

Buñuel i Krylbo

Videokassetterna och biograffilmen i svenskt 1970-tal

Dennis Magnusson

Den 29 april 1974 öppnade Sveriges första videograf. Tack vare ett nytt medium, videokassetten, kunde besökarna på Röda Kvarn i Stockholm själva få bestämma vilken film de skulle se och när. I anslutning till biografens foajé bereddes besökare små visningsrum för att se filmer ur Svensk Filmindustris sortiment. Ingmar Bergman och Astrid Lindgren var särskilt representerade, men även andra filmer fanns i repertoaren. Svensk Filmindustri ansvarade för verksamheten och i pressen talade företagets chef Kenne Fant varmt om projektet. Eftersom filmer inte längre behövde fylla stora biograflokaler vid en given tidpunkt gavs möjlighet att visa kvalitetsfilmer utanför storstäderna, löd resonemanget. Ändå dröjde det inte ens ett år innan Svensk Filmindustris första och sista videograf stängde för gott.¹

Videografen på Röda Kvarn utgör ett av flera i dag bortglömda projekt med videokassetter. Faktum är att videokassetternas 1970-tal utgör en förbisedd del av svensk film- och mediehistoria. När videokassetternas historia över huvud taget skrivs (vilket för övrigt är en sällsynt företeelse) förläggs deras genombrott vanligen till 1980-talets början. Det var då videobutiker började skjuta upp som svampar ur jorden, och Studio S sände sitt uppmärksammade specialprogram om videovåldet. På ett sätt är det begripligt. I början av 1980-talet hade fortfarande inte ens en tiondel av befolkningen videobandspelare, och det dröjde ytterligare nästan ett decennium innan fler än hälften hade det.² Men det man missar när 1980-talets kvantitativa spridning och videovåldsdebatt ställs i centrum är att videokassetterna vid det laget hade både använts och debatterats i närapå ett decennium. I debattskriften *Den elektroniska hästen* från 1979 konstaterar exempelvis Lasse Svanberg att redan 1974 hade "videokassetterna gjort sin entré, föregångna av en hysterisk spekulationsperiod under början av 70-talet".³

1 *Allebanda filminslag*, 25/4 1974, XA_TF23-0077, Svensk mediedatabas; "Första videografen öppnad. Nya perspektiv för filmen", *Svenska Dagbladet* 27/4 1974; "Samtal med Kenne Fant", *Göteborgs-Posten* 28/10 1974; "Abba på procent", *Expressen* 5/2 1975.

2 Statistiska centralbyrån, *Välfärd och ojämlikhet i 20-årsperspektiv 1975-1995*, Örebro 1997.

3 Lasse Svanberg, *Den elektroniska hästen. Ett resonemang kring en galopperande teknisk utveckling*, Stockholm 1979, s. 16.

Min artikel visar att debatten och spekulationerna om videokassetterna inte ägde rum i det tysta. Tvärtom besatt frågan om kassetternas framtid politisk sprängkraft, och under stora delar av 1970-talet fanns det flera röster som talade om ett statligt videomonopol. Dessa röster är emellertid i dag bortglömda. Artikeln syftar därför till att belysa en outforskad del av videokassetternas kulturhistoria, och att genomföra en kronologisk förskjutning som situerar videokassetterna i 1970-talets kontext, alltså ett decennium tidigare än vad som är brukligt. Mer specifikt kommer den att studera deras roll inom filmbranschen och hur videokassetternas svenska historia skiljer sig från andra jämförbara länders. De styrande frågorna för studien är: vilka faktorer var avgörande för att videografen såg dagens ljus? hur motiverades och beskrevs den av Svensk Filmindustri? hur framställdes videokassetterna i 1970-talets Sverige? vilka problem ansågs de medföra och vilka problem sades de kunna lösa?

Metod och forskningsläge

Studien bygger framför allt på svensk dagspress och periodiska publikationer. Genom att följa Svensk Filmindustri genom dagspressen under den studerade tidsperioden får vi syn på fenomen som gått under forskningens radar: filmbranschens bojkott av Sveriges Radio och Svensk Filmindustris videograf. Jag har gått igenom samtliga artiklar där video nämnts i någon form från 1950-talet fram till mitten av 1970-talet genom en sökning i Kungliga bibliotekets databas på termen "video*". Denna sökning har kompletterats med sökningar på för tiden alternativa termer, till exempel "tv-kassetter". Vid sidan av dagspressen har jag använt mig av periodiska skrifter riktade till snävare målgrupper. Tidskriften *Tekniskt Meddelande* har varit viktig för att få en överblick över det föränderliga tekniska landskap som 1970-talet utgjorde. Lasse Svanberg, *Tekniskt Meddelandes* redaktör, har i efterhand beskrivit tidningen som den enda som över tid följde svensk film- och tv-produktions tekniska aspekter, och mycket talar för att så var fallet.⁴

Offentliga utredningar ger en värdefull inblick i den politiska elitens bild av vilka problem som videotekniken kunde lösa eller orsaka. Tv-utredningen (1954), Filmutredningen (1970–1973), Massmedieutredningen (1972) och Videogramutredningen (1977–1981) är bara några av de utredningar som antingen direkt eller indirekt kom att beröra videotekniken.⁵ Övrigt

4 Lasse Svanberg, *TV-bilder. Svensk TV-produktionsteknik under femtio år*, Stockholm 2000, s. 16.

5 *Televisionen i Sverige. Televisionsutredningens betänkande* (SOU 1954:32); *Samhället och filmen: Slutbetänkande* (SOU 1973:53); *Massmediegrundlag. Betänkande av massmedieutred-*

kringmaterial består i korta drag av diverse vardagstryck, en bygglovsansökan och nyhetsreportage i tv. En värdefull ingång till videografbesökarnas egna upplevelser är en uppsats som Judith Horváth-Lindberg författat vid Institutionen för teater och filmvetenskap på Stockholms universitet. Horváth-Lindberg följde videografen mellan april och december 1974 och lade fram sin uppsats fyra år senare. Uppsatsen tillkom efter att Svensk Filmindustri hade hört av sig till institutionen och frågat om någon student kunde tänka sig att utvärdera ”ett nytt sätt att visa film”. Svensk Filmindustri beskrev vidare videografen som ett ”experiment för att undersöka ett nytt medias användningsmöjligheter”.⁶ Uppsatsen, som framför allt utgjordes av enkätundersökningar, fångar in nästan hela verksamhetsperioden och en stor andel av videografens besökare. Utöver detta material har jag identifierat böcker som under 1970-talet diskuterade videotekniken. Dessa presenteras närmare i den löpande texten.

Studien tar avstamp i mediehistorisk forskning och ansluter sig till ett brett mediebegrepp. Mediehistorikern Lisa Gitelman definierar medier som ”socially realized structures of communication”. Dessa strukturer inbegriper dels teknologier, dels normer och ideal (*protocols*) för hur dessa teknologier används.⁷ Denna breda mediesyn har anammats av flera svenska forskare, och flera medier har varit föremål för undersökning.⁸ Gitelman menar att historiker bör inrikta sig på att undersöka ”the novelty years, transitional states, and identity crises of different media”.⁹ Nya medier stöter sällan bort

ningen (SOU 1975:49); *Video. Videogramutredningens slutbetänkande* (SOU 1981:55). Det bör poängteras att jag har gått igenom även utredningar som faller utanför studiens tidsram. Eftersom mitt syfte är att studera videokassetternas tidiga mottagande och användning har de dock inte blivit föremål för närmare analys eftersom de inte kan besvara mina frågeställningar.

- 6 Judith Horváth-Lindberg, ”SF-videografen: Ett experiment. Röda kvarn apr–dec 1974”, Stockholm 1978, s. 1.
- 7 Lisa Gitelman, *Always Already New. Media, History and the Data of Culture*, Cambridge 2008, s. 7.
- 8 Se t.ex. 1897. *Mediehistorier kring Stockholmsutställningen*, Anders Ekström, Solveig Jülich & Pelle Snickars (red.), Stockholm 2006; 1800-talets mediesystem, Jonas Harvard & Patrik Lundell (red.), Stockholm 2010; Patrik Lundell, *Attentatet mot Hiertas minne. Studier i den svenska pressens mediehistoria*, Stockholm 2013; Johan Jarlbrink, ”Objektiv journalistik i bandspelarens tidevarv”, i *Mediehistoriska vändningar*, Marie Cronqvist, Johan Jarlbrink & Patrik Lundell (red.), Lund 2014; Charlie Järpval, *Pappersarbete. Formandet av och föreställningar om kontorspapper som medium*, Lund 2016; Matts Lindström, *Drömmar om det minsta. Mikrofilm, överflöd och brist 1900–1970*, Lund 2017; Johan Jarlbrink, Patrik Lundell & Pelle Snickars, *Mediernas historia. Från big bang till big data*, Lund 2019; *Musikens medialisering och musikaliseringen av medier och vardagsliv i Sverige*, Ulrik Volgstén (red.), Lund 2019; Alf Björnberg, *En trovärdig illusion av musik. Den svenska hifi-kulturens uppgång och nedgång*, Lund 2020.
- 9 Gitelman 2008, s. 1.

gamla. Snarare är det fråga om en samverkan mellan gamla och nya medier. Under ett mediums tidiga fas är debatten om dess användningsområden, och vilka andra medier det uppfattas ha en relation till, ofta särskilt påtaglig. Det är först senare som mediebruket "fossiliserar", eller som Gitelman uttrycker det, uppstår en blindhet för mediet till förmån för dess innehåll. Gitelman lyfter fallstudien som det mest fruktbara sättet att studera medier, eftersom "[m]edia [...] are very particular sites for very particular [...] experiences of meaning".¹⁰ Att studera hur Sveriges största filmbolag tillika biografägare började använda sig av videokassetter rimmar väl med Gitelmans propå. Videografen innebar en ny form av bruk av ett ungt medium och kan beskrivas som en filmkonsumtionens övergångsperiod. Dessutom ägde den rum under, och i direkt anslutning till, en av biografmediets många identitetskriser.

Varken historiker eller forskare från närliggande fält har ägnat videokassetterna någon vidare uppmärksamhet. Två undantag är emellertid värda att lyfta fram. Pelle Snickars har poängterat videokassetternas betydelse för etableringen av Arkivet för ljud och bild 1979 och Tommy Gustafsson har diskuterat 1980-talets videovåldsdebatt i antologin *Moralpanik och lågkultur*.¹¹ Just videovåldsdebatten har ägnats ett antal svenska och norska studier, inte sällan utifrån tankar om moralpanik.¹² Någon mer djuplodande undersökning av videokassetternas svenska historia har däremot inte gjorts. Att skriva en sådan historia är inte frågan om en monomedial historia som bara tillför kunskap om ytterligare ett "nytt" medium. För att förstå videografen krävs en intermedial blick.¹³ Detta för att se hur videon tog form i olika medier, inte minst pressen, samt påverkade andra medier i medielandskapet, inte minst biograffilmer.

