



Olof Hedling

”Detta dåliga samvete”: om kortfilmen, regionerna och filmfestivalerna

SEDAN ETT DRYGT decennium är många svenska filminspelningar förlagda bortom storstadsområdena. Ifråga om långfilm har de dominerande produktionsorterna blivit de tre regionala resurscentrum som förklarades officiella i filmavtalet år 2000 (i princip länsvisa – landsting eller regionförbund är huvudmän).¹ Med utnämningen följde i sin tur extra ekonomisk tilldelning från Svenska filminstitutet. De tre är Film i Väst i Trollhättan, Filmpool Nord i Luleå samt Film i Skåne i Ystad. Det är här en majoritet av de ungefär 25–45 årliga svenska långfilmerna spelas in.²

Orsaken till utlokaliseringen är att dessa produktionscentrum framgångsrikt etablerade sig som samproducenter efter att de åtnjöt offentligt stöd. En samproducent som är minoritetsfinansiär kan i vissa avseenden utöva avsevärt inflytande på en filmproduktion. Samtidigt tillhandahålls en ekonomiskt fördelaktig tjänst på marginalen för huvudproducenterna. Genom att förbinda åtagandet som samproducent med ett lokaliseringvillkor garanterar man att produktionen sker på en bestämd plats. Denna plats är vanligen någon av de nämnda orterna med kringliggande regioner. Att de regionala aktörerna förmått etablera sig med sådant eftertryck som varit fallet är ett resultat av att både Trollhättan och Luleå sökte och 1996 beviljades avsevärda och långvariga stöd från Europeiska Unionens strukturfonder.



Tystnad! Tagning! Regional filminspelning på gång. (Foto: Carina Ekdahl-Hallqvist).

Motivet till att dessa orter etablerat sig som samproducenter av film och som regionala inspelningsplatser är inte alldeles självklart. Således förväntar man sig sällan att samproduktionsinsatsen ska ge särskilt stora direkta vinster i form av omedelbar avkastning, genererad av biografintäkter, tv-visningar, DVD-försäljning, visningar på flygplan och färjor eller genom legal nedladdning. Rent företagsekonomiskt omnämndes Film i Väst i *Dagens Industri* för några år sedan följaktligen som ”inte någon vinstgivande verksamhet”.³ Istället är syftet och den huvudsakliga förmodade förtjänsten indirekt. Film och medier blir till ett verktyg för att generera regional strukturomvandling och näringslivsutveckling. Film medför synlighet, regional kulturell utveckling, högre sysselsättning, tilltagande skatteintäkter samt diverse företag som konstituerar ett slags service- och tjänstenätverk kring den nya ekonomiska aktiviteten. Nätverket tänks i sin tur som en katalysator i en fortlöpande, ytterligare utveckling som också inbegriper betydande imagevinster, turism och inkomster därifrån.

Långfilmen är den dyraste, mest synliga och mest ekonomiskt betydelsefulla formen av produktion. Men långfilmer är inte allt som produceras i regionerna. Film i Väst har till exempel rört sig i riktning mot tv-serier. Bland annat är man samproducent till den av Peter Birro författade, fyrdelade storsatsningen *Upp till kamp* (Mikael Marcimain, 2007) om 1960-talets ungdomskultur och inte minst ödesåret 1968:s återverkningar på det kollektiva nationella medvetandet. Vad alla de tre regionala organisationerna också gör förutom långfilm är dokumentärfilm, kortfilm respektive olika typer av ”ung film” eller ”växthusfilm”. Med det sistnämnda menas vanligen riktade satsningar mot yngre personer från regionen som ska erbjudas möjligheter att få göra sina första filmer och prova på mediet.

Dokumentärfilmerna kan ibland beredas plats på biorepertoaren. Inte sällan fungerar då detta evenemang som ett ”lokomotiv” eller ett slags katalysator för den vidare lanseringen. Mer vanligt är filmerna samproduktioner där exempelvis en tv-kanal är inblandad. Det garanterar ofta en mottagare som ser dokumentären ifråga då den visas. Det innebär också att ekonomisk kompensation kommer producenterna till del. I fråga om dokumentärfilm finns även ett inte obetydligt internationellt utbyte. Filmerna visas i en rad fall följaktligen i tv-kanaler och i andra sammanhang utanför produktionslandet.

I fråga om de ”rena” kortfilmerna eller den ”fiktiva kortfilmen” som formen kallas i officiella sammanhang är situationen mer komplicerad.⁴ Här finns bara undantagsvis en potentiell köpare eller någon större publik. Sällan lyckas man sälja filmen så att någon form av större synlighet eller återbäring kommer ifråga. Biograf- eller DVD-distribution existerar i princip inte. Under vissa perioder har någon mindre distributör och biografkedja som Folkets Bio visserligen visat kortfilm i anslutning till huvudprogrammet, en långfilm. Man har också försökt skapa intresse genom att erbjuda kortfilmsprogram gratis i form av satsningen ”Kort & Gratis”. Det finns också ett antal ”samlings-DVD” med kortfilmer utgivna av till exempel Folkets Bio, Svenska filminstitutet (SFI) eller någon av de regionala aktörerna med titlar som *Underbart är kort* (Håkan Berthas med flera, 2003, Folkets Bio) och *På gränsen – sju skånska historier* (Filippa Frejd med flera, 2004, Film i Skåne). Nästan genomgående har dessa mer karaktär av promotionsmaterial än av regelrätta konsumtionsvaror ämnade för försäljning.

Ett smärre undantag från strukturen utgörs i viss mån av kortfilmer för barn. Dessa kan faktiskt säljas på DVD-kompilationer. Samtidigt passar formen med sin begränsade längd väl in på tv och som inslag i ”barnblock” av den typ Sveriges Televisions långkörare *Bolibompa* utgör ett exempel på. Eftersom detta är en typ av material som oproblemiskt kan dubbas till det nationella språket i de flesta länder torde möjligheterna att få det internationellt distribuerat också vara relativt goda.⁵

Undantar man denna speciella subgenre rör det sig dock på det hela taget om obetydliga exponeringsmöjligheter för kortfilm inom traditionella ”fönster”. De många tv-kanalernas intresse av att visa regionalt eller på annat sätt producerad kortfilm varierar högst avsevärt. Visserligen är Sveriges Television samproducent på vissa filmer varpå man visar dem. Sker då visningen någon gång under attraktiv tid kan filmen få en hyfsad publik. Men på många håll existerar viljan att visa kortfilm nästan inte alls.⁶ En traditionell marknadsanknuten efterfrågan på kortfilm – sådan som finns för dramatiska långfilmer, för dokumentärer eller tv-serier – verkar idag alltså knappt existera. Annorlunda uttryckt kan man hävda att en bärkraftig affärsmodell som låter filmer och åskådare mötas och som effektivt hjälper till att finansiera formen inte förekommer. I en nationell rapport från Svenska filminstitutet, ”Regionalt finansierad

kort- och dokumentärfilm 2005” heter det typiskt nog att ”[v]i vill också påpeka att vi i brist på tillförlitliga uppgifter har valt att inte redovisa filmernas publikrespons”.⁷

