

kun at finde i Franz Ernsts »Ang.: Lone« og Nils Sigurd Malmros' »Lars Ole, 5 c.«. Malmros' sympatiske film om halvstore århusianske skolebørn var en stilfærdig, charmerende virkelighedsskildring, der havde en »tone« og bare af den grund var et unikum i 70'ernes danske film, karakteristisk nok var den blevet til som selv-finansieret amatørværk. I »Ang.: Lone« gav Ernst en gennemført, i bogstaveligste forstand social-realistisk skildring af en social taber, uden grove forenklinger eller prætentios symbolik, i en sikker funktionel filmisk form. I »Den dobbelte mand« – Ernsts anden biograffilm – har han desværre ladet sig besnære af den ambitiøse litterært betydningsladede stil, som man kunne fristes til at kalde Filminstitut-stilen. Historien fra den kriminelle underverden er bebyrdet med tung identitets-problematik og anstrengt Kain og Abel-mythologi, der kun mådeligt camouflerer personkarakteriseringens utilstrækkelighed og historiens underlige mangel på sammenhæng, og det er fortalt i en stil som typisk nok nærmer sig det søgte og selvsmagende. Ernst har bevæget sig fra spontan filmisk realisme til ambitiøs litteraritet, en udvikling som nødig skulle danne skole.

Virkelighedsskildringens naturlige direkte genre, dokumentarfilmen, har i 70'erne været repræsenteret med flere biograf-viste film af spillefilmslængde: kollektiv-filmen om Thy-lejren, »Skæve dage i Thy«, Hagen Hasselbalchs »Yoga – en vej til lykke«, Henning Carlsens »Er I bange?«, som i sin skildring af alternative livsmønstre manglede den uanmassende sammenhæng, som gjorde hans trilogi fra 60'erne – »Ung«, »Familiebilleder«, »De gamle« – til et hovedværk i dansk dokumentarisme. Christian Braad Thomsens »Herfra min verden går« havde lignende problemer med at få de udvalgte virkelighedsudsnit til at danne en meningsfuld helhed. Koncentration, dokumentarfilmens nødvendigste faktor, prægede derimod så forskelligartede film som kortfilmen »I den store pyramide«, hvormed Jørgen Roos dokumenterede at han stadig er en fremragende viderefører af den traditionelle dokumentarisme, Franz Ernsts portrætfilm om skizofrene, »Livet er en drøm«, Jytte Rex og Kirsten Justesens portrætfilm om kvinder, »Tornerose var et vakkert barn«, som Christian Braad Thomsen beskedent anser for 70'ernes vigtigste danske film, og frem for nogen Jørgen Leths genistreg, kortfilmen »Livet i Danmark«, som med sin højligt originale udformning af en traditionel opgave røbede et ejendommeligt og intelligent filmisk talent. Leth har fortsat sin helt egenartede bane med den lange cykelløb-dokumentarfilm »Stjernerne og vandbærerne« og den – noget gentagende, men stadig velgørende bevidste og originale – abstrakte »spillefilm«, »Det gode og det onde«. Med disse film har Leth – med et overraskende udgangspunkt i dokumentarismen – placeret sig som vores eneste interessante og originale formalist.

»Det er ikke til at bære« lød den berømte slutreplik fra de forfjamskede generationsrepræsentanter i 60'ernes mest markante filmiske udspil, »Weekend«. Retrospektivt set, er der næppe tvivl om, at 70'erne i de fleste henseender har været endnu mindre til at bære end 60'erne. Om også filmene er blevet værre, kan vel diskuteres. For den dagsaktuelle, løbende kritik har det ofte været fristende at lade sig nøjes med lidt, alene at lade de gode hensigter tælle, om ikke andet så for ikke yderligere at opmuntre tidens almindelige anti-kulturelle politiske kor. Men det er svært at komme uden om, at dansk film i 70'erne – trods alle gode viljer og betydelig statsstøtte – ikke har haft så farlig meget at byde på. Økonomien har været nogenlunde, men det har knebet med talentet. ■

