

Kunstmuseum, kulturhistorisk museum eller lagerplads for filmbranchen?

Carl Nørrested har talt med Ib Monty, filmmuseets mangeårige leder, om fortid og fremtid, om stumfilm, videomarked, film- og TV-arkiver og diverse skandaler.



Det Danske Filmmuseum runder den 11. november sine første 50 år og hører således til blandt de ældste blandt filmmuseernes første generation. Ib Monty har været med i mere end 30 år som museets direktør, en post han overtog efter Ove Brusendorff, der var en af stifterne.

af Carl Nørrested

IM: De udenlandske filmarkiver opstod i midten af 30'erne og har således holdt 50-års jubilæum i 80'erne. Men de skændes stadig om, hvem der kom først. Blandt de vigtigste var Cinémathèque Française, som Henri Langlois og Georges Franju startede på basis af en filmklub i Paris. Så var der Reichsfilmmarchiv i Berlin, højt prioriteret inden for nazismen – ligesom filmarkiver har været det inden for alle andre totalitære ideologier. Dertil kom Museum of Modern Art i New York, som fandt ud af, at man også gerne ville have en afdeling for film- og fotokunst, og så endelig British Film Institute i London: de fire arkiver var dem, der i 1938 grundlagde FIAF – Fédération Internationale des Archives du Film, der altså rundede de 50 år for tre år siden.

Svenskerne har altid pralet af, at de var blandt de ældste filmarkiver med Filmhistoriska Samlingarna. Det blev startet på privat basis i 1933 af Einar Lauritzen og var vokset ud af det akademiske svenske filmklubmiljø. Men det var en privat institution helt op til begyndelsen af 60'erne, hvor det blev overtaget af Svenska Filminstitutet.

CN: Har politiske prestigespørgsmål spillet ind?

IM: Arkivernes fremkomst har vel først og fremmest spejlet situationen efter at stumfilmen var slut. Stumfilmen blev øjeblikkelig glemt og kopierne destrueret. Den seriøse filmopfattelse tog fart, og man begyndte at tænke på filmens historie og samlede, hvad der var tilbage.

Det var de samme tanker, der motiverede Ove Brusendorff til at oprette et filmarkiv, da han begyndte at arbejde på sin bog 'Filmen' (1939-41) i tre bind. Da opdagede han helt konkret på Nordisk Film hvor meget materiale, der allerede var forsvundet. Tanken om filmarkiver opstod jo allerede omkring 1. verdenskrig – i Danmark hos redaktør Anker Kirkeby og Ole Olsen. Det drejede sig ikke om filmen som kunst, men som et enestående nyt medium til registrering af politiske og historiske beghenheder.

AV-arkiver eller specialsamlinger

CN: Var det ikke rimeligt at samle av-materiale, der fordrer den samme konservering på et maksimalt udrustet centralarkiv?

IM: Det kommer an på hvilken sammenhæng, man ser det i. I et lille land som Danmark synes jeg, det er idio-



Ove Brusendorff gennemgik arkivalierne på Nordisk Film – i baggrunden det gamle (nu restaurerede) glasstudie, 1940.
Side 4: Brusendorff til kongres i Berlin ca. 1958.
T. h. Albert Mertz' udsmykning af museets entre i Krystalgade.

tisk at skille dokumentarfilm, spillefilm og andre former for film ad. I et stort land som USA er det derimod mere funktionelt, at der er arkiver med forskellige områder. Når man laver specialarkiver, har man en garanti for, at de bliver drevet motiveret, interesseret og entusiastisk fremfor et, der er tvunget til at dække helheden. Eller man kunne forestille sig et filmmuseum, hvor man havde råd til en tilstrækkelig mængde galinger, der sad på hver sit område og så sloges for deres syge møster.

Det store spørgsmål er i virkeligheden, om man skal inddrage de elektroniske medier i filmarkiverne. Man har f. eks. omdannet BFI til British Film and Television Institute, idet man har indgået aftaler med de engelske networks udenfor BBC om at modtage deres materiale. I USA holdes medierne adskilt, med enkelte undtagelser som f. eks. UCLA – University of California, Los Angeles – der samler både film og TV.

Den tidligere overbibliotekar i Århus, mediekommisionens formand og forhenværende kulturminister, H. P. Clausen, lagde i 1987, uden at rådføre sig med os, det elektronisk baserede Mediarkiv – der principielt skal opbevare alt dansk TV – ind under sine venners varetægt på Statsbiblioteket i Århus.

