

rynkede på næsen ad, transformerede novel-
lens dystre tragedie til et mindre knugende
drama med happy ending, var resultatet, på
sine egne betingelser, et psykologisk til-
fredsstillende og fortælleteknisk raffineret
værk.

Året efter kom så »The Third Man«, der
blev en verdenssucces. Greene skrev den
originalt for filmen og udgav siden en 'noveli-
zation' af sit manuskript. Historien om ameri-
kaneren Martins, som i efterkrigstidens zo-
neopdelte Wien kommer på sporet af sin
beundrede ungdomsven Harry Lime og afslør-
er hans ikke så beundringsværdige sortbørs-
handels særlige art, var udpræget blandt
Greenes bedste; spillet – først og fremmest
Orson Welles' i titelrollen – var storartet, og
Anton Karas' citar-melodi et pletsrud.

Greenes forsøg på at gentage succes'en,
»The Stranger's Hand« (1954), en koldkrigs-
kidnapningshistorie fra Venezia, instrueret af
Mario Soldati og co-produceret af Greene,
blev derimod en fiasko og er heller ikke pub-
liceret i litterær form.

»Our Man in Havana« (1959), Greenes og
Reeds sidste samarbejde, var også den sid-
ste helt vellykkede Greene-filmatisering.
Hverken Peter Glenville (med »The Come-
dians«) eller George Cukor (med »Travels
with my Aunt«) havde et heldigt greb, for ikke
at tale om Peter Duffell, der, som venteligt,
ikke kunne få noget ud af Greenes svage
ungdomsværk »England Made Me« i 1972.

Greene skrev i 1958: »I am grateful to the
cinema. It made twenty years of life easier
and now, if the inferior medium of television
kills it, I wonder whether television will do as
much for the author. At least the cinema, like
a psychiatrist, has enabled one to do without
it«.

Det er måske godt for litteraturen, hvis for-
fatterne ikke er tvunget til at søge til filmen for
at finde et levebrød. Men der er næppe tvivl
om, at filmen aldrig vil kunne klare sig alene.
Den har brug for alle de gode historier, den
kan støve op. Graham Greene har gennem et
par menneskealdre stillet mange til rådighed.
Og selv om filmen har haft vekslende held til
at få noget ud af dem, er der ingen tvivl om,
at den også har grund til at være Greene tak-
nemmelig.

Litteratur

Graham Greene: The Third Man & The Fallen Idol, London 1950.

— »The Novelist and the Cinema – A Personal Experience«, International Film Annual, No. 2, London 1958.

— »Subjects and Stories«, Footnotes to the Film, London 1937.

— »Graham Greene: On the Screen (interview med Gene D. Phillips), Twentieth Century Views: Greene, New Jersey. — The Pleasure-Dome, London 1972.

— & Carol Reed: The Third Man, London 1969.

Edward Murray: The Cinematic Imagination, New York 1972.

Gene D. Phillips: Graham Greene: The Films of His Fiction, New York 1974.

Gavin Lambert: The Dangerous Edge, London 1975.

Victor de Pange: Graham Greene, Paris 1958.

David Pryce-Jones: Graham Greene, London 1963.

Graham Greene – særnummer af tidsskriftet Literature/Film Quarterly (Salisbury, USA), Vol. 2, Fall 1974, No. 4. Heri bl.a.:

Joseph T. Skerrett: »Graham Greene at the Movies«, Jack Edmund Nolan: »More Graham Greene's Films«.

Gene D. Phillips: »More Graham Greene on Film: Uncollected Reviews and Fragments of Reviews«, fortsættelse af artiklen »Graham Greene: Novelist on Film« i tidsskriftets vol. 1, 1973, No. 2.

Kosmorama-rapport:

Sådan fungerer manuskriptstøtten

Kaare Schmidt

Filmkunsten i Danmark søges gennem den statslige filmstøtte ophjulpet på mange måder. En af dem er en særskilt støtte til udarbejdelse af filmmanuskripter. Både i Filmfondens (1965-72) og i Filminstitutets (1972-) tid er der blevet afsat relativt store beløb til dette formål. I realiteten har man konsekvent støttet en overproduktion af manuskripter, hvis der sammenlignes med det antal film, som det har været muligt at yde produktionsstøtte til.

Umiddelbart kan det altså se ud som om der smides penge ud af vinduet. I den temmelig omfattende debat om filmstøtten gennem årene er den vurdering blevet fremført utallige gange af støtteordningens modstandere. Det er dog sjældent sket som angreb på ideen om at støtte udarbejdelse af manuskripter eller som angreb på de kriterier, der i praksis har været anvendt her. I stedet har det drejet sig om angreb på filmstøtten overhovedet, hvor det er blevet hævdet, at der blev alt for få film ud af alle de projekter, der er blevet sat i gang. Altså

at filmstøtten skulle have spillet fallit. Men adskillelsen af manuskriptstøtte og produktionstøtte betyder, at der ikke i egentlig forstand er tale om et filmprojekt, når der ydes manuskriptstøtte. Det, der støttes, er ideer – som i bedste fald kan føre til et filmprojekt.

