

blive endnu større gennem sammenlægninger ikke alene i produktionsleddet men også på distributions- og forevisningssiden. Producenten Erik Crone, som gennem flere år har søgt at skabe et kommercielt alternativ til den eksisterende branche, er ikke rolig ved situationen, som den har udviklet sig, og han er ikke i tvivl om, at der i løbet af det næste års tid eller mere, vil være en produktionskrise i dansk film – netop fordi der er få, men store producenter, der sidder inde med alt for megen magt – først og fremmest i forhold til filminstituttet. På et spørgsmål om, hvilke selskaber han konkret tænker på i forbindelse med magtkoncentrationen, svarer han:

»Det er Palladium, Saga, Rialto og Nordisk. Nordisk har selv studier, selv biograf, selv udlejning og begge eksisterende danske laboratorier. Rialto har udlejning, studier og ca. 30 biografer*. Saga har studie sammen med Rialto, udlejning via Teatrenes Filmkontor men kun én biograf, hvorimod Palladium har en 6-7 stykker foruden eget udlejningselskab.«

Det er klart, at disse selskaber således effektivt kontrollerer det eller de led, hvor igennem pengene strømmer. Det er vel stadig således, at størsteparten af de danske biografer er »frie« i den forstand, at der er et gensidigt afhængighedsforhold mellem dem og de, der leverer filmene, altså udlejerne. Men selv om situationen er den, at størsteparten af biograferne er frie, så påpeger Erik Crone, at det skal tilføjes for at gøre billedet klart, at pengene kommer ind på ca. 80 af de ca. 350 biografer, som findes her i landet og af de 80 nøglebiografer, anslår han at omkring 50 er effektivt kontrolleret af udlejningselskaberne. Filminstituttets stilling i denne situation er vanskelig. Bevillingerne er for små, til at instituttet vil kunne etablere sig som en partner på lige vilkår med den private branche og derudover er der slet ikke idag politisk opbakning bag tanken om en stærk statslig filmproduktion fulgt op af en statslig distribution til stats- og/eller kommunale biografer. Konsekvensen, som instituttets bestyrelse har taget af de vanskeligheder og de muligheder, som findes, synes at være en prioritering, som sætter produktionen i spidsen og hvor de andre områder (f. eks. distribution og biograf-spørgsmål) foreløbig synes at mangle en egentlig målsætning.

Hvad produktionen angår, så har bestyrelsen i princippet lagt sig fast på at ville støtte film med ca. 70 % af produktionsomkostningerne, ud fra den idé, at der i dag i det danske samfund findes en risikovillig privat kapital, som kan kaldes frem, hvis den får tilstrækkelig gode arbejdsmuligheder. De arbejdsmuligheder, som instituttet idag tilbyder den private kapital, er en samlet fortjeneste på 35 % – det vil sige, at før filminstituttet begynder at få sine penge tilbage fra en film, så trækker den private kapital sin 35 %'s fortjeneste ud og af hver krone instituttet derefter får tilbage modtager producenten yderligere 10 øre. Skulle situationen opstå, at filmen spiller et overskud hjem, så tilfalder dette overskud ubeskåret producenten, og det eneste filminstituttet – i gunstigste fald – får ud af en kommercielt vellykket film er at få sine udlæg ind igen. Princippet om den maximale støtte på 70 % af en films produktionsomkostninger administreres dog ikke mere rigoristisk, end at der er blevet støttet med op til 87 % – og i tilfældet »19 Røde Roser« blev den maximale støtte slet ikke anvendt. Budgettet var på ca. 1,4 millioner og støttebeløbet ca. 840.000 kr. – altså svarende til 60 %.

* I den filmavis, som Filminstituttet for nylig udgav (i forbindelse med den danske filmfestival) oplyses det, at Preben Philipsen vil være tilfreds med at kontrollere 20 biografer, og at han foreløbig råder over 11. Siden er dog Alexandra biografen kommet til. Red.