Kortfilmen i historien

Denna undanskymda position har dock inte alltid varit kortfilmens lott. Innan tv:s frammarsch i västvärlden under det dryga decenniet efter 1945 var kortfilmen en integrerad del av både filmindustrin och biografbranschen. Filmbolag som Svensk Filmindustri (SF), de kontinentala likarna eller de mäktiga studiorna på den amerikanska västkusten höll sig vanligen med kortfilmsavdelningar (SF från 1932). Här gjordes alltifrån skolfilm och dokumentärer till ”välreciterade”, idealiserade exposéer över nationella fenomen som julottor och midsommarfirande i stil med dem som prins Wilhelm årligen regisserade.⁸ Till skillnad från idag hade många av dessa filmer en självklar plats på biograferna eftersom repertoaren inte var exklusivt inriktad på bara långfilm. Ett ”normalt” bioprogram under världsdepressionens 1930-tal bestod följaktligen av åtskilliga delar varav långfilmen eller till och med långfilmerna kanske tillhandahöll det största attraktionsvärdet. Journal- och kortfilm hade emellertid också en given plats.⁹ Under krigsåren och tiden närmast därefter, kanske biografnäringens särklassiga högkonjunktur under hela filmhistorien, fanns dessutom biografer i Stockholm som specialiserade sig på kortfilm.¹⁰ Naturligtvis var det då eventuella nyheter om krigets utveckling som gjorde att allmänheten främst lät sig lockas till att se journalfilmerna.

Men kortfilmen är också en historiskt sett protegerad form vars existens inte sällan garanterats av det allmänna. I ett klimat där man sällan förväntar sig ekonomisk återbäring eller vinst från filmproduktion ses kortfilm ofta som betydligt mindre ekonomiskt riskfylld än den kostsamma spelfilmen. Samtidigt kan formen användas för experimentella, didaktiska och formella syften som av olika anledningar anses betydelsefulla. Välkända historiska fall av offentligt stödd dokumentär- och kortfilmsproduktion, som kommit att omfattas av avsevärd kulturell och politisk prestige, är till exempel den verksamhet skotten John Grierson och sedermera brasilianaren Alberto Cavalcanti ledde i Storbritannien från senare hälften av 1920-

talet och fram till andra världskriget. Även om dessa filmer ofta inordnas under dokumentärstämpeln gjordes också experimentell kortfilm. Samtidigt uppvisar även dokumentärerna starkt experimentella drag, inte minst Cavalcanti hade ju också nära band till det kontinentala, historiska avantgardet.¹¹

Denna egenskap, naturligtvis tillsammans med att filmerna vanligen hade pedagogiska och folkupplysande avsikter – ett slags public service-credo om man så vill – torde också vara en betydande orsak till att de fortfarande dryftas, analyseras och lyfts fram som föredömen. Detta trots att dessa filmer likt dagens kortfilm befann sig i en svag position utifrån ett publik-, distributions- och biografperspektiv. En viss, långt ifrån betydelselös, åskådargrupp fanns visserligen inom filmstudior och liknande ideella sammanslutningar.¹² Mot denna bakgrund är det dock förståeligt att det inte var den traditionella filmbranschen som såg till att dessa filmer blev till utan myndigheter som Empire Marketing Board, General Post Office, The Crown Film Unit och senare The Ministry of Information, det vill säga det brittiska informationsministeriet. Emellanåt kom de också till som en följd av att en extern sponsor – vanligen någon annan myndighet eller organisation med offentlig anknytning – stöttade produktionen. På samma sätt kan man notera att försvarsmakten var en av Sveriges största kortfilmsproducenter under det andra världskriget.¹³

Som en följd av nya teknologier, skapandet av offentliga institutioner och i förbindelse med vad de amerikanska filmhistorikerna David Bordwell och Kristin Thompson benämner ”den kommersiella konstfilmens frammarsch och uppkomsten av ’nya vågor’”, uppstår en rad liknande verksamheter efter kriget.¹⁴ En sådan verksamhet som befäst en historisk position var den aktivitet som finansierades av National Film Board i Kanada – för övrigt startad av just Grierson 1939 – under efterkrigstiden. Den hade till syfte att institutionalisera ”nyskapande”.¹⁵ En annan liknande ”våg” är den brittiska Free Cinema-rörelsen som genom stöd från det brittiska filminstitutets Experimental Film Fund samt då och då från privata sponsorer bedrev ”personlig” dokumentärproduktion.¹⁶

Det var alltså ingen tillfällighet att det ursprungliga svenska filmavtalet 1963 tillförsäkrade en andel av fondmedlen som specialdestinerade för kortfilm.¹⁷ Detta trots att, som Leif Furhammar på-



John Grierson. Mycket kort-, dokumentär- och experimentfilms fader.

pekat, ”kortfilmens framtid i realiteten var förvisad från biografen”, redan vid decennieskiftet mellan 1950- och 1960-tal.¹⁸ Men att den med Furhammars ord ”helt oräntabla” formen garanterades den nybildade stiftelsen Svenska filminstitutets stöd innebar ingalunda att dess existens var oomtvistad.¹⁹

Å ena sidan fanns de som hävdade att kortfilmen borde vara ett självständigt filmiskt uttryck, avsett för exponering på stor duk för en biopublik. Utifrån denna ståndpunkt hävdades att reformen trots stödet till kortfilm präglades av alltför ”marknadsanpassade överenskommelser”.²⁰ Med tiden kom denna ståndpunkt att kanaliseras inom ramen för den med vänsterpolitiska förtecken anstrukna organisationen FilmCentrum, bildad 1968.²¹

Å andra sidan fanns den stora allmänheten som i någon mening röstade bort formen med fötterna. Men även på officiella poster förekom funktionärer som ställde sig tvivlande. Filminstitutets verkställande direktör Harry Schein tycks följaktligen ha haft vad som i bästa fall kan beskrivas som ett halvhjärtat förhållande till kortfilm. Visserligen menade han att små produktioner kunde vara verktyg för experiment vid utbildningen av långfilmsregissörer. Dessutom kunde de utgöra underlag vid interna diskussioner. I sin självbiografi summerade Schein dock sin syn på kortfilmen i övervägande negativa ordalag: ”Så mycket pengar har offrats på detta dåliga samvete, till ingen nytta, varken för filmen eller filmdebatten”.²²

Kortfilmen nu

Men stödet överlevde. Och det har existerat i olika former sedan dess. År 2006 kunde exempelvis SFI:s kortfilmkonsulent Anne-Marie Söhrman Fermelin bevilja stöd åt 28 produktioner med allt från 200 000 till trekvarts miljon kronor.²³ Dessa filmer har redan erhållit regionalt stöd. Ett ytterligare stöd, om än inte ett direkt produktionsstöd, för att ”öka tillgängligheten till svensk kort- och dokumentärfilm i distributions- och visningsformer utanför televisionen” utgick också och uppgick till ungefär 1,5 miljoner kronor.²⁴ Här kan det nämnas att 36 av 45 stöd beviljades åt distributören Folkets Bio, en uppgift som understryker formens marginella roll hos de mer välbesökta biografkedjorna. Ett ytterligare om än litet exempel på den of-

fentligt privilegierade ställningen är att kortfilmen alltid varit befriad från granskningsavgift från Statens Biografbyrå.