Sverige var långt ifrån ensamt om en videovåldsdebatt. Därför finns det även en del internationell forskning på samma tema.¹⁴ Samtidigt kan

¹⁰ Gitelman 2008, s. 8.

¹¹ Tommy Gustafsson, "Film, censur och videovåld under 1900-talet", i *Moralpanik och lågkultur: Genus- och mediehistoriska analyser 1900–2012*, Tommy Gustafsson & Klara Arnberg (red.), Stockholm 2013; Pelle Snickars, "Mediestudiets infrastruktur. Om etableringen av Arkivet för ljud och bild", i *Massmedieproblem. Mediestudiets formering*, Mats Hyvönen, Pelle Snickars & Per Vesterlund (red.), Lund 2015.

¹² Göran Bolin, *Videovåld i Sverige. En kommenterad filmografi*, Stockholm 1993; Erik Højdestrand, *Det vedervärdiga videovåldet. Att återupprätta moralisk ordning*, Uppsala 1997; Göran Bolin, *Filmbytare: Videovåld, kulturell produktion & unga män*, Umeå 1998; Ulf Dalquist, *Större våld än nöden kräver? Medievåldsdebatten i Sverige 1980–1995*, Umeå 1998; Marte Smith-Isaksen, "Så videovold-ville drepe. Videolovgivning i Norge i perioden 1976–1999", i *Film til folket. Sensor og kinopolitikk i 100 år*, Ove Solum (red.), Oslo 2013.

¹³ Se Marie Cronqvist, Johan Jarlbrink & Patrik Lundell, "Inledning", i *Mediehistoriska vändningar*, Marie Cronqvist, Johan Jarlbrink & Patrik Lundell (red.), Lund 2014.

¹⁴ Mark McKenna, *Nasty Business. The Marketing and Distribution of the Video Nasties*,

tre verk särskilt lyftas fram, eftersom deras författare intresserat sig mer för videokassetterna som sådana. Medievetaren Frederick Wassers *Veni, Vidi, Video* visar hur den amerikanska filmbranschen gick från att hysa viss skepsis mot videokassetterna till att i stället omfamna dem som ett sätt att finansiera produktionen av storfiler.¹⁵ Daniel Herbert, även han medievetare, har i boken *Videoland* analyserat de amerikanska videobutikernas rumsliga aspekter.¹⁶ Av särskilt vikt för min fallstudie är ändå *From Betamax to Blockbuster*, författad av vetenskapshistorikern Joshua M. Greenberg som beskriver hur kassetterna tack vare initiativrika näringsidkare, och inte minst videobutiker, i USA kom att bli intimt förknippade med biograffilmer. Frågan Greenberg ställer sig är hur videokassetterna omdefinierades till att bli ett medium för biograffilmer samt vad och vilka som var de drivande krafterna bakom en sådan förändring. Intressant nog fastställs denna förskjutning ha ägt rum först 1976. Det var då 20th Century Fox gick med på att genom tredje part sälja ett urval av sina filmer på videokassett. Affärsmannen Andre Blay, som dittills främst hade sålt videobandspelare, konstaterade att konsumenterna också skulle vara ute efter innehåll. Utmaningen för Blay och andra amerikanska näringsidkare var att övertyga filmindustrin. Fox hade som enda bolag nappat på Blays erbjudande om att låta sälja ett antal av bolagets filmer i samband med köp av bandspelare. 1977 utökades verksamheten till att även ta beställningar per postorder och året därpå marknadsfördes kassetterna för första gången som mjukvara i stället för hårdvara. På bara något år upphörde kassetterna att primärt förknippas med *timeshifting*, det vill säga inspelning av tv-program. Väl under 1980-talet började de stora filmbolagen skapa egna videobolag, bolag som främst sysslade med produktion och annonsering, medan befintliga distributionsnätverk användes för försäljning.¹⁷ I föreliggande fallstudie är det intressant att jämföra den amerikanska berättelsen om videokassetternas historia med den svenska. Videografen annonserades redan 1973 och verksamheten inleddes våren 1974, mer än två år före det som Greenberg alltså beskriver som startskottet för videokassetter som ett medium för biograffilmer i USA.

Det bör också noteras att videografer, i bemärkelsen biografverksam-

Edinburgh 2020; Johnny Walker, "Video Nicies. Rethinking the Relationship Between Video Entertainment and Children in Britain During the Early 1980s", *Historical Journal of Film, Radio & Television* 2017:4; Stanley Cohen, *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of the Mods and Rockers*, Abingdon 2011.

15 Frederick Wasser, *Veni, Vidi, Video. The Hollywood Empire and the VCR*, Austin 2001.

16 Daniel Herbert, *Videoland. Movie Culture at the American Video Store*, Berkeley 2014.

17 Joshua M Greenberg, *From Betamax to Blockbuster. Video Stores and the Invention of Movies on Video*, Cambridge 2008, s. 52–56, 149–153. Inspirerad av Greenberg har Marius Øfsti studerat norska videobutiker i "Den norske videobutikken. 1979–2017", *Nordlit* 2019:41.

het medelst videokassetter, har funnits även i andra länder. I dessa fall har det dock rört senare tidsperioder och framför allt utvecklingsländer. I Kathmandu uppstod flertalet videosalonger i slutet av 1970-talet, något som enligt kulturanthropologen Mark Liechty har sin förklaring i att den nepalesiska regeringen tillät videokassetter före den tillät tv-sändningar.¹⁸ Videosalonger blev därutöver omåttligt populära i Sovjetunionen under slutet av 1980-talet och lockade besökare i drivor. Där uppstod dessutom en kamp mellan det regeringsanknutna Videofilm och flertalet privata aktörer som drev videorum runt om i landet. När allt fler piratkopierade filmer letade sig in i videosalongerna blev lösningen inte att förbjuda dem. I och med en lagändring 1989 fick i stället även de offentligfinansierade anordningarna tillstånd att visa piratkopierade filmer.¹⁹

Slutligen något om artikelns upplägg. I korthet kommer jag för det första att ange de samhälleliga förutsättningar som bäddade för en videograf. Inte minst biografernas minskade intäkter och det svenska tv-monopolet var av betydelse för att videografen skulle bli verklighet. För det andra beskriver jag hur videografen marknadsfördes och mottogs, både av pressen och besökarna. Jag kommer bland annat att ge exempel på hur Svensk Filmindustri själva beskrev projektet. Genom ovan nämnda enkätundersökningar får vi också veta något om hur besökarna själva upplevde videografen och vilka filmer de såg. För det tredje återger jag hur videokassetterna skildrades i samhällsdebatten. Kassetterna härleddes ofta till amerikansk skräpkultur och beskrevs inte sällan som ett direkt hot mot svensk demokrati och svenska kulturarbetare. Videografen kom, kanske något oväntat, att utgöra något av ett centrum för debatten om videokassetternas vara eller icke vara.

Biografdöd och bojkott

"Harry Schein STOPPAR SVENSKA FILMER i TV". Så löd rubriken i *Expressen* den 14 mars 1973. Samarbetsorganisationen Sveriges Filmproducenter skulle inom kort annonsera bojkott av Sveriges Radio. Inga filmer skulle framgent säljas till public service. Flera ledande aktörer inom filmindustrin, såsom Svensk Filmindustri, Europa Film och Sandrews, deltog i bojkotten.²⁰ Harry Schein, chef för Svenska Filminstitutet, hade

18 Mark Liechty, *Suitably Modern. Making Middle-Class Culture in a New Consumer Society*, Princeton 2020, s. 151–182.

19 Anna Lawton, *Kinoglasnost. Soviet Cinema in Our Time*, Cambridge 1992, s. 99–107.

20 "Harry Schein stoppar svenska filmer i TV", *Expressen* 14/3 1973; "Filmbranschen anklagar Sveriges Radio. Presskampanj och förhållning", *Arbetet* 5/9 1973; "Här är filmfolket som slåss mot TV", *Göteborgs-Tidningen* 18/10 1973; "Fortsatt strid mellan filmbranschen och TV. SR använder långfilmer som billigt fyllnadsgods!", *Göteborgs-Posten* 18/10 1973; "Tv

dessutom lyckats övertala amerikanska och franska filmproducenter att göra sitt. (De amerikanska bolagen nästan tredubblade sina inköpspriser, enligt en uppgift.) Branschen krävde inte bara högre ersättning för sina filmer, utan ställde också krav på filmfria dagar i tv och ett tak på hur många filmer (två stycken) som kunde visas varje vecka.²¹

Flera aktörer protesterade mot bojkotten. I *Antennen*, som var Sveriges Radios interntidning, konstaterades att "den avgift tv föreslås erlægga till filminstitutet för varje visad långfilm kan leda till en sådan inskränkning, att många människor skulle berövas möjligheterna att ta del av en omfattande filmrepertoar".²² Nils Petter Sundgren, filmchef på TV2, beskrev det hela som en "konspiration mot det allmännyttiga Sveriges Radio ekonomi" och "ett led i en aktion för att nödvändiggöra kommersiell TV".²³ FilmCentrum, en viktig röst i 1970-talets filmbransch, ställde sig på Sveriges Radios sida, och i föreningens egen tidning kommenterade man affären: "Blockaden syftar till att bjuda SR:s monopol motstånd och i bästa fall krossa det, ty den kommersiella filmindustrin är nu ute efter att återta det förlorade monopol inom underhållningsindustrin, som SR tillfälligt berövat den." Med hjälp av "den teknologiska trojkan" – satelliterna, videokassetterna och kabel-tv – skulle filmindustrin få fullständig kontroll över inte bara den lätta underhållningen, utan också utbildningssektorn, menade man.²⁴

Schein hade föregående år riktat hård kritik mot rådande uppläggning, där "förstklassiga utländska program" kunde "köpas för en spottstyver, ibland för några hundralappar".²⁵ Få sändningsbolag kombinerat med ett oöverblickbart antal filmer var det direkta skälet till den låga ersättning som betalades ut till svenska filmbolag, menade han.²⁶ Jörn Donner, också han verksam vid Filminstitutet, kritiserade Sveriges Radio för att betala "svältpriser" och därmed inte ta sitt kulturpolitiska ansvar. Donner deltog ändå inte i bojkotten, med hänvisning till att han som självständig utländsk

kan visa långfilmer till 1978. Bojkotten meningslös", *Arbetet* 15/3 1974; "Fortsatt bojkott mot film i TV", *Svenska Dagbladet* 1/7 1974; "Sveriges Radio vägras köpa svensk film", *Svenska Dagbladet* 4/9 1974.