Filmloven efter 10 år:

Samtale med Esben Højlund



Esben Højlund Carlsen.

med Erik Crone og Højlund Carlsen

Claus Ib Olsen: Esben, du har jo på nært hold følt forskellen mellem at komme igennem med ideer først under den gamle og nu under den nye filmlov. Efter at du var kommet ud af filmskolen som instruktør, havde du ikke mindre end tre projekter, som alle fik en økonomisk støtte – to af dem endda en filmfondgaranti på 500.000 kr. – alligevel blev ingen af dem til noget. Hvorfor gjorde de ikke det?

Esben Højlund Carlsen: Ja, groft sagt, så manglede der en konsulent! – Det var et oplagt eksempel på, at der manglede et andet initiativ, end at der sad en dommerkomite og tog kølig stilling, enten for eller imod, de projekter, som kom ind. Derudover manglede filmfonden vel både mulighed og interesse for at følge komiteens afgørelser op, og det vil igen sige, at instruktøren, foruden at være instruktør, samtidig selv skulle være en slags produktionsleder med talent for at stille en finansieringsplan på benene.

C.I.O.: Det talent havde du ikke?

E.H.C.: Det havde jeg ikke, og så kom jeg i klemme på min afgrundsdybe uvidenhed om filmproduktion. Jeg var grænseløst naiv overfor hvad der praktisk, teknisk og økonomisk skulle til, og jeg havde ikke skygge af chance for at trumfe mine projekter igennem – selv ikke på trods af, hvad der lignede et godt finansieringsgrundlag; ialt fald ikke ene mand – og det var vilkårene.

C.I.O.: Jamen du havde da en producent i ryggen, Sven Grønlykke?

E.H.C.: Det havde jeg, ja – men hans indstilling var vel nok den, at han bare ville lægge apparatur og studie til og ellers slippe så billigt fra det som muligt. Og så var det jo yderligere samtidig med, at han selv skulle instruere en film. Det betød selvfølgelig, at jeg kom i anden række, hvad der vel var yderst rimeligt.

C.I.O.: Løb du ikke også ind i nogle problemer med, at Grønlykke brugte dine projekter i en filmpolitisk sammenhæng, med hensyn til filmfondens støtteandele og den slags?

E.H.C.: Joh ... men det var nok ikke det, der bremsede. Under alle omstændigheder manglede der nogle penge – 300.000 kr. helt konkret – og på det tidspunkt var fidsen med at skabe en fiktiv kapital af skuespillernes og filmarbejdernes indsats endnu ikke opfundet. Næh, de virkelige vanskeligheder lå nok snarere i den filmpolitik, som filmfonden drev. Der blev nok gjort en del for at

støtte debuterende instruktører, men så snart en instruktør havde lavet sin første film, så følte man i fonden, at nu var der gjort, hvad der burdes gøre. Det var en filmpolitik, som tog sigte på, at der nok skulle vise sig et geni, sådan pludselig og uden videre. Bevares, det kan ske – man kan godt af vanvare komme til at hive en eller anden forfatter ind i et filmstudie – og så viser det sig, at han kan lave film som Widerberg – det er bare ikke noget, man kan bygge en officiel filmpolitik op på. Det vi mangler – og som vi frem for alt må skabe med den nye filmlov, er en stamme af kvalitetsfilm og en produktionstradition, som geniet, hvis han kommer, kan bruge. Det er ufrugtbart bare at sætte sig ned på sin røv og vente på ham, for så sker der nemlig heller ikke noget, når han viser sig. Det er jo fantastisk kompliceret at lave film, og det forekommer mig næsten som et mirakel, når der kommer kunst ud af det. Det er jo som at få et eksprestog til at danse ballet – og hvem kan det første gang, han prøver. Når vi går ind og ser en amerikansk film, som tager vejret fra os – så må vi ikke glemme, at det er toppen af et isbjerg vi ser – at der ligger en dygtighed, en erfaring og en tradition bag, som vi fan'eme ikke har herhjemme og som vi kun kan skabe ved at bygge en gedigen produktionsrutine op. På den film, jeg lige har gjort færdig, har vi ustandselig måtte begynde helt forfra med at løse en række praktiske problemer – og det er jo utåleligt. Den eneste måde man kan komme til at administrere dette tekniske og økonomiske apparatur virtuost på er ved at blive dus med det, og det bliver man ikke ved blot at lave en film i ny og næ. Der må skabes en tradition herhjemme for gode underholdende film – film der er et publikum til og man må se at komme væk fra den problemstilling, at der i den ene ende befinder sig nogle folkelige film, som principielt er dårligt lavede, mens der i den anden ende er nogle små sjælefilm, som ingen mennesker gider se. Denne opdeling er yderst uheldig, og den bringer os ingen veje.