Med regionaliseringen av filmproduktionen har medlen från SFI och tv utökats. Regionerna har blivit det tredje finansiella ben varpå formen vilar. Enligt en uppgift har Film i Väst varit samproducent på ungefär 400 kortfilmer sedan 1992.²⁵ Det ger ett genomsnitt på drygt 26 filmer per år. Film i Skåne uppger att man är delaktig i cirka 30 dokumentär- och kortfilmer varje år och att man sedan år 2000 varit samproducent på 180 stycken.²⁶ Fördelningen de båda filmtyperna emellan är 50-50. Filmpool Nord, i sin tur, anger siffran 20-30 per år i anslutning till att man presenterar sig som kort- och dokumentärfilmsproducent.²⁷

Vid sidan av detta stöder de sexton regionala resurscentrum som inte är prioriterade som långfilmsproducenter i många fall kortfilm och dokumentärer. Reaktor Sydost, regionalt produktionscentrum för Blekinge samt Kronobergs och Kalmar län och med basen förlagd till Växjö, för att ta ett fall, stöttade tretton produktioner ekonomiskt bara mellan januari och april år 2006.²⁸ Här var visserligen beloppen mycket mindre än dem SFI anslår och många av projekten har karaktär av växthusprojekt, det vill säga det är frågan om smärre bidrag till yngre aktörer baserade i regionen. Ändå antyder dessa siffror via överslagsräkning samt vetskapen om att denna verksamhet är prioriterad även i de andra regionerna att flera hundra kort- och dokumentärfilmsproduktioner av mer eller mindre professionell art sannolikt stöds av SFI och regionerna eller bara regionerna varje år.

Dessutom existerar förmodligen en hel del professionell produktion utöver detta. Filmer görs utan bidrag från regionala aktörer och med stöd av exempelvis medel från någon annan offentlig aktör som Konstnärsnämnden, Stiftelsen framtidens kultur eller Statens kulturråd. Till sist finns naturligtvis exempel på kortfilmer som görs utan inblandning från offentliga aktörer eller som görs helt på någon tv-kanals initiativ. Kort sagt och om man begränsar sig till "fiktiv kortfilm" som inte är att betrakta som dokumentärfilm görs det förmodligen – produktionen är inte helt lätt att överblicka – långt mer än hundra bara i Sverige varje år där det förekommer någon form av offentlig delfinansiering.

Inom denna grupp kan man i sin tur urskilja det som Svenska

filminstitutet benämner ”det mest kvalitativa och professionella av den regionalt finansierade kort- och dokumentärfilmen”.²⁹ Enligt definitionen handlar det här om de filmer som förutom att ha erhållit regionala medel dessutom antingen stötts av SFI, visats av eller erhållit medel från SVT och/eller ”kvalificerat sig för visning vid någon av de större svenska filmfestivalerna eller till utländsk filmfestival”. År 2005 utgjordes denna grupp av 64 filmer, varav 30 betraktats som dokumentärer, varför man får dra slutsatsen att 34 kan ses som ”fiktiv kortfilm”. Av dessa har ungefär hälften inget hopp om att visas i SVT eller i annan tv-kanal. Visserligen behöver detta nödvändigtvis inte innebära att lanseringsmöjligheterna är uttömda. Det finns internationella säljagenter som också arbetar med kortfilm och som sålt svenska kortfilmer och inbringat inkomster åt producenter och filmmakare.³⁰ Fenomenet torde dock utgöra ett undantag snarare än en regel.

Lite vid sidan av eller på toppen av all denna kortfilm finns dessutom den sedan år 2001 pågående Novellfilmssatsningen, finansierad av SFI och SVT samt på senare år också av Film i Väst. Här är ambitionen att ”få fram nya filmare som är redo att ta steget över från kortfilmen till de längre formaten som långfilm och tv-dramatik”.³¹ Det rör sig om filmer som är mer än 30 minuter men som ändå underskrider långfilmslängd. Visningar garanteras sedan på Göteborgs Filmfestival och i den licensfinansierade public service-televisionen.

Men för att återgå till den tidigare behandlade ”fiktiva kortfilmen”. Varför finansieras och genomförs all denna produktion när den traditionella avsättningen och den ”betalande” publiken är så svindlande liten? Och varför förefaller det som förutsättningarna snarast förbättrats och mängden titlar som produceras ökat i samband med ”den regionala vändningen”.³² Med regionernas sikte inställt på regional ekonomisk strukturomvandling, ökad synlighet, kulturell utveckling samt betydande imagevinster och turistinkomster, kunde man kanske ha tänkt sig att beslutsfattarna gjort bedömningen att kortfilmen – med sin begränsade synlighet – är den form inom film- och tv-repertoaren som har minst potential att direkt bidra till att uppfylla målsättningarna. Uppenbarligen är dock så inte fallet.

Bakom besluten att producera kortfilm, varav flera redan antytts, anförs en rad argument som på olika sätt försöker legitimera produk-

tionen bortom uppenbara direkta ekonomiska samband. Ett döljer sig naturligtvis i den bakgrund som skisserats. Kortfilmen är historiskt sett ett eget fält befolkat av en rad klassiker och karismatiska personligheter. Att många av dessa filmer ändå förekom i ett slags ekonomiskt och publikt vakuum förefaller ha slätats över med argument som att ett slags systemfel existerade på marknaden eller genom att man framhåller hur en intresserad allmänhet saknar kunskap om var kortfilmen finns tillgänglig.³³ Filmerna är viktiga estetiska dokument även om inte en tillräckligt stor publik tycker så. Det är en återkommande synpunkt idag men här finns också åtskilliga andra argument.

På en förfrågan till Lisa Nyed, projektledare på Film i Skåne och med inblick i den nationella kortfilmsproduktionen, anger hon att ett vägande skäl till att man producerar kortfilm är att det ger en relativt billig möjlighet att utveckla talanger.³⁴ Regional rekrytering ses vidare av vissa som en viktig långsiktig strategi för regionernas filmsatsningar. Formatet fungerar således som ett slags filmskola på plats. Med tid och via avancemang kan dessa kortfilmare bli sällsynt ekonomiskt betydelsefulla som lång- eller dokumentärfilmare för den regionala organisationen ifråga.