21 "Harry Schein stoppar svenska filmer i TV", *Expressen* 14/3 1973.

22 "SR kritisk mot filmutredningen", *Antennen* 1974:45, s. 1.

23 "Harry Schein stoppar svenska filmer i TV", *Expressen* 14/3 1973.

24 "Dagens Nyheters köp av Svensk Filmindustri", *Film & TV* 1973:5–6, s. 56. FilmCentrum såg sig själv som en motpol till kapitalet. Se Per Vesterlund, "Filmkrönika. Filmkritik i ljud och bild", i *Svensk television. En mediehistoria*, Anna Edin & Per Vesterlund (red.), Stockholm 2008, s. 128.

25 "Den svenska filmens uselhet år 1973", *Chaplin* 1973:8, s. 298.

26 Harry Schein, *Inför en ny mediapolitik. Kabeltelevision. Bildskval eller kommunikation*, Stockholm 1972, s. 128f.

filmskapare inte hade råd att avstå, utan i stället var tacksam över de "slantar som kommit".²⁷

I *Chaplin*, Svenska Filminstitutets egenutgivna tidskrift, återkom Schein med kritiken:

Biografifilmskonsumtionen via TV är i Sverige cirka 20 gånger större än via biografer [...] TV är biografifilmens gökunge, en jättelik parasit som motverkar alla försök att avkommersialisera filmlivet och höja filmkulturen i Sverige.²⁸

Påståendet om avkommersialisering fordrar en förklaring. Under 1970-talet stod kvalitetsfilm som begrepp högt i kurs. Med inrättandet av Svenska Filminstitutet och 1963 års filmreform hade staten lämnat ifrån sig huvudansvaret för den svenska filmverksamheten. I och med reformen var det framför allt kvalitetsfilmer, eller filmer av "god smak", som skulle finansieras. Under andra halvan av 1960-talet och början av 1970-talet debatterades kvalitetsbegreppet därför flitigt. En växande skara filmmakare som stod långt åt vänster menade att kvalitetsfilm var sådan film som stod i samhällets tjänst. Andra röster inom filmbranschen, inte minst Svensk Filmindustri, menade att marknaden torde vara kapabel att avgöra filmernas kvalitet. Schein stod samtidigt fast vid filmreformens idé om god konst som något fristående från det övriga samhället.²⁹ Resonemanget i *Chaplin* var därför tydligt: att televisionen sände fler filmer riskerade leda till en ökad produktion av filmer av lägre kvalitet och med mer kommersiell inriktning; konkurrensen mellan film och tv skulle då tvinga filmbranschen att prioritera biljettintäkter, det vill säga filmer som tilltalade en bred publik.

Representanter för filmbranschen var noga med att de inte var ute efter något krig med televisionen: "Det finns ett behov av samexistens och samarbete mellan TV och filmen, men eftersom samexistensen och samarbetet aldrig existerat får Sveriges Radio nu klara sig utan film", menade Schein.³⁰ "Film behöver TV och TV behöver filmen", påpekade Kenne Fant, chefen för Svensk Filmindustri, i juli 1974. Fant talade vidare om att det fanns "en god vilja på båda sidor att lösa problemen". Då hade bojkotten redan hunnit pågå i över ett år.³¹ Likaledes påtalade TV2:s Örjan Wallqvist att det var "angeläget att man ser TV-film och biografifilm som komplement och inte

27 "Den svenska filmens uselhet år 1973", *Chaplin* 1973:8, s. 298.

28 "Det svenska filmklimatet", *Chaplin* 1974:1, s. 21.

29 Roger Blomgren, *Staten och filmen. Svensk filmpolitik 1909–1993*, Stockholm 1998, s. 69–89.

30 "Harry Schein stoppar svenska filmer i TV", *Expressen* 14/3 1973.

31 "Kritiska filmkritiker. USA-filmens stigande vitalitet räddning för svenska biografer", *Svenska Dagbladet* 2/7 1974.

som varandras fiender". Wallqvist lyfte vidare att "TV och biograferna i samverkan skulle kunna åstadkomma en ytterligare mångfald i den totala repertoaren, och stimulera den filmkonst som alla är ense om måste värnas och stödjas".

1973 års filmutredning, med Schein bland de sju sakkunniga, beskrev televisionen som den enskilt största orsaken till att biograferna inte längre utgjorde det självklara kvällsnöjet för medborgarna.³² Utredningen beskrev läget som "ohållbart" och menade vidare att tv "främst med hjälp av biograf-filmen urholkar de ekonomiska förutsättningarna för biograf-filmens fortsatta existens".³³ Från 1950-talets nästan 80 miljoner årliga biobesökare återstod bara runt en tredjedel, och trenden var fortsatt nedåtgående.³⁴ Nedgången sammanföll med att antalet biograf-filmer som visades i tv hade ökat markant efter kanalklyvningen 1969. Under 1970-talets början visade TV1 och TV2 varje år över 100 långfilmer vardera.³⁵ En genomsnittlig tv-tittare såg runt 40 filmer i tv under ett år, långt bättre siffror än biograferna kunde visa upp. Mycket tyder på att långfilmen aldrig i tv-historien varit så populär som den var under 1970-talet.³⁶ Bilden stärks av 1972 års kulturbetänkande, som kunde visa att svenskarnas överlägset vanligaste kulturaktivitet var just att se på långfilm på tv.³⁷

Den svenska filmbranschen menade att långfilmerna i tv krockade med biografernas traditionella visningstider. Invändningarna var knappast nya. Redan under 1950-talet argumenterade den svenska filmbranschen för att tv inte skulle få sända några program alls under kvällarna.³⁸ En liknande debatt hade förts i Norge, men där hade parterna nått en överenskommelse om att biograf-filmer skulle visas i tv först efter klockan 21.³⁹ Den svenska kombinationen av statligt tv-monopol och privat filmbransch skilde sig från den norska. Visserligen var även den norska televisionen statligt kontrollerad, men till skillnad från i Sverige var även privat biograf-verksamhet förbjuden. Att både televisionen och biograf-verksamheten i Norge var offentligägda hade sannolikt stor påverkan på de förhandlingar som ledde till att en upp-

32 *Sambället och filmen. Slutbetänkande* (SOU 1973:53), s. 144.

33 *Sambället och filmen. Slutbetänkande* (SOU 1973:53), s. 139.

34 Blomgren 1998, s. 53. *Sambället och filmen: Slutbetänkande* (SOU 1973:53), s. 97.

35 *Sambället och filmen. Slutbetänkande* (SOU 1973:53), s. 139–144.

36 Dag Nordmark, *Finrummet och lektugan. Kultur- och underhållningsprogram i svensk radio och TV*, Stockholm 1999, s. 263–264.

37 *Ny kulturpolitik. Sammanfattning* (SOU 1972:67), s. 39. Termen "televiserat cinematek" är hämtad från Per Vesterlund, *Mediala hierarkier*, Gävle 2007, s. 105–136.

38 Pelle Snickars, "Tidiga medieformer. Om televisionen då och nu", i *TV-pionjärer och fria filmare. En bok om Lennart Ehrenborg*, Tobias Janson & Malin Wahlberg (red.), Stockholm 2008, s. 152.

39 *Sambället och filmen. Slutbetänkande* (SOU 1973:53), s. 139.

görelse kunde nås. Landets medborgare hade rimligen en förväntan om att två offentliga rörelser skulle kunna nå samsyn i viktiga frågor. I USA hade i stället en konkurrenssituation tv-kanaler emellan varit tillräcklig för att driva upp priset på långfilmer och att filmer såldes för flera miljoner kronor var inte ovanligt. De höga avgifterna för Hollywoodproduktioner var en viktig orsak till att det i USA blev mycket vanligt att långfilmer spelades in direkt för televisionen utan att först gå via biograferna.⁴⁰ I Norge kunde således en potentiell konflikt mellan filmbranschen och televisionen avvärjas genom offentligt ägande, medan den i USA kunde lösas genom fri konkurrens.

I denna kontext ter sig Svensk Filmindustris försök med videografverksamhet logiskt av två skäl. För det första kan det tolkas som en taktik för att sätta press på både Sveriges Radio och politiken. Genom att visa på de nya videokassetternas potential, och därmed också rådande situations bräcklighet, kunde bolaget gå starkt in i en öppen konflikt med monopollet. För det andra är det rimligt att se videokassettinitiativet som en mer långsiktig strategi. Det fanns en idé om att videotekniken förr eller senare skulle slå på bred front, och det var alltså avgörande för filmbranschen att inte hamna på efterkälken på en marknad i förändring.

Videografen marknadsförs

Under en presskonferens angav Svensk Filmindustris Kenne Fant de viktigaste argumenten för att öppna videografen. Presskonferensen markerade startskottet för den marknadsföringskampanj som syftade till att främja konceptet med videokassettbiografer.

För det första skulle publiken få en större valfrihet.⁴¹ Valfriheten var något Svensk Filmindustri hade tryckt på redan våren 1973. I en intervju med *Chaplin* sade Svensk Filmindustris biografchef Lennart Frankzén att det bolaget ville ha var "en publik som gör ett medvetet filmval och den tror vi att vi kan nå på vägar som inte alltid överensstämmer med våra konkurrenters". Av de drygt 300 filmer som hade premiär varje år menade Frankzén att "åtminstone 100 är onödiga, 100 till tvivelaktiga och 50 attraktiva och konstnärligt försvarbara. Det är de filmerna vi vill visa".⁴² Svensk Filmindustri sade sig alltså efterfråga den upplyste flmtittaren som visste vad den ville ha. Valfriheten var också central i det reklamblad som Röda Kvarns besökare kunde ta del av. I det slogs ett slag för "publikens rätt att själv få bestämma vad den vill se för film". Genom videografen skulle det

40 Douglas Gomery, *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*, Madison 1992, s. 247–251.

41 "SF-Videografen", *Svenska Dagbladet* 26/4 1974.

