Kommittén för social upplysning (1946–1949) och Kommittén för social upplysningsfilm (1950–1959). Sammanlagt lät de producera 13 kortfilmer åren 1947–1959.

Frågeställningen ramar in undersökningen på två sätt:

1. Jag kommer att använda två olika logiker för att skapa en förståelse för dynamiken mellan filmmarknadens villkor och det statliga informationsuppdraget.
2. För att förstå hur den statliga upplysningen påverkades av användandet av filmmediet kommer jag att lyfta fram begreppet medialisering.

Utöver frågeställningen är analysens disposition uppbyggd för att teckna en generell bild av kommittéernas filmverksamhet, från idé till visning.

Logiker och medialisering

Inom forskningsfältet medialisering lyfts ofta olika logiker fram för att illustrera dynamiken och konflikten mellan olika system, till exempel politisk logik och medial logik, gällande politikens medialisering.⁴ I mitt fall är det statens informationslogik och filmmarknadens logik som ställs mot varandra.

Båda logikerna definieras utifrån tre variabler: 1) resurser, 2) innehåll och 3) organisering. I organisering ingår produktion (inklusive planering), distribution och visning. I Tabell 1 sammanfattas statens informationslogik utifrån denna uppställning.

Variabel	Logik
Resurser	Sparsamhet
Innehåll	Saklighet
Organisering	Statlig/kooperativ

Gällande resurser finns det en given budgetprioritering för vad staten bör lägga resurser på, till exempel välfärdsproduktion eller upplysning om denna. Denna prioritering talar för att staten är sparsam vad gäller upplysningens utgifter. Utgångspunkten att informationen ska vara saklig bygger på den klassiska uppdelningen mellan politik och byråkrati, där den senare endast är utförare av de politiska besluten. Organisering definieras antingen som statlig eller kooperativ (det senare var en vanlig organisationsform för den svenska informationspolitiken 1945–1970).⁵

För att illustrera filmmarknadens medielogik lyfts tre faktorer fram som kommunikationsforskarna Garth S. Jowett och Victoria O'Donnell använder för att förklara varför offentliga myndigheter under första halvan av 1900-talet aldrig lyckades använda sig av filmmediet som propagandamedel i större utsträckning:

1. Publiken vände sig vid storbudgetfilmer, vilket talade emot lågbudgetprincipen.
2. Konceptet fiktion, kändisskap och underhållning blev tidigt så väletablerat att det inte gick att utmana en masspublik med något annat.

3. Produktionskedjan av kommersiell film blev så välorganiserad att det var svårt för utomstående att bryta sig in.⁶

I Tabell 2 sammanfattas filmmarknadens logik utifrån Jowett och O'Donnells resonemang.

Tabell 2. Filmmarknadens logik	
Variabel	Logik
Resurser	Stora resurser
Innehåll	Underhållning
Organisering	Marknad

I Tabell 3 ställs logikerna mot varandra och tydliga konfliktlinjer uppenbarar sig:

Tabell 3. Statens informationslogik och filmmarknadens logik		
Variabel	Statens informationslogik	Filmmarknadens logik
Resurser	Sparsamhet	Stora resurser
Innehåll	Saklighet	Underhållning
Organisering	Statlig/kooperativ	Marknad

Med hjälp av frågeställningen är det möjligt att undersöka hur den statliga upplysningen påverkades av valet att använda filmen som kommunikationsmedel. Denna påverkan kommer i artikeln betraktas genom delar av det processorienterade begreppet medialisering, som fångar in hur, och i vilken grad, ett medium påverkar användaren av mediet, i mitt fall två statliga kommittéer.

Medieforskaren Jesper Strömbäck beskriver fyra faser i medialiseringsprocessen: 1) mediet är en dominerande kanal för information, 2) mediet blir mer självständigt, 3) aktörer måste anpassa sig till medielogiken. I denna fas råder hård kamp mellan användarens logik och mediets logik, 4) användaren av mediet styr sin agenda efter mediets logik.⁷ Den sista fasen är särskilt kontroversiell, inte minst i forskningen om politikens medialisering.

Om det visar sig att den statliga upplysningen helt kan definieras efter filmmarknadens logik har upplysningen inte bara påverkats av utan även styrts av denna logik.

Angående de två första medialiseringsfaserna hade filmbranschen vid perioden för föreliggande undersökning byggt upp ett starkt oberoende på den privata marknaden (från produktion till visning). Det var helt enkelt

den privata filmmarknaden som gällde om man ville nå ut till en bred publik med rörliga bilder. Filmmediet hade därmed en stark självständighet jämte staten, vilket bland annat illustreras av att svenska staten inte ägde några biografier.⁸ Just filmmediet kan delvis ses som en motsatt trend i den institutionella medieutvecklingen under perioden 1920–1980. Medieforskaren Stig Hjarvard identifierar denna epok som en tid då 1) media var en kulturell institution med 2) offentlig styrning och 3) public service-media samt 4) utgjorde en heterogen representation av olika samhällsgrupper.⁹

Förhållningssätt till materialet

Medialiseringsforskningen har traditionellt arbetat på makronivån och sällan varit intresserad av specifika historiska kontexter och därmed isolerat den medieteknologiska utvecklingen från det sammanhang den skapades i och av. Stig Hjarvard menar därför att medialiseringsforskningen nu borde skapa en starkare empirisk och specifik grund.¹⁰

Det är av samma anledning som film- och medieveterarna Mats Jönsson och Pelle Snickars övertygande kritiserar statsvetaren Kent Asps antagande om att medialiseringsprocessen skulle vara ett relativt modernt fenomen, från 1970-talet och framåt. Med sin kvalitativa forskning visar Jönsson och Snickars att denna process redan var igång under 1940-talet.¹¹ Föreliggande artikel ansluter sig till detta kritiska förhållningssätt. I undersökningen har jag medvetet angripit källmaterialet utifrån ett kvalitativt perspektiv, för att kartlägga hur statens audiovisuella upplysning påverkades av att använda filmmediet som kommunikationskanal. Detta förhållningssätt hänger också samman med nödvändigheten att alltid betrakta bilder som tätt sammankopplade med det samhälle som de togs emot i för att kunna generera kunskap om bilderna.¹² I analysen är det kontexten som står i fokus snarare än bilderna själva.

När fokus läggs på bildernas sammanhang kräver det att forskaren vänder sig till arkiven för att söka svar på ställda frågor. Denna artikel hämtar framför allt näring från respektive kommittésamling i Riksarkivet. Det rör sig bland annat om protokoll, brev och diverse PM. Materialet från den senare kommittén är i detta sammanhang aldrig tidigare använt. I dagsläget finns kommittéernas filmer i olika grad tillgängliga digitalt och analogt.¹³

Andra världskrigets betydelse för audiovisuell informationspolitik

Andra världskriget blev en brytpunkt i användningen av samhällsorienterad upplysningsfilm. I Sverige centraliserades informationspolitiken genom Statens informationsstyrelse (SIS). Även om filmens resurser aldrig sammanfördes till ett eget övergripande organ fick filmen ett viktigt erkännande som samhällsnyttigt medium när staten, genom SIS, började producera kortfilmer.¹⁴ Filmens massmediala betydelse och spridning ökade dessutom med den enkla och billiga distributionen av smalfilm.¹⁵ En pådrivande kraft i SIS filmproduktion var Erik Skoglund (då anställd av Socialdepartementet), som sedermera blev en central aktör i de två kommittéernas filmverksamhet.¹⁶

Även om SIS lades ner efter kriget satte verksamheten organisatoriska spår i framtiden. 1945 bildades till exempel Statens upplysningsbyrå, vars informationsverksamhet inledningsvis var ganska omfattande för att sedan fragmenteras och spridas till enskilda myndigheter.¹⁷ Parallellt med denna utveckling och den expanderande välfärdsstaten uppstod behovet av en ny audiovisuell informationspolitik. Hanna Kjellgren menar att SIS kan ses som en katalysator för den statliga informationspolitiken efter kriget, där de två kommittéerna, som står i fokus i denna studie, ingick. Mats Jönsson menar till och med att den audiovisuella upplysningen blev ännu effektivare efter krigets mobilisering.¹⁸ Åren kring 1950 framställs filmmediet som en viktig samhällsfaktor i den samhällsorienterade pressen.¹⁹ Men det fanns fortfarande en oro från kriget att filmen kunde användas som ett verktyg för politisk propaganda. Detta illustreras av filmcensuren, vars existens efter kriget motiverades med hänsyn till att filmen var ett påverkansmedel ”av betydande styrka och utbredning [...]”.²⁰

Men det var inte bara oro som karaktäriserade synen på filmens samhällsroll, utan även tron på dess utbildande funktion. I folkbildningsutredningens slutbetänkande från 1961 anges att de audiovisuella hjälpmedlen allt mer hade influerat det folkliga bildningsarbetet.²¹

Denna dubbelhet gav upphov till en tydlig ambivalens inför filmens förmåga att påverka sin publik. 1945 uttrycker samhällsdebattören Carl-Johan Björklund det på följande vis:

Filmen kan vara god men även farlig agitator. Filmen kan sprida upplysning, kunskap och nyheter. Filmen kan användas i ljusets men även mörkrets tjänst. Filmen kan vara medel till frigörande förströelse och spela en stor roll som kulturförmedlare. Men filmen kan också användas som reaktionärt instrument med förödande verkan på folkligt och frihetligt framåtskridande och utveckling till allt större kultur.²²

Ambivalensen kunde i sin tur ge uttryck för filmmediets komplexitet. Mediets förmåga att direkt påverka publiken tonades ner till fördel för ett mer komplext samband, vilket märks i filmcensurbetänkandet från 1951: ”Genom sin väldiga utbredning, sin suggestionskraft och sina växande tekniska resurser är [filmen] nu ett av tidens mest effektiva medel för masspåverkan, där den direkta propagandan troligen spelar mindre roll än underhållningsfilmens förtäckta och komplicerade roll.”²³ Men att filmmediet hade en påverkande natur var det ingen som ifrågasatte.

