

Göran Gunér

Filmskolan & Dramatiska institutet: Om Harry Schein & svensk filmutbildning

Jag började mitt filmliv på Svenska Filminstitutets Filmskola i september 1967 – detta fina svenska filmår. Våren innan hade Stefan Jarl och Janne Lindqvist avslutat sina två år på skolan med att spela in *Dom kallar oss mods*; Widerbergs *Elvira Madigan* prisbelönades i maj i Cannes och gav världsrykte åt regissören; Vilgot Sjömans allmänt rabulistiska *Jag är nyfiken gul* hade premiär i oktober och gjorde internationell skandalsuccé, och Kjell Gredes *Hugo och Josefín*, som öppnade i november vände med sina mörka existentiella stråk upp och ner på begreppen inom barnfilmen. Hela 26 långfilmer premiärsattes 1967. För egen del var den viktigaste av dessa Jan Troells *Här har du ditt liv*. Med rötterna djupt i svensk historia och filmtradition tog den filmen samtidigt djärva och nyskapande berättartekniska grepp. Denna märkliga regidebut bidrog starkt till att jag sökte till Filmskolan – att jag trettio år senare skulle bli vän och nära medarbetare till Jan Troell kunde jag inte ana.

Filmskolan hade startat 1964. Jag tillhörde den fjärde kullen. Att få börja sin filmutbildning mitt i

denna andra svenska guldålder var förstås ett inspirerande privilegium. På vår första dag i skolan tog dess ”inspektor” Ingmar Bergman emot oss med vänliga allvarsord. Filmreformens arkitekt Harry Schein, som också hade designat skolan, fanns givetvis på plats, brunbränd, självsäker och briljant. Vi kände oss utvalda och välkomna.

Skolan hade endast 24 elever fördelade på två årskurser och fyra olika utbildningar. Jag skulle bli produktionsledare och fick en smakstart – redan efter tre terminer på Filmskolan hade Harry Schein anställt mig på Filminstitutet. Tanken med den här artikeln, skriven i ljuset av lång professionell erfarenhet av film- och TV-produktion – och med sammanlagt tjugo år inom svensk och internationell filmutbildning – är att undersöka hur Sverige först fick en filmskola och senare ett dramatiskt institut. Harry Schein var en av de verkligt drivande krafterna bakom båda, och filmskolan som sjösattes 1964 hans hjärtebarn. I hans bok *I själva verket* från 1970 kan man exempelvis läsa följande:

Från början engagerade jag mig mycket hårt i skolans arbete. Det var min skyldighet, eftersom jag ytterst hade ansvaret för verksamheten. [Mitt] starka engagemang i början hade inte bara administrativa motiv. Det var ett personligt engagemang. Jag ville hålla en så god kontakt som möjligt med den allra yngsta filmgenerationen. Jag tyckte att det var värdefullt om filminstitutets chef visste vad som rörde sig hos våra allra yngsta filmare. Några av eleverna tycktes också föredra kontakten med mig framför kontakten med filmskolans ledning. De kom till mig med sina manuskript och idéer, de ville diskutera både skolans vardagsarbete och sina egna projekt. Jag försökte hjälpa dem så gott jag kunde och avsatte en oproportionerlig stor del av min tid på dem. Men jag blev snart påmind om min otillräcklighet. [...] Jag har alltid känt mig vilsen i gränstrakter där nödvändigheten att förmedla kunskaper möter behovet att själv få göra misstag.

Engagemanget för svensk filmutbildning skulle komma att vålla Harry Schein både lust och glädje, men även många besvikelser och häftiga stormar, vilket kommer att framgå av denna berättelse. Jag tror att skälen till hans engagemang lågt djupt – ett nära nog existentiellt behov av att sätta spår i samtiden och att så för framtiden. Harry brukade tala om oss som ”sina barn” – han hade ju inga egna.

Filmskolans uppkomst – och riktlinjer

Ingen egentlig regiutbildning fanns i landet innan Filmskolans tillkomst, varken inom teater eller inom film. Men denna folkhemmets skördetid borde naturligtvis innehålla sådana kulturpolitiska reformer. Provinsteaterutredningen som startades under 50-talet kom 1961 med förslag inte bara för scenkonsten utan underströk behovet av utbildning även på filmens och televisionens områden: ”Utred-

ningen anser”, kan man bland annat läsa, ”att frågan om en central utbildningsanstalt med uppgift att svara för en differentierad utbildning både för teaterns och andra här berörda medias behov, borde med det snaraste bringas till sin lösning.” Fröet till Dramatiska institutet (DI) var sått – och nio år senare, 1970 var det förverkligat och öppnade sina portar i det nya Filmhuset på Gärdet i Stockholm.

Samtidigt med den tidiga diskussionen om inrättandet av detta slags medieinstitut, som det ju så småningom handlade om (både film, radio, teater och TV skulle sedermera stå på schemat), var det många som ville se en särskild svensk filmhögskola – inte minst Harry Schein. Redan när han hösten 1961 skissade på filmreformen inkluderade den en filmskola. I Scheins arkiv finns till exempel ett brev till ”Byråchef Olof Palme, Kanslihuset”. Där manar Schein honom att trycka på i filmfrågorna både hos Sträng och Erlander. Om Palme gör det, lovar Schein att han skall få ”spela vid nätet hela nästa tennistimme.” Och till vännen Krister Wickman, Strängs närmaste man, skriver Schein i samma veva ”att eventuellt kan yrkesutbildning för film kombineras med minst lika påkallad utbildning för radio och TV – ja, t o m för teater enligt provinsteaterutredningens förslag. Utbildningen bör vara såväl teoretisk som praktisk. Kursplanerna bör utarbetas efter studium av förhållandena vid utländska filmskolor.” I början av hösten 1962 kommer Harry Schein också med debattboken *Har vi råd med kultur?* Även i den pläderar han starkt för inrättandet av en filmskola. ”Behovet av en yrkesutbildning inom filmen är lika självklart som inom vilket annat yrke som helst”, heter det till exempel på ett ställe.

Man kan förvisso fråga sig om det verkligen behövdes en filmskola; ingen av de många filmtalanger som förlöstes av filmreformen hade ju suttit i ett klassrum. Kjell Grede har exempelvis berättat hur han lärde sig filmspråket genom att om och om igen se Fellinis *8 1/2* i ett klippbord. Stefan Jarl har skrivit om sitt möte med Bo Widerberg i början av 60-talet. ”Det är så mycket tjafs om detta med att göra

film”, menade Widerberg. ”Hur märkvärdigt det är. Hur svårt det är. Vilken lång väg man måste gå. . . . Men det enda du behöver veta är följande: den person som går ur en bild till höger, måste komma in i följande bild från vänster. Annars hänger bilderna inte ihop. Det är allt. Det var då jag förstod att jag nog också skulle kunna göra film. . . . Myten var krossad, allt var verkligen möjligt.”