42 "Elektronik i stället för bio", *Chaplin* 1973:3, s. 105.

inte längre röra sig om "ett litet antal personer" som bestämde vilka filmer som allmänheten skulle se. "Smala" och "gamla" filmer skulle med videografen få en chans att nå ut till sin publik.⁴³

För det andra skulle människor få möjlighet att återuppleva det förflutna. För många svenskar innebar videografer helt nya möjligheter att ta del av filmer de mindes från sin ungdom och som betydde särskilt mycket för dem. Möjligheten fanns såklart även tidigare, men det var inte alltid helt lätt. I kontrast till både filmklubbar och långfilmer i tv skulle man nu inte vara beroende av att även andra i ens omgivning, eller någon sändningsansvarig på tv, ville se just den film man själv gick och väntade på. Argumentet plockades upp i pressen. *Svenska Dagbladets* Hans Schiller frågade läsarna om inte de också

drabbats av en intensiv längtan efter att återuppliva de muntra skratten från Sommar nattens leende eller velat återse Hilda Borgström i Sjöströms Ingeborg Holm eller tyckt att den passande avslutning på ett barnkalas skulle ha varit Pippi Långstrump på de sju haven, om den eller de nu skulle funnits på den aktuella repertoaren. Problem av den här arten har möjligen sett början på en lösning i och med att Svensk Filmindustri på fredagen öppnar Sveriges och faktiskt världens första videograf.⁴⁴

För det tredje skulle videografen förlänga filmernas livslängd även på kort sikt. När biografer utöver en stor salong började inrätta flera mindre salonger innebar det att filmer kunde visas något längre. Så länge lagen tillät kunde även videografen bidra till detta. Om besöksantalet började svikta så pass mycket att det inte ens i de mindre biosalongerna (där sådana existerade) var motiverat att visa upp en film, kunde videografen ta över.

För det fjärde skulle tv-tittare kunna se avsnitt de missat av sina favorit-tv-serier för att på så vis inte halka efter i handlingen.⁴⁵ Videografens uppläggning skilde sig därmed på ett betydande sätt från de konkurrerande alternativen. För den som ville se en film eller tv-serie på antingen biograferna eller på tv bestämde distributören inte bara utbudet, utan också tablån. Konsumenterna var inte bara begränsade till vissa tider på dygnet utan också särskilda dagar och veckor under året. Med videografen skulle en sådan problematik försvinna och makten i stället hamna hos konsumenterna. Men att kunna visa tv-program och tv-serieavsnitt förutsatte samarbete med Sveriges Radio, eftersom det var där alla tv-sändningar ägde rum. I ett försök att finna en

43 *Videografen. Ett experiment*. Reklamblad (1973).

44 "Första videografen öppnad", *Svenska Dagbladet* 27/4 1974.

45 "Världens första videograf. Välj film själv", *Borås Tidning* 2/6 1974.



-VIDEOGRAFEN

ett experiment på Röda Kvarn

ANSIKTET Regi: Ingemar Bergman Medv.: Max von Sydow Gunter Björnstrand Btj	491 Regi: Vilgot Sjöman Medv.: Lena Nyman Lars Lind Btj	NYBYGGARNA Regi: Jan Troell Medv.: Liv Ullmann Max von Sydow FARG fr 11 år	RASMUS, PONTUS OCH TOKER Regi: Rolf Husberg Medv.: Eskil Dahlenius Btj	TJÖRVEN, BÅTSMAN OCH MOSES Regi: Olof Hellman Medv.: Maria Johansson Torsten Lillner FARG Btj	ATT ÅNGÖRA EN BRYGGA Regi: Tage Danielsson Medv.: Hans Alfredson Gösta Simon FARG Btj	INGEBORG HOLM Regi: Majken Stiller Medv.: Hilde Bogardén Btj	PERSONA Regi: Ingemar Bergman Medv.: Liv Ullmann Bibi Andersson Btj	SMULTRONSTÄLLET Regi: Ingemar Bergman Medv.: Victor Sjöström Ingrid Thulin Btj	TYSTNADEN Regi: Ingemar Bergman Medv.: Ingrid Thulin Gunter Lindblom Btj
EMIL I LÖNNBERGA Regi: Olof Hellbom Medv.: Jan Olsson Allan Edvall FARG Btj	KLART TILL DRABBING Regi: Edvin Adolphson Medv.: Thor Modéen Åke Söderblom Btj	PIPPI LÅNGSTRUMP PÅ DE SJU HAVEN Regi: Olof Hellbom Medv.: Inger Nilsson Birge Wälgers FARG Btj	SOMMARNATTENS LEEDE Regi: Ingemar Bergman Medv.: Eva Dahlbeck Gunter Björnstrand Btj	UTVANDRARNÄ Regi: Jan Troell Medv.: Max von Sydow Liv Ullmann FARG fr 11 år					
EN PASSION Regi: Ingemar Bergman Medv.: Liv Ullmann Max von Sydow FARG Btj	KONTIKI Regi: Thor Heyerdahl Medv.: Bengt Danielsson Btj	POJKARNA PÅ STORHOLMEN Regi: Stigge Wallen Medv.: Fridolf Rhodin Sture Lagerwall Btj	SVENSKA BILDER Regi: Tage Danielsson Medv.: Hanne Alfredson Lars Ekberg fr 11 år						

I DAG ÖPPNAR VI VÄRLDENS FÖRSTA VIDEOGRAF PÅ RÖDA KVARN
 Vi har skapat SF-Video grafen för att ge vår publik större valmöjlighet.

Du väljer själv mellan alla filmerna ovan.
 Du bestämmer själv tidpunkten. Videografen är öppen mellan 12.00-23.00.
 Du förfogar över en intimt personlig mini-salong.
 Via videokassetter spelas din film upp på en bildskärm.

Du kan t.ex. vara:
 En grupp filmentusiaster
 Födelsedagsfirare
 Arrangör av barnkalas

Föreningsmedlem
 Skolkompisar
 Arbetskamrater

SF-VIDEOGRAFEN, RÖDA KVARN, Biblioteksgatan 5 Tel. 21 14 22 (Kl. 12-21)

Reklam för Videografen från Expressen 26/4 1974.

lösning på konflikten mellan film- och tv-branschen föreslog Örjan Wallqvist, kanalchef för TV2, en sådan modell för biografverksamheten. Biograferna skulle kunna visa tv-filmer på "miniatyrbiografer, videografer och liknande" som var "på framgång", "det bedrövlige med TV är ju att bra program är borta när sändningen avslutas".⁴⁶ Signalen var tydlig: Sveriges Radio var beredd att ta filmbranschens kritik på allvar, så länge filmbranschen i sin tur kunde vara Sveriges Radio behjälplig att nå ut med de produktioner som nu inte kunde nå den tilltänkta publiken.

För det femte skulle videografen kunna fungera som en motvikt mot alla de biografer som tvingats lägga ned i glesbygderna. Biografchef Lennart Frankzén lyfte under sommaren 1974 möjligheten att sprida videograferna runt om i landet, särskilt på de platser där "biografdöden härjat svårt". Genom att bygga videografer på landsorten kunde kvalitetsfilm nå också dem som inte bodde i storstäderna: "Möjligheterna blir nu större att visa Buñuel i Krylbo!", konstaterade *Expressens* Jonas Sima.⁴⁷ Resonemanget påminner om när biografer började uppföras i landet: biograferna kunde då existera där inte teatrarna kunde, det vill säga utanför stadskärnorna.⁴⁸ I bägge fallen kunde lägre driftkostnader möjliggöra verksamhet på mindre

⁴⁶ "Nu måste vi samarbeta! Det är dags att ansluta", *Expressen* 3 januari 1974.

⁴⁷ "Folkets Videograf morgondagens bio?", *Expressen* 29/4 1974.

⁴⁸ Wasser 2001, s. 26.

orter. Att nå ut till dessa orter samt glesbygd var för övrigt något filmutredningen betraktade som en fördel med televisionen.⁴⁹ Att försöka nå ut med videograferna till dessa delar av Sverige kunde således vara ett sätt att ta tillbaka de marknadsandelar som gått förlorade efter televisionens införande. Enligt Svensk Filmindustris eget reklamblad skulle det i framtiden "eventuellt" finnas videografer för glesbygd, en brasklapp som inte framkom i den övriga marknadsföringen.⁵⁰

Ett sjätte argument gällde de svenska minoritetsspråken.⁵¹ Svensk Filmindustri såg videografen som ett sätt att erbjuda landets invandrare ett sätt att se filmer som var svåra att motivera i traditionella former. Bilden av Sverige som ett invandrarland hade fått stort utrymme under 1970-talet och 1974 kom också den så kallade Invandrarutredningen, där bland annat invandrarnas tillgång till kultur var föremål för diskussion.⁵² Utredningen lyfte spelfilmen som viktig både för att "erbjuda invandrarna en levande kontakt med det egna språket" och för att "till svensk publik förmedla omedelbara intryck om livet i invandrarnas ursprungsländer". Samtidigt identifierade utredningen ett tydligt problem: det visades i stort sett inga sådana filmer på svenska biografer. Nästan all utländsk film var av angloamerikanskt ursprung och de kommersiella intressena betraktade man som den bakomliggande orsaken till det. Sveriges Radio, som hade haft möjlighet att köpa in mer "udda" filmer, hade ändå inte gjort så i särskilt stor utsträckning. Sveriges Radio å sin sida menade att man inte kunde sända "udda" filmer bara till en grupp i samhället, eftersom tv-sändningarna gick ut till samtliga tv-tittare.⁵³ Biograferna kunde inte heller enkelt prioritera mer obskyra filmer eftersom de var direkt beroende av biljettintäkter. För videografen var situationen en annan, eftersom varje besökare skulle kunna bestämma över vad just den ville se.

Dessa argument utgjorde ryggraden i marknadsföringskampanjen för videografen. Trots att det alltså framfördes många argument för en videograf var långt ifrån alla övertygade om de potentiella fördelarna med den nya satsningen. Svensk Filmindustris marknadsföring hindrade inte *Expressens* Jonas Sima att fråga sig om videografen inte bara var "ett nytt publikknep i kommersialismens tjänst" som därmed skulle utvecklas till

49 *Samhället och filmen. Slutbetänkande* (SOU 1973:53), s. 144.

50 *Videografen. Ett experiment*, reklamblad (1973).

51 "Världens första videograf. Välj film själv", *Borås Tidning* 2/6 1974.

52 Birgitta Höijer, *Det hörde vi allihop! Etermedierna och publiken under 1900-talet*, Stockholm 1998, s. 215.

53 *Invandrarna och minoriteterna. Huvudbetänkande* (SOU 1974:69), s. 220–221. Sveriges Radio menade själva att de gärna hade sänt fler invandrarprogram om budgeten tillät, se *Antennen* 1974:70, s. 1f.

att bli "kiosker för filmstrunt". Genom samarbeten med landets bibliotek kunde en mer "decentraliserad och demokratisk distribution av kvalitetsfilm" utföras, menade han.⁵⁴ Tanken rimmade väl med de kulturpolitiska mål riksdagen fattade beslut om samma år, som bland annat föranstaltade att "kulturpolitiken skall motverka kommersialismens negativa verkningar inom kulturområdet".⁵⁵ Att Svensk Filmindustri inte nappade på denna tanke är dock förstäeligt. Som vinstdrivande företag framstod videografen snarast som ett sätt att utnyttja den tekniska utvecklingen för att återta marknadsandelar som de senaste decennierna gått förlorade. Att sprida videografverksamheten till landets bibliotek hade i det sammanhanget varit en direkt kontraproduktiv åtgärd.