Samhällsinstitutioner som använde filmen

Under andra världskriget spred sig filmens funktion som verktyg för samhällsorienterad upplysning och propaganda, framför allt utanför den kommersiella biografrepertoaren.²⁴ Olika samhällsinstanser i Sverige insåg värdet av detta och bredden bland dessa visar hur etablerad filmen var som upplysningsmedium. Nedan följer några exempel.

Under 1950-talet insåg näringslivet filmmediets potential som informations- och propagandamedel i och med att deras anställda gick på bio. Detta var något som utnyttjades genom egen filmproduktion, bland annat i instruktionssyfte.²⁵

Paraplyorganisationen Sveriges lantbruksförbund producerade också film i utbildningssyfte genom Skogs- och lantbruksfilm (SoL). Till denna organisation kan även den Nordiska lantbruksfilmkonferensen kopplas, som 1950 hölls i Stockholm och där 23 olika lantbruksfilmer visades.²⁶

Det finns även exempel på organisationer som var med och finansierade verksamhetsrelaterade spelfilmer. Hyresgästernas riksförbund var till exempel medproducent till ett par svenska långfilmer som anspelade på betydelsen av goda bostäder, bland annat *Rännstensungar* (Frisk, 1944) och *Ungdom i fara* (Holmgren, 1946).²⁷

Före kriget var det främst ideella bildningsorganisationer som stod för den allmänna upplysningen. Men under kriget började statliga myndigheter samt kommuner att samverka för ett starkare informationsgrepp och med egna filmproduktioner.²⁸ Bland de traditionella myndigheterna återfinns Arbetsmarknadsstyrelsen och Medicinalstyrelsen som båda lät producera kortfilmer för sin verksamhet. Myndigheten Ekonomisk informations filmprojekt resulterade i nio filmer 1949–1953 och Svenska institutet, som bildades i februari 1945, var bland annat med och producerade Arne Sucksdorffs *Människor i stad* (1947).²⁹

Även tiden efter andra världskriget var Försvarets filmateljé en stor producent av kortfilmer och varje år under 1950-talet aviserade riksdagen omkring en halv miljon kronor till försvarsfilm.³⁰ Civilförsvarsstyrelsen, den

civila delen av totalförsvaret, hade också en intensiv kortfilmsproduktion åren kring 1950.³¹

Initiering, legitimering och hinder för kommittéfilmerna

Beslutet att tillsätta Kommittén för social upplysning kan härledas till en dagtecknad skrift till Socialdepartementets statsråd, Gustav Möller, daterad i januari 1946. Där föreslår Mauritz Bonow (chefen för Kooperativa förbundets organisationsavdelning) med flera undertecknade att ett socialmuseum borde inrättas. I förslaget remiss skriver Svenska institutet att socialmuseet borde kompletteras med visning av kortare filmer om sociala förhållanden.³² Problemet var att det bara fanns ett fåtal sådana filmer att tillgå.

Kort därpå inkom en motion från socialdemokraten Disa Västberg om att tillsätta en utredning om främjandet av socialupplysningsfilm. Senare under året beslutade riksdagen att tillsätta en kommitté med det syfte som Västbergs motion efterfrågade.³³ Arbetet skulle ledas av Alva Myrdal med Erik Skoglund som huvudsekreterare.³⁴

Det är ingen slump att initieringen hade denna typ av förankring i den svenska arbetarrörelsen. Sedan 1930-talet hade arbetarrörelsens intresse för filmen som verktyg till upplysning och propaganda ökat, bland annat genom inrättandet av filmorganet Filmo.³⁵

Mot bakgrund av sociallagstiftningens utvidgning och upplysningsteknikens utveckling, fick kommittén i uppdrag att utreda behovet av ett socialmuseum och av upplysningsfilmer inom det sociala området. Men på grund av den skrala förekomsten av social upplysningsfilm, ansåg kommittén behovet av sådan film så skyndsamt, att de tidigt fick utvidgat sitt uppdrag till att även producera nya upplysningsfilmer.³⁶ Filmverksamheten fortsatte sedan i Kommittén för social upplysningsfilm (1950–1959).

Redan i Västbergs motion framhölls möjligheten att nyttja filmens mediala attraktionskraft. Hon menade att radion inte räckte till för ”de väldiga skaror av på området mer eller mindre passiva medborgare, som kanske främst äro i behov av en elementär upplysning om samhällets hjälpåtgärder och socialpolitik”. Filmen lyftes i stället fram som ”utan tvivel vårt mest demokratiska och populära förströelse- och kunskapsmedel, som blott inte äger möjlighet att dra till sig de stora massorna av alla åldrar, bildningsnivåer och socialklasser, utan även bjuder på ett åskådligt sätt nå direkt kontakt med den stora publiken”. Samtidigt varnades för att inte göra filmmaterialet för ”tungt, sifferbemängt och moraliserande. Vad som behövs är klatschiga och konkreta upplysningsfilmer [...]”.³⁷

Populariseringsidén följde med när riksdagen tillsatte Kommittén för social upplysning för att utreda hur filmen kunde användas för att ”popularisera”

upplysningen med syftet att lättare sprida kunskap om reformerna.³⁸ Detta klargör den politiska styrningen och legitimiteten att vrida upplysningen mot filmmarknadens logik, särskilt vad gäller variabeln underhållning. Men inget tydde på att det fanns en oro för logikkonflikter.

När Kommittén för social upplysning senare lade fram sitt slutbetänkande föreslogs ett statligt institut för samlad upplysningsverksamhet, där filmen skulle få en viktig plats. Men 80 procent av alla remissförslag var negativa till inrättandet av ett sådant institut, vilket heller aldrig skapades.³⁹ Gustav Möller ville däremot inte avfärda en fortsatt statlig filmverksamhet. I stället tillsattes en ny kommitté, Kommittén för social upplysningsfilm, med uppdrag att fortsätta filmverksamheten. Den nya kommittén leddes av chefen för Socialstyrelsen, Ernst Bexelius, med Erik Skoglund som fortsatt sekreterare.⁴⁰

Förändringen innebar en försvagning i att få till en institutionaliserad statlig filmverksamhet. Det nya politiska uppdraget gav den nya kommittén mindre legitimitet och otydligare styrning. Fokus lades på att slutföra filmerna som den förra kommittén hade påbörjat och fortsätta verksamheten. Arkivmaterialet vittnar om en avtagande aktivitet i förhållande till den förra kommittén, vilket bland annat syns i att antalet mötesprotokoll från 1951 och framåt är färre. När den tidigare kommittén lades ner hade den nya kommittén producerat klart alla filmer som låg på planeringsbordet. Därmed minskade de politiska motiven att fortsätta verksamheten i ursprunglig form. Ett tecken på detta är de minskade budgetanslagen efter budgetåret 1950/51, från 75 000 kronor till återkommande 30 000 kronor per år. En bidragande orsak till den minskande aktiviteten var även att den drivande kommittésekreteraren, Erik Skoglund, 1954 blev tillförordnad chef på Statens biografbyrå (för att sedan förbli dess chef under perioden 1959–1971).⁴¹

Även om filmverksamheten försvagades över tid stod sig idén stark att göra filmupplysningen underhållande. Den politiska styrningen visade att en anpassning mot filmmarknadens logik var önskvärd. Att det inte blev ett permanent informationsinstitut stämmer snarare överens med Hanna Kjellgrens tes om oviljan att institutionalisera den statliga informationspolitiken.⁴²