Filmlovens

Carl Nørrested & Kaare Schmidt

I 70'erne er opstået en ny dansk film. Hvad den er værd diskuteres i den løbende filmkritik samt andetsteds i dette nummer. Den indeholder elementer, som man tidligere har sukket efter, f. eks. teknisk dygtighed, men samtidig er den ikke blevet modtaget med jubel og den har heller ikke i nævneværdig grad sat sig positive spor i kulturdebatten (en markant undtagelse er »Ta' det som en mand, frue«, 1975). Baggrunden for den nye film er en ny dansk filmindustri, præget af storfirmaer med magt over både produktions- og biografleddet samt med interesser indenfor andet end den snævre filmsektor. En væsentlig del af baggrunden for denne udvikling er statens indgreb, institutionaliseret i filmfonden efter 1964-loven og filminstituttet efter 1972-loven (det hele eksemplificeret i Crone på Lademann). Det er denne baggrund vi i det følgende vil se lidt nærmere på.

Ligesom enhver anden form for statsindgreb er filmlovgivningens dilemma balanceakten mellem statsproduktion og branchestøtte. Var filmfondens virke præget af støtte »til fremme af filmkunsten i Danmark« eller støtte til den branche, som havde vist sig ude af stand til at skabe dansk filmkunst, hvorfor fonden overhovedet blev oprettet? I Kulturministeriets betænkning 517, »En kulturpolitisk redegørelse«, 1969, beskrives 1964-loven som »en forsigtig markedsregulering« og det fremhæves at »... det fremgår af hele filmordningen, at det har stået ganske klart for lovgiverne, at hvis man ønskede at skabe mulighed for produktion af kunstnerisk værdifulde film, måtte man interessere sig for i almindelighed at forbedre filmbranchens økonomi ud fra den antagelse, at der ikke vil blive produceret filmkunst her i landet, hvis der intet produktionsapparat er«. Logik, ikke? Filmlovgivningen før 1972 var på den ene side et indgreb i den fri næring – den forbød biografkæder – og på den anden side en stadig accellererende støtte i produktionsleddet, hvor kunsten jo må skabes. Med 1972-loven afskaffes imidlertid indgrebet overfor biografvirksomheden. Det giver den juridiske forudsætning for dansk films følgende økonomiske opsving.

Dansk film kan igen stå på egne ben. Pornofilmen og Ballings succeser står ikke mere alene som den »folkelige« danske film, pengene strømmer ind. Branchen fik ret i denne omgang, den bedste statsstøtte er at blande sig udenom. Det er jo også det borgerlige demokratis grundpille, så når »Familien Gyldenkal« med Glistrup i sufflørkassen ligesom salige succeser som »Vi er alle sammen tossede« og »Skibet er ladet med ...« harcelerer

dilemma

over kvælende statsindgreb er det samtidig en kvik beskrivelse af den nye danske films gullaschbaroner.

Men også den direkte statsstøtte har været en afgørende faktor. Hvad var Erik Crone og Steen Herdel uden instituttet? Fondens og instituttets forsøg på at opdyrke en *kvalitetstradition* har båret frugt, omend det hurtigt kan vise sig at være nedfaldsæbler.

Instituttets varemærke i Flemming Behrendts tid, Esben Høilund Carlsen (»19 røde roser«), udtrykte i Kosmorama 122 denne politik: »Der må skabes en tradition herhjemme for gode underholdende film – film der er et publikum til ...«, og Gert Fredholm præciserede det i instituttets årsberetning 1973–74: »Hvor filmfonden i betænkelig grad kom til at holde hjulene i gang på SELSKABERNE, yder filminstituttet i praksis støtte til PROFESSIONEN ...« Støtten til professionen har en helt kontant historisk baggrund at spille på: den danske filmskole.