Videografen öppnar

Biografer hade även tidigare experimenterat för att vända den ekonomiska nedgången, både i Sverige och utomlands. Under 1950-talet krävde till exempel biografägare i Storbritannien tillstånd att visa större idrottsevenemang på storbilds-tv i sina salonger, vilket de också fick.⁵⁶ Sandrews, en av Svensk Filmindustris största konkurrenter, hade 1970 byggt om Grand i centrala Stockholm från en stor salong till tre mindre. Före 1970-talet hade en stor salong varit den etablerade normen för landets biografer, och med den nya konstruktionen kunde videografen visa filmer under längre perioder än vad som tidigare hade varit möjligt. När verket inte längre fyllde den största salongen flyttade man det helt sonika till en mindre, där det kunde fortsätta gå ytterligare en tid.⁵⁷ Att visa film på videokassett framstår i det här sammanhanget som ett förnyelseprojekt bland flera. Men att det var just en svensk biograf som skulle ta steget mot ett nätverk av videografer var inte en slump. Strukturella faktorer i medielandskapet särskilde Sverige på vissa avgörande sätt från andra jämförbara länder.

I USA begränsade den antitrustlagstiftning som hade varit i kraft sedan 1890 möjligheterna för filmbolagen att driva egengynnande biografverksamhet. När amerikansk domstol 1948 dömde till Paramounts nackdel upphörde de stora filmbolagen dessutom helt med att driva egna biografer i de amerikanska städerna.⁵⁸ I Storbritannien var det visserligen tillåtet för

54 "Folkets Videograf morgondagens bio?", *Expressen* 29/4 1974.

55 *Kungl. Maj:ts proposition angående den statliga kulturpolitiken* (Proposition 1974:28), s. 1.

56 John Ellis, *Visible Fictions. Cinema, Television, Video*, London 1992, s. 11f.

57 "Du, biografägare...", *Tekniskt Meddelande* 1972:21; Kurt Berglund, *Stockholms alla biografer. Ett stycke Stockholmshistoria från 90-tal till 90-tal*, Stockholm 1993, s. 198, 202, 208, 212–223.

58 Neal Gabler, *An Empire of Their Own. How the Jews Invented Hollywood*, New York 1989,

filmbolag att också äga biografer, men majoriteten av biograferna ägdes av företag som i huvudsak var biografbolag.⁵⁹ I Danmark innebar det så kallade *bevillingssystemet*, som var i kraft fram till 1972, att biografägare i praktiken bara kunde äga en biograf var. När lagen väl avskaffades var det inte de stora filmbolagen, utan utpräglade biografentreprenörer, som kom att stå bakom de största biografkedjorna.⁶⁰ I Norge var som sagt privata aktörer förbjudna och biografer drevs till största del av föreningslivet och kommunerna.⁶¹ Den svenska kombinationen, där Svensk Filmindustri kunde vara producent, filmuthyrare och biografägare på samma gång, var unik i Norden och sällsynt globalt.⁶² I kampen för att hitta nya inkomstkällor hade bolaget således andra möjligheter än många andra inom samma verksamhet.

Även om videokassetterna erbjöd nya möjligheter var hindren påtagliga. Möjligheterna att visa utländska filmer på videografen var begränsade, eftersom de internationella filmbolagen ännu var mycket skeptiska till de nya videokassetterna.⁶³ Det var framför allt två faktorer som fick filmjättarna att känna viss oro inför kassetterna under 1970-talet, båda ekonomiska. Den första knöt an till den biografdöd som behandlats ovan. Videokassetternas framtida spridning riskerade att slå den sista spiken i kistan för biograferna och därmed också filmbolagen. Den andra rörde bristen på kontroll över egna produkter. Man såg framför sig en marknad där stora Hollywood-produktioner skulle kopieras från kassett till kassett av privatpersoner, helt utan ekonomisk ersättning till upphovsinnehavarna.⁶⁴ (Vi kan i efterhand konstatera att en sådan marknad sedermera blev ett faktum både i Sverige och på andra håll.) Videografens besökare skulle således behöva hålla sig till Svensk Filmindustris egen filmkatalog.

Allt som allt visade videografen 22 filmer. Utbudet vittnar om ett särskilt fokus på filmer som varit både uppskattade av kritikerna och kommersiellt framgångsrika. Med ett undantag var samtliga filmer hämtade ur Svensk

s. 408; Thomas Schatz, *The Genius of the System. Hollywood Filmmaking in the Studio Era*, New York 1988, s. 435.

59 Paul René Roestrød, "Nasjonalisering av distribusjon i England?", *Rushprint* 1976:2, s. 15. Samtidigt fanns undantag, inte minst Japan, där de stora filmbolagen drev (och driver) egengynnande biografverksamhet, se Mitsuru Sunada, "Vertical Integration in the Japanese Movie Industry", *Journal of Industry, Competition and Trade* 2010:2.

60 *Tekniskt Meddelande* 1974:3, s. 3.

61 Dag Asbjørnsen & Ove Solum, "Public Service Cinema? On Strategies of Legitimacy in Policies for Norwegian Cinema", *International Journal of Cultural Policy* 1999:2.

62 *Tekniskt Meddelande* 1974:3, s. 3. Ett viktigt undantag utgör Japan, som dessutom råkar vara videokassetternas hemland. Undertecknad har inte lyckats identifiera liknande videografverksamhet i Japan, men det kan inte uteslutas att något av de japanska filmbolagen provade något liknande under samma period.

63 "På kassettbion kan du se din egen önskefilm", *Expressen* 19/11 1973.

64 Wasser 2001, s. 10.

Filmindustris egen repertoar. Kändisregissörerna Ingmar Bergman och Bo Widerberg fanns representerade, så också humorister som Gösta Ekman, Thor Modéen och Fridolf Rhudin. För barnen fanns fyra Astrid Lindgren-filmer att tillgå. Mest bokade var *Att angöra en brygga*, *Svenska bilder* och Vilgot Sjömans *491*.⁶⁵ De 22 filmerna utgjorde enligt Svensk Filmindustri "litet av ett tvärsnitt ur filmproduktionen" som skulle kunna tillfredsställa "en hel del olika smakinriktningar".⁶⁶ Ambitionen tycks alltså ha varit att skapa en ekonomiskt bärkraftig verksamhet genom att locka en bred publik men samtidigt inte göra avkall på idén om kvalitetsfilm. Även om man i stort var begränsad till filmer ur den egna kollektionen, kunde Svensk Filmindustri på så vis också undvika att (vilket var vanligt i samhällsdebatten) videokassetterna associerades med skräp. Eftersom videografen upphörde inom en relativt snar framtid är det inte möjligt att resonera om hur utbudet hade förändrats över tid. Såväl ett marknadsstyrt utbud (i linje med dagens streamingjättar) som ett icke-marknadsstyrt (i stil med dagens Cinemateket) är således tänkbart.

Som inspelningsmedium valdes Sonys U-matic-kassetter.⁶⁷ U-matic var världens första format för videokassetter. Det introducerades i Japan 1971 och markerar en viktig fas i videomarknadens utveckling. De japanska företagen Sony, Matsushita och JVC hade 1969 enats om att utveckla det ¾-tumssystem för videokassetter som under det tidiga 1970-talet kom att dominera marknaden. Ursprungligen var kassetterna avsedda för allmänheten men efter uteblivna försäljningssiffror, framför allt på grund av det höga priset, riktade Sony i stället in sig på sändningsbolag, utbildningssektorn och företag.⁶⁸ Överspelning till kassetter utfördes av Dramatiska Institutet (tidigare Svenska Filminstitutets filmskola) och kostade 500–900 kronor styck.⁶⁹ Kassetternas speltid var begränsad till 60 minuter, vilket förde med sig att kassettbodyten var nödvändiga. Detta kan mycket väl ha varit en bidragande faktor till att videokassetterna 1974 ännu var en i stort sett utforskad marknad för visning av långfilmer. Samtidigt såg flera föräldrar kassettbodytena som en fördel eftersom barnen kunde få en liten paus, gå och dricka vatten eller passa på att röra lite på sig.⁷⁰

Svensk Filmindustri lyckades med att sälja in projektet som något världsunikt och framåtblickande. Efter att ha presenterats för allmänheten

65 Horváth-Lindberg 1978, s. 19. Ken Loachs *Family Life* var det enda undantaget. Svensk Filmindustri hade fått särskilt tillstånd att visa filmen, Horváth-Lindberg 1978, s. 116.

66 *Videografen. Ett experiment*, reklamblad (1973).

67 Horváth-Lindberg 1978, s. 1.

68 Wasser 2001, s. 70f.

69 Horváth-Lindberg 1978, s. 1.

70 Horváth-Lindberg 1978, s. 63f.



Kenne Fant och representant för Sony i modul 13, utrustad med videoprojektor och dukbild. Bilden från *Tekniskt Meddelande*, 1974:2, s. 6.

väckte videografen snabbt intresse och uppmärksamhet i pressen. Både då och dagarna inför premiären skrev flera av landets dagstidningar om fenomenet: "Stockholm blir först i världen med videograf", "SF först i världen med kassettbodyrafer", "Sverige först med kassettbody", löd några av rubrikerna.⁷¹ I *Göteborgs-Tidningen* stod att läsa: "Biografen där du själv får välja repertoaren – på fredag blir den verklighet. Då öppnar SF världens första videograf. [...] Förhoppningsvis går det så bra att man sedan sprider

⁷¹ "SF först i världen med kassettbodyrafer", *Svenska Dagbladet* 20/7 1973; "Sverige först med kassettbody"; *Arbetet* 24/4 1974 "Stockholm blir först i världen med videograf", *Dagens Nyheter* 20/7 1973.

nyheten över landet.”⁷² I *Dagens Nyheter* beskrevs videografen som ”en sinnrik kombination av biograf och hemmatelevision”.⁷³

Efter premiären var tongångarna något annorlunda. *Expressens* Jonas Sima beskrev efter ett provbesök hur besökaren hamnade i ”en påskgul korridor med mystiska dörrar” och slog sig ned i ”arkitekt Lennart Clemens sköna bumpstolar”. Men den som ville njuta av ”den mysigt röda inredningen” och förväntade sig att ”någon skön värdinna” skulle ”infinna sig med förfriskningar” fick tji. Sima konstaterade att videografen förvisso var: ”enchambre separée, men bara för filmupplevelser. Du får inte bära dig åt hur som helst på videografen – vaktmästaren ser dej! Du kan inte ta med porrfilmer på kassett för uppspelning, och du får absolut inte röka i rummen. Du får snällt sitta där och titta.”⁷⁴

De föreställningar och förväntningar som Sima slog hål på var inte helt gripna ur luften. I de löpande tidningsannonserna hade Svensk Filmindustri tryckt på hur besökaren skulle förfoga över en ”intimt personlig mini-salong”.⁷⁵ Dessutom utgjorde 1970-talet en guldålder för Stockholms porrbiografer.⁷⁶

De små visningsrummen rönte ändå viss uppskattning bland besökarna. Att rummen var privatbokade fick också till följd att det inte längre var tabu att föra samtal under filmens gång. *Om 7 flickor* och Ken Loachs *Family Life*, två filmer som tog upp sociala problem, besöktes särskilt av ”deltagare i studiecirklar, skollärare, sjukbiträden och sjuksköterskor”; för dem var videografen ett sätt att uppleva filmerna gemensamt och under visningens gång anteckna och föra diskussioner utan att störa andra.⁷⁷ Föräldrar vittnade om fördelarna med att barnen kunde röra sig fritt i salongen.⁷⁸ Dessutom upplevde besökare en nära kontakt med personalen, vilket många var särskilt nöjda med.⁷⁹ Den vakande vaktmästaren beskrevs således även i positiva ordalag. Eftersom ensalongsbiografer dessutom var norm blev kontrasten mellan biograf och videograf ännu större än vad den skulle ha varit decenniet senare då flersalongsbiograferna bredde ut sig över landet.