Også før »Verdens bedste filmlov« fra 1964 fandtes forskellige former for filmstøtte. Vægten lå på kortfilmproduktionen, men spillefilmen var ikke ganske glemt. Underholdningsfilmens dårlige påvirkning var debatemne og man så på sagen med alvor og bekymring. Da filmbranchen imidlertid kunne stå på egne ben, måtte den påvirkes på anden måde end vi kender det i dag. Det skete gennem krav om et vist mål af lødigt repertoire i biograferne (bevillings-systemet) samt et tilbud til producenterne om nedsættelse af forlystelsesafgiften for oplysende og for »kunstnerisk og kulturelt værdifulde film«. Det sidstnævnte kriterium har været gældende helt op til i dag – men støtteformerne er blevet ændret.

Med 1938-filmloven blev oprettet en filmfond, ledet af et filmråd, der på grundlag af manuskript og andre oplysninger kunne indstille til justitsministeren som havde den endelige afgørelse om at nedsætte afgiften. Det blev også muligt at yde støtte til udarbejdelse af manuskripter, men det fik ingen større betydning på spillefilmområdet. Det gjorde det først med filmlovene af 1964 og 1972.

Når manuskriptet betragtes som noget selvstændigt, så er det fordi det kan anvendes til vurderingen af et projekt – på linie med budgettet, instruktørens navn o.a. Særskilt støtte til udarbejdelse af manu-

skripter kan følgelig inden for den generelle filmstøtte have til formål for en begrænset investering at sikre så godt et grundlag som muligt før de mange penge til produktionen bevilges. Men det kan også anvendes for at opnå en bestemt type projekter.

Filmstøtten fungerer som et samspil af statslige og private interesser, hvor initiativet kommer fra producenterne, og hvor staten derfor i princippet kun kan påvirke produktionen ved at vælge blandt et på forhånd givet udbud af projekter. Det gælder for så vidt også manuskriptstøtten, men her behøver det blot ikke udelukkende dreje sig om professionelle folk. Idet hvem som helst kan opnå manuskriptstøtte, så kan der skabes et vist arbejdsgrundlag for nye folk og nye ideer.

Manuskriptstøttens formål kan altså også være at skabe grundlag for kunstnerisk fornyelse. Når manuskriptet inden for støttesystemet gøres til det afgørende vurderingsgrundlag for igangsættelsen af et projekt, så kan det imidlertid få en helt anden betydning for filmudvalget end det har inden for produktionssystemet. Selv om dansk film ikke ligefrem har noget ry for manuskripter på et højt kunstnerisk niveau, så er »kunstneriske« manuskripter på den anden side ingen garanti for at der også kommer en god film ud af det. Resultatet har i alt for mange tilfælde været en støtte til decideret litterære film.

Et manuskript kan være flere forskellige ting. Det kan være en synopsis, dvs. et ideoplæg med alt fra handlingsbeskrivelse til strøtanker. Det kan være et treatment, dvs. en strukturering af forløbet, så at sige handlingsbeskrivelse i enkeltscener. Og det kan være en drejebog med angivelse af de enkelte optagelser og eventuelt lyd og dialog.

Fonden og Instituttet har almindeligvis forbundet manuskript med treatment. En synopsis danner grundlaget for vurderingen af en ansøgning om manuskriptstøtte – mens afgørelsen om hvorvidt der udarbejdes en egentlig drejebog har været overladt til producenten.

Men forretningsgangen ved bedømmelsen af sagerne er forskellig fra Fond til Institut. Og det har haft afgørende betydning for vurderingen af det skriftlige materiale – og dermed for hvilke ideer og projekter, der er blevet støttet.

Filmfondens manuskriptstøtte

Filmloven af 1964 kan til en vis grad ses som spillefilmens officielle blå stempel – dens anerkendelse som kunstart. Men begrundelsen for den støtteordning, der blev lanceret, var en anden. Det var det drastiske fald i biografbesøget og filmbranchens deraf følgende krise. Støtten skulle derfor både hjælpe branchen og højne den kunstneriske standard.

Filmstøttens sigte og vilkår trådte klart frem i manuskriptstøtten, som for Fonden nærmest blev en prøveklud for hvordan erhverv og kunst på én gang skulle gives en saltvandsindsprøjtning. Fondsbestyrelsen tog ordet ud af munden på mange af dansk films kritikere, når den konstaterede

at manuskripterne var et af de største problemer – som følgelig måtte afhjælpes. Og manuskriptstøtten blev Fondens columbusæg.

Filmfonden afsatte gennemsnitligt 250.000 kr. årligt til manuskriptstøtte. Det årlige, bevilgede beløb til støtteformål androg gennemsnitligt 15 mill. (inklusive biograflån og drift af Filmskolen, og eksklusive SFC og Museet, der tilsammen tegnede sig for godt 5 mill.). Til sammenligning med manuskriptstøtten kan nævnes den – også gennemsnitlige – årlige bevilling til produktionsgarantier på 5 mill. Det typiske støttebeløb til udarbejdelse af et manuskript lå på 10-20.000 kr., hvorved der blev til omkring 15 stk. om året, ud af ca. 40 ansøgninger. Fra Fonden åbnede i 1965 til den lukkede i 1972 (for at blive erstattet af Instituttet) havde ialt 116 ud af 235 ansøgninger opnået støtte. Heraf var 82 manuskripter færdiggjort og 21 var blevet overført til celluloid.