TV-arkiverne er også fra 1977 blevet organiseret i en international sammenslutning, FIAT – Fédération Internationale des Archives de Television. Et af de punkter, man skændtes om i FIAF i sin tid, var netop, om man ikke skulle inkludere TV, så man ikke fik to internationale organisationer. På langt sigt betyder det, at FIAF bliver mindre betydningsfuld internationalt, fremfor FIAT som selvfølgelig vokser og vokser. Men de to arkivtyper har da også nogle fundamentalt forskellige funktioner. Mange TV-arkiver er primært *production libraries*, dvs. arkiver, der skal betjene TV-selskaberne, og hvor man ingen sikkerhed har for, at materialet bevares intakt.

Der er til gengæld ingen, der bevarer videoproduktioner. Hver gang der kommer en ny produktionsmåde, bliver man alt for sent opmærksom på, at det er et vigtigt felt at registrere. Områderne er uoverskuelige, og inden for dem alle bliver man stillet i nye valgsituationer: skal man vælge alt, eller skal man være selektiv og i så fald efter hvilke kriterier?

Man ville aldrig forvente, at et kunstmuseum skulle

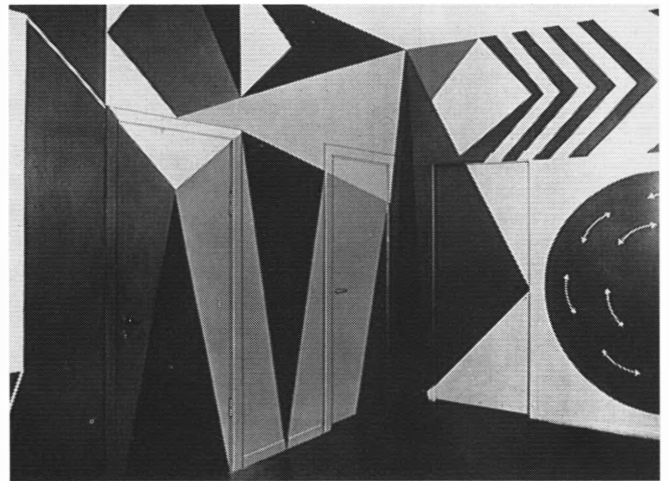
have de samme kriterier – man ville f. eks. have svært ved at afgøre, hvor grænsen mellem professionelle malere og amatører går.

På spillefilmens område kan og skal vi bevare alt, det samme gælder dokumentarfilmen, og det er overkommeligt, indtil vi når området sponsorfilm, reklamefilm, industrifilm etc., hvor man har svært ved at spore kilderne. Så er der endnu et spring til amatørfilmene, som vi også bevarer, hvis vi kan få fingre i dem. De har ingen kunstnerisk værdi, men ofte stor sociologisk interesse. Selvom det er festerne, højdepunkterne, man sædvanligvis har optaget, så kan de dog give visse informationer om konventioner, sæder og skikke.

Dansk film og den fraværende forskning

CN: Hvordan får man gjort staten opmærksom på et filmmuseum, der ikke er så begribeligt som et traditionelt museum?

IM: Det er netop ikke håndgribeligt. Du kan vise folk boksanlægget, der ligner et lager, og fortælle, at her ligger så 14.000 film. Men de er jo først noget, når de bliver vist på et lærred.



I den sammenhæng er de første faser i et filmmuseums historie enormt givende udadtil. Man lægger hånd på alt og kan prale med det, man har fundet.

Næste etape er så at få materialet ordnet, bragt i en ordentlig stand og arkiveret med dækkende oplysninger. Den epoke befinder vi os i sammen med den første bølge af filmarkiver. Nu skal vi til at bringe filmene så tæt tilbage til originalversionen som det er muligt. Det er et langsommeligt og bekosteligt arbejde, som kun påskønnes af et fåtal. Det er noget, man fra politisk side ikke er så interesseret i, fordi der ikke er så meget publicity i det. Men det er noget, der optager den internationale arkivverden. Der er et væld af seminarer, møder og festivalpræsentationer af restaurerede film. I øjeblikket gælder det værker fra stumfilmstiden, og at der herhjemme praktisk talt ingen interesse er for dansk stumfilm, er kedeligt. Man har åbenbart ikke kunnet motivere danske filmstuderende til at beskæftige sig med dette område, og det er lidt irriterende at se udlændinge som f. eks. Ron Mottram rende med den danske filmhistorie.

CN: Det har jo ligget i underbevidstheden, at det var Marguerite Engbergs private ejendom.

IM: Svenskerne har været mere bevidste. De har altid haft en god tradition via de store gamle – fra Robin Hood, Gösta Werner og Rune Waldekranz til Furhammer

og nu Jan Olsson. Vi har ikke det flow af filmhistorikere i Danmark.