72 ”Nu kommer Videografen. Bion där du väljer filmen” *Arbetet* 24/4 1974.

73 ”Nytt om nöjen” *Dagens Nyheter* 26/4 1974.

74 ”Folkets Videograf morgondagens bio?”, *Expressen* 29/4 1974.

75 ”SF-videografen”, *Svenska Dagbladet* 26/4 1974.

76 För mer information om de svenska porrbiograferna, se Klara Arnberg, ”Den svenska syndens skyltfönster”, i *Bakom stadens kulisser. Genus och gränser i Stockholm 1800–2000*, Karin Carlsson & Rebecka Lennartsson (red.), Stockholm 2021.

77 Horváth-Lindberg 1978, s. 11f.

78 Horváth-Lindberg 1978, s. 63f, 68.

79 Horváth-Lindberg 1978, s. 68f.

Vardagsrummet på stan

Men någon bioupplevelse ville inte infinna sig, menade Sima. Detta eftersom både tv:n och salongen var så små, och ljudet så dåligt.⁸⁰ Även *Dagens Nyheter*s Eva af Geijerstam kunde genom sitt besök konstatera att både bild och ljud var mycket sämre än vad filmen kunde erbjuda.⁸¹ Videografens mindre salonger huserade varsin 26-tums färg-tv-apparat. Den tredje salongen var däremot inredd med tv-projektor och tillhörande dukbild med en bredd på 1,25 meter.⁸² På den senare var bara svartvit presentation möjlig.⁸³ När *Expressen* i november året före hade ringt upp *Tekniskt Meddelandes* Lasse Svanberg för en kommentar hade denne varnat för videokassetternas bildmässiga underlägsenhet: "Mediet är ingenting för folk som gillar bilder", konstaterade han då. "Video saknar ännu kontrast och djup. Bions bilder är tekniskt bättre."⁸⁴

Trots tekniska brister var det många som såg långfilm på tv. Tekniskt raffinemang verkade inte förhindra biografdöden. Videokassetternas och tv-apparaternas tekniska tillkortakommanden ska samtidigt inte underskattas. Visst gick långfilmer bra på tv-apparaterna i hemmen, men televisionen hade också andra konkurrensfördelar: den fanns redan i hemmet och kostade inget extra. Som Frederick Wasser konstaterar innebär biobesöket att offra bekvämlighet mot en förhöjd upplevelse.⁸⁵ Det ligger nära till hands att människor var villiga att acceptera dålig bild- och ljudkvalitet i hemmen eftersom filmtittandet var förknippat med lite ansträngning. Av den enkätsökning som Horváth-Lindberg genomförde framkommer att de som upplevde videografens bild som bra eller dålig var ungefär lika många. Var fjärde besökare menade att bilden var dålig eller mindre bra. Statistiken gäller såklart bara dem som redan tagit beslutet att uppsöka videografen och därmed sannolikt var mer positivt inställda till företeelsen än befolkningen i stort. Mycket talar därför för att kritiken mot bildkvaliteten skulle växa sig starkare ju längre projektet pågick. En sådan bild stärks av att andelen som var mycket nöjda med sitt besök minskade påtagligt under försöksperioden.⁸⁶

Hur dessa små rum inreddes kan dessutom säga oss något om hur Svensk Filmindustri såg på videokassetterna. Genom att placera videografen i små visningsrum intill den traditionella verksamheten framställdes videokassetter som underlägsna biograffilmen. Rummen var dessutom designade på ett

80 "Folkets Videograf morgondagens bio?", *Expressen* 29/4 1974.

81 "Premiär för videografen", *Dagens Nyheter* 27/4 1974.

82 Horváth-Lindberg 1978, s. 1.

83 "Alternativ 'bio'", *Tekniskt Meddelande* 1974:2, s. 6.

84 "På kassettbion kan du se din egen önskefilm", *Expressen* 19/11 1973.

85 Wasser 2001, s. 17f.

86 Horváth-Lindberg 1978, s. 67–70.

sätt som snarast förde tankarna till vardagsrummet. Kanske antyder det en föreställning om att videokassetter trots allt var avsedda för hemmabruk. Det är därför intressant att undersöka hur aktörer inom Svensk Filmindustri såg på videokassetternas potential att förändra hur människor såg på film utanför hemmet. Lennart Frankzén, programchef på Svensk Filmindustri, gjorde i mars 1973 en intervju för *Chaplin*, Svenska Filminstitutets filmtidning, där han berättade hur han såg på biografernas framtid. Han var försiktigt positiv till att bygga ut biografsalongerna, men då i första hand för att tillåta ett mer flexibelt program. Samtidigt var han mycket noga med att lyfta biograffilmens fördelar mot andra presentationsformer och riskerna med att förminska densamma genom att inte ge den optimala förutsättningar. En minskad salongsstorlek riskerade att föra med sig en försvagad bioupplevelse. Smala filmer (i det här sammanhanget filmer som i lägre grad tilltalade en bred publik) lämpade sig däremot väl för mindre salonger, enligt Frankzén. Han lyfte fram ett slags biografbuss som ett spännande framtidsscenario:

Mitt yttersta alternativ är en enmans-bio på hjul av den fotoautomattyp man ibland stöter på. Den skulle dras omkring i Stockholms City och stanna, när någon älskare av udda film vill hoppa in bakom skynket, stoppa in sina mynt och uppleva sin *film*. Det är individuellt det!⁸⁷

Samtidigt stod vissa av Frankzéns kommentarer i bjärt kontrast till den videograf som slog upp portarna året därpå. Han är i intervjun "livrädd att det en dag inte skall finnas lokaler, som har dimensioner och festlig inramning för att förmedla det *stora* filmnöjet". Dessutom "hatar" han sned bildåtergivning. "Jag vill fjärma mig från TV, inte närma mig", poängterar han. I samma artikel kunde läsarna ta del av en intervju med Lennart Clemens. Clemens var Svensk Filmindustris arkitekt och beskrivs i artikeln som en idéspruta – liggande publik och spegelprojektioner var några av Clemens mer radikala förslag. Ett annat var tv-skärmar som i foajéerna kunde visa de bästa bitarna ur filmerna "i ändlös slinga", ett inslag biobesökarna skulle få vänja sig vid framöver. Clemens uppmärksammade vidare bions sociala dimension: "Inte blir någon mindre ensam av att ha färg-TV", påpekade han. "Massupplevelse är något som inte ska föraktas. Den ska aktas."⁸⁸

Ingenting talar för att Svensk Filmindustri hade några långsiktiga planer på att helt och hållet ersätta sina biografier med videografer. Det är ändå anmärkningsvärt att man talade om en kraftig utbyggnation av sin video-

87 "Elektronik i stället för bio", *Chaplin* 1973:3, s. 105.

88 Löthwall 1973, s. 105f.

grafverksamhet samtidigt som bolagets programchef vände sig emot flera aspekter som var intimt förknippade med videografverksamheten. Kanske säger det något om varför visningsrummen kom att se ut som de gjorde. Att tydligt markera skillnaden mellan biosalongen och videorummet kan i sig ha varit ett sätt att markera den betydande skillnad man själva uppfattade fanns mellan de båda medierna. Genom de små visningsrummen och tv-apparaterna kunde Svensk Filmindustri locka besökare som ville se vissa filmer, men samtidigt motverka en potentiell nedvärdering av den massupplevelse som biograffilmen erbjöd.

Om det fanns en ambition att inte blanda ihop videograf- och biografupplevelser var den framgångsrik. Videografens besökare särskilde den från biografen. Ett vanligt önskemål var att kunna dricka en kopp kaffe eller ett glas juice, snarare än popcorn och läsk som bioupplevelsen var så förknippad med.⁸⁹ Eftersom rummens utformning påminde om komforten i besökarnas egna hem är det knappast förvånande att önskemålen formades därefter. Det var dessutom möjligt för besökarna själva att öka och sänka ljusstyrkan i rummet, något som ytterligare stärkte länken mellan videografen och vardagsrummet.⁹⁰ I det reklamblad som Röda Kvarns besökare kunde ta del av stod det uttryckligen att videografbesöket "påminner till en del om att sitta hemma och titta på TV".⁹¹ Videografen som vardagsrum framkommer inte minst vad gäller hanteringen av barnen. Lennart Frankzén påpekade i en intervju i *Tekniskt Meddelande* att cineasterna varit färre än väntat, men att videografen "fungerar också som barnvakt" och att man i vissa fall har "stuvat 13-platsmodulen full med ungar".⁹² Horváth-Lindberg talar om föräldrar som lämnat in barnen på videografen för att sedan gå och se en biofilm eller ta en shoppingrunda.⁹³ Det var i de fallen vaktmästaren som höll barnen under uppsikt.⁹⁴

Det går att via enkätundersökningen utläsa huruvida det var videografen eller filmerna som var särskilt lockande. En klar majoritet av besökarna (77 procent) kom framför allt för att se en viss film, snarare än att uppleva videografen i sig. Uppgiften är värd att uppehålla sig vid. Om det var så att de som besökte videografen gjorde det för att just den filmen de ville se fanns tillgänglig, framstår visionen om ett Sverige med allt fler videografer inte som särskilt osannolik. En sådan verksamhet uppstod i Sovjetunionen dryga

89 Horváth-Lindberg 1978, s. 68.

90 Horváth-Lindberg 1978, s. 75.

91 *Videografen. Ett experiment*, reklamblad (1973).