C.I.O.: Hvad mener du, når du taler om »små sjælefilm«?

E.H.C.: Jeg mener – lad mig igen sammenligne med amerikansk film. I USA har man altid haft en tradition for at HISTORIEN var det vigtigste – uden en go' historie, ingen film. Når en grøn instruktør mødte op hos en af de gamle Bosser, så lød altid det uundgåelige spørgsmål: What's your story young man? – Herhjemme derimod har vi altid lagt vægt på ideerne, og lavet film på dem. Jeg tror, at filmens historie, selve fortællingen, er uhyre vigtig, det er jo den, der skal bære de eventuelle ideer, som findes i filmen. Det gælder om at lave film, hvor historien for-

løser ideerne – og en sjælefilm er efter min mening en film, hvor det ikke er tilfældet.

C.I.O.: Det har jo ofte været ambitionen, at få de to ender til at mødes – og det interessante er vel, hvorledes det skal lade sig gøre – mener du at konsulentordningen er en mulighed i den retning?

»Konsulenterne har en decideret jordemoderfunktion: jo mere de ved, jo mere er de i stand til at lære en åndedrætsøvelser«

E.H.C.: Ja, i høj grad. På »19 Røde Roser« har jeg været i den heldige situation, at have haft hele to af vore tre filmkonsulenter med, Erik Crone og Flemming Behrendt. Erik har jo i praksis fungeret som en art konsulent, alene af den grund, at han er en producent uden kapital – men bortset fra det, så jo, jeg mener, at konsulentordningen er vigtig netop fordi den kan bringe sjælefilmen og underholdningsfilmen på niveau. Det hele er en prioritering inden for en økonomisk ramme, som sjælekunstneren – og især hvis han er debutant – ikke har skygge af chance for at foretage. Man skal ud fra nogle klamme regnestykker foretage en række valg, som ikke siger en et suk, før man har lavet mindst tre film. Man skal dag for dag, minut for minut afgøre, om man skal afbryde f. eks. en kameragang for til gengæld at nå en anden scene, om man skal bygge en dyrere dekoration, og til gengæld tage en skuespiller, som koster mindre, end den man oprindeligt havde tænkt på. Det er i sådanne situationer, at jeg i højeste grad har følt, at konsulenten var til støtte – ved hjælp af ham bliver der bragt en praktisk omfortolkning af de æstetiske størrelser ind i filmen på et langt tidligere tidspunkt – og, af en person, som er sympatisk indstillet overfor filmen. Det er noget helt andet end efter den gamle orden, hvor man selv var den eneste, der brændte for et projekt og skulle forsvare det overfor folk, der bare stillede kolde spørgsmål, om hvor meget dette og hint kostede. Konsulenterne har en decideret jordemoderfunktion: jo mere de ved, jo mere er de i stand til at lære én åndedrætsøvelser, fortælle én, hvornår man skal presse, og hvornår man skal holde igen.

C.I.O.: Foruden at være en instruktørdebut er »19 Røde Roser« også en slags konsulentdebut – det er i hvert fald nok den film, Flemming Behrendt har fulgt tættest. Hvorledes har han kunnet være til støtte, samtidig med at I skulle støtte ham?

Erik Crone: Det har ikke været nogen belastning. På et tidspunkt var det naturligvis spændende, hvorledes han ville reagere, når det hele gik løs. Der er jo i høj grad et behov for, at instruktøren i det praktiske arbejde er fredhellig på en række områder og absolut ikke på andre – og der skal derfor en udpræget situationsfornemmelse til, for at finde ud af, hvornår man skal komme med sine vurderinger og forslag, og hvornår man skal lade være, og den situationsfornemmelse har Flemming haft. Han har været nysgerrig uden at være stødende. Vore indfaldsvinkler er jo vidt forskellige: jeg har et meget lille teoretisk kendskab til film, men til gengæld en del praktisk

erfaring, hvorimod Flemming har en stor teoretisk og historisk viden – og de to ting har suppleret hinanden i arbejdet med filmen.