Utifrån dessa förutsättningar lät de två kommittéerna producera 13 filmer under perioden 1947–1959. Den första kommittén slutförde *Vi ska ha barn* (Holmsen, 1948), *Vi vill ha arbete* (Holmsen, 1948) och *Väg ur en kris* (Skoglund, 1949). När den andra kommittén tog vid var *Det gäller oss alla* (regissör okänd, 1950), *Folkhälsans detektiver* (regissör okänd, 1951), *Den onödiga olyckan* (Tenow, 1950) och *Att vara sjuksköterska* (regissör okänd, 1951) på planeringsbordet.⁴³ Kommittén för social upplysningsfilm fullgjorde dessa samt *Allt väl ombord* (Gunvall, 1951) och *Vi och våra gamla* (Holmsen,

1951) kort därpå. Den resterande filmverksamheten trappades succesivt ner, men ytterligare fyra filmer beställdes: *Bättre brunn behövs* (Skoglund, 1953), *Halvan, slampen och tofsen* (Holmsen, 1954), *Fosterbarn* (Holmsen, 1956) och *Sommardröm* (Hellbom, 1959). Innan kommittén upplöstes vid slutet av 1959 gav den 25 000 kronor i stöd till en film om arbetskydd inom lantbruket, som senare skulle resultera i *Farväl olyckskorps* (Nylander, 1962).⁴⁴

Produktionsbolagen som anlätades av kommittén varierade, allt från kommersiella bolag som Svensk filmindustri och Europafilm, till mer föreningsorienterade och politiskt kopplade bolag som Filmo och Tiden och Vi (båda med koppling till socialdemokratin). Distributionen hanterades av både privata och föreningsgrundade bolag. Regissörerna varierade inte lika mycket, mest återkommande var Egil Holmsen. Vid ett par tillfällen anlätades kommittésekreteraren Erik Skoglunds bror, Gunnar Skoglund. Detta illustrerar styrkan i medialiseringens två första steg (graden av mediets oberoende till användaren av mediet). Staten ägde varken kapacitet till egen audiovisuell produktion och distribution eller till visning.

Filmupplysningens popularisering

Beslutsdirektiven att popularisera upplysningsfilmerna påverkade givetvis kommittéernas mediestrategier. Redan vid första sammanträdet ställdes frågan om hur underhållande upplysningsfilmen borde vara.⁴⁵ Upprepade gånger uppstod diskussionen om i vilken omfattning filmerna skulle vara informativa och faktpäckade. Under fördiskussionerna till *Att vara sjuksköterska* poängterade till exempel Nils Thedin att man inte ska "belasta filmen med för mycket faktiska upplysningar och förutsättningar, ekonomi osv. Sådana upplysningar fastnar ej hos åskådaren [...]".⁴⁶ Citatet manifesterar en glidning från den statliga informationslogikens krav på saklighet mot filmmarknadens krav på underhållning.

I slutbetänkandet kopplade kommittén samman faktumet att nutidsmänniskan hade vant sig vid reklamfilmens utveckling och att upplysningen därför var tvungen att anpassa sig efter denna: "Den stora allmänheten kommer att ha föga intresse till övers för sådana yttringar av social information, som presenteras i mindre tilltalande eller lättillgängliga former än den kommersiella reklamens alster."⁴⁷

Förhållningssättet kom också att präglade utformningen av båda kommittéernas filmer. I produktioner som *Vi ska ha barn* och *Sommardröm* används medvetna musikval och ett både kreativt foto och berättande för att gestalta den statliga informationen i en populär förpackning.

Viljan att popularisera den statliga filmupplysningen delades även av andra statliga myndigheter, till exempel Ekonomisk information (EI). Mats



Under inspelningen av *Att vara sjuksköterska* (1950).
Okänd fotograf, Kommittén för social upplysningsfilm, Riksarkivet.

Hyvönen menar att EI:s användning av både musik- och sportmetaforer i filmerna indikerar att myndigheten försökte närma sig medborgarnas preferenser, vilket citatet ovan knyter an till.⁴⁸

Under Kommittén för social upplysnings arbete poängterade Erik Skoglund att kommitténs filmarbete tog fasta på vikten av en kombination av saklig och underhållande upplysning. Men i slutbetänkandets utvärdering av filmverksamheten bekändes just svårigheten att förhålla sig till vikterna mellan dessa logiker.⁴⁹ Detta talar delvis för en medvetenhet om mediets natur men mellan raderna i betänkandet kan det också avläsas en svårhanterlig stridighet mellan två olika förhållningssätt i den audiovisuella upplysningens utformning.

I kommittéfilmerna hanterades denna balansgång praktiskt genom att låta berättandet pendla mellan det fiktiva och det dokumentära. Det finns också återkommande exempel på tydliga undervisningsinslag, ofta i

form av en myndighetsrepresentant som svarar på frågor om reformer och samhällsförhållanden, som exempelvis i *Väg ur en kris* och *Vi vill ha arbete*.

Pressens reaktioner på upplysningsfilmerna vittnar om att kommittéerna generellt lyckades vrida filmupplysningen i en populär riktning. Till exempel omskrivs *Vi ska ha barn* i positiva ordalag i cirka 50 olika pressreaktioner och endast ett fåtal hade generell negativ kritik.⁵⁰

Den kritiska reaktionen fanns främst i riksdagen hos den politiska oppositionen. När den första kommittén fick sitt uppdrag utökad till att även göra upplysningsfilmer uttrycktes en oro för att filmerna inte skulle vara lika objektiva som underhållande.⁵¹ De två första filmerna som producerades, *Vi ska ha barn* och *Vi ska ha arbete*, visades i riksdagen 1948 med efterföljande debatt. Där kritiserades bland annat *Vi ska ha barn* för att inte vara tillräckligt saklig samt innehålla "för mycket skryt över statens insatser".⁵² Riksdagsdebatten om filmverksamheten återkom under följande år men mattades av under början av 1950-talet, i samma takt som filmverksamheten trappades ner och inte blev lika kontroversiell.

Men även om det i slutbetänkandet fanns en osäkerhet kring gränsdragningen mellan det subjektiva och det objektiva, fanns det en tydlighet i att filmens mediala potential borde tjäna den statliga upplysningen: "Filmen besitter obegränsade möjligheter att spegla livet och människorna i deras olika miljöer. Det kan öppna fönster mot världen och vidga vardagsmänniskornas trånga horisont."⁵³

Samtidigt riktade den första kommittén ett avfärdande pekfinger mot samtidens underhållningsfilm och satte därmed en gräns för en alltför hård popularisering av upplysningen:

Den andliga konsten i många kommersiellt inriktade förströelsefilmer är inte sällan direkt underhållning. Den blandning av yttre fulländning och inre tomhet, av förljugen verklighet, sentimentalitet, sexualitet, brutalitet och framgångsfullhet, som många filmer företer, är lätt ägnad att förvilla begreppen, särskilt hos yngre och mindre kritiska åskådare.⁵⁴

Denna elitistiska syn på filmmediet fanns även representerad på individnivå i kommittéerna. Ledamoten Carl Björkman hade varit en av de tongivande rösterna i den så kallade Konserthusdebatten från 1937, där den svenska "pilsnerfilmen" debatterades. Björkman sammanfattade där att "Svensk film är en skamfläck för vår kultur!"⁵⁵

Även om exemplen ovan illustrerar kommitténs fostrande och elitistiska drag fanns det en kompromissvilja att tillgodose publikens preferenser och en vilja att använda sig av ett mer suggestivt filmspråk med frånvaro av pekpinna: "Det är ett känt faktum, att den omsorgsfullt utannonserade upplysningen påverkar få i jämförelse med den som liksom 'droppas in' i

psykologiskt väl valda doser och sammanhang.”⁵⁶ Citatet förtydligar att kommittén medvetet ville forma sina filmer efter mediets ”psykologiska natur” för att vinna den breda publiken.

Oviljan att löpa linan ut, vad gäller graden av anpassning till filmmarknadens underhållningskrav, visar att det inte skedde en villkorslös kapitulation från det statliga informationsuppdraget om saklighet. Det rädde en kamp mellan logikerna där kommittéerna gav efter för marknadens krav, men det fanns uppenbart gränser.