Og for det andet forholdt man sig til kunst som noget, der primært måtte eksistere inden for de alment anerkendte kunstarter og i mindre grad inden for filmen. Kunst blev

»... forretningsgangen ved bedømmelsen af sagerne er forskellig fra fond til institut. Og det har haft afgørende betydning«

simpelt hen forstået som det litterære forfattere skabte. Filmkunst var ikke noget allerede selvstændigt etableret, men noget man måtte »opfinde«.

I beretningen 1970-71 kan det så konstateres at forsøget er lykkedes: »– det er først i de senere år, at de mere fremtrædende forfattere for alvor direkte har beskæftiget sig med film.«

Blandt de fremtrædende forfattere, der opnåede manuskriptstøtte kan nævnes H.C. Branner, Henning Ipsen, Klaus Rifbjerg (fem gange), Leif Panduro (2), Frank Jæger, Erik Aalbæk Jensen, Peter Ronild, Leif Petersen (3), Poul Borum, Inger Christensen, Benny Andersen og Anders Bodelsen.

En del af det arbejde, der hermed blev fremmet, resulterede som bekendt i nogle af periodens bedste film – tænk fx på samarbejdet mellem Rifbjerg og Palle Kjærulff-Schmidt hhv. Erik Balling. Det skal også tilføjes, at det ikke kun var »fremtrædende« forfattere, der opnåede støtte – men alligevel er det tydeligt at den litterære aura i sig selv var helt central for Fondens forståelse af sin opgave.

Det bedste var naturligvis, når sådan en som Henrik Stangerup ville tage sig af sådan en som Leif Panduro (»Daniels anden verden«, manuskriptstøtte 1970), når Rifbjerg tog sig af Aksel Sandemose (»Varulven«, manuskriptstøtte 1966), osv. Men når bare det drejede sig om Martin A. Hansen (»Løg-

neren«) Knud Sønderby (»De kolde flammer«, »Midt i en jazztid«), Knut Hamsun (»Sult«), Tove Ditlevsen (»To som elsker hinanden« – »Utro«) eller Knuth Becker (»Det daglige brød«), så kunne også filmfolk som Knud Leif Thomsen, Henning Carlsen og Astrid Henning Jensen komme i betragtning. Man kunne roligt regne med, at der indgik et beløb til rettigheder i en films budget. Med mindre manuskriptforfatteren havde glemt at sikre sig rettighederne på forhånd – som det skete med et projekt over romanen »Sidste flugt«, hvor en manuskriptstøtte på 15.000 kr. af den grund gik tabt.

Et af de mere barokke eksempler på hvad litteraturfikseringen kunne føre til stod Kirsten Stenbæk og Bent Grasten for. De fik i 1965 manuskriptstøtte og i 1966 produktionsgaranti til en filmatisering af Hans Egede Schacks »Phantasterne«. Men i den færdige film var der ikke mange, der kunne finde Schack. Kirsten Stenbæk fortalte i et interview i Information, at de havde søgt om støtte til et originalt projekt men havde fået sagen i hovedet igen – »Så tænkte vi: De er nok liderlige med litterære navne, og så begyndte vi forfra med en forfatter, vi gerne ville være i selskab med, Hans Egede Schack... Det var kun, da vi indsendte vores anden version, at den var fyldt med Schack-citater, men de er sivet ud, efter at vi fik pengene, og eftersom filmen skred frem.«

I perioden 1969-72 kom der flere og flere unge, friske filmfolk til blandt støttemodtagerne på både manuskript- og produktions-siden (se listen over 70'ernes danske premier i Dvs 130, 1976). Blandt manuskriptstøttens navne var f.eks. Finn Karlsson, Jørgen Leth, Lars Brydesen, Ole John, Ole Roos, Esben Højlund Carlsen, Jesper Hørm, Chr. Braad Thomsen og Edward Fleming. Overvejende filmskoleelever, og de startede op med Fondsstøtte i begyndelsen af halvfjerdserne. Flere af dem står centralt i dansk film i dag, og de var med til at bane vejen for den generation, der er kommet til at stå som eksponent for Filminstitutets politik.

Filminstitutets manuskriptstøtte

I den kulturpolitiske redegørelse fra 1969, Betænkning 517, blev der diskuteret for og imod den gældende filmstøtte. Det blev nævnt, at den stærke brancheindflydelse i Fonden kunne indebære en »fare for »konservatisme«, hvorfor man kunne stille spørgsmålet, om støtteordningen gav »rimelige muligheder f.eks. for personer eller grupper, som ønsker at arbejde med produktion af film uden for det eksisterende produktionsapparat.« (s. 122).

På den ene side kan 1964-ordningen have modvirket det eksperimentelle og dermed mulighederne for en mere fundamental filmkunstnerisk nyskabelse. Og på den anden side var selve det traditionelle produktionssystem, som ordningen var baseret på, ved at gå i opløsning.

Både producentledet og biografledet var gerådet ind i en ny krise, da loven skulle til revision i 1972. Tidligere tanker om helt at adskille kunststøtten fra branchens

indflydelse og så til gengæld lade branchen passe sine egne affærer uden statslig indblanding slog nu delvis igennem. Bevilningssystemet blev ophævet, hvilket bandede vejen for biografkæderne med økonomisk styrkelse også af produktionsselskaberne til følge. Og her overfor blev støtten til filmkunsten styrket med oprettelsen af filminstituttet.