E.H.C.: Ja, selv om han klart kom fra den æstetiske lejr, så mødte han med dyb respekt for det praktiske arbejde, som mange cineaster ikke har. I det hele taget har jeg på fornemmelsen, at de fleste cineaster *foragter* alt det pis og lort, der skal til for at lave en film, og dér har Flemming den modsatte indstilling. Det er på den anden side piske-nødvendigt for, at han kan fungere, men alligevel ...

C.I.O.: Har du oplevet ham som en støtte – også i det praktiske – når I var igang?

E.H.C.: I høj grad. Det har naturligvis været på et moralsk-æstetisk plan, for Erik har jo været sikkerhedsnettet i den anden ende. Et af de største problemer under arbejdet med en film er, at målestokken påvirkes så radikalt undervejs, at man kan lave en hel spillefilm om erotik uden at opdage, at den er *totalt* uerotisk – og det er derfor en enorm støtte, når der findes en person – i dette tilfælde en konsulent – hos hvem man har deponeret, hvad det hele drejer sig om. Jeg kan huske fra min fysikbog, at der et eller andet sted i Paris findes indmuret en platin-stok, som angiver, hvor meget en meter er. På samme måde er det betryggende, at der et eller andet sted i verden findes et menneske, der ved hvor meget en meter er i den film, man er igang med, og det menneske har jeg følt, at Flemming har været.

C.I.O.: Kan I kort skitsere det praktiske forløb: hvor tidligt kommer konsulenten ind i billedet og med hvilken hjælp?

E.H.C.: I dette tilfælde har gangen været den, at Erik har »opfundet« filmen. Han har læst Torben Nielsens kriminalroman i korrektur, sendt den til mig og sammen har vi så talt om den og fundet et filmprojekt i den. Allerede på det tidspunkt, hvor der forelå en synopsis, blev konsulenten blandet ind. Han syntes godt om ideen og historien og har så været trediemanden på projektet op til det tidspunkt, hvor jeg alene satte mig ned og skrev en drejebog.

C.I.O.: Drejebogen har han ikke haft noget at gøre med?

E.H.C.: Ikke direkte, men alligevel ... Jeg har diskuteret enkeltheder i den med ham, på samme måde, som jeg sikkert ellers ville have opsøgt andre – bekendte, venner, som jeg mente, ville kunne være til støtte, når ting brændte på.

»Det har betydet uendelig meget for filmen, at der helt fra starten var denne økonomiske ro over projektet – og den ro har konsulenten været garant for«

E.C.: Parallelt med alt dette er så hele den økonomiske side af filmen stablet på benene og også her har konsulentordningen vist sig at have store fordele frem for den gamle orden. Det er noget helt andet, at have personlig kontakt med een mand og diskutere de finansielle pro-

blemer med ham, frem for at gøre det med et råd, som er uden egentlig mulighed for at følge tingene kvalificeret op. Med konsulenten har man en langt sikrere fornemmelse for, hvor meget han har råd til – eller er villig til at ofre på det foreliggende projekt og således også hvor meget man skal skaffe i privat kapital – altså hvorledes filmens økonomi samlet skal komme hjem. Allerede fra starten sagde Flemming – næsten utvetydigt – at vi ville få, hvad vi havde brug for, at det ikke skulle være et spørgsmål om 5–6–7 eller 800.000 kr., men at vi skulle have, hvad vi fandt nødvendigt, for at lave filmen på en forsvarlig måde. Det betød, at da jeg gik ud i byen for at skaffe privat kapital, så var det ikke ud fra en presset situation og med det hængende over mig, at jeg skulle skaffe et vist beløb, tværtimod var det i en positiv atmosfære og det blev derfor snarere et spørgsmål om, hvor meget jeg kunne skaffe for at Flemming ikke skulle af med mere end højst nødvendigt, og for at han ikke skulle føle, at jeg udnyttede situationen. Det har betydet uendelig meget for filmen, at der helt fra starten var denne økonomiske ro over projektet – og den ro har konsulenten været garant for. Han gav os endda mulighed for på et senere tidspunkt, at justere det oprindelige budget. Normalt er det sådan, at man laver budgettet et halvt års tid før filmen går igang – altså på et tidspunkt, hvor man ikke ved hvilke skuespillere, der skal medvirke, hvor man skal filme eller hvordan den endelige drejebog ser ud, og det vil sige, at det er helt fiktive størrelser, man arbejder med, når man lægger budget på et alt for tidligt tidspunkt. Derfor er det af største vigtighed, at man senere får mulighed for at finjustere det oprindelige budget, når de fiktive poster er blevet fyldt ud med faktiske begreber.