De stora framgångarna för den ”outbildade” regissörsgenerationen gjorde att Harry Schein senare funderade mycket över hur man mera systematiskt skulle kunna förnya den konstnärligt värdefulla svenska filmen. Han menade att Filmskolan i internationell jämförelse varit lyckosam; likväl måste man konstatera att flera av filmskaparna från det tidiga 60-talet gjorde bättre film än vi som förunnades lyxen att gå på Filmskolan. Harry Schein skrev 1970 – året då Filmskolan lades ner och filmutbildningen övertogs av Dramatiska institutet – att han faktiskt inte kunde svara ”övertygat på frågan om en utbildning av detta slag verkligen [var] meningsfull, [och] om man inte borde ha sökt sig fram efter helt andra riktlinjer än utbildningsinstitutionens.”

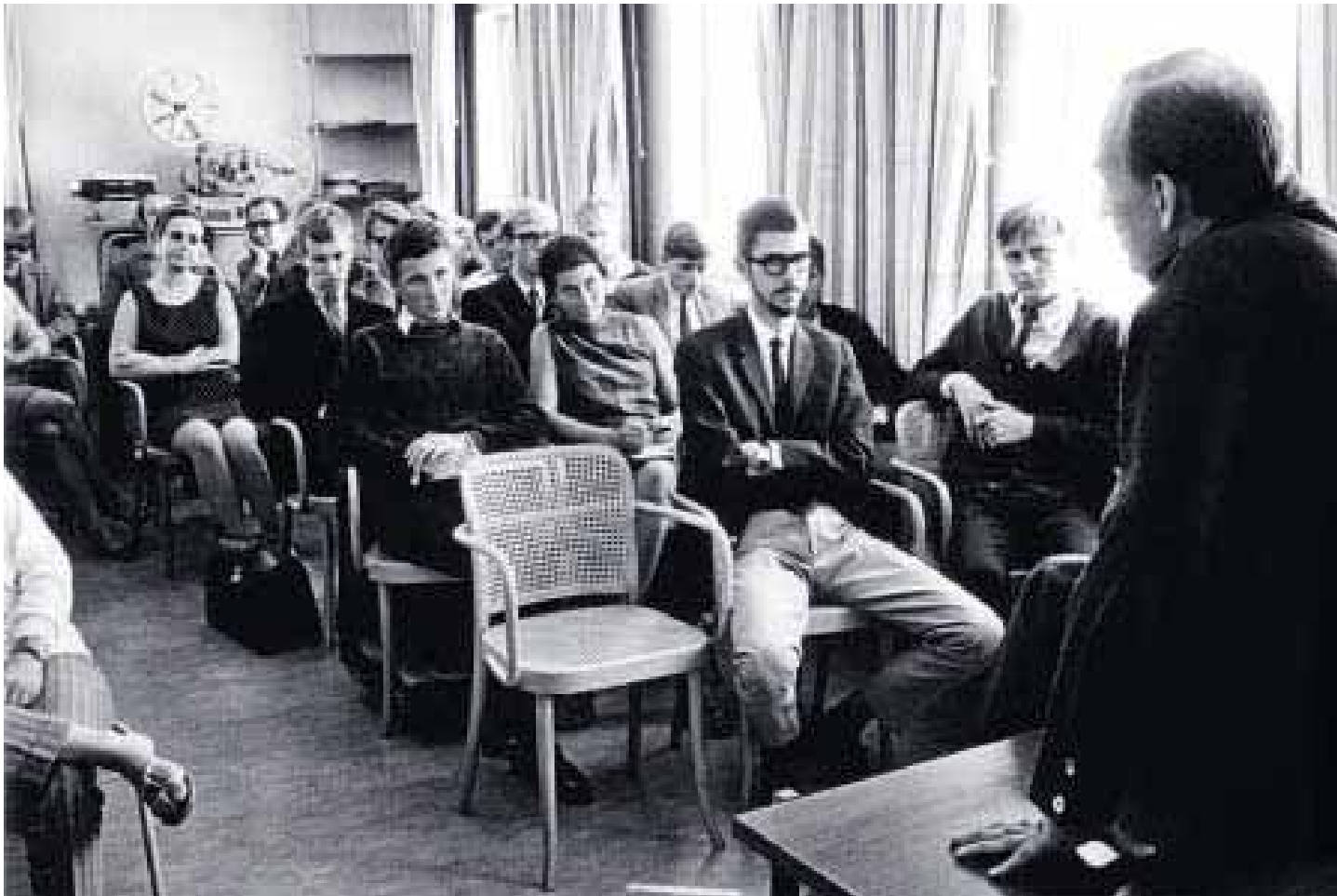
Men hursomhelst, i början av 60-talet hade trycket att upprätta olika slags högre utbildningar för teater, film, radio och TV blivit allt starkare. I mars 1963 tillsattes sju sakkunniga i en utredning, den ”Luttemanska”, som skulle föra provinsteaterutredningens förslag vidare. Uppdraget bestod framför allt i att se över kostnaderna. Den ende filmsakkunnige i den Luttemanska utredningen var Bertil Lauritzen, som var chef för SF:s beställningsfilmproduktion. Han skulle under mer än 20 år komma att företräda den mera byråkratiska riktningen inom svensk filmutbildning, både som flitig utredare, som studierektor på Filmskolan och slutligen som administrativ direktör på Dramatiska institutet. Samma vecka skrev Harry Schein i den presskommuniké som förkunnade filmavtalets tillkomst att ”den filmhögskola som här avses bör ses mot bakgrunden av den utredning ecklesiastikministern just tillsatt och vars uppgift är att föreslå

lämpliga former för yrkesutbildningen inom filmens, teaterns, radions och televisionens område. Utbildningen för dessa fyra medier sammanfaller delvis och bör i största möjlighet samordnas.” Av Filminstitutets styrelse fick samme Lauritzen några månader senare tillsammans med bland andra Sandrews produktionschef Rune Waldekrantz och Schein själv i uppdrag att dra upp riktlinjerna för en filmutbildning ”vid svenska filmateljéer.”

Hösten 1963 presenterade denna grupp ett förslag till utbildningsplan. Den kritiserades sönder och samman av Ingmar Bergman i filmtidskriften *Chaplins* decembernummer under rubriken: ”Jag tvivlar på Filmhögskolan.” Vid det laget hade Waldekrantz redan utsetts till den kommande Filmskolans rektor, och en månad senare anställdes Lauritzen som studierektor. Vad Bergman framför allt reagerade på i *Chaplin* var att det som planerades föreföll vara ”en filmskola av teoretiker för teoretiker: En underbar skola för filmkritiker, filmhistoriker, filmstudioledare, filmentusiaster”, påtalade han:

Men det är fullständigt befängt att tro att man i denna skola ska kunna utbilda regissörer, fotografer, klippare. Redan uppläggningsplanerna – med hela första året avsatt för ren teori – visar ju hur lite kontakt Waldekrantz och Lauritzen har med praktiskt filmskapande och hur lite de egentligen vet om hur det ser ut inne i huvudet på en ung människa med ett allt uppslukande behov: att få göra en film. [. . .] Ur rent professionell synvinkel tycks mig det Lauritzenska-Waldekrantzka förslaget fullständigt världsfrämmande och jag skulle kunna kritisera det punkt för punkt om det inte vore så ointressant. Betydligt väsentligare är ju att presentera ett realistiskt alternativ.