På få andra ställen än i riksdagen väcktes debatten om statlig propaganda. I slutbetänkandet avslår kommittén sådana åsikter och menar att svenskarna inte var oroliga för propaganda i sig, utan dess syfte. Kommittén menade dessutom att sådant som gav uttryck för svenskhet, med avseende på bland annat historia, litteratur, rättsordning, inte ens borde betraktas som propaganda.⁵⁷ I våra dagar skulle flera av filmerna ha kritiserats för tveksam myndighetsutövning, precis som vår tids statliga filmer från till exempel Forum för levande historia och Försäkringskassan ifrågasatts.⁵⁸

John Grierson och försök till ett internationellt nätverk

Den första kommittén etablerade tidigt kontakter med utlandet. För att få information om andra länders upplysningsverksamhet korresponderade kommittén med länder som Schweiz, Frankrike, Storbritannien och Kanada.⁵⁹ Det gjordes även ett studiebesök i Köpenhamn 1946 med besök hos justitieministern, Statens filmcentral och Statens filmcensur.⁶⁰ Slutbetänkandet nämner dock inget om det planerade studiebesöket till Sovjetunionen som efter bristande kommunikation från Sovjet rann ut i sanden.⁶¹

Det mest namnkunniga kontaktförsöket var med den brittiske dokumentärfilmaren John Grierson. Kommittémedlemmen Nils Thedin hade 1947 etablerat kontakt med Grierson, som då var chef för United Nations Educational, Scientific and Cultural Organizations (UNESCO) film- och upplysningsverksamhet. Enligt Thedin hade Grierson uttryckt en önskan om att få bli inbjuden till Sverige för att bedriva studier för UNESCO:s räkning.⁶² Säkerligen önskade kommittén ett liknande samarbete som det Griersons hade haft med National Film Board i Kanada under andra världskriget. Men samarbetet blev aldrig av då Grierson slutade på UNESCO året därpå.⁶³ I sitt slutbetänkande lyfte kommittén fram just den brittiska dokumentärfilmrörelsen som ett föredöme, och särskilt hur den dokumentära stilen även hade fiktiva inslag. Denna rörelse hade både dominerats och personifierats av Grierson, som såg som sin uppgift att fostra folket, skapa en tro till demokratin och hjälpa människor upp ur sociala problem.⁶⁴ Denna uppfostrande inställning delades även av de båda kommittéerna.

Ansatsen att skapa ett internationellt nätverk syftade till att knyta till sig egen erfarenhet och inspiration för att forma filmupplysningen på hemmaplan, inte minst som ett försök att göra sig mindre beroende av filmmarknadens dominerande organisationsstruktur.

Initiering av filmmännen

Båda kommittéerna skickade ut ämnesförfrågningar till olika myndigheter som genererade långa förslagslistor med ämnen som till exempel skogsvård, skolmåltider, ungdomsvård, uppfostringsproblem, åldringsvård och fysisk fostran (det sistnämnda från Svenska turisttrafikförbundet).⁶⁵

Det stora inflödet av ämnesförslag ska kopplas samman med Erik Skoglund's konstaterande i *Sociala meddelanden* från 1950, att det var pengar snarare än engagemang som förklarade det skrala utbudet av upplysningsfilmer.⁶⁶ Detta visar inte bara på lockelsen med filmmediet utan också att myndigheterna upplevde ett behov av en ny organisering av den audiovisuella upplysningen, som annars var helt beroende av filmmarknaden.

Det var inte bara myndigheter som skickade in förslag på filmmännen. Exempelvis kom det 1951 in en förfrågan från Svenska sektionen av Förbundet av 1948 (i dag Riksförbundet för homosexuellas, bisexuellas och transpersoners rättigheter) om att framställa en film om "de homosexuellas problem", något kommittén inte tyckte var nödvändigt vid tillfället.⁶⁷

Även den rådande samhällsdebatten kunde präglade initieringen av filmteman. Det gäller exempelvis *Vi och våra gamla* som föregicks av en åldringsvårdskampanj initierad av författaren Ivar Lo-Johansson i slutet av 1940-talet.⁶⁸ Likaså föregicks *Sommardröm* av en samhällsdebatt, den om ungdomen och alkoholproblemet. *Sommardröm* kom också som ett svar på en omdebatterad film av Peter Weiss, *Vad ska vi göra nu då?* (1959), en beställning av Socialdemokratiska ungdomsförbundets sociala utskott.⁶⁹

Det fanns med andra ord olika grunder som filmmännen valdes ut på, främst vad kommittéerna själva eller andra myndigheter ansåg lämpligast, men alltid i dialog med Socialdepartementet.⁷⁰ De två exemplen ovan visar att det även fanns en viss strävan hos kommittén att använda sig av aktuella debatter som ett försök att öka filmernas genomslag. Men i den inledande fasen av produktionskedjan ville kommittéerna själva kontrollera och påverka, innan filmmarknaden tog över och det blev svårare att styra produktionen.

Regissörsväl och manusdiskussioner

Kommittéernas anlitade regissörer varierade. Det var dock inte alltid som kommittéerna fick som de ville. Till den första filmen, *Vi vill ha barn*, var förstahandsvalet Hampe Faustman och i andra hand Gösta Werner, båda tackade nej. Sen gick frågan till Per Gunvall, som avböjde för att spela in sin debutlångfilm, *Kärlek, solsken och sång* (1948).⁷¹ Till slut föll lotten på Egil Holmsen som accepterade. Jakten efter ett känt regissörsnamn vittnar delvis om att kommittén ville arbeta efter den kommersiella filmlogiken, men svårigheten att lyckas är lika mycket ett uttryck för motsatserna mellan filmmarknadens logik och statens informationslogik, särskilt gällande organisationsvariabeln.

I arkivmaterialet går det under den senare delen av undersökningsperioden inte att finna denna typ av regissörsönskemål och Egil Holmsen blev sedermera en av de mest anlitade regissörerna. Kommittén hade överskattat prestige att göra kortfilmer för samhällets bästa, så även vad gällde välkända skådespelare. Olle Hellbom kan lyftas fram som ett undantag. Han fick uppdraget att regissera kommitténs sista film *Sommardröm* och hade några år tidigare blivit prisad i Cannes för kortfilmen *Döderhultarn* (1953). Att kommittéerna ville anlita etablerade regissörer på filmmarknaden var också en konsekvens av att staten själv inte ägde den kompetensen, och i samma ljus ska också försöket att knyta till sig John Grierson ses.

Kommittéerna var noga med att diskutera de olika manusutkasterna med regissör och manusförfattare. Ibland bjöds även externa aktörer in. Ett sådant fall var i samband med filmen *Vi och våra gamla*, där Ivar-Lo Johansson bjöds in för att diskutera möjligheten att göra en film om hur de äldres situation i Sverige hade förändrats och förbättrats över tid. I diskussionen var kommittéledamoten Carl Björkman skeptisk och ifrågasatte filmens syfte. Johansson var än mer skeptisk och tvivlade på filmens förmåga att skildra "psykologiska skeenden" och "ett brustet hjärta", som han menade att historien krävde. Liksom Björkman ifrågasatte han filmens syfte och undrade raljerande om syftet var att med statsmedel locka de gamla till äldreboendena. Slutligen sammanfattar Johansson filmprojektet som "dödfött". De andra närvarande ledamöterna var mer positivt inställda till filmidén.⁷² Denna diskussion kan ses som en symbol för den dubbelhet som många upplevde att filmmediet bar på, där film både kunde betraktas som eskapism och upplysning, propaganda och saklighet, med mera. Entusiasmen för filmen som upplysningsmedium, såsom den exempelvis uttrycktes i Disa Västbergs motion, visade sig vara långt ifrån oproblematiserad när mediet ställdes mot den statliga informationslogiken. Manusdiskussionerna handlade inte bara om övergripande frågor. Referatet nedan om filmen *Fosterbarn* illustrerar hur diskussionerna också kunde gå ner på detaljnivå:

Rosen: Jag tycker inte om, att barnavårdsombudet heter Blom.

Holmsen [filmens regissör]: Vi kallar henne Kerstin i regin.

Bexelius: Hon bör inte bara tituleras med bara Kerstin i filmen.⁷³

Men trots exemplet ovan menade Holmsen, i en intervju med filmforskaren Bengt Bengtsson, att han hade större frihet under arbetet med beställningsfilmerna, än med sina långfilmer.⁷⁴ Den första kommittén hävdade i sitt slutbetänkande att deras insatser i filmverksamheten i huvudsak handlade om "filmplaneringen", val av regissör, fotograf och producent.⁷⁵ Denna avgränsning indikerar också att friheten var större i själva filmproduktionen än i manusdiskussionerna. Kommittéarkivmaterialet styrker inte heller kommitténs närvaro på inspelningsplatserna. Men på manusstadiet, liksom vid initieringen av filmämne, hade kommittéerna större inflytande och vilja att styra. Till exempel blev en film om bosättning och heminredning aldrig av på grund av brist på ett bärande scenario. Likaså filmen som senare skulle bli *Fosterbarn*, som påbörjades av den första kommittén, sköts på framtiden på grund av bristande saklighet.⁷⁶

Exemplen ovan illustrerar att kommittén hade ett engagemang både på strategisk nivå och på detaljnivå vad gäller filmernas utformning på idé- och manusstadiet. Därefter stängde den kommersiella filmlogiken organisatoriskt ute staten från filminspelningarna. Försöken att integrera etablerade regissörer i kommittéernas filmprojekt visar både på en vilja att anpassa sig efter filmmarknadens villkor och på avsaknaden av egen sådan kompetens. Samtidigt fanns det tendenser som visade på en misstänksam distans till filmmediets förmåga att förmedla "seriösa" budskap. Det senare fungerade som ett tak för hur underhållande filmerna fick bli.