C.I.O.: Hvad betød det i praksis?

E.C.: Det betød, at vi fik en tillægsbevilling på 60.000 kr. – fordi vi regnede med, at filmen ville blive 100.000 kr. dyrere end beregnet.

C.I.O.: Det vil med andre ord sige, at filmen er blevet støttet med 60 % af de maksimale 70 %?

E.C.: Ja, den fik ikke maximum-støtte, af den simple grund, at den ikke havde brug for det. Den ro, som prægede finansieringen, betød, at det var lettere at skaffe den fornødne private kapital. Jeg behøvede ikke at rende fra den ene til den anden og spille med fordækte kort med hensyn til, hvad vi havde, hvor meget vi behøvede o. s. v. »19 Røde Roser« er udgivet af Lademanns Forlag, og det betød, at jeg kunne gå op til dem og tilbyde dem en fornuftig rettighedsandel i filmatiseringen og for et beløb, som var minimalt i forhold til de samlede produktionsomkostninger.

C.I.O.: Hvor stor er den private kapital?

E.C.: Den er på ca. 600.000 kr. – og jeg må sige, at samarbejdet med Lademann har været utroligt godt. Nogle mennesker, vi intet kendte til, gav os helt frie hænder. De har ikke blandet sig, ikke stillet krav, men vist os en meget stor tillid, som jeg ialt fald har følt som en forpligtelse til at lave en film, de kunne være tilfreds med. Vi stillede det krav, at én bestemt person fra forlaget blev sat på filmen, således at vi også i det led havde så nær kontakt som mulig. Det vil sige, at hvis der skulle opstå problemer, så skulle vi ikke hele tiden starte forfra med at forklare, men kunne med det samme få et kvalificeret

svar. Du kan godt se, at hvis vi står og mangler 50.000 kr., som vi føler må til, hvis ikke filmen skal forringes betydeligt, så er det enormt frustrerende, at der i den anden ende bare sidder en, som ikke har et suk begreb om, hvad det hele drejer sig om, men som blot siger: jamen der var så og så mange penge – det er der stadig – og der er ikke flere.

E.H.C.: Vi er egentlig kommet i den situation, hvor denne film ser fuldstændig ud, som den ville have gjort, hvis vi havde haft ren statsproduktion. Den private kapital har på intet tidspunkt påvirket filmen, dens terminer, redigeringen eller valget af skuespillere – men samtidig kan man vel sige, at hele finansieringssituationen har været en indirekte følge af positive sider ved konsulentordningen.

C.I.O.: Erik talte før om, at Flemming havde sagt, at I skulle have, hvad I behøvede – var det så inden for 60 % af, hvad I skulle bruge?

E.C.: Næh – det betød, at støttebeløbet befandt sig inden for den formelle grænse, som instituttet havde sat på 70 %. Det blev som sagt ikke nødvendigt at støtte med så meget, men jeg er sikker på, at viljen havde været der, hvis jeg ikke havde fundet de nødvendige private midler. Flemming har også, efter at optagelserne var færdige, sagt, at det ikke skulle være noget økonomisk problem, hvis vi ville lave noget om, foretage forandringer, men at han godt ville betale, hvad det ville koste. Det har virkelig været en »happy production«, den bedste jeg har været med i – også i Filminstitutionens historie.

»Hvis det ikke skulle blive en god film, er der ingen andre end mig selv, jeg kan kaste skylden på«

E.H.C.: Igen er vi tilbage til det vigtigste ved konsulentordningen: konsulentens personlige forhold til hele produktionen, hans mulighed for at identificere sig med, hvad der foregår i alle led. På en række konkrete punkter vil en konsulent kunne forbedre filmens kvalitet generelt – hvad et råd aldrig ville være i stand til.