Enligt Ingmar Bergman var det viktigaste för blivande filmskapare att se film – och det bästa läromedlet var följaktligen ett rikt cinematek. Bergman och Schein var ju nära vänner, och det framstår som tämligen uppenbart att Bergmans krav på



en mer praktisk inriktning av Filmskolan senhösten 1963 snabbt fångades upp av Schein. Han förstod också att han måste lära sig mera om denna för honom helt nya verksamhet. Redan innan Bergmans artikel publicerats hade han hunnit iväg på studiebesök till de ansedda filmskolorna i Frankrike, Italien, Polen och Sovjetunionen. Den uppgift Schein fått av styrelsen var primärt att få idéer till utformningen av den nya Filmskolans byggnad. Men av *I själva verket* förstår man att Schein inte nöjde sig med det:

Resan var mycket intressant. Jag upptäckte snabbt att lärarna, i synnerhet cheferna vid dessa film-

skolor, hade en helt annan syn på verkligheten än eleverna. Särskilt värdefulla blev de synpunkter som framfördes av då redan väl kända regissörer som hade gått igenom filmskolorna ... En av dem, en av de vänligaste, sa att han var så stark och begåvad att skolan inte hade lyckats skada honom. Flertalet av de franska och italienska eleverna hade över huvud taget inte kommit till den franska eller italienska filmen – flertalet framtående franska och italienska regissörer hade inte gått i dessa skolor.

Scheins resa resulterade i en rapport som sedermera utgjorde underlaget till de riktlinjer som drogs upp

Ingmar Bergman välkomnar till Filmskolan i september 1967. Mitt i bild Roy Andersson, till vänster, bakom honom artikel-författaren själv.

för Filminstitutets skola. Enligt Schein skulle Filmskolan skilja sig från andra på två centrala punkter. ”För det första skulle den inte bli som en vanlig statlig utbildningsanstalt, som lär eleverna ett yrke för den allmänna arbetsmarknaden. Snarare skulle skolan ses som en integrerad del av filmreformen. [...] För det andra skulle tyngdpunkten i verksamheten inte ligga på det teoretiska planet utan på det praktiska filmarbetet. Teoridelen skulle domineras av filmvisningar. [...] Praktiskt filmarbete under professionella former är mycket dyrt och kostnader- na är direkt beroende av elevantalet. [...] Vi skulle således få en av världens minsta filmskolor, men den kanske bäst utrustade, och den dyraste, räknat per elev. Regiutbildningen skulle stå i centrum”.

Styrelsen för Filminstitutet beslöt i mitten av mars 1964 att de riktlinjer Schein dragit upp för utbildningen skulle följas. Man betonade vikten av att Filmskolan stod självständig i förhållande till kommande utbildningar för teater, radio och TV samt det värdefulla i att Filmskolan också anordnade vidareutbildning av redan verksamma personer i filmbranschen.

Verksamheten påbörjas – med hjälp av professor Trankell

Sedan Schein också engagerat Ingmar Bergman som ”inspektor” för skolan mot ett årligt arvode om 10.000 kronor var alla avgörande beslut fattade. ”Provisoriska filmskolan som börjar sin verksamhet den 15 september 1964 skall under första året försöka få fyra regielever, två till fyra fotoelever och två ljudtekniker. Utbildningstiden skall vara från den 15 september 1964 till den 31 mars 1966. En ny kull skall tas in den 15 september 1965”, heter det i ett PM från tidig vår 1964 skriven av Schein, Lauritzen och Waldekranz. I detta PM redovisades också allmänna krav på de sökande beträffande egen konstnärlig verksamhet, allmän kulturell bildning – samt motivering till varför de vill arbeta med film. Olika

varianter av inträdesprov diskuterades också, där erfarenheterna från de filmskolor som besökts kom väl till pass. Det handlade om praktiska regiuppgifter som att berätta en historia med hjälp av tilldelade stillbilder, filmanalyser, musikalitet och rytmkänsla, samarbetsförmåga och så vidare. Men också psykologi – punkt nummer 12 i detta PM löd exempelvis: ”I ett personligt samtal skall man undersöka de sökandes temperament, t.ex. genom att provocera gräl, utsätta dem för oväntade situationer, etc.”

Som Dick Ross, något av ett orakel i internationell filmutbildning, påpekat är en filmskola ”as good as its selection process – not as its teaching.” Harry Schein förefaller varit på det klara med detta och han kom också att ta professionell psykologhjälp. ”Skolans funktion skulle vara att systematiskt och på Filminstitutets bekostnad bedriva den talangjakt och chansa på de begåvningar producenter tidigare alltid haft ansvar för, på ett osystematiskt sätt, på egen – och i samband med långfilmsdebutanter – ofta mycket höga kostnad”, påtalade han senare i boken *I själva verket*:

Med en sådan uppläggning blev det naturligt att intagningen till skolan blev vårt kanske viktigaste problem. Paradoxalt kunde det uttryckas så att om bara intagningen fungerade perfekt så skulle skolan egentligen inte behövas – då hade ju talangjakten redan fungerat tillfredsställande. Jag diskuterade dessa problem med Arne Trankell, professor i pedagogik vid Stockholms Universitet. Han hade en mycket stor erfarenhet av sådana frågor och hans insatser har varit av avgörande betydelse för verksamhetens framgång. [Att Trankell anlitas har kritiserats] men det var inte han som bestämde vem som skulle komma in på skolan. Beslutet fattades alltid av skolans ledning. I intagningsproven ingick rutinmässigt vissa psykologiska test och samtal med psykologer. [...] Trankells insats låg närmast däri att han hjälpte oss att systematisera vårt tänkande, att undvika godtyckligt tyck-

ande så långt som möjligt, att övertala oss att lägga ner mycket tid, arbete och pengar på dessa prov.

I ”Om uttagning av elever till konstnärliga yrken”, en bilaga till ett betänkande om Dramatiska institutet från 1967, har Trankell sammanfattat sin metod och erfarenheter från Filmskolan. Rapporten är högst läsvärd. Trankell skriver inledningsvis att gängse urvalsmetoder från organisationslivet, militärväsendet och skolväsendet inte är lämpade eftersom den självständigt skapande konstnärens yrke är så komplicerat. Han fann därför uppgiften att hitta potentiella filmgenier som helt orimlig. I stället gällde det att av möjliga kandidater välja ut några med höga odds att verkligen nå framgång. ”Under sådana omständigheter kan man räkna med två faktorer, som reducerar skolans möjligheter att lyckas. Den ena är att även de bästa sökandena inom gruppen av aspiranter kan vara otillräckligt begåvade för uppgiften. Den andra är att man inte kan veta, om skolans undervisning kommer att vara riktigt avpassad till de uttagna elevernas resurser.”