Med hensyn til restaureringen af film, så har vi nu fået lavet farvekopier af *De fire djævl*, *Den hvide Slavehandels sidste Offer* (med danske og engelske tekster), *Dømer ikke* samt *Dødsspring til Hest fra Cirkuskuplen*. De to første er netop (oktober 91) blevet vist i Paris på en stor international festival for restaurerede film. Vi har en originaltintet udgave af *Dødsspring*..., og det gør det nem-



mere at lave en farvekopi, fordi laboratoriet kan basere sig på originalmaterialet. De danske stumfilm fra Nordisk Films Kompagni der ikke er overleveret i en tintet kopi, kan nu kunstigt rekonstrueres. Marguerite Engberg sidder inde med et sindrigt registreringssystem baseret på kantnumre – og det er en slags rekonstruktionsarbejde, vi udfører så langt pengene rækker.

Det har bevillingsmæssigt intet betydet for os, at dansk film har vundet priser i udlandet, og at filmstøtten er blevet hævet, hverken for vores indsamlinger eller egne biografforevisninger. Vi har nogle øremærkede penge til bevaringen af danske tonefilm. Vi er ved at være færdige med overførslen af spillefilm til sikkerhedsmateriale og kører nu videre med danske kortfilm, som vi har fået 200.000 til i år. De problemer har vi sat Jørgen Roos på, bl. a. fordi han har presset på for at få gjort noget ved dem, og fordi han har den professionelle ekspertise på området.

Da jeg kom på museet, havde vi praktisk taget ikke en eneste dansk tonefilm, men nu har vi næsten samtlige med enkelte huller efter 1952, hvor man gik over til safetyfilm, og helt komplet efter filmloven fra 1964, hvor der blev afleveringspligt på danske film. De 12 år mellem 52 og 64 er den dårligst belyste periode, fordi den er baseret på frivillig aflevering. Når de film er indsamlet, er vor nationale mission så godt som opfyldt på det område.

Men for at vende tilbage til det u håndgribelige i et filmmuseum, hvis skatte først er noget, når de vises, så er visningsvirksomheden – altså vores biografvirksomhed – vores udstillingsvirksomhed. Når vi indtillt koncenterer os så stærkt om ældre danske film, er der selvfølgelig en risiko for, at vi bliver identificeret med gamle film, men ligesom kunstmuseer veksler mellem ældre og nyere kunst, så ser vi det også som vores opgave at præsentere nyere film, som svigtes i biografene, eller som ellers slet ikke ville være blevet vist her i landet.

Til studiebrug vil vi fremover satse mere på video, fremfor de ressourcekrævende særforestillinger i biogra-

fen. Videokopier er eminent egnede til studiebrug, og vi har da også fået indrettet et overspilningsanlæg i boksanlægget i Bagsværd. Det indebærer, at forskere kan sidde med deres egen forskningskopi, og at man ikke belaster en arkivkopi i klippebord. Om man ser film på en lille skærm eller et klippebord kan jo være hip som hap. Men arkivmæssigt må vi holde på, at film bliver overført på film i det originale format, for at der ikke skal ske en forringelse. Vi må stædigt insistere på, at materialet skal overføres og bevares i den form, det er skabt – fra 35 mm på 35 mm til video på videomateriale. Det ideelle ville være, hvis man havde hele vores filmarkiv som referencekopier på video. Det sker faktisk for danske films vedkommende, idet vi efter filmloven modtager en VHS-kopi af alle danske film, der udsendes på video. Den aftale har vi ikke angående udenlandske videokopier, og vi har i det hele taget ikke en aftale med videomarkedet om deponering af udenlandske film, men det vil jeg naturligvis forsøge at få indlemmet i de næste filmlovsforhandlinger.

Deponering – en billig lagerplads?

Når det gælder udenlandske filmkopier må vi basere os på individuelle aftaler med udlejere og producenter. Det går strygende nu, fordi vi simpelthen opfattes som gratis lagerplads, men vi havde vældige problemer med at

T. v. biblioteket Nørrebrogade, 1948 – fra venstre Bente Christiansen (nr. 3), Georg Philipp, Albert Mertz (cigaret), Kirsten Poulsen (bagest), Grethe Thygesen (= skønhedsdronningen Gretha Thyssen), Ove Brusendorff (t.h.), mand forrest uidentificeret.

Herunder: Poul Malmkjær optager personalefilmen 'Palæ 5973 optaget' (1952), der var med Marguerite Engberg, Erik Saxtorph, Verner Præge og Robert Stage Petersen.



indgå disse aftaler for 25 år siden. Nu har vi næsten et større problem med at vælge fra blandt tilbuddene. Filmselskaberne slipper lettere deres filmkopier, når deres film bliver udsendt på videomarkedet, eftersom de skønner, der ikke er brug for dem i biografene længere.