C.I.O.: Kan du nævne konkrete eksempler på, hvorledes Flemmings tilstedeværelse har betydet forbedringer i »19 Røde Roser«?

E.H.C.: Konkrete punkter? – det er nok lidt vanskeligt ... der har været en række produktionspraktiske ting, som Flemming, fordi han kom »udefra«, har gjort opmærksom på kunne eller burde gøres anderledes. Forarbejdet med skuespillerne f. eks., altså det, at der ikke i en films produktionsplan er taget højde for at instruktør og skuespillere kan prøve ting igennem før optagelserne går igang. Det er klart, at det ville betyde meget for arbejdet, hvis det kunne finde sted, men der ikke tradition for det. I »19 Røde Roser« blev spørgsmålet desværre rejst så sent, at vi ikke havde mulighed for at prøve det – men det er noget, jeg vil forsøge næste gang. Der var også et problem med musikken. Normalt er et musikbudget på ca. 25.000 kr. – men da vi fik stablet vores på benene, blev det på 75.000 kr. – og det ville jo normalt betyde, at man måtte hente 50.000 kr. et andet sted i filmens budget, skære ned på andre punkter. Nu blev det problem løst

alligevel, men vi havde haft mulighed for at henvende os til Flemming og sige, at netop den musik var vigtig, så vigtig, at den måtte med, også uden at vi skulle skære ned andre steder. Ellers tror jeg nok, at den væsentlige fornyelse har været, at vi har samarbejdet helt fra starten med Filminstituttet gennem Flemming, hvor man i gamle dage følte det som en eksamensopgave, eller snarere som en licitation: en gang imellem var der møde i Filmfonden – så indsendte forskellige entreprenører deres bud på, hvorledes den pågældende bro skulle bygges. Og når konkurrencen så var overstået, havde én vundet, mens de andre gik hjem. Denne film har vi lavet sammen. Men det betyder også, at hvis filmen bliver noget lort, så er skylden min, for hvis vi bliver i licitationsbilledet, så ville den gamle struktur have betydet, at man skulle gætte sig til, hvilket bud, de ville acceptere i den anden ende – og ud fra det gættede beløb, skulle man så bygge broen. Det kunne man ofte ikke, men bygges skulle den s'gu, når man nu havde vundet. Disse usikkerhedsmomenter er blevet fjernet i dette projekt. Jeg har haft al den støtte, jeg har kunnet ønske og helt frie hænder – så hvis det ikke skulle blive en god film, er der ingen andre end mig selv, jeg kan kaste skylden på.

C.I.O.: Du talte i starten om en filmpolitik, som ikke fulgte debuterende instruktører op og som derfor aldrig fik lagt grunden til en produktionstradition herhjemme. Nu er du selv blevet en af de debuterende instruktører, som – allerede inden din første spillefilm kommer ud – bliver fulgt til dørs med endnu en produktionsgaranti på 700.000 kr., og det er meningen, at du efter »19 Røde Roser« skal igang med en ny film bygget over Erik Menveds Barndom, selv om det i indstillingen til bestyrelsen udtrykkelig understreges, at støtten ikke er betinget af, at det bliver netop *den* film.

»Det er jo en fantastisk tanke, der betyder, at jeg får arbejdsro, og at jeg i to år vil kunne opfatte mig som filminstruktør«

E.H.C.: Ja, det er jo en fantastisk tanke, der betyder, at jeg får arbejdsro, og at jeg i to år vil kunne opfatte mig som filminstruktør. Da forslaget var på bordet, snakkede vi om, hvornår jeg ville igang igen – om det skulle være umiddelbart efter »19 Røde Roser« eller om jeg hellere ville vente et stykke tid, for at lade tingene falde på plads – og der er min indstilling klar: jo hurtigere efter »Roserne« des bedre. Det hænger naturligvis sammen med det, vi talte om før, hele produktionsrytmen, som man skal ind i, for at få tingene til at fungere – og det gælder naturligvis ikke bare instruktøren, men hele filmholdet.