Instituttets kunststøtte kom også i sig selv til at påvirke produktionssektoren. Den muliggjorde en ny kvalitetstradition i dansk film, baseret på uafhængige produktioner og nye selskaber, der havde Instituttet som forudsætning for deres eksistens (jvf. Steen Herdel og Erik Crone/Lademann).

Blandt modtagerne af produktionsstøtte er enkeltproduktioner og de nye selskaber næsten fuldstændig enerådende. Hvor det før var de få store selskaber, der havde det afgørende ord, så består dansk film nu af to klart adskilte blokke, »de gamle«, der fungerer uden direkte støtte, og de nye, der er produkt af støtten. Man kan sige, at Just Betzer/Panorama »valgte side« (dog formentlig tvunget af økonomiske omstændigheder), da han for nylig gik fra folkekommedien til den instituttstøttede »kvalitetsfilm«. Det skal dog tilføjes, at også dette system står foran ændringer, i forbindelse med en ny krise (der allerede har rensset ud blandt de nye selskaber), filmstudierne involvering i produktioner for TV og Danmarks Radios begyndende investering i filmproduktion (»Honning måne«, »Slægten«) – hvilket med DRs offentlige status også kan ses som en art filmstøtte.

Den afgørende ændring med Instituttet i forhold til Fonden var nedskrivningen af brancheindflydelsen og vægten på en »uafhængig« kunstnerisk vurdering. Filmrådet blev afskaffet, og i stedet indsattes (mindst) to konsulenter til behandling af ansøgninger om manuskript- og produktionsstøtte. Bestyrelsen, der består af to brancherepræsentanter og tre brancheuafhængige, har den endelige afgørelse – men til forskel fra tidligere forudsættes det, at bestyrelsen »som hovedregel vil basere sine afgørelser på konsulenternes indstillinger.« (iflg. kulturministerens forelæggelsestale i folketinget den 2. februar 1972).

Konsulenterne skal være brancheuafhængige, hvilket må ses som en styrkelse af de kunstneriske krav. Til gengæld har kulturudvalget i sin betænkning (af 17. maj 1972) slået bremserne i overfor en fortolkning, der gør det eksperimentelle til sagen:

»Udvalget har tillagt det stor betydning, at støtte af filminstituttets midler ikke alene ydes til seriøse film og film, der er udtryk for forsøg på kunstnerisk nyskabelse, men også til gode folkelige film.

Kunstnerisk værdifulde film vil uden tvivl kunne skabes indenfor alle kunstartens genrer. Også film, der kan henføres under betegnelsen »folkelige«, selv i relativ vid fortolkning af dette begreb, kan være kunstneriske...«

Den gamle, fasttømrede opfattelse af »kunstnerisk værdifulde film« er altså blevet modereret noget. Filminstituttet kan yde støtte til såvel den »seriøse« film (såsom

Fondens litteraturfilmatiseringer), nyskabelse (den eksperimentelle side) og »folkelig« film (underholdningsfilmen, som kunstkriteriet egentlig var vendt imod). Resultatet er da også blevet lidt af hvert. Som hovedtendenser har man dog kunnet se en vis åbenhed mht. nyskabelse ved siden af en indsats for at skabe en veldefineret linie, nemlig med opdyrkelsen af en professionel dansk underholdningsfilm (se i øvrigt Kosmoramas temanummer om dansk film, nr. 130).

Instruktør-forfatteren

Den litterære aura er ikke i højsædet som den var engang. Litteraturfilmatiseringer undgår man ikke helt – og det er derved heller ikke i sig selv noget galt i – men bestræbelserne går tydeligvis i retning af at få fødderne solidt plantet i det specifikt filmiske. Dog baserer stadig en stor del af ansøgningerne sig på litteraturens skatte – men kun en mindre del af støtten.

Det gælder f.eks. Ole Roos' vandring i Knud Leif Thomsens og Henning Carlsens fodspor. Begyndende under Fonden med

»Den litterære aura er ikke i højsædet ... bestræbelserne går tydeligvis i retning af at få fødderne solidt plantet i det specifikt filmiske

filmatiseringen af Jens Gielstrups »Kys til højre og venstre«, og fulgt op af Instituttet med manuskriptstøtte på Sven Holms »I det fremmede«, manuskript- og produktionsstøtte på Tom Kristensens »Hærværk«, og manuskriptstøtte på Erik Aalbæk Jensens »Kridtstregen«.

En ting man risikerer ved litteraturfilmatiseringer er at komme til at støtte den samme sag flere gange. Eksempelvis havde Jørgen Leth fået manuskriptstøtte på »Hærværk« før også Ole Roos fik det. Og der var også skudt penge i en tidligere »oversættelse« af Gustav Wieds »Slægten« end Anders Refns, nemlig allerede under Fonden i 1965 (ved Morten Schyberg). Det var jo nok ikke sket med originalmanuskripter – som da også er det Instituttet har lagt hovedvægten på.

Ligesom produktionsforholdene og produktionsstøtten har ændret sig, har også manuskriptstøtten fået en anden rolle. Man satser ikke mere på at få litterære talenter og »navne« til at skrive manuskripter, som andre så laver film ud af. I Fondens tid passede denne fremgangsmåde til branchens arbejdsgang – og den blev kritiseret af de unge filmfolk og filminteresserede, der inspireret af auteurfilosofien krævede eneren i form af instruktøren til magten. Denne tanke er blevet til praksis i dag. Nu samles produktionsholdet til det enkelte projekt, og instruktørens kunstneriske ansvar omfatter i reglen også manuskriptet. At andre kan

inddrages – fx havde Anders Refn et helt hold i gang på »Strømer« (se interview i Kos 130) – ændrer ikke billedet.