Vi har i princippet en deponeringsordning med de fleste udlejere. Den implicerer, at de faktisk kan tage deres kopier ud igen. Vi ville selvfølgelig helst have en ordning, der medførte, at vi kunne beholde de indlemmede film. Jeg har prøvet på at overbevise kulturministeriet med det fiktive eksempel, at et tysk firma pludselig opkøbte Palladium. Det ville være utænkeligt, at firmaet blev overdraget uden de film, de havde deponeret på

filmmuseet. Det ville bl. a. resultere i, at museet mistede sine Fy og Bi-film. Vi har heldigvis endnu ikke været ude for, at firmaer ønskede deres film tilbage, men i princippet ville de kunne forlange det.

Vi har dog nogle problemer med de mindre biografer, der henvender sig til udlejere for at vise ældre film, der er blevet deponeret hos os. Vi så meget gerne, at udlejerne ikke gav tilladelse til at hente deponerede film ud fra museet, for flere gange har vi på den måde fået ødelagt kopier. Gamle film er ofte noget helt andet at have med at gøre end nye, og de ofte uerfarne operatører, man bruger ude omkring, sammen med det ofte kritisable udstyr de små biografer har, øger risikoen for ødelæggelser.

En presset branche og et konservativt publikum

Det største problem i øjeblikket er vore filmforevisninger. Jeg mener selv, at det ville være en gevinst at køre i weekenderne, men det indebærer, at dem der kører forestillingerne skal have dobbelt betaling eller afspadsering. Det er nogle personalemæssigt banale problemer, der sætter en stopper for udvidelsen. Men vi arbejder i øjeblikket med forskellige ideer til ændringer af forevisningerne.

Vi fik en helt ny impuls ved vores franske uger i Illum's biograf. Illum's spurgte os simpelthen, om vi ikke kunne arrangere en fransk serie. De gik med til at køre på vores betingelser – altså at man skulle være medlem af filmmuseet for at få adgang. Der skulle så være gratis

T. h. bibliotek og Kosmorama-redaktion Amagertorv 1955 – fra venstre Arne Krogh, Jette Storm, Esther Hansen, Erik Ulrichsen og Ove Brusendorff.

Herunder museets første forevisningssal i Frederiksberggade.



adgang, og vi lavede et program som tog sigte på det publikum, vi – måske baseret på fordomme – forventede kom i Illum's: forstadsfruer i fyrrerne, som ville være henrykte for at se f. eks. *Jules og Jim*. Så fik vi reaktioner fra udlejerne, der truede med at stoppe med leveringen af kopier til filmmuseet. Jens Jordan, der jo både repræsenterede Illum's og udlejerne, opgav projektet. Der var et publikum – 10.000 passerende pr. dag og det ovenikøbet i dagtimerne. Men biografene føler sig hårdt presset og ser konkurrence i alt, selvom vi kun viste film, de ikke ville drømme om at skaffe hjem. Når vi ellers har arbejdet sammen med biografer, har det altid været på deres betingelser, idet de gennem os har kunnet få fat i deponerede kopier af film, som de har villet tage op igen, men ikke ofre en ny kopi og oversættelse på.

Publikum i almindelighed er konservativt. Folk der kommer på Nationalmuseet ville ikke drømme om at komme på filmmuseet, ligesom abonnenter i Det Kongelige Teater sjældent ville drømme om at komme i Posthusteatret. Det er helt givet, at når vi viser eksperimentalfilm i Store Søndervoldstræde, kommer der ikke den samme mængde tilskuere som på Statens Museum for Kunst, fordi publikum i deres bevidsthed forbinder filmmuseets serier med spillefilm. Det vil jo ofte være billed-



kunstnere, der har lavet eksperimentalfilm, så det vil være mere nærliggende, at publikum opsøger dem på kunstmuseet.

Film – det er noget man slubrer i sig

Så er der jo en hel anden side af vore samlinger, nemlig apparatursamlingen. Den er baseret på materiale som Brusendorff og museumsinspektør Arne Krogh samlede rundt omkring i Europa lige efter krigen. I mange år stod den opmagasineret, men da vi flyttede herud i 1966, fik vi mulighed for at indrette loftet til en slags permanent udstilling. Den stod i ca. 18 år, hvor så nogle rent ydre forhold medførte, at vi måtte lukke den, hvorefter vi deponerede samlingen på Teknisk Museum i Helsingør, hvor den nok forbliver indtil videre, og hvor der også er et større publikum end hos os.