92 "Folkets Videograf morgondagens bio?", *Expressen* 29/4 1974; "Samtal med biografägare", *Tekniskt Meddelande* 1974:4, s. 4f.

93 Horváth-Lindberg 1978, s. 12.

94 Horváth-Lindberg 1978, s. 31.

decenniet senare. Hade merparten av besökarna kommit för att främst få uppleva det nya videomediet var fenomenet förmodligen dödfött. Förr eller senare skulle ju även videografen förlora nyhetens behag. Att det i stället var filmerna som lockade innebär sannolikt att många besökare som var nöjda med sitt besök gärna hade återkommit, men inte gjorde det eftersom videografen inte hade fler filmer att erbjuda. På samma sätt som moderna streamingtjänster förefaller olika attraktiva beroende på sortimentets storlek och variation, torde detta ha gällt också för videografen. De besökare vi inte når är såklart de som uteblev. Sett till att de som besökte videografen framför allt uppgav sig vara intresserade av vissa filmer, snarare än videokassetterna, är det troligt att många uteblivna besökare hade kunnat lockas in om utbudet varit större.

"Coca colafilmer av 'högsta kvalitet'"

Svensk Filmindustri hade redan i april 1973 meddelat planer på att bygga en videograf, men det var framför allt i efterspelet av en annan händelse som Svensk Filmindustri och videokassetterna ägnades särskild uppmärksamhet. I november samma år meddelades att Dagens Nyheters AB, dotterbolag till Bonnier, skulle överta ägandet av Svensk Filmindustri.⁹⁵

Videons betydelse gick inte att ta miste på när Gustaf Douglas, vd:n för de nya ägarna, motiverade affären: "Köpet kan ses som en beredskapsåtgärd inför framtiden", poängterade han, enligt en artikel i *Dagens Nyheter* med hänsyn till "en framtid inom medier som omfattar bl a bildskivor, kabel-TV, kassett-TV, vilka alla fordrar kunnande inom filmteknik". Enligt *Svenska Dagbladet* ska Douglas ha påpekat att Dagens Nyheter var "tidigt ute" i och med affären, och att "kabel-TV, TV-kassetter och bildskivor" alla var lika intressanta.⁹⁶ Alf Halldin menade i *Göteborgs-Posten* att Svensk Filmindustri "köper SF inför kassett-TV-åldern".⁹⁷ Bilden styrks av senare vittnesmål. Fant skriver i sin självbiografi *Nära bilder* att han där och då upplevde att det "både för SF och DN AB var nödvändigt att i kassett- och TV-åldern hålla hög beredskap och planera inför framtiden".⁹⁸ Historikern Stig Hadenius, som studerat Dagens Nyheters historia, lyfter att "branschen alltid levt i en märklig skräck för nya konkurrenter och i bävan för konsekvenserna för det egna mediet" och menar att Svensk Filmindustris stora kontaktnät och potential på videomarknaden var avgörande för beslutet att köpa bolaget.

95 "Svensk Filmindustri säljs för 55 milj kr till DN", *Dagens Nyheter* 2/11 1973.

96 "'Tidigt ute med vårt köp'", *Svenska Dagbladet* 2/11 1973.

97 "Dagens Nyheter in i filmbranschen. Köper SF inför kassett-TV-åldern", *Göteborgs-Posten* 2/11 1973.

98 Kenne Fant, *Nära bilder*, Stockholm 1997, s. 242.

Att ge sig in på en ny marknad var också ett sätt att kringgå den debatt som blossat upp under 1970-talet, som menade att *Dagens Nyheter* och *Expressen*, som båda ägdes av Bonnier, hade för stor dominans på tidningsmarknaden.⁹⁹ Videografen lyser trots det med sin frånvaro både i Fants och Hadenius tillbakablickar.

FilmCentrum reagerade kraftigt på affären och talade om ett privat mediemonopol.¹⁰⁰ Men debatten kom ändå till stor del att handla om just videokassetterna. Många förknippade videokassetterna (och videoskivorna) med kommersiellt (amerikanskt) skräp. Att de internationella videoföretagen inte etablerat sig på den svenska privatmarknaden var ett politiskt beslut, menade Centerpartiets Anna Eliasson. Företagen bedömde enligt henne att det ännu inte var "lämpligt att gå ut hårt på den svenska marknaden, med tanke på de politiska motåtgärder man då skulle kunna utlösa". I stället avvaktade man och inväntade att antalet hemvideoapparater skulle vara så stort att konsumenterna skulle börja efterfråga färdiga program på videokassett. Eliasson varnade för en närmast oligopolartad situation där "slappa skräpprodukter som rubriceras som underhållning" utgjorde merparten av marknaden.¹⁰¹

Särskilt förekommande var beskrivningen av videokassetterna som ett hot mot den svenska kultursektorn. Rolf Rembe, förbundsdirektör för Teaterförbundet, redogjorde för sin syn på det nya mediet i *Film & TV:s* januarinummer 1974, av redaktionen utnämnt till antikommercialismens år. Rembe beskrev hur tekniken hade tagit artistens plats och överväldigat honom med "de långa seriernas teknik". På så vis mångfaldigades publiken medan arbetstillfällena minskade. Videokassetterna skulle skicka kulturarbetare till arbetsförmedlingen. Samma öde som drabbat filmskådespelarna vid televisionens inträde skulle återigen drabba medlemmarna.¹⁰² Gunnar Furumo, även han vid Teaterförbundet, menade i *Dagens Nyheter* att den levande föreställningen riskerade att åsidosättas och att "den nationella kulturen kan utarmas om marknaden översvämmas av utländska produkter".¹⁰³

För Teaterförbundet hade problemet en enkel lösning: genom att socialisera den svenska film- och videoindustrin skulle kulturen uppvärderas och arbetstillfällena bestå.¹⁰⁴ En socialisering av videokassetter kan så här i efterhand låta drastisk, men tanken förekom på flera håll. Den kanske

99 Stig Hadenius, *Dagens Nyheters historia. Tidningen och makten 1864–2000*, Stockholm 2002, s. 369.

100 "Dagens Nyheters köp av Svensk Filmindustri", *Film & TV* 1973:5–6, s. 55.

101 "Hur överblicka nya TV-tekniken?", *Antennen* 1974:76, s. 2.

102 "Teknikens funktion", *Film & TV* 1974:1–2, s. 19.

103 "Premiär för videografen", *Dagens Nyheter* 27/4 1974.

104 "Rädda filmen: Socialisera filmindustrin!", *Film & TV* 1974:1–2.

mest iögonfallande beskrivningen av videokassetterna stod Margareta Ingelstam för. För Kommittén för television och radio i utbildningen (TRU) utkom hon 1976 med boken *Vad ska vi göra med videogrammen*. TRU, som var en föregångare till Utbildningsradion, producerade under 1970-talet undervisningsmaterial till svenska skolor och var bland annat ansvariga för den skol-TV som sändes på Sveriges Radio under förmiddagarna. I boken har Ingelstam bland annat skisserat två framtidsscenarier, båda förlagda till år 1996: ett där samhället valt att ta över ansvaret för videokassetterna och ett där marknaden tillåtits vara huvudaktörer. I det förra har talet om yttrandefrihet sedan länge blivit förlegat. Människor har kort sagt vant sig vid att kulturen är skyddsvärd. Samhället tillät sig att "bli moraliska" och videokassetterna har kommit att förknippas med offentligt finansierad utbildning och fortbildning med starkt stöd bland folkrörelserna. Visst smugglas en del kassetter in i Sverige, men de kommersiella produkterna har samhället på det stora hela lyckats hålla utanför landets gränser. I det senare scenariot har videokassetterna erövrat så gott som hela det svenska samhället och urholkat det svenska kulturlivet och stora delar av skolektorn. Kommersiella bolag har framför allt riktat in sig mot barn, föräldrar och lärare och reklamfinansierade videokassetter är norm i landets skolor.¹⁰⁵

Andra var inte lika övertygade om socialiseringens fördelar. Efter att *Tekniskt Meddelandes* redaktör Lasse Svanberg besökt videokonferensen VIDEO-74, delade han med sig av sina intryck. Svanberg, som förefaller har varit hyfsat vänligt sinnad till den fria marknaden, beklagade sig över hur Lukas Bonnier saknade "tillräcklig tyngd [och] intellektuell skärpa för att formulera ett slagkraftigt alternativ till en statsstyrd, svensk videomarknad". Han anklagade dessutom ScandVideo ("videobranschens Åsa-Nisse"), rikets största videoföretag, för att gå ut "alldeles för hårt i ett alldeles för känsligt läge".¹⁰⁶ Ett förstatligande av videokassetterna var för många inblandade ett realistiskt alternativ till en privat videoindustri.

Ingelstam var långt ifrån ensam om att se videokassetterna som samhällsomvälvande. I *Nya AV-media, TV-kassetter*, utgiven 1971 av fyra författare med koppling till Ebav (Esselte Bonnier Audio Visual), upplystes läsaren om att "[m]ånga anser att tv-kassetter kan bli revolutionerande som boktryckarkonsten en gång blev".¹⁰⁷ Och redan 1970 hade utbildningsminister Ingvar Carlsson på en kulturkonferens i Köping låtit meddela regeringens hållning:

¹⁰⁵ Margareta Ingelstam, *Vad ska vi göra med videogrammen? Handelsvara eller allmän rikedom*, Stockholm 1977, s. 199-217.

¹⁰⁶ "Driv månglarna ut ur templet", *Tekniskt Meddelande* 1974:3.

¹⁰⁷ Gunnar Bergvall & Kerstin Larsson, *Nya AV-media, TV-kassetter*, Stockholm 1971, s. 89.

Kassett-tv är en från hela samhällets synpunkt viktig angelägenhet, så viktig att ett direkt samhälleligt engagemang är nödvändigt. Det är naturligt att samhället i denna fråga fullföljer traditionerna från radio- och tv-verksamheten med ett nära och förtroendefullt samarbete med folkrörelserna.¹⁰⁸

I en intervju i *Expressen* fick Ingmar Bergman en fråga om Sveriges Radios framtid och gav där sin syn på videoutvecklingen:

Jag tror att det kommer att intensifieras. Jag tror att det blir en explosion, jag. Tänk dig den dag när det sitter en kommunikationssatellit ovanför Sverige, så att du kan koppla in praktiskt taget vilket program du vill från hela världen! Tänk dig den dag när SF:s biografer förvandlats till videografer där du kan gå in genom ett vändkors för en femma och se en stor boxningsmatch eller ishockey-VM eller nånting annat som är så dyrt att vårt lilla Sveriges Radio inte har råd att betala det. Eller tänk dig att du kan se premiären på någon superkolossal jätteshow som är producerad av all världens ekonomiska krafter – det är bara nån som sitter i Hamburg och puttar in en kassett och så går den ut över hela världen. Jag menar: har man snackat igenom det där på Sveriges Radio? Det måste man ju ha gjort, men inte verkar det så.¹⁰⁹

För Bergman var en videograf på försök, med sina 25 platser fördelade på tre små rum, ett hot mot Sveriges Radios hela existens. Det är också värt att notera att det inte är någon framtida hemvideomarknad Bergman såg framför sig, utan en värld där videograferna i stället tagit över visningar av både långfilmer och idrottsevenemang.