Filmskolen var kronen på det værk, som 64-loven var grundsten og filmfonden skrankepave i, resultat af 60'ernes kulturpolitik, der i det ekspanderende velstandssamfund skulle sikre, at goderne ikke kun blev fordelt i maverne på befolkningen men også i hovederne. Skolen blev oprettet i 1966 uden klar målsætning, men båret af en vældig optimisme fra filminteresserede kredse, der kunne knytte håbet om en dansk ny bølge overfor den kommercielle indlandsis til personligheder som Theodor Christensen og I. C. Lauritzen, hhv. førstelærer og rektor. Af samme grund stod branchen med en klar negativ holdning, som filmfonden med Erik Hauerslevs vanlige tæft gjorde til sin egen under en masse mere eller mindre pænt formuleret tågeslør. Som Hauerslev bemærkede, var skolen bygget op omkring de personligheder, der underviste, men denne hindring blev snart ryddet af vejen, på naturlig vis m. h. t. Theodor Christensen, der døde i 1967, og med en skandalefyrt Lauritzen i 1969. Så kunne Lauritzen tage bladet fra munden: »Der står i filmloven, at filmfonden – hvorunder skolen sorterer – er oprettet »til fremme af filmkunsten i Danmark«, ikke til fremme af filmkunsten inden for den danske filmbranches etablerede rammer« (Ekstrabladet 24.2.1969). Indsættelsen af den branchefunderede Bent Christensen som praktisk leder konfirmerede den brancheorienterede linie, og filmskolens ophør som en egentlig højere uddannelse i 1973 begrundes da også i instituttets årsberetning 1972–73 i denne holdning: »Årsagen til ophøret med linieuddannelsen på skolen skal bl. a. findes i den omstændighed, at udbudet af færdiguddannede elever er væsentligt større

end filmbranchens behov for supplement af arbejdskraft«. Man kan naturligvis også spørge hvor pokker skolens elever ellers skulle afsættes – hvorfor er branchen den store stygge ulv? og kan statsindgreb være andet end erhvervsstøtte? Det var ikke klart hvem der skulle aftage skolens elever, statsproduktion var ikke indbefattet i loven, branchen og TV oplærte deres egne folk; men bedre filmkunst kræver også bedre filmkunstnere. For en kulturnation med kun én Dreyer i historiebogen kan en forkølet trivialfilmproduktion ikke være acceptabel, og med berømmede 60'er-litteraters interesse for mediet var der håb om at også filmen kunne blive finkulturel. Dermed kunne Socialdemokratiets drøm om at udbrede den herskende kultur til masserne realiseres indenfor endnu et område.

Filmskolen skulle her sikre den faste stok af kunstneriske hoveder og fonden/instituttet deres udfoldelsesmuligheder. Men alt dette er så temmelig afhængigt af hvad man opfatter som kunst. I betragtning af at det var lykkedes filmindustrien at sætte en gammel dansk tradition for teknisk kunnen over styr, kan det næppe undre, at den tekniske uddannelse blev prioriteret højt. I de optimistiske 60'ere var det også svært at forestille sig, at der skulle være andet end branchen og teknikken til hinder for de potentielle filmkunstneres opdæmmede flodbølge af hjerteblood. Hvad enten man ville satse på branchen, TV eller fremtidig statsproduktion, måtte teknikken altså være i orden, men derimod var en prioritering af disse muligheder afgørende for det kunstneriske element. Og med branchen som primært mål skete der på skolen et gradvist sniglob på begrebet æstetik, enhver tanke om at forsøge at forholde sig til selve filmsproget gled ud. Det ville have forudsat teoretiske overvejelser, filmhistorisk viden og praktisk eksperimenteren. Uddannelsens struktur og skolens lærerkræfter gik efter den dyre og teknisk perfekte filmproduktion med svendestykke i professionalisme, en afsluttende eksamensopgave, i fortælleform skåret efter bedste udenlandske forbillede i den kommercielle succesfilm. Disse afslutningsfilm taler deres tydelige sprog om hvad eleverne lærte på skolen.

Når en filmkritiker havde forvildet sig til skolefilm, var det stående omkvæd også, at den tekniske kvalitet var god. Det var jo nok fordi der ikke rigtig var andet at forholde sig til. Filmene kunne nok betragtes som en indre missionsk fabrikation af kunstfærdigheder udi den fortællende film. Metafilm var naturligvis i pæn kurs (»Den hemmelighedsfulde skat«, Niels Vest, 1970, »Den gribende historie om Erik og Ulla«, Dan Tschernia, 1969, »Johan uden Land«, Peter J. Eriksen, 1971). Men det er væsentligt at konstatere at dette i høj grad er *stilistisk* metafilm – altså et koncentrat af konventioner og ikke en overføring af et filmsprog til formidling af et 'budskab'. Selv ikke den oplagte dokumentarfilmtradition (jvf. Theodor Christensen) var der forsøg på at forny, og gik man udenom filmkonventionerne, gjaldt det litteraturen: »Tegneserie« (af Esben Høilund Carlsen, 1968, efter Seeberg), »Marker skal modnes i fred« (af Tommy Flugt, 1972, efter Bierces »Chickamauga«).