Vi kan i hvert fald ikke gå tilbage og lave så traditionel en udstilling, som vi havde før, ikke efter det man har lavet ude i verden som f. eks. det store Museum of The Moving Image i London. Det er, sammen med et lignende i New York, et museum i moderne stil, hvor man er halvt ovre i Disneyland. Det er fantastisk underholdende, og det koster det hvide ud af øjnene at etablere. I London efter sigende 120 millioner kr., skaffet til veje bl. a. fra Getty-formuen. Den type museer er utænkelige i Danmark. Når man i dag kigger på Langlois' Musée du Cinéma i Paris, virker det unægtelig som et rustkammer. I London trykker man på knapper, er selv med i 'filmen' ved hjælp af moderne elektronik, samtidig med at folkene bag bedyrer – hvad de sikkert har ret i – en historisk korrekthed i alle detaljer.

Det rimer udmærket med vore postmoderne tid, hvor rammen er vigtigere end indholdet. Det ved vi også fra vore filmforevisninger – alt skal fremstå som en form for 'evenement'. Vi kan naturligvis ikke i dag med TV og video forvente den samme entusiasme som omkring den ugentlige forevisning i Frederiksberggade i gamle dage. Man siger nok, at film bliver set af flere mennesker end før grundet det store udbud. Derfor kan man med en vis

ret sige, at kvantiteten er steget. Men derfor kan kvaliteten i tilegnelsen godt være faldet – film er blevet en slags konsumvare, man slubrer i sig.

Vi har haft vores største besøgstal (over 30.000) i museets biograf i begyndelsen af 80'erne og derefter er det gået gradvist ned. Generelt går det vel ned ad bakke for biograferne på trods af optimistiske rapporter. Det gør sådan set vor eksistens mere berettiget, men nok for et endnu mere elitært publikum, og det skulle vel næppe være af det onde. Efter at have været igennem det væl-



dige folkelige kulturboom, er melodien ændret. Et filmarkiv er et museum, der henvender sig til et publikum, der vil se film på et lærred. Men man kan jo ikke gå mod virkeligheden, der fortæller os, at folk i almindelighed er godt tilfredse med at se film på en lille skærm, sådan er det bare, og det tror jeg ikke man kan ændre.

CN: Hvornår mærkede du, at nedskæringerne satte ind?

IM: Det startede helt tilbage i 60'erne med daværende finansminister Poul Møllers personalestop. Jeg har søgt om udvidelse, siden jeg blev direktør. Jeg afløste Brusendorff, men der kom ingen afløser på den post, jeg havde indtil da. Poul Malmkjær blev erstattet af Janus Barfoed, og Per Calum var faktisk den eneste nyeansatte, der kom til, da vi startede herude i Filmhuset i Store Søndervoldstræde i 1969. Han skulle hjælpe med til at planlægge serierne.

Det er ganske urimeligt, i og med vores samlinger er vokset kolossalt. Vi har stort set klaret det hele med 19 heltidsansatte, og det tyder på, at alt går den anden vej. Sidste år måtte vi afskedige én, i år klarer vi den uden afskedigelser, men for at overleve er vi faktisk nødt til at flytte rundt på kontiene, f. eks. omdefinere lønningsposter til serviceydelser. Det er latterligt, at man skal lave alle de fiksfakserier for at overleve. Ellers har vi også i høj grad benyttet os af langtidsledig arbejdskraft. Det har givet os glimrende ansatte – bibliotekarer og magistre, og jeg ved heller ikke, hvordan vi skulle klare os uden dem. Men det er et underligt menneskefjendsk system: De får lige snuset til os i syv måneder og får arbejdet et område op, og så bliver de sparket ud. Vi kunne sagtens bruge dem til nogle af de opgaver, der er lagt i mølposen på grund af nedskæringerne.

40 år for filmen

CN: Så kan vi tage fat på din personlige kontakt med filmmuseet.

IM: Jeg kom der, så snart jeg kunne – dvs. i min gymnasietid. Jeg var ikke med til de første forevisninger i