Man kan altså ikke mere tale om et specielt afsætningsproblem i forbindelse med de støttede manuskripter. Det er instruktøren, der er blevet forfatter og ikke omvendt, så de litterære »navne« er i praksis blevet overflødiggjort. Det betyder, at der i højere grad end før er lagt op til et filmprojekt, når der søges manuskriptstøtte. Det vil nemlig ikke kun være samme ansøger, der i givet fald kommer til at realisere manuskriptet som film, men i reglen også samme konsulent, der vurderer ansøgningen om produktionsstøtte.

Instituttet får derfor også den opfølgende funktion, når manuskriptet ligger færdigt. Kun et par støttede manuskripter er blevet til film uden produktionsstøtte. Det er først og fremmest Instituttet selv, manuskripterne skal afsættes til. Men har manuskripterne så kunnet afsættes til Instituttet?

Støtte i tal

I perioden 1972-78 (til 1. april 1978) er der tildelt støtte til 127 manuskripter, samt i 13 tilfælde opfølgende støtte (altså hvor samme manuskript har modtaget støtte i flere omgange). 32 manuskripter er blevet til film med produktionsstøtte, og hertil kommer enkelte, der er under indspilning. Det er en noget højere andel end i Fondens tid. Men aktiviteten har i det hele taget været større hos Instituttet. Der har ialt indtil 1978 været 379 ansøgninger (plus 23 gengangere dvs. gennemsnitligt 70 om året. Antallet har dog været stigende og har de seneste år ligget omkring de hundrede.

Til sammenligning er 60 (plus 12 gengangere) af ialt 195 (plus de 12) ansøgninger om produktionsstøtte blevet efterkommet i samme periode. Af disse er 46 blevet til film. Og altså de 32 – ca. 70% – baseret på støttede manuskripter.

Sammenlignet med Fondens resultater har Instituttet (inden for en lidt kortere periode) opnået at få omkring en trediedel flere støttede manuskripter realiseret som film. Og af det totale antal realiserede film med produktionsstøtte er som nævnt ca. 70% for Instituttets vedkommende baseret på støttede manuskripter – mod ca. 28% for Fondens vedkommende.

Vurderes manuskriptstøtten med henblik på antallet af film, der realiseres med støttet manuskript, er der altså sket en særdeles stor fremgang. Den kan ses som udtryk for at Instituttet høster hvor Fonden har sået. Men det gælder kun for så vidt som at erfaringerne fra Fonden har haft indflydelse på 1972-loven og dermed Instituttet. For selve støtteordningen blev som tidligere nævnt lagt om. Forskellen fra Fond til Institut peger nemlig langt snarere på manuskriptstøttens ændrede placering inden for den samlede støttepolitik.

Luftkasteller

Manuskripterne anvendes nu næsten udelukkende i forbindelse med produktionsstøttede projekter, og for en meget stor dels

vedkommende er også disse udsprunget af støttede manuskripter.

Stadigvæk er der dog en stor del af de støttede manuskripter, der ikke følges op med produktionsstøtte, og som altså heller ikke på anden måde realiseres som film. Men det »behøver ikke at være ensbetydende med, at manuskriptet savner kvalitet, og at den ydede støtte er spildt. Filminstituttet råder over givne bevillinger, og ved fordelingen af disse stilles man overfor at skulle foretage en prioritering, hvorved selv støtteværdige projekter må afvises.« Som daværende kulturminister Nathalie Lind udtrykte sig den 25. juli 1974, da Fremskridtspartiets Kresten Poulsgaard, i et af sine utallige angreb på filmstøtten, via Berlingske Tidende havde fundet frem til en »spildprocent« på 50. »I en sparetid er det urimeligt at øde skatte kroner på luftkasteller«, mente Poulsgaard.

Sparetider er det mere end nogensinde blevet på Instituttet. Dansk films indtjening er faldet drastisk i Instituttets levetid. Omkostningerne er steget med næsten det tredobbelte af den almindelige prisudvikling – en gennemsnitlig dansk film er fra en million i Fondens tid steget til to millioner i dag. De bevillinger, der tildeles Instituttet er fra en stigningstakt, der lå under den almindelige prisudvikling, nu løbet ind i yderligere nedskæringer. Støttebeløbene på de enkelte projekter har samtidig måttet følge omkostningsstigningerne. Resultat: stadig færre projekter kan støttes.

Er det så ikke urimeligt at øde penge på luftkasteller? Nathalie Lind sagde i sit svar til Poulsgaard, at »selv om der naturligvis påhviler filminstituttet en forpligtelse til at søge spildprocenter nedbragt mest muligt, tror jeg ikke, det er muligt helt at undgå sådanne spildprocenter, såfremt man vil opretholde ønsket om på et tidligt stade at stimulere nye talenter.« Det har Instituttet i hvert fald foreløbig tilsluttet sig. Den kulturpolitik, der havde det udfarende og engagerende som sit sigte, fik sit manifest med den optimistiske og idefyldte Kulturpolitiske redegørelse fra 1969. På det grundlag blev filmloven af 1972 skabt. I dag er den udhulet af knappe bevillinger. Manuskriptstøtten er et af de få steder (på linie med workshoppen), hvor nye talenter, ideer og eksperimenter har fået en chance inden for en kunstart, hvis omkostningsniveau ellers skulle udelukke sådanne kulturelle muligheder.