Men vad hade man egentligen för föreställningar om vad och vilka man skulle utbilda – i korthet, vad gör en filmregissör? Ja, bland annat skulle man komma fram till ett antal operationella definitioner av viktiga inslag i regissörens begåvningsuppsättning. Nio egenskaper ansågs vara av betydelse; från att ha ett rikt känsloliv, starkt engagemang och intresse för människor till föreställningskraft, intellektuell rörlighet, konstnärlig självtillit och sensibilitet. Men den ”blivande regissören behöver inte vara en konfliktfri eller harmonisk människa, som motsvarar konventionella föreställningar om anpassning och ’mental hälsa.’ Disharmoni och personliga konflikter är dock varken tillräckliga eller nödvändiga förutsättningar för ett fruktbart konstnärskap. Dessa mera speciella synvinklar (harmonidisharmoni, ångest etc.) är dock inte betydelselösa förutsättningar för yrket, eftersom individens bearbetning av de personliga konflikterna liksom insikten i de egna försvarsmekanismerna i avsevärd grad

bestämmer i vilken utsträckning individen kan förfoga över sina resurser.”

Det här framstår som ganska vettigt och giltigt, och det är svårt att förstå den mytbildning och ironi som Arne Trankells insatser bestods. Det är klart att det hela är präglad av Bergmans konstnärskild, och man undrar varför den mer vänsterorienterade Schein inte lyckades få med att större intresse för samhällsfrågor. Men som bekant dröjde det inte länge förrän det politiska engagemanget blev avgörande för många av de sökandes yrkesval. När det gäller användbara egenskaper som arbetsledare kan man ju också tycka att humor och självironi borde ingå. Till den andra kullen, 1965, antogs Stefan Jarl och i sin stridskrift *Visionen i svensk film – vart tog den vägen?* beskriver han ironiskt skolans ambition att klon Bergman: ”Trankells auktoritet grundades på det rykte han fått som expert vid komplicerade rättegångar där han kallades in och avgjorde om ett vittne talade sant eller falskt. Han hade utformat ett test som gick ut på att ta reda på hur lika eller olika vi var Ingmar Bergman. Var man lik Bergman kom man in på skolan. Detta test ut-sattes vi för. Vem var mest lik Ingmar Bergman?”

Förutom rena intelligens- och kunskapstest försöker Trankell också undersöka Bergman-variabler som ”aggressiv självhävdelse”, ”benägenhet för paranoida reaktioner” och distans eller närhet till djupare personlig problematik. Testerna pågick en hel vecka och innehöll dels grupptester med skriftliga frågor och problemställningar, dels individuella djupintervjuer av psykologer – samt individuella samtal med skolans ledning och huvudlärare.

Filmskolan sjösätts – och Dramatiska institutet koncipieras

En månad innan ansökningarna till Filmskolans första årskull skulle lämnas in i maj 1964 ger film-tidskriften *Chaplin* ut ett specialnummer om filmut-bildning. Där får den nya skolan presentera sig själv



Bergman och Schein på Filmskolan i september 1967.

för läsarna och förhoppningsfulla elever. I numret berättar man att mästereffektören Göran Strindberg engagerats som lärare i filmfoto, att den meriterade och inspirerande Pelle Lönndahl står för ljudutbildningen, att Carl-Olov Skeppstedt med 80-talet långfilmer i bagaget ska leda undervisningen i klippning, och att Lars Werner har blivit produktionschef. Ett år senare får min fine lärare Werner också hand om den nya produktionsledarlinjen. Moderna, högklassiga kameror (både 16- och 35 mm) och det senaste inom ljudutrustning köps in till skolan liksom nya klippbord. Inom bara ett halvår hade formen för skolans utbildning fastställts, personal anställd, lokaler och utrustning

skaffats – och elever antagits. De får passepartoutkort till landets alla biografier, gratis lunch, visning av hundra filmer om året på schemat och samma studielånevillkor som inom högskolan i övrigt – det är Scheintempo och Scheinvillkor!

Redaktör för filmskolenumret av *Chaplin* är Jonas Sima, som blir en av de första att kritisera den nyss hjälteförklarade filmreformatorn Harry Schein. I en lång artikel i *Stockholms-Tidningen* i april 1964 anklagar han den kommande antagningen till Filmskolan för att vara ett rent lotteri. På vilka grunder tror man sig kunna välja ut de ”rätta” talangerna? Och kunde man inte ha lärt sig mer av hur man i utlandet lagt upp filmutbildningarna? Varför har

man inte från Filminstitutets sida sett till att upp-
lägget för Filmskolan debatterats offentligt innan
formen permanentades? Sima hävdar slutligen att
exklusiviteten på Filmskolan skulle stoppa en upp-
dämd begåvningsreserv, som alltså inte skulle kom-
ma till uttryck.

Harry Schein tillbakavisar givetvis Simas in-
vändningar, men trots den stora och ambitiösa sats-
ningen håller han en tämligen låg profil och är för-
siktig med vilka resultat man kan förvänta sig. Sima
återkommer med sina ifrågasättanden, som han inte
anser klarlagda av Schein. Han för också in ett nytt
argument som kommer att få stor betydelse för de
kommande årens filmdebatt och kritik mot Schein
– filmreformens branschkompromiss gäller i prin-
cip enbart spelfilmen. Sima påtalar bland annat att
den svenska filmkonsten ”också kan och bör rymma
begåvade dokumentärfilmare, kortfilmare, TV-film-
are och reklamfilmare. En filmskola kan säkerligen
även bidra till en konstnärlig förnyelse på dessa om-
råden. Filmskolan bör rimligen inte enbart vara på
jakt efter spelfilmsbegåvningar.”

I september 1964 sker uppropet för den första
elevkullen i närvaro av bland annat Filminstitutets
ledning, cheferna för de stora produktionsbolagen
samt Krister Wickman och Roland Pålsson från de
ansvariga departementen. Skolans förste föreläsare
är inte oväntat Ingmar Bergman som talar om per-
soninstruktion utifrån egna filmer. Under hösten
1964 följer Bo Widerberg, Vilgot Sjöman, Jean-Luc
Godard, René Clair och François Truffaut. Ambiti-
tionen är skyhögt. En diskussionsserie om konst-
och kulturfrågor hålls dessutom var tredje lördag
med Harry Schein som inledare. I januari 1965
återkom Bergman – som påtalade: ”Det enda vikti-
ga är sedan vad ni själva gör av er tid här, vad ni
suger i er, och vad ni får ut av de ekonomiska resurser
som ställs till ert förfogande. Ni behöver inte
böja er för någon åsikt. Ni har endast att böja er för
ekonomi- och tidsfaktorerna.”

Vi den här tiden har den Luttemanska utredning-
en blivit klar med sitt uppdrag. Den föreslog ett

institut med framför allt scenkonstutbildningar.
”Detta institut kan med hänsyn till sin verksamhet
karakteriseras som en praktiskt-experimentell
produktionscentral för samtliga fyra media, kom-
pletterad med teoretiska utbildningsresurser.” Det
nya institutet och Filmskolan skulle bedriva sina
verksamheter parallellt i det nya filmhus som Harry
Schein med arkitekten Peter Celsings hjälp nu bör-
jar planera på Gärdet.