Odeon, og det var jeg skuffet over. Der skulle en særlig indbydelse til. Jeg ved heller ikke, hvordan man gjorde sig fortjent til visningerne i Ungdomshuset i 1948. Det var primært for filmfolk, journalister og folk fra Justitsministeriet. Men det blev min tur i 49, samme år jeg blev student. September 49 rykkede visningerne ind i Atlantic Films gamle forevisningssal i Frederiksberggade. På universitetet begyndte jeg samtidig at læse sammenlignende litteraturhistorie hos Rubow. Midt i min studietid oprettede Torben Krogh Teaterhistorie på universitetet, og jeg var i syv sind, om jeg skulle skifte over til det. Jeg syntes, jeg var så langt i litteratur, så det gjorde jeg ikke, men dyrkede film som interesse. Jeg var ven med Jørgen Stegelmann, som tog sig af min filminteresse. Han var ansat som studenterhjælp i Undervisningsministeriet, hvor min mor arbejdede. Vi havde vores faste ugentlige dag på filmmuseet, og gennem ham kom jeg i kontakt med Erik Ulrichsen. Lidt efter lidt opstod tanken, at jeg kunne begynde at skrive de indledninger til museets filmvisninger, der dengang var en fast tradition. Jeg begyndte at skrive til Kosmorama i 1954 (nr. 3). Officielt var Brusendorff redaktør, men det var Ulrichsen, der var den drivende kraft. Han havde været journalist ved Nationaltidende, men blev senere ansat som bibliotekar på museet.

Kosmorama startede i en situation, hvor der ikke var andre tidsskrifter om film. Det var fra Ulrichsens side ret-

T. v. 'Hvidovre-afdelingen', Hvidovregade 24, Valby ca. 1957.

Herunder Ib Monty i Vestergade ca. 1959.



tet imod dagbladsanmelderiet, som han fandt var elendigt. Men ikke nok med at man fik filmbranchen imod sig, også dagbladene rasede over en lille spalte, der oprindeligt kun var tænkt som en spøg. Den hed 'Filnolog' og fik kun lov til at være der i de to første numre, hvorefter Svend Kragh-Jacobsen fik den stoppet via Tilsynsrådet. I det hele taget var dagspressen meget ude efter os med angreb, der hele tiden kørte på, at staten støttede undergravende virksomhed.

I 56 blev jeg magister i sammenlignende litteratur og blev soldat, samtidig med at jeg dagligt var på museet. Ulrichsen var indforstået med, at jeg blev fast tilknyttet – og det startede med en middag på Kroghs Fiskerestaurant med Arne Krogh, Brusendorff, Ulrichsen og mig. Vi snakkede om alt muligt andet end min eventuelle ansættelse. Jeg fulgtes med Ulrichsen efter middagen, og jeg

husker, jeg sagde, at jeg ikke rigtig kunne forstå, hvad det her egentlig gik ud på: 'Tror du, jeg er ansat?' – 'Jah, Brusendorff var jo i godt humør', svarede Ulrichsen. Og det blev jeg så i 57, hvor personalet bestod af Brusendorff, der var direktør, bibliotekar Ulrichsen og billedafdelingens folk Poul Malmkjær og Grethe Olsen. Andre piger var Bente Pryds og Vibeke Brodersen – nu Steinthal.

Filmene blev opbevaret i nogle barakbygninger ved Brusendorffs landhus i Hvalsø. I Frederiksberggade huserede operatøren Erik Bay-Christensen. Han interesserede sig efterhånden mere for sit eget firma EBC Film og havde svært ved at skelne mellem, hvem han egentlig arbejdede for.

Filmmuseets direktør sigtet for hæleri

Da jeg kom til filmmuseet var Brusendorff ude over sin bedste tid. Han havde haft en alvorlig hjernesygdom, og jeg så ham egentlig ikke meget i perioden 1957-60. Han var en rigtig direktør, der kom om tirsdagen lidt op ad formiddagen, gik tidligt torsdag eftermiddag og holdt fri det meste af fredagen. Han blandede sig i alt, når han var der, og fik en del mærkelige ideer. Jeg blev f. eks. sat til at samle billederne fra alle vore plakater for forevisningerne, som han havde fundet på måtte kunne danne basis for en bog. Om der var nogen som helst sammenhæng, de billeder kunne gå ind i, bekymrede ham ikke. Men jeg sad pligtskyldigt og klippede ud og samlede. Forelæggeren, Gotfred Hartmann, jordede fuldstændig ideen, fordi tilvejebringelse af klicheer var det mindste problem ved en udgivelse. Derefter blev det øjeblikkeligt skrinlagt. Brusendorff kunne virke skræmmende på et ungt menneske og forstod også at spille på ens frygt, men var på den anden side også meget venlig. Han var i hvert fald en original og yderst interessant person.

Han tog det første hetzangreb mod filmmuseet fra maj til december 1952 i stiv arm, selvom han en overgang selv blev anklaget for hæleri. Det drejede sig om en simpel tyverisag, hvor fire medarbejdere blev fængslet for at have stjålet film fra Nordisk Films Kompagni og solgt kopierne videre til Brusendorff. Det var en sag, der gav gevaldigt genlyd i bingoblade, men den store indflydelse på den offentlige holdning havde den vel ikke. Det var selvfølgelig en pinlig affære, men bekræfter, at også dér havde museet en marginal status i den danske museumsverden. Jeg kan også huske, at der en dag ringede et rasende menneske til mig og spurgte, om det virkelig kunne være rigtigt, at den Brusendorff, som var direktør for museet, var den selvsamme som skrev disse sviniske bøger om erotik. Den bibeskæftigelse var en torn i øjet på mange mennesker dengang.