Kontanter

Instituttet har indtil nu afsat omkring 4 millioner, eller gennemsnitligt 570.000 kr. årligt, til manuskriptstøtte. Det er langt over det dobbelte af Fondens beløb. Selv om Instituttet også har støttet flere ansøgninger, så er det gennemsnitlige støttebeløb steget fra knap 15.000 til godt 30.000 pr. manuskript. Det ser altså ud til at have fulgt omkostningsudviklingen, om ikke i faktiske tal så dog procentvis.

Men der er en anden forskel på Fondens og Instituttets tal. De gennemsnitlige tal for Fondens svarer meget godt til de typisk udbetalte beløb, mens der er store svingnin-

ger for Instituttets vedkommende. Her er man rask væk gået fra 10.000 i det ene tilfælde til 40.000 i det andet (rekorden er 94.850 til Peter Watkins' »Aftenlandet«). Instituttets opfølgende rolle viser sig altså allerede ved tildelingen af manuskriptstøtten, hvor de ideer, der fra starten falder i god jord, på manuskriptstadiet får støtte af en størrelsesorden, der næsten må forekomme bindende for en senere tildeling af produktionsstøtte. Og alligevel er det lykkedes at holde en balance, hvor der stadig er penge til at støtte efterprøvningen af ufærdige ideer gennem manuskriptudarbejdelse. Hertil kommer, at manuskriptstøtten i realiteten dækker over flere ting. Foruden selve udarbejdelsen af et manuskript ydes der også *research-støtte* (dvs. til indsamling af materiale og oplysninger til anvendelse i manuskriptet) og *gangsætelsesstøtte* (dvs. til optagelse af prøvefilm).

Research-støtten inkluderer rejseomkostninger, noget Fonden havde været meget forsigtig med, efter at 50.000 kr. i støtte til en rejse til Afrika og et manuskript

»Hvis manuskriptet bliver anvendt til en film betragtes støtten som et produktionslån til filmen«

over Karen Blixens »Den afrikanske farm« (bevilget af kulturministeriet i overgangsperioden inden Fondens oprettelse), havde resulteret i rejsen men ikke i noget manuskript. Men hos Instituttet er research-støtten et væsentligt element. Den gør det bl.a. muligt at sende Henrik Stangerup til Brasilien, så han kan finde de rette omgivelser til at filme Holbergs »Erasmus Montanus« i.

Det affødte spørgsmål i folketinget, ligesom Søren Poulsens rejse til Tyskland for at samle materiale til et manuskript (»Laila«), hvor Baader-Meinhoff gruppen skulle rumstere i baggrunden. Det blev sammen med Watkins' projekt om terror i Danmark (»Aftenlandet«), i en tid, hvor Thorsen-sagen havde gjort filmstof til politisk stof, betegnet som støtte til terrorisme. Ikke mindst fordi Poulsen var RUC-studerende og selv sagde til pressen, at han havde givet pengene videre til Baader-Meinhoff (hvilket vist nok viste sig ikke at have noget at gøre med støtten alligevel).

Det almindelige støttebeløb udregnes som en aflønning efter behov. Det har altså ikke noget at gøre med forfatterforeningens eller lignende takster men skal blot sikre leveomkostninger i den tid, arbejdet tager. Tidligere gik man ud fra fx 2.000 kr. ugentlig i tre måneder, men siden 1977 er det blevet lagt i fastere rammer. Nu regner man med en grundbeløb på 20.000 kr., og ialt otte ugers arbejde. Pengene udbetales med den

ene halvdel ved arbejdets start og den anden ved dets afslutning og konsulentens godkendelse af manuskriptet. Fristen kan forlænges af konsulenten, ligesom der kan ydes yderligere støtte. Hvis manuskriptet bliver anvendt til en film betragtes støtten som et produktionslån til filmen, hvorefter beløbet skal tilbagebetales inden for filmens indtjening på de almindelige betingelser for produktionsstøtte. Færdiggøres manuskriptet ikke, skal det udbetalte beløb tilbagebetales. Ellers er den eneste støttebetingelse, at manuskriptet skal svare til den oprindeligt fremlagte synopsis (ide).

Det kan synes meget enkelt, men det har dog ført et par pudsige »sager« med sig.

I forbindelse med et af Elsa Gress' felttog (i 1975) mod folk, hun ikke kan lide – anmelderstanden i almindelighed og Instituttets »skrankepaver« i særdeleshed – tog fhv. konsulent Flemming Behrendt til gennemmæle med en påstand om, at et manuskript, som hun og Bent Barfod havde fået støtte til (i 1973), i virkeligheden var blevet skrevet af John Ernst. Resultatet havde svaret til den oprindelige ide, men det havde fremgangsmåden – og dermed grundlaget for beregningen af støtten – ikke. Støtten var på 70.000 kr., hvoraf 40.000 gik til en prøvefilm og de 30.000 til selve manuskriptet. Heraf var de 5.000 – ifølge de involveredes egne oplysninger i avisdebatten – blevet ekspederet videre til Ernst, for udarbejdelsen af et manuskript på »langt over hundrede sider«, ud fra Gress' synopsis på »ca 30 sider«. Gress erkendte, at Ernst havde skrevet manuskriptet efter hendes oplæg. Men hun mente, at 30.000 (25.000) for oplægget »ikke var spor for meget«.