Andra motiv som kommer upp är åter att kortfilmen kan betraktas som en autonom konstform som bör odlas och att vissa filmer helt enkelt har sådan kvalitet att detta ensamt legitimerar deras existens. ”Den svenska kortfilmen håller hög internationell klass, vilket inte minst märks genom den långa rad av svenska kortfilmer som har vunnit stora priser på kortfilmsfestivaler runt om i Europa; *Natan* [Jonas Holmström och Jonas Bergergård, 2003], *Utvecklingsamtal* [Jens Jonsson, 2003] och *Music for One Apartment and Six Drummers* [Johannes Stjärne Nilsson och Ola Simonsson, 2001] är bara några exempel”, skriver till exempel kortfilmsentusiasterna Niclas Gillberg och Christoffer Olofsson i en studie om internationella kortfilmer i Sverige.³⁵ Den korta formen och det relativt begränsade ekonomiska åtagandet gör även formatet lämpligt som experimentverkstad. Här kan annars sällsynta former som, för att ta ett exempel, den leranimerade dokumentären *Blue, Karma, Tiger* (Mia Hulterstam och Cecilia Actis, 2006), om graffitimålare, provas. Kortfilmen erbjuder också möjligheter för andra konstnärer och för etablerade filmarbetare som klippare eller ljudtekniker att få

prova på filmregi. Kortfilmen protegeras därför också inom filmarbetarskrået. Inte sällan är de som hyser särskild faiblesse för speciellt kortfilmen och betraktar den som sin speciella uttrycksform tillika etablerade i någon mer specialiserad filmarbetarprofession. Genom detta arbete ges i sin tur den ekonomiska basen för att emellanåt, då någon finansiering uppenbarar sig, fullt ut ägna sig åt kortfilmen. Formen fyller alltså en rad funktioner. Från de regionala samproducenternas sida tycks det emellertid främst vara att kortfilmen kan användas som ett slags "startbana" och att oprövade personer tillåts prova filmregi som upplevs som attraktivt.³⁶

Kortfilmen och konstfilmsinstitutionen

En ytterligare tänkbar orsak till den omfattande produktionen och till att många organisationer ser det som självklart att också kortfilmen bör ha en garanterad ekonomisk bas torde ha med ett slags konformitet att göra. Genom att befrämja kortfilmsproduktion verkar man för historisk och internationell kontinuitet. Man avviker inte heller från andra jämförbara nationer runt om i Europa med liknande supportorganisationer. Att subsidiera kortfilm anses således som självklart inom organisationer som också har till syfte att stöda långfilm. Enligt den tidigare nämnda personen med insyn i svensk kortfilmsproduktion är det följaktligen medarbetarna inom den regionala organisationen inom vilken hon arbetar, snarare än finansiärerna, som tagit initiativ till att produktionen av kortfilm skulle vara en integrerad del av verksamheten.³⁷

Bordwell och Thompson hävdade alltså att en allt tätare förbindelse mellan kortfilmen och "den kommersiella konstfilmens frammarsch och uppkomsten av 'nya vågor'" gjorde sig gällande under efterkrigstiden. Mot bakgrund av detta och av det ovanstående tycks det inte opåkallat att hävda att kortfilmen helt enkelt garanterats en plats inom vad den svenske filmforskaren Lars Gustaf Andersson, via en inflytelserik uppsats av britten Steve Neale, kallat "den svenska konstfilmsinstitutionen".³⁸ Andersson talar om konstfilmsinstitutionen som "en filmkulturell offentlighet som bevakar konstfilmen mot angrepp och säkrar dess fortlevnad".³⁹ På ett lite paradoxalt sätt kan man vidare tala om denna "institution" eller denna "offentlighet"

som på en gång ett nationellt projekt och en internationell ideologi med starkt fäste på speciellt den europeiska kontinenten. Det går följaktligen att tala om både en svensk och en europeisk konstfilmsinstitution.⁴⁰ Mot denna ”institution”, här förkroppsligad av filmarbetare, filminstitut och medarbetare vid regionala filmproduktionscentrum, kan man möjligen hävda att regionala makthavare i grunden regionala och näringslivsutvecklande strategier och bevekelsegrunder fått ge vika eller åtminstone fått konkurrens. Rimligen borde jakten på imagevinster, turism, marknadsföring av platsen och ekonomisk strukturomvandling i högre grad tillgodoses genom ett mer hårdtaget engagemang i mer ”synliga” former av rörlig bild som traditionella tv-serier och långfilm än genom att producera kortfilm (obekaktat produktionens pedagogiska aspekter eller potentialen att emellanåt sätta en tidigare okänd filmmakare på kartan).

Vad som i sin tur ger kortfilmen denna plats är att den kommit att upptas som en självklar del av ett nätverk av återkommande filmfestivaler och mer enstaka evenemang som är en annan viktig del av konstfilmsinstitutionen. Detta nätverk har i sin tur ersatt den historiska och mer traditionella efterfrågan. Festivalerna tycks nu vara det primära visningsfönstret även om de någon gång ibland kompletteras av sändningar i tv:s public service-kanaler.

Filmfestivalerna och kortfilmsevenemangen kan vara internationella, nationella eller regionala samt ha inriktningar mot olika temata och olika former av film. Festivaler som Cannes, Berlin, Venedig och Sundance har exempelvis alla sidoserier för kortfilm även om det är långfilmen som röner i särklass mest uppmärksamhet. Clermont-Ferrand i Frankrike håller sig med en av få filmfestivaler som exklusivt visar kortfilm, *Festival International du Court Métrage*. År 2008 arrangeras den för trettionde året i rad. Vid sidan av denna förekommer dessutom en rad festivaler som huvudsakligen är inriktade mot kortfilm och systerdisciplinen dokumentärfilm.⁴¹ På en mer nationell, för att inte säga regional nivå och med mer evenemangsbetonad karaktär, har man exempelvis Skånska filmdagar på västkusten i Skåne som ett forum för kort- och dokumentärfilm.

Vid nästan alla sådana evenemang utdelas utmärkelser och priser, ibland till och med av symboliskt finansiell bidragskaraktär. Annars utgör priserna generellt ett slags parallell till publikintäkterna och de

ekonomiska förtjänsterna som förknippas med kommersiell spelfilm. Något slags kulturell prestige tar här pengarnas plats. I ett resonemang som rör subsidierad film generellt – till skillnad från helt kommersiell, marknadsdriven produktion – har den amerikanske filmforskaren David Bordwell kommenterat denna verksamhet i termer av ett kretslopp och hävdar att filmerna görs för att:

tävla om att få visas vid någon av världens fyra hundra [sic!] årliga filmfestivaler. Dessa festivaler efterfrågar all typ av film som inte är av uppenbar mainstreamkaraktär. Om ett festivalbidrag blir omtalat, får beröm eller kanske vinner ett pris, så styrks den bakomvarande bidragsgivaren. Organisationen bekräftas, man gjorde rätt i att finansiellt medverka till filmen. Som en följd består den nationella kulturen med anseende. Till följd av sådana orsakssamband har raden av filmfestivaler blivit ett parallellnätverk för produktion, distribution och visning till det som alltid existerat inom den mera traditionella publikfilmen.⁴²

Om än att Bordwell troligen underskattar antalet festivaler – en mer rimlig, färskare siffra angiven av den holländska filmforskaren Marijke de Valck tycks vara 800 officiella festivaler och 1900 inofficiella – ger hans resonemang en tankeväckande förklaring till på vilket sätt ett fenomen som kortfilm existerar inom ett kulturellt och ekonomiskt kretslopp.⁴³ Det ger också en motivering till varför produktionen är både stor och kontinuerlig.