Han interesserede sig ikke gevaldigt for serierne, det lod han Ulrichsen om, hvorpå han godkendte dem. Ulrichsen havde det udmærkede princip, at han ikke gad vise film, han selv havde set. Hvis man kom med et forslag, blev det ofte afvist med, at 'den har jeg set – arh, men den er der nu ikke noget ved'. Som Brusendorff mente han, at serierne for Guds skyld ikke måtte blive pædagogiske. Der var ingen linje, som det hedder, og en sådan blev selvfølgelig konstant efterlyst af pressen. Ulrichsen brugte altid det argument, at en linje forlanger man heller ikke af Det Kongelige Teater. Det ville gå neddenom om hjem, hvis man viste Holberg i serier. Dengang havde man et kort til fire film på en fast dag og en fast tid. Derved kom museets medlemmer til at se film, de ikke ville have drømt om at se, hvis der havde været

frit valg. Faktisk fik vi mange positive tilbakemeldinger fra folk, der herved fik en uventet overraskelse. Også som museums-kunder vælger publikum jo ud fra det, de ellers kender i forvejen.

Da jeg kom til, begyndte jeg at arrangere serier med linje, f. eks. et lands filmhistorie i store træk og udover det en instruktørserie. Jeg må indrømme, at jeg selv er kommet til at tvivle på de store auteurseriers tiltrækningskraft.

Brusendorff fortsatte som leder indtil der skete en stor sammenlægning af Filmfondens forskellige institutioner. Nogle 'raske folk' fra Forvaltningsnævnet havde til en rapport regnet ud, hvor meget hvert skridt i institutionerne kostede. Resultatet var, at alle Filmfonds-institutio-



nerne endte med at blive sat under Erik Hauerslevs ledelse. Brusendorff ville selvfølgelig ikke underkaste sig nogen ny direktør. Det gjaldt derfor om at få Brusendorff ud – for at sige det lige ud, og man fik skaffet ham bevilningen til Carlton Teatret i 1960. Det første halve år kørte Ulrichsen, Krogh og jeg museet som en troika under Hauerslev.

Derpå skulle der tages stilling til, om der skulle være en daglig leder af museet, og det blev altså mig. Det gav anledning til, at Ulrichsen blev dybt skuffet og smækkede med døren. Det var lidt kedeligt, også for mig, men Krogh blev, selvom også han formodentlig var skuffet. Jeg kan ikke sige, at jeg føler, jeg på nogen måde havde 'entrechambret' med Hauerslev, det var en beslutning, der blev taget af Hauerslev i samråd med Tilsynsrådet.

Selvstændig status

Det var først i 1964, museet fik selvstændig status i filmloven, og lederen blev direktør med et direkte ansvar overfor kulturministeriet. Tilsynsrådet fortsatte indtil 78, men man bibeholdt noget, vi kaldte et filmarkiverings udvalg, hvori der sad folk fra branchen. Det har aldrig rigtig fungeret, men eksisterer formelt endnu – uden at have møder. Der sad oprindelig Flemming John Olsen fra Saga, Jørgen Nielsen fra Fox og Leo Schou fra Regina.

Rådet skulle hjælpe med til at opnå gensidige aftaler med udlejere og producenter. Efterhånden blev det til specifikke aftaler mellem de enkelte udlejere og museet, så rådet var overflødigt. Tilsynsrådet virkede mest som en kontrolinstans og ikke som et udvekslingsorgan, så det blev dér, jeg havde mine kampe.

Det største sammenstød skete, da dele af Tilsynsrådet mente, at museet skulle gøres til en afdeling af Filmfonden (jvf. Kosmorama nr. 99) før vedtagelsen af den nye filmlov i 72. Jeg holdt på, at vi skulle bevare vores status



som selvstændig institution under kulturministeriet. Der indgik i alle tilfælde to forskellige indstillinger fra Tilsynsrådet. Brancherepræsentanterne og Brusendorff mente, at det var rimeligt, at museet blev lagt under Filmfonden i fuld overensstemmelse med Hauerslev. De mente, museet kom tættere på de løstsiddende penge. Min argumentation gik på, at vi kom til at opgive en del af vor suverænitæt. Jeg vil nok sige – hvis jeg skal være bagklog – at jeg er glad for, at det gik som det gjorde. Det vil altid gå hårdt ud over et arkiv, når dets drift er koblet sammen med filmproduktion.