Resurser och estetiska influenser

Kostnaderna för filmerna varierade, allt från 22 000 kronor för *Bättre brunn behövs* till 85 000 kronor för *Fosterbarn*. Trots att anslagen för kommittéerna stannade på 30 000 kronor från och med budgetåret 1951/52, hade de senare filmerna en relativt hög budget. Delvis för att färre filmer gjordes, men kanske framför allt för att andra instanser bidrog med pengar. Till *Halvan, slampen och tofsen* (68 000 kronor) bidrog Stockholms stad med 10 000 kronor. Direktionen över allmänna barnhuset samt Svenska fattigvårds- och barnavårdsförbundet bidrog med sammanlagt 35 000 kronor till *Fosterbarn*.⁷⁷

Carl-Johan Björklund uppskattade att en kortfilm 1945 kostade mellan 5 000 och 20 000 kronor att producera.⁷⁸ Kommittéernas kortfilmer var med andra ord relativt kostsamma. Men det går givetvis inte att jämföra med resurserna till kommersiell filmproduktion, som i denna artikel definieras

som en av de tre variablerna för filmmarknadens logik. Däremot kan försöken med medfinansiering ses som ett uttryck för kommittéernas behov av att förhålla sig till marknadslogiken.

Som en nyansering av behovet av stor budget finns det en tydlig tendens att kommittéfilmerna var influerade av den neorealistiska filmvägen som parallellt svepte in över Europa efter kriget. Trenden definierades som en ny slags realism där människor i vardagen medvetandegjordes och där inspelningarna delvis ägde rum utanför filmstudiona.⁷⁹ Den vardagliga och sociala realismen var ett tydligt karaktärsdrag för kommittéfilmerna och flera exteriöra scener spelades in i naturlig utomhusmiljö. I en artikel från *Hälsingekuriren* kopplar skribenten samman kommittéfilmerna med *Det regnar på vår kärlek* (Bergman, 1946), *Gudfader och tattaren* (Faustman, 1954) och andra svenska filmer präglade av neorealismen.⁸⁰ Denna filmestetiska form krävde av naturen ingen stor budget för att nå upp till förväntningar på formen. Formgreppet kan även kopplas till den första kommitténs attack mot den renodlade underhållningsfilmen och synen på hur filmmediet skulle tjäna som upplysning: underhållande, men inte för underhållande. Även om det inte finns något i arkivmaterialet som uttryckligen talar för att kommittéerna drev denna estetiska linje, förstärks tesen av slutbetänkandets positiva ställningstagande för den upplysningsfilm som John Grierson tidi-



Stillbild ur filmen *Halvan, slampen och tofsen* (1954).
Okänd fotograf, Kommittén för social upplysningsfilm, Riksarkivet.

gare bedrev i Storbritannien. Griersons filmskapande karaktäriserades bland annat av en förkärlek för den vardagliga människan och den nära relationen mellan fiktion och dokumentärt berättande, precis som i den neorealistiska traditionen.⁸¹ Dessa drag märks exempelvis i kommittéfilmerna *Vi och våra gamla* respektive *Väg ur en kris*.

Infrastruktur för spridning och visning

Kommittén för social upplysning gjorde följande målgruppsprioritering: 1) filmer för allmän visning inom landet, 2) filmer för visning inför mer eller mindre specialiserade auditorier inom landet, 3) filmer för visning i utlandet och 4) socialhistoriska arkivfilmer.⁸² Upplysningsfilmernas syfte var som bekant att nå ut till den breda publiken, kategori 1. Det bekräftas av en skrivelse från 1953 som talar om att samtliga filmer var avsedda för de kommersiella biograferna och föreningslivet, med undantag av *Den onödiga olyckan* och *Allt väl ombord*, som enbart riktades mot föreningslivet, det vill säga kategori 2.⁸³ De två senare filmerna är exempel på hur kommittéerna applicerade en kooperativ organisering av filmverksamheten.

För att nå ut till den breda allmänheten i kategori 1 gjordes olika aktiva ställningstaganden. Filmerna klipptes i olika långa versioner för att passa biografrepertoaren. Till exempel *Att vara sjuksköterska* till 22 respektive 15 minuter och *Vi och våra gamla* till 25 respektive 15 minuter.⁸⁴ Detta gjordes av pragmatiska snarare än estetiska skäl, eftersom varken staten eller kommunerna ägde biografier, till skillnad från exempelvis i Norge.⁸⁵ Icke-traditionella visningsformer var inte lika bundna till den kommersiella logiken och kunde därför ha varierande längd.

På biograferna visades filmerna som förfilmer, till exempel *Vi vill ha barn* till *Lappblod* (Frisk, 1948), *Vi och våra gamla* till *Hård klang* (Mattsson, 1952), *Sommardröm* till *Subway in the Sky* (Box, 1959), *Att vara sjuksköterska* till *Uppdrag i Korea* (Höglund, 1951). Huvudfilmens popularitet styrde hur många som såg kommittéfilmen. En av de mest visade filmerna var *Vi vill ha arbete* (1948), som den 1 juli 1959 hade setts av 1 234 000 personer, varav 1 200 000 från de traditionella biograferna, resterande från föreningslivet. Här var huvudfilmen *Janne Vängmans bravader* (Olsson, 1948).⁸⁶

Det gjordes olika försök att legitimera och skapa uppmärksamhet kring filmerna genom att anordna premiärer där välbekanta ansikten välkomnade publiken. Till exempel var Gustav Möller på premiären av *Vi och våra gamla* och Alva Myrdal hälsade publiken välkommen till premiären av *Vi ska ha barn*.⁸⁷

Kommittéerna försökte mediestrategiskt att paketera in upplysningsfilmerna efter filmmarknadens visningslogik för att få ökad spridning. De

infrastrukturella förutsättningarna innebar att man fick anpassa sig så att inte upplysningsfilmerna blev förvisade till den icke-traditionella biografvisningen. Detta var inte kommittéerna ensamma om. Liknande exempel går att finna i Civilförsvarsstyrelsens försök att få in sina filmer på den kommersiella biografmarknaden.⁸⁸

Den tredje visningskategorin var riktad mot utlandet, vilket kanske främst bör ses som ett försök att exportera den svenska välfärdsstaten. Det är i arkivmaterialet betydligt svårare att spåra hur den utländska spridningen såg ut strukturellt. Ibland skedde spridningen med hjälp av andra myndigheter, som när Svenska institutet tog fram en engelsk översättning av *Väg ur en kris* (*Ways to New Homes*). Filmen visades även i Förenade Nationerna-organet Social Devision Technical Assistance Administration då den planerades ingå i ett filmbibliotek för "sociala filmer". Institutet distribuerade också *Vi och våra gamla* samt *Att vara sjuksköterska* till Storbritannien.⁸⁹ En annan spridningsform var filmfestivaler där exempelvis *Vi och våra gamla* visades i Punta del Este i Uruguay och i Karlovy Vary i Tjeckoslovakien.⁹⁰

Från film till television

Under andra halvan av 1950-talet introducerades televisionen för den breda publiken i Sverige. Det innebar en allmän intresseförskjutning från film- till televisionsmidiet i den audiovisuella idédebatten. Kortfilmsformatet drabbades extra hårt under 1950-talet, även om den dokumentära kortfilmsgenren var relativt stark utanför den traditionella biografmarknaden. När televisionen kom försvann den dokumentära kortfilmen från bio och fångades i stället upp av det nya mediet där den snabbt fick framgångar.⁹¹ På samma sätt finns det anledning att peka på en kontinuitet i det statliga intresset för den audiovisuella upplysningen.

I televisionsutredningens slutbetänkande från 1954 syns en fortsatt positiv attityd till den audiovisuella upplysningen. Däremot lyfts aktualiteten fram som televisionens styrka i förhållande till filmmediet.⁹² Även förslagen på televisionens uppdrag liknade kommittéernas.

Framväxten av etermedier handlade inte så mycket om att kunna kontrollera medborgarna utan om att få medborgarna att komma i kontakt med den centrala offentligheten. Det var en idé om folkbildning för att få demokratin att fungera.⁹³ Medie- respektive filmforskaren Anna Edin och filmforskaren Per Vesterlund menar att liksom radion fick den svenska televisionen i uppdrag att verka för det goda samhällets bästa. En viktig del i public service-uppdraget föreslogs vara att bidra till kulturell, estetisk och moralisk fostran. Som tidigare nämnts var detta drivkrafter som även styrde kommittéernas arbete.⁹⁴

Likt kommittéerna skickade televisionsutredningen ut förfrågningar till bland annat statliga myndigheter om programförslag. De fick en gedigen respons, bland annat inom det sociala området, vilket visar att intresset för den audiovisuella formen inte hade dalat hos myndigheterna. Detta hänger samman med Erik Skoglund's tidigare nämnda konstaterande att det var resurser och organisation, inte engagemang, som saknades från myndigheternas sida.