Men även om utredandet rullar på, artar sig
verkligheten på Filmskolan inte riktigt som Harry
Schein tänkt sig. Klagomål framförs till Schein, som
i slutet av mars 1966 presenterar ett reformförslag.
Det första året blir nu ett rent tekniskt övningsår
medan det andra ska vara ett fritt ”workshopår”.
Inga manus ska kunna underkännas av lärarna – vilket
skett tidigare – villkoret är bara att man klarar de
ekonomiska och tekniska förutsättningarna. Schein
kritiserar dock i sin tur eleverna för att vara intro-
verta och egocentriska – och snart är debatten igång.
I en intervju säger han att ”Filmskolan kom till där-
för att det länge funnits ett allmänt krav på filmut-
bildning. Den lyder under Filminstitutet, bekostas
alltså av branschen. Det är självklart att en sådan
skola måste vara inriktad främst på att göra bra spel-
film, sådan som producenterna tjänar på, helst genom
både stor publik och höga kvalitetspremier.”

I april 1966 lägger ecklesiastikminister Ragnar
Edenman fram en proposition med utgångspunkt i
den Luttemanska utredningen. Där står det klart
att Filmskolan ska gå upp i en större institution för
flera medier som nu skall förberedas. Schein kom-
menterar: ”Vi inom Filminstitutet är mycket glada
över den nu framlagda propositionen. Man har i
väsentliga punkter följt vårt remissvar, t.o.m. där vi
framfört synpunkter som Luttemans förslag saknat.
När vårt nybygge på Gärdet står klart kommer
Sverige att få en utbildningsanstalt som är enastå-
ende i hela världen. Propositionen är värdefull fram-
för allt från administrativa, tekniska och ekonomiska
synpunkter, men naturligtvis kommer det att
gagna även de konstnärliga värdena.”





Harry Scheins inställning till filmutbildningens roll i Sverige tycks alltså vara på väg att förskjutas i riktning mot branschintressen och praktiska lösningar. Kanske tycker han att det är skönt att besvärliga filmelever får staten att tampas med – i stället för hans filminstitut. Det blåser nu också alltmer omkring Harry Schein; på sina håll har han börjat att kallas för "filmdiktatorn." Ändå tar han i juni 1966 plats i den "Gårdstedska" organisationskommittén för den nya "utbildningsanstalten" som framför allt ska banta de höga kostnaderna i det Luttemanska förslaget. Schein är den ende från filmsidan, men saknar fortfarande i stort sett egen praktisk produktions- och pedagogisk erfarenhet. Han lever på sitt engagemang och konstruktiva fantasi.

I juni 1967 presenterar kommittén ett förslag, där det exempelvis påtalas att det kommer att finnas ett stort behov av kompetens inom den expanderande televisionen – en andra kanal står ju för dörren. Man hävdar också att det finns behov av olika nivåer på medieutbildningen, dels en lägre för allmänproduktion inom TV och radio, dels en högre konstnärligt syftande nivå för framför allt film. Den skisserade så kallade "allmänna" linjen med 32 platser är tänkt att ge en grundkompetens antingen för direkt utträde i arbetslivet eller för de högre regiutbildningarna. Och de som går den högre filmutbildningen ska genomföra några produktioner inom såväl teater, radio som TV.

Dessa förslag, och flera andra, bildar alltså grunden för Dramatiska institutet; totalt räknar man med att institutet på sina åtta utbildningslinjer årligen ska ta in 76 elever. Institutet kommer, fullt utbyggt, att samtidigt ha ungefär 140 elever. Harry Schein, som trots att han hela tiden sitter med i utredningen, skall några år senare skarpt kritisera den beräkningsmetodik som organisationskommittén använde. Uppdraget att reducera "per capitakostnaderna" ledde exempelvis till att totalkostnaderna ökade med 160 procent! Jämväl – i mars 1968 tillsätter regeringen en interimstyrelse för Dramatiska institutet. Den kritiske

Harry Schein i gräset under musikfestivalen Gärdesfesten i Stockholm i juni 1971. Foto: Claes Löfgren Scanpix.

och överallt aktive Harry Schein blir naturligtvis dess ordförande.

Mina egna år på Filmskolan

I september 1967 hade jag själv blivit elev på Filmskolan. Jag passerade det Trankellska nålsögat med fascination – roligt faktiskt att vara i centrum för psykologernas närgångna intresse. Som sökande till produktionsledning blev jag mindre rådbräkad än kamraterna på regi.

På senhösten det året ordnades en fransk filmvecka i Stockholm. På Spegeln visades Claude Lelouchs *Leva för att leva* – en sliskigt obehaglig blandning av kärlek, otrohet och Vietnamkrig. Jag vacklade ut, lätt illamående, i halvtid och möttes utanför biografsalongen av experimentfilmaren Calle Gyllenberg, som agiterade för protester mot filmen och mot de franska gäster som med Yves Montand i spetsen just då smörjde kråset på Operakällaren på Filminstitutets bekostnad. Jag var för bedövad för att haka på men andra från skolan var desto ivrigare. Det slutade med slagsmål i Kungsträdgården, med en rasande Montand som åkte hem direkt – efter att ha deltagit i franska motståndsrörelsen var han inte så förtjust i att på plakaten kallas fascist – och en förbannad Harry Schein. Efter den här incidenten skulle vi minsann inte mer få träffa några utländska högdjur inom filmen.

Att den politiska temperaturen steg för varje månad märktes i relationerna mellan skolans ledning och oss elever. Men än hårdare konfrontationer anstod till det kommande året, det omtumlande 1968. Kring första maj det året hade bussar för hundratals demonstranter till Båstad hyrts in, och förberedelserna för en dokumentärfilm var i full gång ute på Filmskolan. De flesta i ”Grupp 13” som gjorde klassikern *Den vita sporten* kom därifrån. I centrum för det hela befann sig Bo Widerberg, som samtidigt skulle dra igång inspelningarna av *Ådalen 31* där flera av film-skoleeleverna också deltog. I våra lokaler ute i Marie-

häll nära Solvalla var förväntningarna höga inför aktionen i Båstad. Själv deltog jag inte – som ordförande för elevkåren på skolan hade jag långt tidigare bundit mig för att delta i en konferens om ny nordisk film i Lund. Men min position som produktionsledare och kårpamp i det lilla formatet ville några utnyttja för att få tillgång till skolans filmutrustning utan ledningens vetskap och medgivande. Ändamålen hade börjat helga medlen; jag vägrade och ådrog mig missnöje från de mest trossvissa.

Emellertid lyckades Widerberg övertala Schein att öppna dörrarna till kameror och råfilm. Efter ett enkelt telefonsamtal släppte han också till 75.000 kronor för filmprojektet. Filmteamet gav sig av och lyckades på bara några månader färdigställa en dokumentär långfilm, som fick lysande kritik och som står sig väl än idag både konstnärligt och som tidsbild. Av Filminstitutets jury fick den högsta poäng och därmed ett kvalitetsbidrag på mer än 350.000.