Kosmorama kritik

Andre bataljesager var altid omkring Kosmorama eller anmeldersituationen i det hele taget. En af de første af-færrer, jeg kom ud for i den sammenhæng, var, at nogle i Tilsynsrådet forlangte, jeg skulle tage min afsked på grund af en anmeldelse, jeg havde skrevet af Knud Leif Thomsens *Duellen*. Man forlangte fra Tilsynsrådets side, at jeg ikke måtte fungere som anmelder og samtidig sidde som filmmuseets leder. Branchen – repræsenteret i rådet ved Ernst Klinker – ønskede mig ud. Jeg blev sid-dende, fordi størstedelen af rådet vidste, at det i starten simpelthen var nødvendigt med et supplement til den usle løn, jeg fik, da jeg trådte til. Jeg tror det var 900 kr. om måneden. Derfor sagde jeg i 1958 ja til et kritikerjob på Jyllands-Posten. Det har jeg endnu. Og det har faktisk været nyttigt for mig at fungere som dagbladskritiker. Jeg er blevet tvunget til at se og tage stilling til film, der senere bliver tilbudt museet.

Museet havde langt større problemer med kritikervirk-somheden kombineret med museumsvirksomhed i Ul-richsens tid. Han skrev jo hele tiden i aviserne eller Kos-morama i 50'erne. På et vist tidspunkt lukkede Ellen Niel-sen simpelthen smækforærmert for overførslerne af Pal-ladium-film til museet, fordi han havde skrevet noget ne-gativt om en af hendes film. Det var i det hele taget et konstant pressionsmiddel fra branchens side.

Reaktionerne har været særdeles aggressive, vel især fordi vores aktiviteter dengang også omfattede filmklub-virksomhed i provinsen. Det var en af mine første opga-ver i slutningen af 50'erne at udarbejde lister til klubberne

over hvilke film, der stod til rådighed for hver sæson. Denne liste skulle godkendes af Tilsynsrådet, og hver filmklub skulle derefter indhente tilladelse fra de respek-tive lokale biografejere til at vise de film, de ønskede at vise. Det var film, der stadig var i cirkulation, og som var på vej over i vores varetægt. De filmklubsordninger var lange og seje procedurer. Jeg var godt motiveret til i 60'erne at støde filmklubberne fra os, idet jeg mente, det var en fordel, at den sammenslutning af filmklubber, der var på landsplan, ikke blev identificeret med museet. Dermed mistede branchen simpelthen et pressionsmid-del overfor os, og filmklubberne blev ikke som i Brusen-dorffs tid styret af museet.

Det andet store sammenstød var redaktørskiftet på Kosmorama efter Martin Drouzy, der i 72 holdt op af egen fri vilje. Jeg havde bl. a. overfor Tilsynsrådet foreslået Per Calum, som havde siddet i den foregående redaktion. Til-synsrådet gik ind for Per Calum, men i den påfølgende of-fentlige debat var der nogle, der fandt det forkert, at en så vigtig stilling ikke blev slået op. Dertil kom det mere per-sonlige, at Per Calum blev opfattet som 'min mand'. Der var sågar en hel gruppe af skribenter, der svor, at de ikke længere ville skrive i Kosmorama – bl. a. Morten Piil, Flemming Behrendt og Christian Braad Thomsen. Det har nok været den hidsigste polemik jeg har deltaget i.

T. v. Bagsværd-fortet fra Københavns gamle vestvold, der huser filmene. Herunder: Alfred Hitchcock besøger museet og Ib Monty.



CN: Kan jeg til slut få en øjeblikkelig status?

IM: Vi kan jo aldrig få penge nok. I øjeblikket bliver der som bekendt konstant skåret på lønningsbudgetter. Det er en horribel situation, at vi betaler i dyre domme for at restaurere film, men på grund af mandskabsmangel er vi så langt tilbage, at vi knap kan nå at kontrollere de mastere, vi får fremstillet. Fejl skal opdages her og nu, hvor man er sikker på at have et intakt basismateriale, hvis der er ting, der skal forbedres i kopieringen.

Desuden vælter det ind med film i disse år, langt mere end vi kan nå at følge med i bare at reparere og registrere ordentligt. Vi har fået computeriseret biblioteket, der er landets hovedfagsbibliotek på området og et af verdens bedste biblioteker for film- og TV-litteratur. Vores billed-afdeling er stadig en af verdens største og på dokumen-tationens område har vi al grund til at være stolte. Så selvom de politiske odds for tiden er imod den slags ar-bejde, vi udfører, lader vi os ikke slå ud.