Televisionsbetänkandet visar en entusiasm inför televisionen hos redan filmverksamma myndigheter, till exempel Medicinalstyrelsen och Statens institut för folkhälsan som underströk möjligheterna att använda TV i folkhälsans tjänst. Civilförsvarsstyrelsen, som hade en intensiv filmverksamhet i början av 1950-talet, ger följande yrkande i televisionsutredningen: "Styrelsen understryker [...] önskvärdheten av att myndigheter med stor fältorganisation och intim kontakt med allmänheten bereds utrymme i televisionsprogrammet."⁹⁵

Det fanns givetvis en tydlig fördel med att skifta upplysningsmedium, från en svårpenetrerad kommersiell filmmarknad till ett medium under statsmonopol. Det är viktigt att se avvecklingen av kommittéernas provisoriska filmverksamhet utifrån denna kontext. Det fanns helt enkelt ingen anledning att hålla kvar vid ett medium som var svårkontrollerat och i konflikt med den egna informationslogiken. Nu fick myndigheter i stället ett slags samhällsorienterat paraplymedium, som direkt och indirekt kunde föra ut myndighetsinformation till medborgarna.⁹⁶

Sammanfattande diskussion

Statens informationslogik och filmmarknadens logik visar på tydliga konfliktområden. Men trots de uppenbara motsättningarna trodde kommittéerna, eller önskade entusiastiskt, att filmen skulle kunna användas som ett effektivt redskap för att förmedla budskap till stora folkmassor, inom den statliga informationslogikens ramar. Men i kommittéernas arbete och diskussioner synliggjordes konflikten mellan logikerna. Analysen har visat att varje logikvariabel präglades av ett problematiskt förhållningssätt till filmmediet.

Resursfrågan var svårhanterlig, trots att filmernas budgetar var större i förhållande till samtidens kortfilmer, tack vare medfinansiering. Medfinansieringen kan förvisso ses som ett sätt att sträva efter filmmarknadens logik med stor budget, men det fanns då, liksom nu, en tradition av sparsamhet kring hur statliga medel skulle användas till information, särskilt populariserad sådan. Här är det tydligt att den statliga logiken var starkare än filmmarknadens logik. Däremot kan filmernas utformning knytas till

den neorealistiska filmtraditionen, vilket ställde andra förväntningar på formen än just stor budget och visar i sig hur kommittéerna influerades av trender på filmmarknaden. Men problematiken kring resursfrågan bör även sättas i ett större informationspolitiskt perspektiv. Den svenska statens informationspolitik har generellt varit fragmenterad och decentraliserad. Svårigheten att oorganiserat få önskade resurser var större än med ett statligt institut för upplysning, som Kommittén för social upplysning föreslog skulle upprättas.

Från initieringen av kommittéerna till deras slutliga filmprodukter fanns en tydlig tråd av att försöka skapa en underhållande upplysning. Denna styrning motiverades politiskt med en föregående motion av socialdemokraten Disa Västberg. Arkivmaterialet visar hur kommittéerna medvetet använde olika mediestrategier för att systematiskt popularisera filmverksamheten. I kommittéernas diskussioner fanns det till exempel en önskan om att inte belasta filmerna med för mycket fakta och pekpinningar utan i stället utnyttja mediets "psykologiska natur" i upplysningen. Att det riktades kritik mot populariseringen från den politiska oppositionen i riksdagen, samtidigt som pressen generellt berömde filmerna för densamma, visar att det både på idéplanet och rent praktiskt gjordes en mediestrategisk styrning mot filmmediets underhållnings- och visningslogik.

Men analysen visar också spår av motkrafter till populariseringen. Trots förtjusningen över mediets potential fanns det hos kommittéerna, liksom i övriga samhället, en misstänksamhet mot filmen, som hänger samman med mediets dubbla ansikten, så som underhållning-konst och propaganda-information med mera. Kommittéerna visade till exempel ett tydligt fördömande mot en renodlad underhållningsfilm, vilket satte ett tak för hur underhållande den statliga upplysningsfilmen fick bli. Det eftersträvades en kombination av underhållning och saklighet, något som visade sig vara svårt att uppfylla. Den moderata hållningen hänger samman med kommitténs preferens för den brittiska dokumentärfilmstraditionen och den italienska neorealismen, vilket också återspeglas i filmernas utformning. Genom valet att inte helt styras av underhållningsprincipen kunde kommittéerna också skapa en upplevd känsla av seriositet och auktoritet i filmerna med distans mellan myndighet och medborgare, ett slags medryckande objektivitet. Men sammantaget fanns en glidning mot filmmarknadens logik och statens informationslogik bör därför bedömas som måttlig.

Den politiska styrningen uppmanade till en anpassning av upplysningen efter rådande filmkonventioner, men det var också nödvändigt att den formades efter mediets logik. Inte minst för att få tillträde till filmbranschens visningsnät, då varken stat eller kommun var biografägare. För att passa in som förfilmer på den kommersiella biografrepertoaren klipptes filmerna i olika

tidsformat och det genomfördes olika arrangemang kring filmpremiärerna för att skapa uppmärksamhet och legitimitet. Bristen på organisatoriska muskler gjorde att kommittéerna till viss del försökte skapa egna kontakter och förutsättningar för filmverksamheten, men med stora svårigheter. Både samarbetet med John Grierson och studiebesöket i Sovjetunionen rann ut i sanden. Försöken att anlita önskade regissörer föll inte heller väl ut. Det var uppenbarligen svårt att locka med den statliga informationslogiken, vilket förklarar bristen på väletablerat branschfolk i filmproduktionerna. Kommittéerna fick helt enkelt förlita sig på de resurser som filmmarknaden ansåg rimliga. Svårigheten att bryta sig in i den kommersiella filmbranschens produktionskedja är dessutom ett odiskutabelt bevis på hur mediet hade cementerat de två första stegen i medialiseringsprocessen, så som Jesper Strömbäck beskriver den.

Men att staten tog hjälp av filmbranschen i upplysningen kan också ses som ett uttryck för en kooperativ organisation, med ett nära samarbete mellan stat, näringsliv och intresseorganisationer. I organisationen av kommittéfilmerna fanns olika delar av samhället representerade: stat (beställning), näringsliv (produktion, distribution, visning), intresseorganisationer (medfinansiering, distribution, delvis visning). Även organiseringen av Civilförsvarsstyrelsens filmverksamhet bekräftar att detta perspektiv bör beaktas.⁹⁷ Bemanningen av kommittéerna hade en bred representation från både offentliga och privata verksamheter. Den inledande planeringen av filmerna bör därför definieras med stark statlig/kooperativ logik. Men eftersom en så betydande del av de organisatoriska förutsättningarna ägdes och styrdes av filmindustrin (särskilt produktion och visning) bör denna del av den statliga informationslogiken betraktas som svag.

I Tabell 4 sammanfattas resonemanget om hur den statliga upplysningen påverkades av valet att använda sig av filmmediet.

Variabel	Statens informationslogik	Filmmarknadens logik	Kommittéfilmernas logik
Resurser	Sparsamhet	Stora resurser	<i>Stark statlig logik</i> , men försök till expansion.
Innehåll	Saklighet	Underhållning	<i>Måttlig statlig logik</i> , vilja att popularisera men inte obegränsat.
Organisation	Statlig/kooperativ	Marknad	<i>Svag statlig logik</i> , men försök till egna nätverk och Kooperation.

Det fanns med andra ord ingen enhetlig hållning som man kan kategorisera kommittéfilmerna efter. Analysen har visat att varje variabel rymde en konflikt mellan den statliga informationslogiken och filmmarknadens logik som gav olika resultat beroende på logikvariabelns styrka. Gällande resurser fanns det inget intresse från staten att tumma på sina principer. Motsatt förhållande gällde för organisation, där det inte fanns någon kapacitet att rucka på filmbranschens starka ställning. Med avseende på innehåll fanns en stark vilja att röra sig mot filmmarknadens logik. Men kombinationen av entusiasm och farhågor inför filmmediets potential formade en medelväg mellan statens informationslogik och filmmarknadens logik. Sammanfattningsvis är just *medelvägen* en lämplig benämning på hur kommittéfilmerna bör kategoriseras. Dynamiken (och konflikten) mellan de olika logikerna är applicerbar på Strömbäcks beskrivning av medialiseringens tredje fas, där aktörer måste anpassa sig till medielogiken, men där det också råder hård kamp mellan logikerna.