Filmfestivaler

Filmfestivaler som fenomen betraktat är på många sätt en framgångs saga. Venedigfestivalen var först år 1932 och fungerade till en början, ivrigt uppbackad av Mussolini, som ett fascistiskt propagandanummer. Cannes var följden av en reaktion från franskt, brittiskt och amerikanskt håll mot de ideal som premierades vid Lido. Efter att ha planerats till september 1939 senarelades starten till 1946 till följd av krigsutbrottet. Därpå kom nya festivaler slag i slag, Locarno 1946, Karlovy Vary 1946, Edinburgh 1946, Bryssel 1947, Berlin 1951 och Oberhausen 1954. Utvecklingen har sedan fortsatt. En ökad tillväxttakt är speciellt märkbar under det senaste decenniet.⁴⁴

Filmfestivalerna var alltså till en början en europeisk företeelse. Och enligt vad som torde var den mest systematiska studien av fenomenet hittills, nämnda de Valcks doktorsavhandling *Film Festivals – History and Theory of a European Phenomenon that Became a Global Network*, tillerkändes festivalerna redan från början några grundläggande egenskaper eller funktioner. De var kapabla att ”kulturellt legitimeras” och ”skänka värde” åt vissa filmer och filmmakare samtidigt som de tillskrevs en nyckelkompetens i form av att de förmådde ”uppfatta kvalitet”.⁴⁵ Samtliga dessa funktioner, om än aldrig så relativa, diskutabla och skiftande, svarade mot ett behov hos en nationell europeisk film som hade svårt att hävda sig på den traditionella filmmarknaden. Denna marknad hade sedan första världskrigets slut kraftigt dominerats av Hollywood, liksom som för övrigt är fallet än idag.

På senare tid har festivalernas funktioner tilltagit, blivit mer komplexa, inte minst till följd institutionens globalisering och väldiga tillväxt också bortom Europa. Festivalerna har blivit redskap för att marknadsföra orter och regioner. De medfinansierar film och har etablerat omfattande samarbeten och sponsoravtal med både lokalt och internationellt näringsliv. De har även kommit att få rollen som officiella organ eller funktionärer åt nationer och myndigheter. Samtidigt har den tidiga karaktären av små, elitistiska tilldragelser många gånger förbytts. En hel del evenemang har fått drag av publikfestivaler. De har blivit del av den globala upplevelseindustrin. Därmed finns också betydande ekonomiska värden inblandade.

Trots denna utveckling har emellertid grundfunktionerna i stort bestått. Genomgående beskriver de Valck festivalernas utveckling och historia i termer av en framgångsberättelse, om inte annat så för den exponentiella tillväxt fenomenet förlänats. Förmågan att bestå, förnya sig och att staka ut en framkomlig väg trots förändringar och skiften i omvärlden har varit förvånansvärd.

Väl framme vid summeringen förbyts dock optimismen till tveksamhet. Då uppenbarar sig också implikationer med uppenbar relevans också för kortfilmens nuvarande existensformer. De Valck frågar sig:

Erbjuder nätverket av festivaler verkligen en säker miljö för de mer ömtåliga filmer som behöver skyddas från kommersiella intressen och istället uppskattas för sina kulturella och konstnärliga värden?

Eller är det möjligen så att festivalerna bara erbjuder en pseudokur som tillåter filmskapare att förbli marginaliserade genom att låta dem sjunka djupare och djupare ner i den begränsade festivalvärlden, alltmedan de anpassar sig till dess normer och tappar förmågan att etablera en meningsfull kontakt med filmvärlden utanför?⁴⁶

Festivalernas återverkningar

Just attityden att festivalen med sina sakrala visningsformer antagit rollen som norm, att förlusttäckande subsidier är en självklarhet och att den mer traditionella filmvärlden utanför utgör en problematisk miljö går det också att hitta prov på bland enskilda filmare. Med dess kommersiella övervägande, krav på flexibilitet och syn på filmmakaren som i någon mening ”bara” en ”content provider” uppfattas denna större filmvärld följaktligen ibland som något av ett hot. I en artikel om nya, möjliga distributionsformer för kortfilm, exempelvis genom betalsajter på Internet eller till mobiltelefoner, kommenterade den uppmärksammade svenske kortfilmaren Johannes Stjärne Nilsson ansatserna till nyordning i förhållandevis skeptiska ordalag:

Ola [Simonsson, Stjärne Nilssons samarbetspartner] och jag är konstnärer med stora krav på visningskvalitet och att kunna fördjupa oss i ett ämne. Det måste finnas plats för sådana som oss också i framtiden. Det är roligt att nå en stor publik men man kan inte bortse från att det är en helt annan upplevelse att se t.ex. vår film *Spättans väg* [2005], som är gjord i cinemascop, på en datorskärm än att se den på duk i en biograf.⁴⁷

Det är naturligtvis lätt att bifalla regissörens utnämmande av biografen som särklassig visningsform. Samtidigt är det intressant att notera reservationerna mot det ideala i att försöka nå största möjliga publik. *Spättans väg* är tio minuter lång. Därmed är den i princip diskvalificerad för enskild biograf- eller DVD-distribution såväl här hemma som utomlands. Mot denna bakgrund, samt att Svenska filminstitutets faktablad omnämner visningar vid filmfestivaler i Göteborg och Uppsala och vid några andra inhemska evenemang, får man helt enkelt dra slutsatsen att dessa tillfällen, tillsammans med några utländska presentationer, utgör den huvudsakliga offentlighet för

vilken *Spättans väg* främst är tänkt.⁴⁸ Det tycks som en begränsad primär lanseringsplan även om man beaktar att filmen på ett hörn finansierats av Sveriges Television och visats där några gånger – huvudsakligen i Kunskapskanalen. Från ett finansiellt perspektiv är det också svårt att övertygas om att dessa visningar kan ha genererat betydande inkomster för att bestrida den, för en kortfilm, betydande inspelningsbudgeten om 750 000 kronor. Och då har ändå inte kostnaderna för distributionen och marknadsföringen i anslutning till de spridda festivalvisningarna runt om i Europa tagits med.⁴⁹ Den amerikanske filmforskaren och producenten James Schamus (*Safe*, Todd Haynes, 1995, *The Ice Storm*, Ang Lee, 1997, *Brokeback Mountain*, Ang Lee, 2005), har i detalj redovisat de många typer av utgifter, i praktiken ett slags försäljningskostnader, som är förbundna med till och med en ”blygsam” festivallansering.⁵⁰ Skapar inte detta arbete och dessa pengar efterfrågan hos biograf-, DVD- och tv-distributionsföretag, antyder Schamus, kan följderna bli förödande.