E.C.: Det er jo korrekt, som Esben er inde på, at det næsten er umuligt for en debutant, at gennemføre et projekt, sådan som han havde tænkt sig det. Der er et enormt teknisk og økonomisk apparat, som skal administreres, bruges og udnyttes på en måde, som opsuger energien i den grad, at man midt i filmen har svært ved at samle tanker om, hvad det egentlig var, der blev tænkt i sin tid. Og her må filminstituttet sætte ind ved at lave en støttepolitik, som går ud på, at få nogle nye instruktører

gennem så mange film, at de kommer til at føle, at det er deres arbejde. Instituttet skal nok i højere grad se lidt mindre på hvor kunstnerisk ambitiøs en debutfilm er, men til gengæld skabe mulighed for en naturlig arbejdsrytme.

C.I.O.: Ja, men vi har jo stadig en kommerciel filmbranche – som skal leve af at fungere, og man kunne vel forvente, at den ville følge instituttet op – så at sige overtage de debutanter, som Instituttet havde sat igang?

»Den kommercielle filmbranche er jo netop ikke interesseret i at investere i nye instruktører, man vil hellere køre med de gamle travere«

E.C.: Jamen den kommercielle filmbranche er jo netop *ikke* interesseret i at investere i nye instruktører, man vil hellere køre med de gamle travere, som har vist, at de kan give penge. Ud fra et vist synspunkt er der vel ikke noget at sige til det – det er det de kommercielle producenter lever af, og de får penge ud af en plat folkekomedie som af en veldrejet. Det er derfor, at Instituttet *må* sørge for den nødvendige fornyelse af instruktører, som har alle de tekniske færdigheder i rygmarven, således at de kan koncentrere sig om det, de gerne vil fortælle.

C.I.O.: Har Instituttet penge til det?

E.C.: Instituttet har ikke penge nok – men det drejer sig også om en kulturpolitisk holdning: hvorledes vil man bruge de penge, man nu engang har. Hele debutantracet har været en enorm belastning. Det er knald eller fald – enten lavede man det geniale med det samme, eller også duede man ikke. Instituttet må til at tænke på længere sigt, end Filmfonden gjorde. Det tager jo tid at skabe de fire eller fem instruktører, som har de nødvendige tre film på bagen. Det koster 15 film – og de konsulenter, som sidder i øjeblikket, kan kun sætte ca. 10 film igang – og så kan de jo endda ikke tillade sig at satse udelukkende på fire eller fem mennesker og sige, at det er de folk, som skal lave film i Danmark de næste 50 år. En kritik, man kunne rette imod den nuværende konsulentordning er i virkeligheden, at konsulenterne sidder for kort tid til at kunne skabe den tradition, som er nødvendig.

C.I.O.: Jamen det, at Esben nu får lov til at gå igang med sin anden spillefilm uanset hvordan den første bliver, det vidner vel om, at man er interesseret i, at skabe den kontinuitet, I efterlyser.

E.C.: Ubetinget – men samtidig sidder så filminstituttets bestyrelse og finder ud af, at man med den ændrede laboratoriesituation nu istedet skal til at satse på nogle film, som koster 500.000 kr. – og støtte disse film med 90 %. Tallet 500.000 kr. er grebet ud af luften – man kan praktisk taget ikke producere noget for det beløb. 700.000 kr. kunne eventuelt komme på tale, hvis man f. eks. udelukkede medvirken af professionelle skuespillere.

E.H.C.: Og så er det jo en æstetisk censur, som er utålelig. Den præserverer den situation, vi talte om før med sjælefilmene i den ene ende og de kommercielle i den

anden – og reserverer al creme fraichen til de kommer-
cielle selskaber.

C.I.O.: Hvad ville der ske, hvis man som grøn instruktør
henvendte sig til et af de etablerede selskaber med et
manuskript?

E.C.: Det skal jeg sige dig: hvis det var et godt manu-
skript, som de kunne se, at der var penge i, så ville du
få det svar, at 'det ser godt ud gamle jas, det vil vi gerne
købe af dig – men du kan ikke selv komme til at lave
filmen, vi må jo have en til det, som har prøvet før!'

E.H.C.: For at sige det lige ud: de vil hellere have en
instruktør, som allerede har bevist, at han ikke kan lave
film! Det er en enorm kortsigtet kommerzialisme, de præ-
sterer.