Den första kommitténs förslag om ett statligt institut för upplysning avfärdades av riksdagen och myndigheterna blev därmed hänvisade till sina egna budgetar och beroendet av filmmarknaden för att skapa audiovisuell upplysning. Men intresset för rörliga bilder var fortsatt starkt, vilket visade sig i skiftet från film till television under 1950-talet. Det stora intresset från myndigheterna, i form av ämnesförslag på både filmer och televisionsprogram, vittnar både om en kontinuerlig entusiasm för det audiovisuella som informationsverktyg och om behovet av en annan organisationsform än det decentraliserade myndighetsansvaret. Framtida forskning får utvisa om den statliga televisionen löste delar av detta behov samt hur det påverkade informationslogikens medelväg som kommittéfilmerna hade karaktäriserats av. Men klart är att i stället för att stöpa den audiovisuella upplysningen efter externa och kommersiella krav togs en möjlighet att forma televisionen efter statens egna preferenser, resurser och upplysningsbehov.

The Swedish state's media logic and audiovisual information, 1945–1960

The period 1945–1960 was characterized in Swedish history by the rapid acceleration of state-led social reform. As part of this, there was a general feeling that film should be pressed into use for educational purposes. This article examines the activities of two public committees, the Committee for Public Information (Kommittén för social upplysning, 1946–9) and the Committee for Public Information Films (Kommittén för social upplysningsfilm, 1950–9). The two committees' remit was to produce films that focused on social reform. This begs an important question. How did

the use of film affect the official audiovisual information put out by the Swedish state in the period 1945–60? To better understand the conflict between official public information and the rules of the commercial film market, two different logics are considered, both defined by three variables: resources (small versus large), content (objective versus entertainment), and organization (state/corporativism–private versus the market). The concept of mediatization is used to understand how official public information was affected by the rules and rationale of the commercial film industry.

The results indicate that there was a clear political agenda that drove the committees to make the film content in an attractive way, and the archival research shows how the committees obeyed these directions. Despite the turn in the popularization of film production, the committees took a clear stand against trying their hand at pure entertainment. Instead, they preferred the ideals of the British documentary tradition. The upshot was a compromise between the two logics. As for resources, the state logic was the determining factor here, and the committees never got much money, certainly not compared to the commercial film market. As for their organization, the committees were never able to have their own rules and preferences, since the logic of the market was too strong.

The analysis shows that state-controlled audiovisual information is best characterized as finding a middle way between the logic of official public information and the logic of the commercial film market. The committees' momentum slackened in the second half of the 1950s, yet, even so, the results indicate that this should not be interpreted as a lack of faith in the audiovisual form as a force to be reckoned with in public education. Instead it merely reflects a shift in preference from film to television.

Keywords: mediatization, John Grierson, media logic, information film, state information

Noter

- 1 Gloria Waldon, *The Information Film. A Report of the Public Library Inquiry*, New York 1949, s. 12–14.
- 2 Mats Jönsson, *Visuell fostran. Film- och bildverksamheten i Sverige under andra världskriget*, Lund 2011, s. 204.
- 3 Gösta Werner, "Filmen", i *Tidens kalender. Almanacka och uppslagsbok*, Stockholm 1946, s. 131; Per Olov Qvist, *Jorden är vår arvedel. Landsbygden i svensk spelfilm 1940–1959*, Uppsala 1986, s. 90.
- 4 Text Frank Esser, "Mediatization as a challenge. Media logic versus political logic", i *Democracy in the Age of Globalization and Mediatization*, Basingstoke 2013, s. 164–174.
- 5 Text Rune Premfors, *Den starka demokratin*, Stockholm 2000, s. 69f; Hanna Kjellgren, *Staten som informatör eller propagandist? Om statssyners betydelse för svensk informationspolitik*, Uddevalla 2002, s. 164f.

- 6 Garth S. Jowett & Victoria O'Donnell, *Propaganda and Persuasion*, London 1999, s. 128f.
- 7 Jesper Strömbäck, "Four phases of mediatization. An analysis of the mediatization of politics", *International Journal of Press/Politics* 2008:3, s. 236–241.
- 8 SOU 1949:31, *Social Upplysning. Betänkande avgivet av kommittén för social upplysning*, Stockholm 1949, s. 41.
- 9 Stig Hjarvard, "The mediatization of society. A theory of the media as agents of social and cultural change", *Nordicom Review* 2008:2, s. 120.
- 10 Hjarvard 2008, s. 109f.
- 11 Mats Jönsson & Pelle Snickars, "Introduktion", i *Medier och politik. Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, Mats Jönsson & Pelle Snickars (red.), Stockholm 2007, s. 21. Exemplet gäller politikens medialisering.
- 12 Text Mats Jönsson & Cecilia Mörner, *Själbilder. Filmer från Västermanland*, Grängesberg 2004, s. 23; Jönsson & Snickars 2007, s. 18; Pelle Snickars & Cecilia Trenter, "Introduktion", i *Det förlutna som film och vice versa. Om medierande historiebruk*, Pelle Snickars & Cecilia Trenter (red.), Lund 2004, s. 12.
- 13 <http://www.filmarkivet.se> (en databas i samarbete mellan Kungl. biblioteket (KB) och Svenska Filminstitutet (SFI)) tillgängliggör *Vi ska ha barn, Väg ur en kris, Vi vill ha arbete, Bättre brunn behövs, Vi och våra gamla och Sommardröm*. På Kungl. biblioteket finns *Den onödiga olyckan. Det gäller oss alla, Folkhälsans detektiver, Att vara sjuksköterska, Allt väl ombord, Hakvan, slampen och tofsan* samt *Fosterbarn* finns varken tillgängliga på KB eller SFI (2014-08-20).
- 14 Kate Betz, Jonas Broström & Aleksander Kwiatkowski, *Film, samhälle och propaganda. Filmens användning för opinionspåverkan och propaganda under ryska revolutionen, den svenska beredskapen och det kalla kriget*, Stockholm 1982, s. 91, 98f; Leif Furhammar, *Filmen i Sverige. En historia i tio kapitel och en fortsättning*, Stockholm 2003, s. 168.
- 15 Per Söderling, *Folkrörelsens filmorganisation Filmo. Bolagets funktion mellan åren 1937–1951 med tyngdpunkt lagd på produktionsverksamheten*, Stockholm 1982, s. 4f.
- 16 Jönsson 2012, s. 137.
- 17 Kjellgren 2002, s. 129f., 162.
- 18 Kjellgren 2002, s. 131; Jönsson 2012, s. 204.
- 19 Per Vesterlund, "Den svenska modellen. Arbetarrörelsen, staten och filmen", i Jönsson & Snickars (red.) 2007, s. 214.
- 20 SOU 1951:16, *Filmcensuren. Betänkande i avgivet av 1949 års filmkommitté*, Stockholm 1951, s. 14.
- 21 SOU 1961:44, *Folkbildningsarbete och ungdomsverksamhet. Överväganden och förslag av 1960 års folkbildningsutredning*, Stockholm 1961, s. 122.
- 22 Carl-Johan Björklund, *Kampen om filmen. En studie i filmens sociologi*, Stockholm 1945, s. 345f.
- 23 SOU 1951:16, s. 10.
- 24 Text Waldon 1949, s. 14.
- 25 Mats Björkin, "Industrifilm som dokument och kommunikationsmedium", i Snickars & Trenter (red.) 2004, s. 250.
- 26 SOU 1949:31, bilaga 1, s. 32f; *Jordbrukarnas föreningsblad* 23/3 1950; Visningsfrekvens, Kommittén för social upplysningsfilm, Riksarkivet Marieberg (RA).
- 27 SOU 1949:31, bilaga 1, s. 36; se även Per Vesterlund, "Förskingrat kulturarv. Nedslag i HSB:s filmproduktion", i *Välfärdsbilder. Svensk film utanför biografen*, Erik Hedling & Mats Jönsson (red.), Stockholm 2007.
- 28 Kjellgren 2002, s. 228f.
- 29 SOU 1949:31, bilaga 1, s. 12, 49; Elisabet Björklund, *The Most Delicate Subject. A History*