I ärlighetens namn är det väl inte så att producenterna och finansörerna bakom *Spättans väg* – statstelevisionsföretag samt offentligt anknutna finansörer som Film i Skåne, Film i Halland, Nordisk Film- och TV-fond och framför allt SFI – förväntat sig någon större ekonomisk återbäring eller att filmen skulle bli en kioskvältare i fråga om bred publik tillströmning. Ändå är det inte oskäligt att tro att man i någon mening tyckte att man fick en sorts avkastning på satsade medel. Och det är denna omständighet som till syvende og sist gör fallet intressant.

För här illustreras förhållandevis uttryckligt Bordwells ovan beskrivna kretsloppstest. Samtidigt kan exemplet i viss mån förklara varför ansevärda medel satsas på en ”helt oräntabel” form för vilken en etablerad affärsmodell saknas och för vilken den betalande publiken är mycket liten. *Spättans väg* och dess upphovsmän var följaktligen som projekt eller paket betraktat förmodligen något som bedömdes kunna göra sig gällande på filmfestivaler. Festivalernas förmåga att ”kulturellt legitimera”, ”skänka värde” och ”uppfatta kvalitet” – för att åter citera de av de Valck urskilda grundfunktionerna – genom att acceptera filmen för visning och vid något tillfälle alltså ge den ett pris, blev sedan den behållning som bekräftade engagemanget och gjorde det både berömligt och legitimt.

Med detta i åtanke finns det återigen skäl att återvända till några



Spättans väg (2005, Johannes Stjärne Nilsson & Ola Simonsson).

av slutsatserna i de Valcks studie av filmfestivaler. Angående några av de ekonomiska följderna av festivalerna skriver hon således:

Å ena sidan erbjuder filmfestivaler globala exponeringsmöjligheter och uppmärksamhet åt många underbara filmer som sannolikt skulle ha misslyckats att finna en publik på annat sätt. Å andra sidan har festivalerna inte medfört att man förmått skapa stabila, finansiellt oberoende företag och industrier för sådana filmer. Snarare kan man hävda att en utveckling mot ekonomiskt oberoende förhindrats och motverkats. Det internationella festivalnätverket är visserligen självbärande, men framtidsutsikterna för en majoritet av de filmer och filmskapare som passerar genom systemet förblir högst ovissa samtidigt som framgångarna, kan man hävda, framstår som en smula konstgjorda eller artificiella.⁵¹

En mer osystematisk, förbryllande men likväl tankeväckande kritik av filmfestivalinstitutionen gavs av den brittiske, mångfaldigt hyljade filmregissören Stephen Frears (*High Fidelity*, 2000, *The Queen*, 2006) sommaren 2007. Principiellt tycktes regissören vara på jakt efter festivalernas tendens att skapa ett slags egen efterfrågan på film, helt bortom popularitet och ekonomiska samband. Frears hade erhållit det prestigefyllda uppdraget att vara ordförande för prisjuryn vid vårens Cannesfestival. I reflekterande ordalag berättade han om den då färska erfarenheten. Inte minst uppehöll han sig vid några av de svårigheter juryarbetet förorsakat. Speciellt hade han varit bekymrad över hur juryn skulle förhålla sig till de amerikanska tävlingsbidragen. Hur skulle man värdera kommersiellt producerade filmer, som visserligen alltid varit en del av festivalrepertoaren och som haft en del framgångar i sammanhanget, i förhållande till bidrag från Europa och andra världsdelar som är skapade utifrån helt andra incitament. Speciellt tävlingsbidraget *No Country for Old Men* (Joel och Ethan Coen, 2007) hade försatt Frears och juryn, antydde det, i bryderier. ”Den svåraste frågan att förhålla sig till gällde hur de amerikanska filmerna skulle hanteras”, framhöll Frears. ”Någon skulle ha sagt till bröderna Coens producenter att de inte borde ha erbjudit sin film till tävlingen. Det var helt sanslöst. Man bedömer filmer som är gjorda för att tilltala en publik tillsammans med filmer som uppenbarligen inte är gjorda av det skälet (You’re judging films that are made for audiences against films that are not).⁵²

Avslutande anteckningar

Bakom festivalglamouren, de positiva ansatserna, medieuppståndelsen och de återkommande diskussionerna om bra respektive dåliga årgångar av de stora festivalerna i Cannes, Berlin och Venedig, döljer sig alltså en enorm och komplicerad struktur. Denna har omfattande konsekvenser för hur världens filmlandskap ser ut.

Att vi har en till antalet filmer mycket stor europeisk filmproduktion där varje film ses av alltför liten publik, att väldiga mängder kortfilmer görs som ett slags självändamål utan planer på annat än att visas på festivaler eller att festivalpriser tillmäts oproportionerlig betydelse på bekostnad av filmers förmåga ”att betala hyran” är några sådana konsekvenser.⁵³ För vissa kan dessa skevheter naturligtvis framstå som önskvärda. Vad som uppfattas som fel i marknadens sätt att fungera rättas till. Ekonomin tillåts inte dominera. Enskilda filmkonstnärers existens och verksamhet garanteras. Samtidigt erbjuds ett alternativ till den förhärskande, mer strömlinjeformade amerikanska eller inhemska produktionen.

Problemet med detta, som de Valck alltså påpekar, är emellertid att efter närmare ett halvt sekels försök att odla fram detta alternativ i Europa och på andra håll har inga bärkraftiga, oberoende företag eller industriliknande konstellationer som ekonomiskt förmått bära strukturen uppstått. Det bottnar naturligtvis i omständigheten att en alltför stor del av den potentiella publiken visat sig ointresserad. Medan filmsektorn på andra håll kan utgöra en vital ekonomisk kraft som skapar arbetstillfällen, välstånd och exportinkomster kvarstår mycket av den europeiska filmen som ett slags ghettoiserat sorgebarn. Eller som filmforskaren Thomas Elsaesser formulerat diagnosen: ”decennierna av statssubventioner och av olika samarbeten med tv har inte förmått förvandla den europeiska filmen till en internationellt gångbar, kreativ industri”.⁵⁴ Framförallt gäller detta i bemärkelsen att marknadsandelarna förblivit små, exporten synnerligen begränsad, nya välbetalda arbetstillfällen få och de varaktiga, massiva handelsunderskotten inom sektorn ett besvärande problem. Som helhet har branschen vandrat från kris till kris varvid ett ökat offentligt stöd ständigt fått utgöra räddningsplankan. För en absolut majoritet filmer blir den korta uppmärksamheten på festivalen, som de Valck föreslår, en intäktslös pseudokur, ett ”uppfat-



George Clooney på filmfestival i Venedig 2007.

tande av kvaliteten”, som får dölja en bister verklighet utan ordentlig spridning, publik och därmed inkomster. Varken man vill det eller inte gör till slut de ekonomiska sambanden sig påminna.