E.C.: Ja, og det er det, der først og fremmest kan gøre
mig stædig og sur. Jeg kan s'gu ikke forstå, at de gamle,
rige og stærke producenter ikke vil acceptere en situa-
tion, hvor der faktisk bliver skabt nogle nye instruktører
på grundlag af nogle film, som de gamle ikke satser een
krone på – eller allerhøjest en del af laboratoriekreditten.
De får jo gratis stillet et eller andet antal instruktører til
rådighed på et eller andet tidspunkt, hvor de har en hi-
storie, de gerne vil realisere med nye kræfter. Når de in-
struktører, branchen idag benytter sig af, er færdige, så
er der ikke andre. *Ingen.*

C.I.O.: Hvad betyder branchens manglende interesse i
fornylse for dig – helt konkret?

E.C.: Det værste er, at de jo ikke alene bremser sig selv,
men også os andre. Jeg står idag i den situation, at jeg
ikke kan se, hvorledes jeg skal kunne fortsætte med at
producere film på de nye betingelser, der bydes.

C.I.O.: Hvilke betingelser?

E.C.: Jeg tænker på den nye laboratoriesituation. De film,
jeg har lavet – »Den Forsvundne Fuldmægtig« og »Flug-
ten« bl. a. – er kun blevet til noget, fordi jeg kunne få en
laboratoriekredit, men efter at Nordisk Film har købt An-
kerstjerne og således er blevet enerådende på markedet,
er der blevet lukket for den mulighed. Laboratoriets kredit
betød, at jeg kunne give den private kapital, som skulle
skaffes, mere favorable vilkår. Laboratoriet skulle nemlig
ikke have del i de rettigheder, som svarede til deres ind-
skud, eller den kredit, de gav. Hvis laboratoriekapitalen
repræsenterede ca. 20 eller 30 % af filmens samlede ret-
tigheder betød det, at jeg enten kunne bruge de »ledige«
rettigheder til at lokke de manglende private penge frem
– eller at jeg selv kunne beholde dem og bruge dem som
økonomiske stødpuder, hvis noget skulle gå galt. Som det
er idag, er der ingen brikker at flytte rundt med og deraf
følgende forringede muligheder for at finde kapital. Sam-
tidig vil laboratoriet have et pantebrev eller lignende som
sikkerhed – og den situation vil jeg ikke acceptere. Ikke
fordi jeg er bange for at satse mit hus, men fordi det ville
være et helt urimeligt pres at lægge på en instruktør, jeg
arbejder sammen med, når han véd, at hvis ikke hans film
bliver god, så ryger mit hus. Du kan godt se, at det kan
jeg hverken byde mig selv eller dem, jeg laver film sam-
men med. Det er nemlig ikke sådan, at jeg ikke hæfter
for pengene: laboratoriet skriver alligevel veksler ud bag-
efter, og hvis filmen går skævt, kommer jeg til at hæfte
for den resten af mine dage og skal afdrage den med
et eller andet beløb hver måned eller hvilken ordning, vi
nu laver. Sådan hænger det sammen!

Filmloven efter 10 år:

Flemming Behrendt taler ud om konsulent- arbejdet

ved Claus Ib Olsen



Claus Ib Olsen: Da du blev ansat som konsulent, kom du
jo til at beskæftige dig med noget, du egentlig ikke var
vant til og som derfor krævede en omstillingsproces. Hvor-
ledes har du været i stand til at hjælpe, når du samtidig
selv skulle hjælpes igang?

Flemming Behrendt: Jeg har jo i mange år interesseret
mig mere for den produktionsmæssige og økonomiske
side af sagen end filmanmeldere normalt – og jeg har
også altid interesseret mig for filmlovens kulturpolitiske
funktion. Da vi begyndte som konsulenter, var der ingen,
der rigtig vidste, hvad jobbet indebar. Erik Hauerslev
havde den opfattelse, at vi skulle sidde hjemme med ma-
nuskrifterne for engang imellem at komme og aflevere
nogle indstillinger – og så var det i øvrigt det! – og denne
indstilling afspejler sig endnu i vores ansættelsesform,