I Frankrike hade studentprotesterna mot utbildningssystemet inspirerat till massiva politiska strejker bland arbetarna, och på Filmskolan följde vi engagerat skeendet i Frankrike, som snart fick följdverkningar i Stockholm. Studenterna protesterar mot Palmes universitetsreform och ockuperade Kårhuset – jag var där och minns en sällsamt kokande stämning. På ett upprört elevmöte ute på Filmskolan krävde några att också vi skulle ockupera våra lokaler. Som ordförande lyckas jag avstyra förslaget – det föreföll helt poänglöst.

Den långfilmspraktik vi fick mellan de två åren på skolan var oerhört värdefull. Och Ingmar Bergman fortsatte att intressera sig för eleverna. Flera av regieleverna, i min kull både Marianne Ahrne och Christer Dahl, hade honom som handledare och fick jobb som assistenter och lärde sig mycket. Men det motstånd han vid den här tiden mötte med sina filmer och ibland på skolan gjorde att han började tveka om sin roll som inspiratör. I augusti 1969 fick rektor Waldekrantz till exempel ett brev från Harry Schein. ”Jag har talat med Ingmar. Och han står kvar som inspektör. Motvilligt men dock.” Själv blev jag i

slutet av 1968 anställd på Filminstitutet och fick produktionsansvaret för långfilmsprojektet *Jänken*. Projektet hade initierats av Stefan Jarl som Harry Schein engagerat något år tidigare. Men dessa två starka personligheter drog inte jämnt – Stefan slutade och Harry stod med ett projekt som han själv inte trodde mycket på, men som Stefan utvecklat så långt att det måste fullföljas. På det sättet fick jag, med blott tre terminer på Filmskolan bakom mig, plötsligt ta hand om en långfilmsproduktion!

Våra krav på mera makt över utbildningen på Filmskolan hade ökat och som ordförande i elevkåren ledde jag kring nyåret 1967/68 arbetet på att utforma nya former för inflytandet. Skolledningen föreföll lätt provocerad. Schein ironiserade över våra krav på långtgående demokratiska reformer – men insåg snart att nyordningen medfört en förbättring. Detta bekräftas av Bertil Lauritzen i ett PM från april 1968. ”Atmosfären i skolan är så god man kan begära och därtill har flera faktorer medverkat. De sociala funktionerna har väsentligt förbättrats genom fastare besluts- och kontrollfunktioner samt ett avsevärt utökat kommunikationsflöde men också – och inte minst – genom att elevkåren nått en fastare struktur och därmed kunnat spela en viktig roll som dialogpartner till lärarkåren i skolans angelägenheter.” Utvecklingen mot ökat inflytande för oss elever upplevde jag som konfliktfri utan demokratiska excesser. Visst hade vi stormöten och diskuterade ibland i det oändliga. Den 14 januari 1969 skrev jag i ett PM att ”min åsikt är att om vi överhuvudtaget skall kunna komma vidare med diskussionen om skoldemokrati och utbildningsinnehåll så måste vi ge upp tragglet kring formella beslutsfrågor för att ge oss i kast med en svårare men viktigare uppgift: Att gemensamt försöka beskriva den situation som vi yrkesmässigt vill vara verksamma i. [...] En helt genomförd skoldemokrati, som enbart tar sikte på förhållandena inom skolan, men som skiter i vad vi skall använda film till anser jag meningslös.”

Skolsituationer med vuxna som elever tenderar ofta att åter vilja göra dem till barn. Och då bär de

sig åt som barn – med trots och avundsjuka. Ett av Harry Scheins problem i allmänhet och med Filmskolan i synnerhet bottnade just i hans ”besserwissande” av oss ”sina barn”. I mars 1969 fick jag till exempel ett brev från honom med hans kommentarer till en övningsfilm från skolan.

Jag har sett Roy Anderssons film om ett ungt par som vaknar på morgonen och han cyklar sedan sin väg. Fotot påminner mig om sämsta och mest amatörmässiga 30-tal. Jag hörde ungefär 20% av orden. Aina som också såg filmen säger 30. Men å la bonne heure för dåligt ljud och dåligt foto om man har något att säga. OK t.o.m. för dåligt foto och dåligt ljud när man inte har något att säga men gör det på ett intressant sätt. Jag tycker nog att det är en av de jävligaste grejerna jag har sett från filmskolan. Mannen av folket, d.v.s. maskinisten, tyckte att det var jävligt tjatigt och dessutom tekniskt dåligt. ... PS – jag förutsätter att produktionsledningen var utomordentlig.

Den film Harry sett och som jag produktionslett hette *Att hämta en cykel*, en liten charmig förstudie till Roy Anderssons debutfilm *En kärlekshistoria* som Europa Film lät honom göra omedelbart efter de två åren på skolan. Där hade man uppenbarligen mer blick för hans talang än Harry – som i *Schein* målar ut Roy som den mest aggressive och förvirrade av oss alla på skolan.

Jänken, mitt första professionella uppdrag för Filminstitutet, skulle bli en dokumentärt präglad spelfilm. Inspelningsperioden sommaren 1969 i Göteborg blev en av de lyckligaste jag upplevt. När jag rapporterade till Schein om hur fint allt flöt varnade han: ”Har man det trevligt med varandra, blir det ingen bra film!” Han kom dock ner till Göteborg för att ta del av vårt arbete. Stolt bar jag fram en 300 meters rulle med några centrala scener. Halvvägs till klippbordet lyckades jag kalva rullen som strax ringlade i långa ormar på golvet. Jag rodnade och skämdes. Men Harry tog i ögonblicket chansen att äntli-

En leende Roy Andersson – här tillsammans med fotografen Jörgen Persson.



gen få syssla med praktiskt filmarbete. Med en penna och gott humör snurrade han upp filmen på klippbordstallriken – snart kunde vi tillsammans ta del av några lyckade dagstagningar.

Jänken hade biopremiär i februari 1970. Jag fick genast ett brevkort från Harry Schein: ”Jag vill gärna gratulera dig till framgången med *Jänken* både hos recensenterna och hos publiken. Det sistnämnda är verkligen en överraskning för mig, men ingen är gladare än jag över att jag hade fel. Tack för ett gott arbete!” Det var roligt att få det erkännandet av en man som så ofta sagt: vad var det jag sa.

Att samarbeta med Harry

I mitt arbete med Harry Schein drabbades jag återkommande av så kallad *esprit d’escalier* i trappan på väg från våra möten: ”Ja, det skulle jag ha sagt.” Han var helt enkelt för snabb i huvudet. För att värna min

position och integritet skrev jag ofta väl övervägda brev till min chef, som också lät mig och min klasskamrat på skolan, Staffan Hedqvist, fungera som en sorts filmkonsulenter i det fördolda. Det var vi båda som läste och bedömde inkomna förslag till kort- och dokumentärfilmer, och det var vi som spanade efter nya regitalanger och långfilmsprojekt.