När detta skrivs befinner sig regionerna med sina förhoppningar om regional näringslivsutveckling och strukturomvandling i viss mån fortfarande i den svenska filmens förarsäte. En ny vägriktning är föreslagen i gällande filmavtal. Det heter ”att svensk film skall utgöra en dynamisk tillväxtbransch”. Det är ord som saknar motsvarighet i fyra decenniernas tidigare filmavtal.⁵⁵ Samtidigt ska produktionen koncentreras. Den ska minska för att en större insats på varje enskild film ska bli möjlig. Denna förändring är i linje med vad som antytts ovan och med vad en rad rekommendationer under en längre tid föreslagit angående europeisk film generellt. Uppenbarligen finns en vilja till förändring, till att bryta med en del av mönstren.

Att i detta läge upprätthålla en omfattande produktion av kortfilm, som regionala produktionscentrum kollektivt bidrar till, tycks åtminstone öppet för diskussion. Formens pedagogiska potential, inte minst i filmskolor, ska naturligtvis inte underskattas. Dock borde det rimligen finnas andra sätt genom vilka grundläggande färdigheter kan inhämtas. För sannolikt produceras mer rörliga bilder och mer bildberättande i fler former nu än vad som någonsin tidigare varit fallet. Möjligheterna till bred och varierad rekrytering torde därmed också vara radikalt annorlunda. Kan inte framtidens långfilmsregissörer skaffas också från grupper med erfarenheter från exempelvis allehanda tv-inslag, reklamspottar på webben, musikvideor eller YouTube-filmer. Framförallt som en specifik förklaring till kultiverandet av ”fiktiv kortfilm” är historisk. Formen har setts som lämplig för att utveckla en annan av ”konstfilmsinstitutionens” mest beskyddade men också problematiska element, den starkt individualiserade filmskaparen, *auteursen* – mediets egna ”sivare och skalder”. Denna omständighet, bara i sig, är ett ytterligare incitament till att se vidgad rekrytering som en möjlighet.⁵⁶ Ett sådant steg kunde också bidra till att förvandla bilden av de regionala filmorganisationerna. Intrycket av dem som lite av små filminstitut som reproducerar strukturer som storebror i Stockholm sedan länge ägnat sig åt skulle kunna suddas ut. Istället skulle de kunna anta en skepnad mer i linje med de nya intentionerna i filmpolitiken men kanske också mer i stil med vad deras huvudmän egentligen hoppats på.⁵⁷

Noter

1. Huvudmannskapet och organisationsformerna kan variera något. Film i Skåne, exempelvis, är ett aktiebolag ägt av en förening. De viktigaste bidragsgivarna är dock Region Skåne, ett antal skånska kommuner samt Svenska filminstitutet.
2. För en mer utförlig redogörelse om den regionala filmutvecklingen i Sverige, se Olof Hedling, "Sveriges mest kända korvkiosk' – om regionaliseringen av svensk film", *Solskenlandet: svensk film på 2000-talet*, Erik Hedling och Ann-Kristin Wallengren, red. (Stockholm: Atlantis, 2006), s. 19–50.
3. Börje Isakson, "Full rulle för svensk film", *Dagens Industri*, 29/12 2001.
4. Se exempelvis Svenska filminstitutets rapport "Regionalt finansierad kort- och dokumentärfilm 2005", s. 5. http://www.sfi.se/sfi/IMAGES/_SFI_PDF/RAPPORTER%20OCH%20DOKUMENT/RAPPORT_REG_KORTDOK_05.PDF (07-10-10).
5. Motståndet mot dubbnings är annars utpräglat inom det som senare i denna uppsats benämns "konstfilmsinstitutionen". Enligt den amerikanske forskaren Mark Betz är detta motstånd i praktiken ett hinder från att lansera exempelvis europeiska filmer på engelskspråkiga marknader. Se Mark Betz, "The Name above the (Sub)Title: Internationalism, Co-production, and Polyglot European Art Cinema", *Camera Obscura* vol. 46, nr. 1, 2001, s. 4 f.
6. Ett konsekvent undantag utgörs av Canal+, det fransksägda film- och tv-konglomeratet som både bidrar till att finansiera kortfilm och visar den (dock ofta oannonserat) i sina betalkanaler. Denna strategi ligger i linje med företagets aktiviteter inom långfilmsproduktion. Här stöder man såväl stora amerikanska kioskvältare som sådan film som når sina största framgångar inom det senare i uppsatsen beskrivna systemet av filmfestivaler.
7. "Regionalt finansierad kort- och dokumentärfilm 2005", s. 1.
8. För en uppslagsrik uppsats om prins Wilhelm som filmregissör och medial personlighet, se Pelle Snickars, "Prins Wilhelm och politikens medialisering", *Ord & Bild*, nr. 6, 2005, s. 21–26.
9. Se David Bordwell och Kristin Thompson, *Film History – An Introduction*, (2:a uppl.) (Boston: McGraw-Hill, 2003), s. 218.
10. Se Anna Hansson och Hanna Karlsson, "Kortfilmen i Sverige" (opublicerad kandidatuppsats framlagd vid Filmvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, 2004), s. 10.
11. Se Jack C. Ellis och Betsy A. McLane, *A New History of Documentary Film* (New York och London: Continuum, 2005), s. 48 f.
12. Se Bordwell och Thompson, aa, s. 310 ff.
13. Jämför Leif Furhammar, *Med TV i verkligheten - Sveriges television och de dokumentära genrererna*, (Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige, 1995), s. 14.
14. Bordwell och Thompson, aa, s. 447. "the rise of the commercial art cinema and the emergence of new waves".
15. *Ibid.*, s. 480.
16. *Ibid.*
17. Före 1963 uppbars kortfilmsproduktionen ekonomiskt huvudsakligen av filmbolag, mecenater och privatpersoner. Den var dock en kulturellt privilegierad form redan då. Peter Weiss mottog exempelvis Stockholm stads kulturstipendium för kortfilmer producerade under 1950-talet. År 1959 infördes efter utredning ett system med statliga kvalitetspremier. Se Leif Furhammar, *Filmen i Sverige: en historia i tio kapitel och en fortsättning* (Stockholm: Dialogos, 2003), s. 261–63.
18. *Ibid.*, s. 262.
19. *Ibid.*, s. 255.
20. Mauritz Edström, "Kortfilmspolitik i blindo", *Dagens Nyheter*, 12/1 1965, citerad i Ingrid Esping, *Dokumentärfilmen som tidsresa – Modstrilogin*, (Lund: KFS, 2007), s. 118.
21. För utförlig information om FilmCentrum och dess bildande, se Esping, aa, s. 116–150. Angående den politiska inplaceringen, se s. 142.
22. Harry Schein, *Schein* (Stockholm: Bonniers, 1980), citerad från Esping, aa, s. 118.
23. Se http://www.sfi.se/sfi/IMAGES/_SFI_PDF/FILMSTOD/2006/2006_FORHANDSSTOD.PDF (07-10-10).
24. Se http://www.sfi.se/sfi/IMAGES/_SFI_PDF/FILMSTOD/2006/2006_SPRIDNING.PDF (07-10-10).
25. Siffran fanns på Film i Västs hemsida då arbetet med denna uppsats påbörjades i maj 2007. Efter en omfattande revidering av hemsidorna under sommaren