Behrendt indvendte, at støtten ikke er et honorar men erstatning for tabt arbejdsfortjeneste. Projektet – »Der er engang« – havde ikke fået produktionsstøtte (hvilket var Gress' anke), og debatten endte med en retssag, hvor Behrendt i 1976 trak sin påstand om, at Gress »ingenting som helst« havde lavet på manuskriptet, tilbage.

Helt så galt gik det ikke med debatten omkring daværende konsulent Stig Björkmans projekt »Danmark i dag« i 1976. Björkman havde taget kravet til konsulenterne om en »mere aktiv og udadrettet virksomhed« bogstaveligt – og efter bestyrelsens mening for bogstaveligt – da han med skelen til workshoppen lukning forsøgte at sætte et projekt til en Danmarks-film. Han fik en research-støtte på 50.000 kr., og planlagde at sammensætte en spillefilm på grundlag af en række uafhængige filmgruppers optagelse af hver sin kortfilm (ca. 20). Bestyrelsen afslog imidlertid produktionsstøtte, og projektet gik i vasken.

Bestyrelsen blev anklaget for at overskride sin kompetence (i forhold til lovens »ånd«) ved at underkende en konsulent. Selv om man kan undre sig over fremgangsmåden, så kan sagen ses som eksempel på det praktiske i at bibeholde en adskillelse af manuskriptstøtte og produktionsstøtte, så der stadig kan ydes støtte til udarbejdelse af ideer, uden at man derfor har forpligtet sig til den store og afgørende investering.

Manuskriptstøtten – lige nu

Manuskriptstøtten kan som defineret støtte til bearbejdelse af ideer være støtte til filmmiljøet. Endvidere kan den, mere professionelt tjene til at sikre at et projekt er ordentligt gennemarbejdet, før kameraets taxameter begynder at tikke. Institutet har administreret støtten så begge dele er blevet tilgodeset. Det store antal nye folk og det reducerede antal litterære forlæg siger noget om det første. De mange gode anmeldelser, hvor den ene efter den anden danske film udråbes til mesterværk, siger noget om det sidste.

Stadigvæk er det naturligvis ikke nok. Dansk film er blevet både idemæssigt og fortælleteknisk bedre. Men de to ting optræder ikke altid sammen. I modsætning til Fondens mani for etablerede forfattere har Institutet støttet instruktøren som sin egen manuskriptforfatter.

Det er en måde at bringe det filmiske frem. Men sandheden er jo nok at mange af de danske filmfolk snarere er dygtige teknikere end originale kunstnere. Hvordan sikres både det filmiske og det kunstneriske på en gang? Det kommer an på hvilken filmkunst, man vil opnå. Er det den professionelle film først og fremmest, så kan linien føres videre fra filmskolens uddannelse af dygtige teknikere – der førte til instruktørforfatteren – og tilføje det manglende element, den professionelle manuskriptforfatter. Det kunne i hvert fald passe med den side af manuskriptstøtten, der angår selve gennemarbejdningen af ideerne. Men det garanterer ikke at ideerne også, bliver bedre. Og slet ikke at de bliver så gode, at de også fører til nyskabelse i den filmiske behandling.

Vi skal ikke have panikløsninger, der vasker det allerede indvundne over bord. Men hvis vi skal videre, så skal der alligevel nytænkning til. Det er ikke mindst nødvendigt i betragtning af, at det drejer sig om det både mest flygtige og mest nødvendige – det kunstneriske.

Den aktuelle krisesituation giver underholdningsindustrien et bedre marked. Men for et lille sprogområde som det danske vanskeliggør omkostningsstigningerne en national udnyttelse af mulighederne. Samtidig er den filmstøtte, der skal fremme det kunstneriske element blevet sat tilbage. Hvis dansk film – og en kunstnerisk dansk film – skal overleve, så er nytænkning vigtigere end nogensinde før.

Om end det også er væsentligt at anvende manuskriptstøtten til sikring af professionel gennemarbejdelse af filmideer, så er det altså lige så afgørende at det hidtidige parallelle sigte, støtten til ideerne i sig selv, ikke afskrives. Også selvom kun et begrænset antal kan opnå produktionsstøtte. Ellers er der ingen mulighed for at føre de bedste ideer igennem som film og dermed også opnå et kunstnerisk højt niveau for de (få) danske film, der bliver realiseret i de kommende år. Manuskriptstøtten er vigtigere end nogensinde før.

Hvad tænker man at gøre på Institutet – lige nu? Vi har spurgt filmkonsulent Esben Høilund Carlsen. Han har taget hele turen

med, fra filmskoleuddannelse i tresserne, forsøget på at komme igennem med projekter under Fonden, instruktør af støttede film under Institutet, f.eks. »19 røde roser«, og fra 1977 konsulent på Institutet.

Samtale med Esben Høilund Carlsen

Kosmorama: Hvad vil I/du opnå med manuskriptstøtten?