Skolens vægtigste bidrag ligger nok i forsøget på at formidle et engagement, der desværre ofte fik karakter af interesse for det særegne, en slags rejsefilm i deprecation (Adam Schmedes' »Morten«, 1970, Ib Thorups »Udsigt til i morgen«, 1970). Denne tendens opstod tillige i branchens højkonjunktur, da man lod ølslæbere og andet studiegodtfolk debutere med vellykkede og håbløse resultater, der pegede i samme retning (t. eks. for dette

og hint »Ang.: Lone«, Franz Ernst, 1970, »Desertøren«, Thomas Kragh, 1971). De prætentive film i genren var altødelæggende, det er et beklageligt faktum og det har ofte fået kritikken til at hylde det uproblematiserede, ja, ligefrem gøre det til 'filmens væsen'. Således har næppe nogen årgang nået kritikens bevågenhed som skolens 1973, hvor den lavstammede portrætfilm var i højsædet: »Hjemmet«, Bille August, »Karen«, Jan Eriksen. Vi tøjres igen i den traditionelle kunstoppfattelse, hvor den psykologiserende mangfoldighed i bedøvende dosis lader skabe og fortolker skøjte rundt i ingenmandsland. Temaerne, som man vel dengang vagt kunne karakterisere som »oppe i tiden«, opleves i dag som et forbavsende anonymt mode-efterslæb. Skolen dannede ikke grobund for nogen form for kulturelt nybrud. Naturligvis kan man analogt spørge om eksempelvis en forfatterskole ville kunne gøre det indenfor litteraturen, men man kunne vel have håbet på at det højt besungne håb om et kreativt miljø ville være blevet indfriet. I stedet fik man en fantasi-løs og i sidste ende fordømmende teknisk professionalisme, der helt erstattede indsigt i både filmsprog og den kultur, som man skulle beskæftige sig med.

Ændringen af skolen til kursusvirksomhed gav umiddelbart helt andre muligheder for mere vidtspændende orientering og eksperimenteren, som samtidig kunne stå i et frugtbart udvekslingsforhold til den nyoprettede workshop. Flere kunne komme til at prøve mere, dette brud med kvalitetstraditionen pegede fremad. Men statens disciplinering af kultur- og uddannelsessektoren ramte også her, bevillingen til workshoppen blev fjernet, og skolen er nu under den gamle garde med Henning Camre i spidsen ført tilbage til teknikens vidundere, kvalitets-traditionen ser ud til at være sikret for en ny generation med foto- og lydlinie samt en instruktørlinie, der lugter af dårlig undskyldning. Når man via teknikeruddannelsen – der allerede er underlagt kravet om forudgående professionel uddannelse – på forhånd har lagt sig fast på en bestemt æstetikopfattelse, der knytter sig til en bestemt filmtradition, den ubevidste underholdning, så bliver instruktøren blot den der føler de sidste brikker i et givet mønster.

Det er altså med skolen lykkedes at skabe et fundament for en kvalitetstradition, og instituttets politik er i forhold hertil netop den opfølgende virksomhed, som sikrer kontinuiteten.

Med instituttets konsulentordning er den gamle fonds typisk statslige skin af objektivitet med det anonyme filmråd på forfriskende vis erstattet af en klar stillingtagen fra konsulenterne som direkte ansvarlige og personligt engagerede i projekterne. Til gengæld har det banet vej for en administrativ praksis, hvor konsulenternes producentrolle fremtræder nøjagtigt som den private branches hierarkiske arbejdsgang. Den håbefulde filmskaber må overbevise konsulenten om sit projekts muligheder på samme måde som stod han overfor en privat producent – som Gert Fredholm, tidligere konsulent og produkt af filmskolen, udtrykker det: »Jeg tror, at evnen til at kunne begejstre et andet menneske for sit projekt hænger sammen med evnen til at arbejde som filminstruktør« (årsberetningen 1973–74).