- saknas uppgiften och är istället ersatt av frasen ”flera hundra kort- och dokumentärfilmer, ”http://www.filmivast.se/vgrtemplates/RegRightColumn_____8672.aspx (07-10-10).
26. Tal av Ralf Ivarsson, VD Film i Skåne, ”Film i Skåne i samverkan med kommuner i Skåne”, Samverkansdag under titeln *Lunds roll i den regionala filmutvecklingen*, Lund (07-10-12).
 27. Se <http://www.fpn.se/site/page.asp?id=1052> (07-10-14).
 28. Se <http://www.reaktorsydost.se/rxDynamicPage.aspx?pageId=1&menuId=14&parentId=1> (07-10-10).
 29. ”Regionalt finansierad kort- och dokumentärfilm 2005”, s. 1.
 30. E-postbrev till författaren från Lisa Nyed, projektledare på Film i Skåne, 24/10 2007. I författarens ägo. En annan möjlighet till försäljning och spridning finns genom den samnordiska kortfilmsfestivalen Nordisk Panorama anordnad av Filmkontakt Nord som ibland också förmår sälja kortfilmer för vidare lansering. Intervju med Lisa Nyed, projektledare på Film i Skåne (07-06-08). Stort tack Lisa för att du tog dig tid!
 31. ”Novellfilmsutställningen 2007”, <http://www.sfi.se/sfi/smpage.fwx?page=24565> (07-10-10).
 32. Se angivna siffror ovan. Även Niclas Gillberg och Christoffer Olofsson, *Internationell kortfilm i Sverige – distribution och visning*, (Uppsala: Kulturföreningen för filmfestival i Uppsala, 2005), hävdar samma sak, s. 45.
 33. Gillberg och Olofsson, aa, s. 45.
 34. Intervju med Lisa Nyed (07-06-08).
 35. Gillberg och Olofsson, aa, s. 7.
 36. E-postbrev till författaren från Lisa Nyed, 24/10 2007. I författarens ägo.
 37. Intervju med Lisa Nyed. Det innebär dock inte att man inte har bidragsgivarnas samtycke.
 38. Lars Gustaf Andersson, ”Den svenska konstfilmsinstitutionen”, *Filmhäftet*, nr. 1-2, 1995, s. 5 ff.
 39. Andersson, aa, s. 8.
 40. Jämför Maria Larsson, *Skenet som bedrog: Mai Zetterling och det svenska sextiotalet* (Lund: Sekel, 2006), s. 20.
 41. Till denna typ hör exempelvis filmfestivalerna i Tammerfors (Tampere Film Festival), Oberhausen (Internationale Kurzfilmtage Oberhausen), Krakow (Krakowski Festiwal Filmowy), S:t Petersburg (”Message To Man” International Documentary, Short and Animated Films Festival) och Bilbao (Zinebi, Festival International de Cine Documental y Cortometraje).
 42. David Bordwell, *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*, (Cambridge, Mass. och London: Harvard University Press, 2000), s. 6.
 43. Se Marijke de Valck, ”Drowning in Popcorn at the International Film Festival Rotterdam? – The Festival as a Multiplex of Cinephilia”, *Cinephilia – Movies, Love and Memory*, Marijke de Valck och Malte Hagener, red. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005), s. 101. Inofficiella festivaler tycks vara festivalliknande arrangemang som dock inte har ordet festival i titeln.
 44. Jämför de Valck, ”Drowning in Popcorn at the International Film Festival Rotterdam?”, s. 109, not. 14.
 45. Marijke de Valck, *Film Festivals – History and Theory of a European Phenomenon That Became a Global Network*, Diss. (Opublicerad doktorsavhandling framlagd vid Universiteit van Amsterdam, Faculteit der Geesteswetenschappen, 2006), s. 229.
 46. Ibid., s. 222.
 47. Johannes Stjärne Nilsson citerad i Agneta Green, ”Kortfilm – nya distributionsformer”, *Teknik & Människa*, nr. 5, 2006, s. 22.
 48. *Spättans väg*, Filmfaktablad, Svensk filmdatabas, [http://193.10.144.135/Movie/\(jzzbnd55f4twnoz23ai2qjik\)/faktablad.aspx?Id=57428](http://193.10.144.135/Movie/(jzzbnd55f4twnoz23ai2qjik)/faktablad.aspx?Id=57428) (07-10-09). Uppgifter om vad filmen visats varierar. På betalsajten för kortfilm [glimz.se](http://www.glimz.se) (där filmen dock inte kan ses) anges att filmen visats på festivaler i Tyskland och England samt vid Nordisk Panorama. Se <http://www.glimz.net/film.php?movieId=355&title=Sp%C3%A4ttans%20v%C3%A4g> (07-10-09). På samproducenten Film i Skånes sajt uppges att filmen år 2005 visats på festivaler i Tjeckien och i Spanien samt att den vunnit pris, Prix Fiction vid World Festival of Underwater Pictures i Antibes, Frankrike. Se <http://www.filmiskane.se/content/view/337/105/> (07-10-09). International Movie Data Base, i sin tur, anger att filmen visats på festivaler i Polen och Spanien och att den vunnit andra pris vid en festival i Almería, Spanien kallad, Festival Internacional de Cortometrajes ”Almería en corto” 2006. Se <http://us.imdb.com/name/nm0632312/awards> (07-10-10). Förmodligen har filmen visats på ytterligare platser. En samlad bild är dock svår att få.
 49. Budgeten anges till 750 000 kronor varav SFI står för

- närmare 70 procent. Se ”Regionalt finansierad kort- och dokumentärfilm 2005”, s. 8.
50. James Schamus, ”To the Rear of the Back End – The Economics of Independent Cinema”, *Contemporary Hollywood Cinema*, Steve Neale och Murray Smith, red. (London och New York: Routledge, 1998), s. 96f.
 51. de Valck, *Film Festivals*, s. 223.
 52. Stephen Frears, ”A Life Less Ordinary”, *Sight and Sound*, July 2007, s. 24. Mig veterligen har Frears påstående varken bemötts eller diskuterats.
 53. För ett exempel på en sådan kritik, se Angus Finney, *The State of European Cinema: A New Dose of Reality* (London: Cassell, 1996), exempelvis s. iv ff.
 54. Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005), s. 499.
 55. Susanne Roger, ”Filmavtalet 2006–2010”, *Teknik & Människa*, nr. 5, 2005, s. 4.
 56. För en kritisk analys av ”auteurteorins” historiska betydelse i europeisk film, se David Puttnam, *The Undeclared War: The Struggle for Control of the World's Film Industry*, (London: HarperCollins, 1997), s. 303 f.
 57. Återigen måste det understrykas att de regionala organisationerna inte befinner sig i konflikt med huvudmännen. Vad som antyds är bara att produktionen av kortfilm kan diskuteras i bemärkelsen huruvida den är effektiv för att skapa regional ekonomisk strukturomvandling, ökad synlighet, kulturell utveckling och så vidare.