Mitt samarbete med Harry Schein var i grunden positivt och inspirerande. Hans Filminstitut var en effektiv och obyråkratisk institution, i hög grad präglad av sin skapare. Scheins alltid tomma skrivbord avslöjade hans ambition att snabbt få mycket undanstökat. Jag kunde diskutera svårigheter jag upplevde i jobbet med Harry, som svarade intresserat. Men en dag frågade han mig plötsligt: ”Vad gör jag för fel?” Han undrade varför han som ville så väl, så ofta hamnade i konflikter, personliga eller politiska. Jag blev överrumplad och svarade bara: ”Du är så ensam”. Och det var sant, det fanns ett slags ödslighet omkring honom; hans bakgrund som ung in-

vandrare och judisk flykting, hans intelligens som kunde göra honom arrogant och hans behov av att dominera hade gjort honom ensam. Men också tydlig – under sina femton år i Filminstitutets ledning var han navet i svenskt filmliv. Få kvällar bland kollegor förflöt utan att Harry diskuterades, berömdes eller – efter hand – alltmer ifrågasattes.

Mina engagemang i utbildningsfrågorna på Film-skolan ledde till att Harry Schein bad mig representera Filminstitutet i Dramatiska institutet, den större institution som snart skulle ta över Filmskolans uppgifter och dessutom utbilda inom radio, TV och teater. Under uppbyggnadsskedet hade ju Schein varit ordförande i Dramatiska institutets styrelse. ”Då fick jag med utbildningsbyråkratin att göra”, skriver han i *Schein*. ”Den tyckte att utbildningen skulle bli för dyr, räknat per capita. Den kunde bli billigare per capita om man tog in fler elever. Att totalkostnaderna därmed ökade, att utbildningen försämrades, att man utbildade fler än vad arbetsmarknaden behövde, var ovidkommande för byråkratin. Jag avgick som styrelsens ordförande.” Harry hade återkommande undrat om det meningsfulla med institutionaliserad filmutbildning. I *I själva verket* resonerar han mera utförligt kring detta tvivel:

Mot denna bakgrund kan det förefalla inkonsekvent att jag ägnat så mycket arbete åt tillkomsten av DI. Men jag hade ingenting med dess ursprungliga riktlinjer att göra. När dess tillkomst väl syntes vara ett faktum blev min insats begränsad till förslaget om inkorporering av vår filmskola. När detta förslag väl blivit accepterat åtog jag mig ordförandeposten i den nya institutionens interimstyrelse för att, organisatoriskt, göra det bästa möjliga av en given situation och för att, till den nya institutionen, förmedla något av de erfarenheter vi vunnit i filmskolan. Men jag märkte snart att den statliga byråkratin inte lämpar sig särskilt väl för mitt sätt att arbeta. Jag såg också hur den nya institutionen, redan innan den kom-

mit igång, blev föremål för häftiga offentliga attacker, ofta med en mot min person riktad udd. Jag förstod inte riktigt varför jag skulle utsätta mig för angrepp för ett arbete som jag inte bett om, inte var angelägen om, om vars lämplighet jag inte ens var övertygad. [...] Det var av detta skäl som jag hoppade av Dramatiska Institutet.

Filminstitutet skulle dock vara representerat i DI:s styrelse. Harry föreslog att jag tog vid. Och så blev det enligt beslut i SFI:s styrelse i februari 1969. *DagensNyheter* hade ett uppslag som presenterade ”Åtta gubbar i styrelsen” – jag var bara 26 år! I styrelsen försökte jag så gott jag kunde föra fram mina färskaste elevsynpunkter. Jag hade läst både Luttemans och Gårdstedts betänkanden, och kände mig ganska tveksam inför dessa oändliga per capita-resonemang och frånvaron av verkliga visioner och kvalitetsambitioner. Men precis som Harry Schein tänkte jag att man måste försöka göra det bästa möjliga av det läge som uppstått. Han gav mig också ett tydligt uppdrag: att verka för att Trankells kunskaper om urvalsmetodik togs till vara. Men den nyutnämnde rektorn Göran O. Eriksson var negativ och tidsandan verkade mot sådan psykologmedverkan. Hela konceptet avvisades. Harry blev förbannad – Trankell kränkt. Jag kallades till både Schein och Trankell, förklarade att jag trots mina egna goda erfarenheter inte rädde på rektorns val och styrelsens stöd för det.

Till regilinjen antogs tio elever med högst blandad bakgrund. Hälften av dem gjorde aldrig någon långfilm. Fyra blev engångsregissörer. På Scheins förslag hade Eriksson engagerats som rektor – och jag fick snabbt bra kontakt med honom. Plötsligt kändes alla förberedelser som ett äventyr, även om utbildningsuppdraget nästan var omöjligt. Signalerna från departementet var länge positiva när det gällde resurserna – kanske skulle eleverna trots allt fyrkantigt byråkratiskt tänkande i de förberedande utredningarna få utrymme för sin kreativitet och lust? DI skulle ärva Filmskolans lärarkader, utmärk-

ta personer men med sina professionella erfarenheter åtskilliga år bort i tiden. Det var ett handikapp – så mycket hade hänt sedan de lämnade filmateljéerna och satt sig i ”katedern”. Studiosystemet var i upplösning, televisionen expanderade vilt, produktionstekniken blev rörligare, och de ideologiska diskussionerna gav sig ut i allt vidare banor. För att tillmötesgå den nya tidens krav och utmaningar hade vi i styrelsen begärt ordentliga anslag för gästlärare och för en skådespelarenssemble inom skolans väggar. Tillsammans skulle sådana krafter utifrån kunna tillföra både friska vindar och gedigen erfarenhet. Men på ett styrelsemöte i början av 1970, bara något halvår före skolstarten, upplevde jag att skolan drabbades av ett dråpslag genom departementets hårdhänta behandling av våra väl övervägda anspråk på resurser. ”Nu slår de ihjäl det här stället innan det ens hunnit öppna” – så tänkte jag.

Samtidigt hade Filminstitutets styrelse under Harry Schein i mycket kritiska termer diskuterat DI:s förslag till filmutbildning: ”Denna utbildning överensstämde varken till omfattning, innehåll eller syfte med den som Filminstitutet hade anledning att förvänta, då avtalet träffades om Dramatiska Institutets övertagande av filmutbildningen. Antingen borde Filminstitutets bidrag till den försämrade utbildningen minskas eller Filminstitutet återtaga filmutbildningen.” Jag kände att det inte längre gick att sitta kvar i styrelsen. I stället fick jag en tillfällig tjänst som assistent till Göran O. Eriksson och hoppades att jag skulle kunna bidra mera på marknivå under skolans första år.