1976, tre år efter att *Dagens Nyheter* köpt Svensk Filmindustri, och ett år efter att videografen stängt, var Svensk Filmindustri, videokassetterna och kommersialismen återigen föremål för diskussion, denna gång i *Folkets Bio-bladet*. Under rubriken "Vad gör vi med videogrammen" beskrev Peter Hördin affären som ett sätt för Bonnier att köpa "kunnandet om filmen och dess framställning, samtidigt som man har stora visioner om att sprida videoskivan tillsammans med DN". Bonnier och Svensk Filmindustri var enligt Hördin påskyndare av ett framtida videosamhälle. Tillsammans skulle de sprida videoskivan ut i samhället:

108 "Videobandkassetter. Ett medium för framtiden?", *Antennen*, december 1970, s. 17.

109 "Ingmar Bergman: Om jag fick förändra Sverige", *Expressen* 18/2 1974.

Du får den här skiten hem i brevlådan färgglad, poppig och professionellt framställd dynga kommer att växa oss över örönen. Coca colafilmer av "högsta kvalitet" kommer att fylla våra kvällar och Kodjak [*sic*] kommer att sälja slickepinnar och barnblöjor till både behövande och icke behövande.¹¹⁰

För många i debatten var således videokassetterna symbolen för något som från utlandet skulle träda in och förfula den svenska kultursektorn. Lösningen var ändå inte att helt ignorera det nya mediet, utan i stället ta det till sig. Genom att använda sig av "ett medium som idag ligger i fåtalets och framför allt i kapitalets händer" menade Hördin att rörelsen skulle kunna föra en "lokal kamp". Inspiration hämtade man från Nordamerika. I Kanada fanns så kallade videobanker där människor kunde lämna in och låna egenproducerade videoproduktioner. Kapitalets verktyg kunde på så vis också användas mot kapitalet självt. Trots att artikeln skrevs två år efter att videografen öppnat, och ett år efter att den tvingats stänga, beskrevs videokassetterna fortfarande som något som hörde framtiden, snarare än nutiden, till.¹¹¹

Avslutning

I februari 1975 stängde videografen för gott, och följande stod att läsa i *Expressen*:

Videografen (Kassett-bion) på Röda Kvarn i Stockholm har dött i all sin stillhet, saknad av ingen. Det var där man fick önska sig vilken SF-film som helst, nästan, i en privat liten bio. Jag förstår att publiken inte strömmade till. Om man ska gå på bio ska man gå på bio med duk. TV-skärm kan man titta på där hemma.¹¹²

Riktigt alla var dock inte lika obrydda över videografens nederlag. Sista gången videografen över huvud taget omnämndes i svensk press var då Torbjörn Wahlstedt från Spånga i mars 1976 i en insändare slog ett slag för Hassesätages bidrag till den svenska kulturskatten. Wahlstedt hade haft privilegiet att få ta del av humorduons bästa filmer genom den "tyvärr nedlagda 'videografen' i Stockholm".¹¹³

Trots att videografen bara hann vara öppen i ungefär ett år bidrog den

110 "Vad gör vi med videogrammen?", *Folkets Bio-bladet* 1976:3-4, s. 16.

111 "Vad gör vi med videogrammen?", *Folkets Bio-bladet* 1976:3-4, s. 16-17.

112 "Abba på procent", *Expressen* 5/2 1975.

113 "Då hade jag riktigt roligt", *Aftonbladet* 13/3 1976.

tvivelsutan till att videokassetterna i Sverige kom att vara intimt förknippade med biograffilmer. När Harry Schein 1972 myntade begreppet videogram skulle biograffilmerna för honom på sin höjd utgöra en "biprodukt". Program särskilt utvecklade för videokassetformatet skulle i framtiden bli nödvändiga, menade han.¹¹⁴ När Schein fem år senare i Sveriges Radio debatterade videokassetternas framtid med TRU:s Margareta Ingelstam var långfilmerna den givna utgångspunkten för diskussionen. Ingelstam varnade i programmet, liksom hon gjort i den bok hon hade släppt för TRU året innan, om att långfilmer på videokassett riskerade bli en massmarknadsartikel precis som grammofonskivorna och serietidningarna.¹¹⁵ Terminologin kan ge en fingervisning om hur bilden av videokassetternas användningsområde kom att förändras. En sökning i svenska dagstidningar ger vid handen att 1974 var året då ordet tv-kassett användes som mest. Det är i sig talande: kassetterna förknippades mer med tv-mediet än med biograffilmen. Efter 1974 blev hänvisningarna till videotekniken fler i dagspressen, medan tv-kassetter som begrepp gick stadigt nedåt.

Möjligen framstår det som en truism, men det är viktigt att förstå videokassetternas roll för videografens uppkomst. Att upprätta små visningsrum landet över var inte omöjligt före videokassetternas inträde på den svenska marknaden, men det var besvärligt. Eftersom filmrullarna var mycket mer känsliga än videobanden hade det medfört höga kostnader och kontinuerliga risker för skador under uppspelning. Dessutom hade det krävt fler maskinister som skulle vaka över uppspelningarna, inte minst för att vara ständigt redo för byte av filmrulle. Med videokassetterna räckte det för vaktmästaren att byta kassett någon gång ibland. Med tiden kunde dessutom besökarna själva byta kassett.¹¹⁶ Att kassettekniken utvecklades i en sådan hastighet gjorde säkerligen att man också hoppades kunna eliminera behovet av byten helt och hållet. Likaså var hembion möjlig i teorin men inte i praktiken. Även om det var tekniskt möjligt med ett slags biograf i hemmet även före videokassetterna var det varken ekonomiskt, juridiskt eller praktiskt möjligt för den stora allmänheten.¹¹⁷

I början av 1970-talet sågs videografer som en lösning på den omdiskuterade biografdöden. Men lösningen blev aldrig videografer, och biograferna överlevde inte bara 1970-talet utan ända till våra dagar. I stället var det två andra koncept som kom att utgöra filmbolagens räddning. Den första, hyrmarknaden för videokassetter, gjorde att filmerna kunde överleva långt efter

114 Harry Schein, *Inför en ny mediapolitik. Kabeltelevision. Bildskval eller kommunikation*, Stockholm 1972, s. 19.

115 *Kulturstudio* (tv-program), TV1 12/3 1977; Ingelstam 1977, s. 160f, 163–167.

116 *Videografen. Ett experiment*, reklamblad (1973).

117 Gomery 1992, s. 277.

att biografbesökarna tröttnat på dem. Den lyckades också bli mer lönsam än biograferna utan att biografernas intäkter minskade. Det var alltså en helt ny marknad som uppstod.¹¹⁸ Den andra var en kraftigt utökad satsning på marknadsföring och merchandise. Satsningar gjordes på filmer som inte bara skulle locka publik utan också bli fenomen. Inom loppet av bara några år hade filmer som *Hajen*, *Indiana Jones* och *Stjärnornas krig* premiär.¹¹⁹ Strategin lyckades och franchisefilmer som koncept har inte bara överlevt utan är i dag större än någonsin.¹²⁰

Samma år som videografen stängde hade Svensk Filmindustri Kenne Fant också ett annat projekt på gång där utmaningarna hopade sig. Hans pjäs *Monismanien* skulle filmatiseras, med Fant själv vid rodret som debuterande regissör. Och det var hos Sveriges Radio, motparten i striden om filmbojkotten, som Fant hade hittat finansieringen för sitt projekt. Filmen var tänkt att spelas in på videoband och därmed bli landets första långfilm producerad med den nya tekniken. Men även här blev videon i slutändan fruktlös för Fant. Efter många utmaningar med den nya tekniken gavs försöket upp till förmån för den beprövade metoden att spela in på film.¹²¹ Den videinspelade långfilmen blev inte verklighet 1974. Det blev emellertid videografen, men bara för en kort tid.

Summary

Buñuel in Krylbo: Videocassettes and Feature Films in 1970s Sweden

In April 1974, Svensk Filmindustri launched Sweden's first videocassette cinema at Röda Kvarn in Stockholm, thus employing the new medium of videocassettes. This enabled patrons to choose which film to watch and when, which represented a departure from the conventional program-driven screenings in large cinema halls. Interested parties argued that the innovative approach had the potential of broader film distribution, particularly in areas beyond major urban centers. Despite the initial optimism, the videograph, as it was called, only operated for a limited period of time and closed down after less than a year.

This article examines an unexplored episode in Swedish media history.

118 Wasser 2001, s. 4.

119 Wasser 2001, s. 9f; Gomery 1992, s. 295.

120 För en diskussion om så kallade *event movies*, se Ben Fritz, *The Big Picture. The Fight for the Future of Movies*, Boston 2018.

121 Ann Hesselblad, "Succéparet från 'Scener ur ett äktenskap' i ny Bergmanserie", *Aftonbladet* 7/1 1975; Oddvar Fors, "Recensenterna är blinda!", *Dagens Nyheter* 12/10 1975; Fant 1997, s. 246–249.

The study utilizes insights from the field of media history and analyzes a wide range of source materials, with an emphasis on newspapers and journals. Remarkably, the early history of videocassettes in Sweden remains largely unexplored, despite the significant differences compared to the experiences of comparable countries, including other Nordic nations and the United States. In contrast to the United States, where videocassettes up until 1976 were mainly linked to recording TV programs, Sweden may have undergone this perceptual shift as early as 1973. Svensk Filmindustri occupied a unique position as Sweden's largest player in both film production and cinema ownership. As a result, videocassettes in Sweden became linked to films earlier than in other countries. Simultaneously, the advent of videocassettes ignited a considerable debate in Swedish society with some people advocating a state-controlled video monopoly. Thus, the article sheds light on a pivotal yet overlooked moment in Swedish media history and shows how Svensk Filmindustri's early adoption and unique application of videocassette technology challenged contemporary film distribution methods and consumption patterns in Sweden.

Keywords: media, video, cinema, 1970s, Sweden, budget culture