I denne forståelse er instruktøren altså opfattet i den sædvanlige med-hatten-i-hånden rolle i det sædvanlige kommercielt-professionelle arbejds-hieraki. Men var det tanken? Det er naturligvis et fortolkningsspørgsmål, men konsulenterne er iflg. bemærkningerne til lovforslaget og ministerens forelæggelsestale 2.2.1972 underlagt et krav

om en »mere aktiv og udadrettet virksomhed«. Dette er hidtil ikke blevet opfyldt, iflg. Fl. Behrendt fordi der »ikke kvantitativt har været behov for den opsøgende virksomhed«. Men det kan vel også opfattes som et kvalitativt spørgsmål, nemlig at skabe en anden forretningsgang, der giver plads for andre filmformer end de helt traditionelle. I hvert fald er det klart at sådanne muligheder er helt ude af billedet, så længe man baserer sig på en kvalitetstradition, hvis principper jo kun kan være de hævdundne. Et blik på listen over støttede film viser da også tendensen, »Afskedens time« (1973), »Kun sandheden« (1975) etc. Denne dominerende linie i instituttets støttepolitik kører på en leflen for underholdningsfilmens publikum, det gælder altså dansk films konkurrence med den importerede professionalismisme på dennes vilkår.

Den anden, mindre fremherskende linie, der skal udgøre støtten til eksperimenter og nybrud, er til gengæld blevet en slinger i valsen uden lige. Støtte til bizarre ideer som eksempelvis »Prins Piwi« (1974) og »Normannerne« (1976) tjener kun som en dårlig legitimation af det i *Retningslinier for instituttets konsulenter* formulerede krav om »alsidighed«, fordi de ikke udgør et alternativ for publikum men blot er kælderfornejelse for »kunstnerne« selv. I bedste fald kunne man sige at slige eksperimenter burde lære de pågældende filmfolk selv noget, men så ligger det vel indenfor skolens eller workshoppens område. Generelt peger de imidlertid på en fatal mangel på tankevirksomhed, en mangel som konkret kan fikses på manuskriptstadiet og som dermed må siges at gælde instituttets produktioner overhovedet. Den umiddelbare indvending, der altid rejses – også overfor de professionelle film – er savnet af et manuskript, og det vil netop siges en bæredygtig idé, der udfolder sig i et pointerigt forløb med henblik på forhold som *vedkommer* et bestemt publikum. Det mærkes altså tydeligt, at instruktøren snarere er optaget af at overbevise en producent (læs: konsulent) end et publikum om at dette eller hint må artikuleres i levende billeder. At filmkritikerne tager instituttets produktioner mere seriøst end sengekantfilm o. l. og alligevel får sure opstød har således baggrund i at disse film er blæst mere op uden at der rigtig er dækning for det.

Måske forudsætter en alternativ linie fra instituttets side egen distributions- og biografvirksomhed. Dette har også været erfaringen på workshoppen, som i det hele taget i en helt anden grad end instituttet i øvrigt har repræsenteret det eksperimenterende og engagerede filmmiljø. Her har man netop som både betingelse og mulighed haft den nødvendige bearbejdelse af filmmediet på alle niveauer, og det politiske indgreb har her langt større kulturpolitisk betydning end de smålige trakasserier over Thorsen, det principielle i denne sag til trods.

Workshoppen kunne (kan?) udgøre et konkret sted for konsulenternes »opsøgende virksomhed« i modsætning til den praktiserede lænestolsaktivitet, der blot passer som fod i hose til en passiviserende kvalitetstradition. Fondens og instituttets hidtidige succes består i at have skabt grundlag for en strukturændring indenfor den private filmindustri, hvor statens rolle altså har været »en forsigtig markedsregulering« og hvor instituttet står tilbage som sikkerhedsnet for en galoperende kommercialisme, som vi sikkert foreløbig kun har set bovsprydet af – og måske en gallionsfigur eller to. Branchen består simpelt hen i dag af både de private selskaber og Det danske filminstitut. Kan statsstøtte være andet end erhvervstøtte? ■