Esben Høilund Carlsen: Vi skal give talentfulde folk interesse for at arbejde med film. Et problem, der kan klares på manuskriptstadiet, er gennemarbejdningen af ideerne. Det kan blive meget bedre end det hidtil har været. Det kan vi som konsulenter sikre. Når staten betaler for manuskripter, så må meningen være, at filmfolkene står afklaret overfor hvad de vil lave før optagelserne starter, i stedet for at regne med, at det man ikke kunne finde ud af i manuskriptet løses når kameraerne kører. Der er flere eksempler på at man er gået i gang uden at kende slutningen på forhånd. I et tilfælde blev ved opslag i filmholdets kantine udlodet en flaske Chivas Regal til den, der kom op med den bedste slutning.

»Auteurtanken har fået filmfolkene til at tro, at deres arbejde er helligt. Den tanke må nedbrydes«

Kos: Med de velkendte begrænsede midler til film kan man mene, at der laves for mange manuskripter i forhold til film. Visse politikere mener at der er en for stor spildprocent?

EHC: De få penge har været medvirkende til en mere restriktiv praksis end før. Tidligere fik man f.eks. mere hvis der var flere på manuskriptet, men nu regner vi med et standard grundbeløb på 20.000 kr. Det sikrer bl.a. penge til opfølgende støtte, når særlige træk, f.eks. dialogen, kræver mere gennemarbejdning. Støtten er blevet mere projektrettet.

For 1979 er afsat en halv million til manuskriptstøtte. Det giver ca. ti manuskripter pr. konsulent til de fire-fem film, de hver har penge til (når indskud fra DR regnes med). Men en spildprocent på 50 er alt for lille. Der er for ringe sandsynlighed for at der kommer fem geniale film ud af ti manuskripter. Der skal flere penge til både flere manuskripter og til det enkelte manuskript, der behøver det.

Kos: Når der både er brug for flere ideer og bedre gennemarbejdning – og når de to ting ikke altid optræder sammen – kunne man så ikke gøre noget for at bringe folk med ideer og folk med kunnen sammen?

EHC: Nøjagtig. Det sidste stykke tid har jeg søgt at virke opsøgende ved at sætte folk sammen. Uden at det skal gøres til en regel, så ser vi ofte at instruktøren behøver en professionel forfatter til at arbejde nogle

træk igennem. Instruktør-forfatteren er ikke løsningen. Det gælder i de få tilfælde. Man kan sige, at instruktør-forfatteren er den lykkelige undtagelse. Braad Thomsen kan arbejde på den måde med sine projekter men det kan ikke alle.

Vi har ikke Fellini'er og Bergman'er – og vi har siden tresserne levet i illusionen om det. Auteurtanken har fået filmfolkene til at tro, at deres arbejde er helligt. Den tanke må nedbrydes. Filmfolkene må være mere selv-kritiske og kræse.

Der må en holdningsændring til for at opnå en bedre gennemarbejdning af ideerne. Jeg lægger selv vægt på, at alt det overflødige skæres bort, alt det vi ser i alle danske film. Er det en historie om skilsmisse, så skal der koncentreret om parret – når det er alene – så skal vi have de to bedste skuespillere, de bedste locations o.s.v. Og så væk med alt det med til og fra arbejde etc. For at opnå en sådan gennemarbejdning kan det være en fordel at sætte en professionel forfatter på.

Jeg tror f.eks. at Niels Jørgen Schou – der lige har fået et stykke op på Ålborg Teater – har et talent, der helt kan komme til sin ret inden for filmen (ligesom det skete med Hans Hansen). Så ham har jeg sat sammen med Gert Fredholm på et projekt som det skitserede. Et andet af mine igangværende projekter er en historie om en gammel kvinde, der allierer sig med de unge mod dem i midten. Her arbejder Jon Bang Carlsen og Sven Holm sammen. Og det nyeste er et projekt om en lille gruppe mennesker, skildret inden for en kort periode, hvor der finder et oprud sted. Her skal Kristen Bjørnkjær arbejde sammen med enten Bille August eller Søren Kragh Jacobsen.

Kos: Kan manuskriptstøtten virke som lokkemiddel for at få nye folk i gang?

EHC: Lokkemiddel? Vi antager naturligvis, at der findes en større talentmasse end det ses i industrien, men næppe så stort et reservoir af ubrugt talent. De beløb, vi tilbyder, giver nok det samme udvalg som et større beløb. En god ide vil i sig selv tiltrække også den højt betalte. Bliver manuskriptet til film, så købes det jo til projektet, med den langt højere betaling, det giver. Vi kan ikke satse på en bestemt gruppe. Det afgørende er om de tænker filmisk, og om vi kan gøre det attraktivt at arbejde med film, og dermed lokke talenter frem. Som det er nu, så afventer man om Poul Henrik Trampes nye bog bliver en succes før den bliver filmatiseret. Det er filmfolkenes holdning. Og også de seriøse forfattere bliver straks mindre seriøse, når det gælder film. Skal filmmanden acceptere forfatterens hængemte, ufærdige roman fra 68 som god nok til en film? Vi har gjort os til om ikke røven af fjerde så dog af anden division. Det trækker ikke nye folk til.

Professionelle manuskriptforfattere er heller ikke løsningen. Institutet skal ikke til at give arbejdslegater til enkelte forfattere som så kan sidde i et år og skrive manuskripter som ingen kan bruge. Det er de enkelte projekter, der skal gøres bedre. Vi skal hele tiden lave film om fremtiden, ikke om fortiden.