- of Sex Education Films in Sweden*, Lund 2012, s. 96; Mats Hyvönen, "Bilder av det 'goda' arbetet", i Jönsson & Snickars (red.) 2007, s. 248.
- 30 Björklund 1945, s. 288; se respektive proposition 1:6 för åren 1950–1959, Riksdagstryck, RA.
- 31 Fredrik Norén, "Filmen i statens tjänst. Civilförsvaretsstyrelsens filmaktiviteter under Kalla krigsåren 1949–1952", *Historisk tidskrift* 2012:1.
- 32 Dagtecknad skrift 9/1 1946, Konselj för Socialdepartementet 29/5 1946, RA; Remissvar från Svenska institutet 19/5 1946, Konselj för Socialdepartementet 29/5 1946, RA.
- 33 Motion 1946:386, Andra kammaren 23/1 1946, Riksdagstryck, RA; Riksdagsskrivelse 1946 C33, nr 284, 29/5 1946, Riksdagstryck, RA.
- 34 Övriga kommittémedlemmar var Brita Åkerman Johansson, Gotthard Johansson, John Lundberg, Gustav Munthe, Hilding Skjöld, Nils Thedin och Erik Thörnberg. Alva Myrdal och Gustav Munthe var bl a med och undertecknade Mauritz Bonows skrift till Socialdepartementet.
- 35 Eva Blomberg, "Filmeländet. Att utarbeta en filmpolitik", i Jönsson & Snickars (red.) 2007.
- 36 SOU 1949:31, s. ix–xii, 1; Proposition 1947:145, Riksdagstryck, RA.
- 37 Motion 1946:386, Andra kammaren 23/1 1946, Riksdagstryck, RA.
- 38 Riksdagsskrivelse, 1946 C33, nr 284, 29/5 1946, Riksdagstryck, RA.
- 39 Kjellgren 2002, s. 254.
- 40 Statsverksproposition 1950-1C bilaga 7, s. 149, Riksdagstryck, RA. Övriga kommittémedlemmar var Carl Björkman, Brita Elmén, Göran Knutsson, John Lundberg och Erik Thörnberg (Thörnberg var även medlem i den föregående kommittén). Protokoll 2/2 1950, Protokoll 1950–1959, filmhandlingar, Kommittén för social upplysningsfilm, RA.
- 41 Se resp. skrivelse för budgetanslag 1951/52 och framåt, Anslagsansökningar, Kommittén för social upplysningsfilm, RA; Jönsson 2012, s. 137.
- 42 Kjellgren 2002, s. 254f; SOU 1949:31, s. 73, 150.
- 43 Brev 2/3 1950, Protokoll 1950–1959, filmhandlingar, Kommittén för social upplysningsfilm, RA.
- 44 Brev 11/12 1959, Protokoll 1950–1959, filmhandlingar, Kommittén för social upplysningsfilm, RA. Filmen finns tillgänglig på <http://www.lrfhistoria.se/mediabibliotek/filmer/> (2013-08-15).
- 45 Protokoll 17/9 1946, Sammanträdesprotokoll 1946–1949, Kommittén för social upplysning, RA.
- 46 "P M till förslaget till sjuksköterskafilm", Strödda handlingar 1953, Kommittén för social upplysningsfilm, RA.
- 47 SOU 1949:31, s. 170.
- 48 Hyvönen 2007, s. 269.
- 49 Erik Skoglund, "Filmen i socialupplysningens tjänst. Provisoriska åtgärder föreslås för stöd åt upplysningsfilmer", *Departement och nämnder* 1947:1, s. 8; SOU 1949:31, s. 69.
- 50 T ex Recensioner (datum saknas), Sammanträdesprotokoll, Kommittén för social upplysning, RA.
- 51 Protokoll första kammaren (FK) 2/5 1947, Riksdagstryck, RA, s. 27–29.
- 52 Protokoll FK 7/4 1948, Riksdagstryck, RA, s. 26.
- 53 SOU 1949:31, s. 39.
- 54 SOU 1949:31, s. 39.
- 55 Furhammar 2003, s. 127.
- 56 SOU 1949:31, s. 74.
- 57 SOU 1949:31, s. 11f.

- 58 Se t ex Tove Leffler, ”JO-kritik skakar Forum för levande historia”, *Dagens Nyheter* 4/11 2010; Lena Andersson, ”Myndigheter leker företag”, *Dagens Nyheter* 2/11 2012.
- 59 Se t ex brev till Utrikesdepartementet 14/10 1946, Korrespondens 1946–1949, diverse bilagor angående filmverksamhet, Kommittén för social upplysning, RA.
- 60 ”Program för det svenske kommissionsbesög den 22/11 1946”, Korrespondens 1946–1949, diverse bilagor angående filmverksamhet, Kommittén för social upplysning, RA.
- 61 Protokoll 4/3 1947, Sammanträdesprotokoll, Kommittén för social upplysning, RA; Brev 5/1 1948, Korrespondens 1946–1949, diverse bilagor angående filmverksamhet, Kommittén för social upplysning, RA.
- 62 Protokoll 14/5 1947, Sammanträdesprotokoll 1946–1949, Kommittén för social upplysning, RA.
- 63 Erik Barnouw, *Documentary. A History of the Non-fiction Film*, New York 1993, s. 99; Jack C. Ellis, *John Grierson. Life, Contributions, Influence*, Carbondale 2000, s. 237f.
- 64 SOU 1949:31, s. 74; Barnouw 1993, s. 85.
- 65 Förteckning 21/11 1950, Protokoll 1950–1959, filmhandlingar, Kommittén för social upplysningsfilm, RA; SOU 1949:31, s. 62f.
- 66 Erik Skoglund, ”Social information via vita duken”, *Sociala meddelanden* 1950:9, s. 671.
- 67 Protokoll 26/5 1951, Protokoll 1950–1959, filmhandlingar, Kommittén för social upplysningsfilm, RA.
- 68 Margareta Wersäll, *Fattighusliv i ensamhetslott. Ivar Lo-Johansson och de äldre i samhällsdebatt och dikt*, Uppsala 2006, s. 149f.
- 69 T ex *Expressen* 25/2 1959; Filmhandlingar 1949–1959, Kommittén för social upplysningsfilm, RA.
- 70 SOU 1949:31, s. 64f.
- 71 Protokoll 9/6 och 8/7 1947, Sammanträdesprotokoll 1946–1949, Kommittén för social upplysning, RA.
- 72 Protokoll 4/5 1950, Protokoll 1950–1959, filmhandlingar, Kommittén för social upplysningsfilm, RA.
- 73 P M 30/1 1956, Filmhandlingar 1949–1959, Kommittén för social upplysningsfilm, RA.
- 74 Bengt Bengtsson, *Ungdom i fara. Ungdomsproblem i svensk spelfilm 1942–1962*, Stockholm 1998, s. 88f.
- 75 SOU 1949:31, s. 69.
- 76 SOU 1949:31, s. 64–66.
- 77 Halvan, slampen: P M till skrivelsen från 16/8 1954, Protokoll 1950–1959; Brev 1/3 1956, Ekonomisk korrespondens; Brev 15/8 1947, Filmhandlingar 1949–1959; P M till skrivelsen från 16/8 1954, Protokoll 1950–1959, Kommittén för social upplysningsfilm, RA.
- 78 Björklund 1945, s. 287.
- 79 Kristin Thompson & David Bordwell, *Film History. An Introduction*, New York 2003, s. 359–362.
- 80 *Hälsingekuriren* 5/1 1955; Rörande filmen ”Halvan, Slampen och Tofsen”, Kommittén för social upplysningsfilm, RA.
- 81 Barnouw 1993, s. 99; SOU 1949:31, s. 74.
- 82 SOU 1949:31, s. 73.
- 83 Bilaga till skrivelse 24/8 1953, Protokoll 1950–1959, filmhandlingar, Kommittén för social upplysningsfilm, RA.
- 84 Avtal 8/9 1949, Sammanträdesprotokoll 1946–1949, Kommittén för social upplysning, RA; Diskussionsreferat 1/3 1949, Strödda handlingar 1953, Kommittén för social upplysningsfilm, RA.
- 85 Björklund 1945, s. 199; SOU 1949:31, s. 41.
- 86 Brev 3/6 1953, Strödda handlingar 1953; Protokoll 31/5 1955, Protokoll 1950–1959; Protokoll

- 9/11 1959, Protokoll 1950–1959, Kommittén för social upplysningsfilm, RA; SOU 1949:31, s. 65f.
- 87 *Dagens Nyheter* 11/10 1947, 9/11 1951; Strödda handlingar 1953, Kommittén för social upplysningsfilm, RA.
- 88 Norén 2012, s. 48f.
- 89 Brev 3/6 1953, 13/4 1949, Strödda handlingar 1953, Kommittén för social upplysningsfilm, RA.
- 90 Protokoll 26/3 1952, Protokoll 1950–1959, filmhandling, Kommittén för social upplysningsfilm, RA; Brev 7/12 1954, Filmhandlingar 1949–1959, Kommittén för social upplysningsfilm, RA.
- 91 Furhammar 2003, s. 255.
- 92 SOU 1954:32, *Televisionen i Sverige. Televisionsutredningens betänkande*, s. 65.
- 93 Jostein Gripsrud, *Mediekultur, mediasambälle*, Uddevalla 2004, s. 346.
- 94 SOU 1954:32, s. 10f; Anna Edin & Per Vesterlund, "Svensk television och mediehistoria. En inledning", i *Svensk television. En mediehistoria*, Anna Edin & Per Vesterlund (red.), Stockholm 2008, s. 10f.
- 95 SOU 1954:32, s. 64–70.
- 96 Som en symbol för övergången mellan film och television visades en sekvens av kommittéfilmen *Halvan, slampen och tofsen* i SVT januari 1956. Protokoll 14/1 1956, Protokoll 1950–1959, filmhandlingar, Kommittén för social upplysningsfilm, RA.
- 97 Se t ex Norén 2012, s. 34f.