Det blev kaotiskt – det där med elever som skulle lära sig fyra medier på några få år hade ingen någon erfarenhet av. Filmhusbygget var försenat och vi vadade i lera på Gärdet och snubblade på bräddhöggar på väg till våra nya lokaler. Rektor Eriksson var mera inspiratör än administratör – mycket gnisslade. Till det kom elevernas politiska engagemang samt deras och omgivningens krav på ultrademokrati. Någon organiserad elevkår med gemensamma intressen kunde inte skapas i denna miljö. Det blev tungrott

Harry Schein på besök i ett av Filmskolans klipprum hos regieleven Ingvar Skogsberg 1966. Foto: Anders Engman Scanpix.





förstås. Filmbranschen såg med förskräckelse på utvecklingen och eleverna, som i sin tur misstrodde branschen. Ingen ville ta i den andra med tång. Så började, menar jag, Dramatiska institutets livslånga isolering från omvärlden. Filmhuset, som var tänkt som ett öppet hus med filmvetenskap, institut, bibliotek, arkiv och filmutbildning som ett slags kommunicerande kärn, blev i stället en byggnad med vattentäta skott. Jag kände mig på nytt hjälplös i denna omtumlande process, som ingen orkade styra och valde att inför DI:s andra år att gå över till frilansverksamhet som produktionsledare.

I sitt direktörsrum satt Harry Schein kvar ytterligare åtta år, tills han av den borgerliga regeringen och regissörsuppropet tvingades lämna Filmhuset. Som framgår på flera ställen i *Schein* växte hans skepsis mot Dramatiska institutet. ”Varken Göran O. Eriksson eller hans efterträdare hade någon filmerfarenhet. Ingen av dem sökte kontakt med mig eller etablerade kontakt mellan eleverna och Filminstitutet. Ändå fanns vi i samma hus. Jag representerade på gott och ont den verklighet för vilken utbildningen fanns till. Men man ville inte utbilda för verkligheten, utan för drömmar om en annan verklighet. . . . Dramatiska Institutet har varit som ett löv för vinden. Felet är inte vindens. Institutet kan inte befrias från allt ansvar. Den svenska filmens kreativitetskras är delvis krisen hos en förlorad generation. Den gick vilse i Dramatiska Institutets korridorer.”

Ett slags försoning

I slutet av mars 1987 arrangerade jag tillsammans med några andra en återsamling för alla de sex årskullarna på Filmskolan. Harry Schein var förstas inbjuden – det var första gången på nio år som han besökte sin skapelse. Det såg ut att bli en trevlig kväll med många fina minnen. Men när var och en berättade vad vi numera gjorde kom gammalt groll i dagen. Harry attackerades långsamt och viskade till mig: ”Jag skulle inte ha kommit.”

Vi diskuterade emellertid också vad Filmskolan uppnått och jag hävdade, stödd av Rune Waldekranz, att den, trots sin korta existens på 60-talet varit mer framgångsrik än Dramatiska institutet. Men hur lyckad hade Filmskolan egentligen varit om man studerade utfallet i form av genomförda konstnärligt syftande långfilmer med oss elever i ansvariga funktioner? Det hade ju trots allt varit skolans egentliga syfte. Jag bestämde mig för att ta reda på saken, gick till Filminstitutets bibliotek och bläddrade igenom produktionsuppgifter i filmtidskriften *Chaplin*. Det blev ingen dålig lista. Men kanske hade jag väntat mig mer. Jag skickade listan till Harry som svarade. ”Det är naturligtvis svårt att göra vetenskap av Filmskolan. Åtskilliga av dem som gick igenom Filmskolan hade väl på annat sätt kunnat närma sig filmen. Det bevisas ju av alla de debutanter som inte har gått igenom Filmskolan”, skrev han bland annat, och menade att det kanske varit intressantare att jämföra med DI. ”Jag är övertygad om att Filmskolan, vid en sådan jämförelse och även om hänsyn tas till tidsskillnaderna, hade hävdat sig mycket bättre än DI. Avgörande är naturligtvis, som alltid, inte kvantitet utan kvalitet. Och nog har jag en känsla av att Filmskolans första kullar därvidlag står i en klass för sig. Men det behöver ju inte vara Filmskolan i sig utan snarare det ackumulerade trycket före filmreformen och Film skolans grundande.”

1994, trettio år efter att Filmskolan dragits igång var tanken att vi alla skulle träffas igen. Det skickades en inbjudan till Harry – som svarade:

Grundandet av Filmskolan tillhör de ljusaste minnena från min filmtid. Jag visste att det inte räckte med en förnyelse av filmsystemet, att det var minst lika viktigt att förnya rekryteringen till den nya film som nu skulle göras. Jag engagerade mig intensivt från början, inte minst i urvalsprocessen. Barnlös som jag är såg jag den eller de första kullarna som ställföreträdande barn. Jag gillade medarbetarna. Vi vann snabba framgångar. Men minnena är inte bara ljusa. Kärleken till de ställ-

företrädande barnen bemöttes inte med kärlek till en ställföreträdande far utan – så småningom – med en fadersprotest. Jag minns den leda jag kände vid mitt sista möte med eleverna. Medan det revolutionära tungomålstalandet brusade förbi föddes hos mig tanken att jag skulle lura staten och få den att överta filmutbildningen i Dramatiska Institutet – och att avgå så snart det kom igång. Slut-satsen av dessa funderingar är att jag inte kommer. Men hälsa alla gamla vänner. Ovännerna har jag glömt – men inte ovänskapen.

Efter övertalning av Pelle Lönndahl beslöt sig Harry för att trots allt gå till jubileet för att strax kunna avvika. När han anlant såg han att hans ”barn” hunnit bli medelålders. Han beskriver kvällen i *Sluten*. ”Stämningen var varm, inte minst mot mig. Vi åt och drack, pratade enskilt och i organiserad form, om gamla tider. Vid tolvtiden ville jag gå, hindrades av värden Roy Andersson, och några andra. Stanna kvar, sa de, berätta hur Du ser på tiden som varit. Jag kom inte därifrån förrän vid tvåtiden på natten. [...] Och mina aggressioner – visst, de fanns kvar trots min likgiltighet för film-livet idag – försvann spårlöst. De hade överlevt efter min avgång från Filminstitutet – mitt liv före detta.

Nu avlöstes de av försoning. Försoning innebär alltid ett slut.

Några dagar senare fick Harry ett brev från Roy Andersson. På fler än ett sätt sammanfattar det min egen syn på Filmskolan – och jag låter därför Roy få sista ordet.

Som jag försökte framföra i mitt tal [till dig Harry] var tillkomsten av Filmskolan något alldeles enastående i svensk bildningshistoria. Med sitt generösa och professionella upplägg var den en skatt, inte minst för oss som hade växt upp i periferin och inte hade någon som helst kontakt med film eller kulturliv. Att många elever tackade genom att hugga i den hand som födde dem var inte ett uttryck för exceptionell bortskämdhet, otacksamhet eller elakhet. I många stycken handlade det om ett slags fadersuppror, men inte i den gamla bemärkelsen på familjenivå. Den nyvunna tillgången till högre utbildning för alla innebar också att det gamla auktoritetssamhället blev ifrågasatt på ett sätt som inte tidigare varit möjligt. [...] I grunden kvarstår dock tacksamheten mot dem som öppnade portarna och skapade möjligheterna. Filmskolan var en sådan möjlighet och dess betydelse har vi inte sett slutet på ännu.