

# Staten og filmproducenterne – TV og barske forhold

*I Kosmorama 201 interviewede Carl Nørrested Filminstituttets daværende direktør Bo Christensen om produktion på Nordisk Film Kompagni. Ebbe Preisler udgjorde med andre kollegaer en mindre fast defineret gruppe producenter, som tegner vort nuværende filmklima.*

## **Kortfilmtraditionen**

*C.N: Kan du redegøre for din baggrund for at blive filmproducent?*

**E.P:** Min Min personlig baggrund er kortfilmmiljøet. I slutningen af 60'erne hvor jeg begynder at flirte med tanken om at komme ind i filmbranchen, båret af intuition – findes der kortfilmselskaber af ganske stort format. Laterna Film er Slagskibet og svarer i kortfilmbranchen til Paladium, Nordisk Film... indenfor spillefilmen. Laterna er netop på det tidspunkt flyttet ud fra Sct. Jørgens Allé til en stor flot villa ved galopbanen i Klampenborg under Mogens Skot-Hansens ledelse. Der var mange klipperum i kælderen, stort lydstudie og biograf i den tidligere stald, store kontorer, vinterhave – meget imponerende. Basis for den slags produktionsfirmaer var sponsorfilm, bestillingsfilm for de store erhvervsvirksomheder: ØK, B&W, Nordisk Kabel og Tråd. De ville alle lave ambitiøse kortfilm efter alle kunstens regler med store budgetter. De gav stor fortjeneste til kortfilmproducenterne Laterna og Minerva, bl.a. fordi der blev bestilt et hav af kopier. Det var en lukrativ forretning. Det var baseret på det gode, gamle filmhåndværk. Bereg-

*af Carl Nørrested*



*Filmholdet fra Fejemanden og friheden. Fra venstre: Nils Vest, Fejemanden, Tom Elling, Manuel Sellner, Ebbe Preisler og Hans Packert.*

nings grundlaget lå på celluloid og havde ikke den discountkvalitet, som video medførte.

Jeg boede lige i nærheden af Larterna i Tårnbæk. Jeg havde gået på seminariet og havde i sommerferien bistået V.I.P.s fra Turistforeningen for Danmark, herunder en række filmhold som jeg havde kørt rundt til vores turistattraktioner. Jeg blev fascineret af filmfolkenes holdstemning, som jeg kan beskrive som rå, men hjertelig. Jeg ville ikke ind i undervisningssituationen, som jeg kunne blive hængende i. Fik jeg et hold unger, kunne jeg ikke slippe dem.

Jeg kommer selv fra en familie, som er bohèmeagtig. Min far har skrevet romaner og noveller hele sit liv ikke mindst for den kulørte presse. Han var en af de store leverandører til Familie Journalen i gamle dage, hvor bl.a. *Hejrenæs* senere blev filmatiseret (1953: under pseudonymet Henriette Munk), min ældste bror spillede musik, min næstældste bror malede billeder. Jeg ville osse finde noger der smagte af fugl i stedet for undervisning. Det blev filmbranchen, som gav udslaget. Jeg fik en aftale med Skot-Hansen. Jeg gav den ikke for lidt med mine erfaringer med filmholdene. Han skar igenm: »Ved De hvad unge mand, De skal jo slet ikke være instruktør, De skal være produktionsmand«. Jeg anede ikke hvad han talte om, men sagde naturligvis ja. »De skal høre fra os i løbet af fjorten dage«. Og så få dage efter befandt jeg mig i det. Jeg var kulret af begejstring. Jeg havnede i en afvikling af en B.P.-produktion hvor man lige havde afskediget et ineffektivt fransk filmhold og erstattet det med den engelske enegænger Jeffrey Jones, som netop kun havde brug for en turistguide. Det var et kup. Han var en rigtig veteran og da jeg var ungkarl kunne jeg ofre al min tid på opgaven (*København* (1968) gave til byen i anledning af 800-års jubilæet). *København* tog min første sommer og om efteråret blev jeg lige som alle de øvrige unge assistenter afskediget. Det var betinget sæsonarbejde. Kollega-vennen Hans-Henrik Jørgensen (som jeg senere lavede en portrætfilm om Robert Jacobsen med) rådede mig til at søge Minerva Film. Det var det første store kortfilmsselskab i Danmark skabt for at lave industri-film inspireret af den klassiske engelske dokumentarisme. Lederne var oprindeligt Ingolf Boisen

og kammerherre Lerche, der således opererede på et halvvejs kommercielt, halvvejs idealistisk grundlag. Firmaet var kommet i økonomisk uføre og havde traditionen tro som den store kreditor, Nordisk Films Laboratorium i Frihavnen. Ove Sevel foreslog at Minerva kunne komme ud af gælden ved at blive en del af Nordisk Film. Man ansatte en ny direktør, Torben Madsen (1952), som egentlig ikke havde filmbaggrund. Han var søn af direktør Thorvald Madsen fra Riffelsyndikatet og havde levet som familiens sorte får. Det var lykkedes at få ham i handelslære. Han var en fornøjelig ungkarlstype, og han havnede hellere på Nordisk Films studier end i Olie-møllen, som udgjorde en anden del af Carl Bauderkoncernen. Han havde altså penge med hjemmefra og var et oplagt direktøremne på Minerva. Han fungerede som et rart og venligt væsen, der til en vis grad blev misbrugt og fungerede som mæcen for en del kunstnere. Da jeg kom til Minerva, havde jeg heldigvis fået det råd at opsøge Ingolf Boisen fremfor Madsen, som blot ville smide mig ud med den besked, at kortfilmbranchen var et håbløst levebrød. Ingolf Boisen, som stadigvæk havde et kontor i samme lejemål blev så smigret over at jeg netop opsøgte ham fremfor Madsen, at han straks ansatte mig til at rydde op efter filmen *Knud* (Jørgen Roos, 1966). Det var rent papirarbejde, så det kunne jeg sagtens klare. På den måde blev jeg assistent for en anden veteran. Det var de fordele mesterlæren gav: Man deltog i den reelle korrespondance og lavede frokost til direktøren og sad på skødet og lyttede opmærksomt. Næste sommer deltog jeg, med instruktøren Kai Reinhardt, i opgaver for Forsvarets Oplysningstjeneste og for N.K.T. Det var almindelige bestillingsfilm, som blev lavet efter alle kunstens regler. Det var en lykke, at jeg blev hans assistent, for det gav mig indsigt i alle faser af det gode traditionelle filmhåndværk, fra synops til færdigmixing. Det var et næsten symbiotisk samliv mellem mester og lærling. Den store fordel ved at blive oplært i kortfilm fremfor spillefilm var, at man fik indsigt i alle faser på de små hold. Med disse to film, der tog et år at lave, fik jeg min allerførste basale produktionsbaggrund. Jeg tilegnede mig sågar mesterens vaner og blev som Reinhardt inkarneret piberyger og tekender.

## **Ebbe Preisler Film/TV 1970-87**

I 1970 sprang jeg så ud på det dybe vand sammen med andre begyndere, som jeg havde lært at kende. Den opgave vi satte os var nok utænkelig uden den nye Filmfond. Vi ville lave en film om Det ny Samfunds Thy-lejr, som vi straks søgte finansieret via Filmfonden. Hauerslev fattede personlig sympati for denne gruppe af unge mennesker og ydede os et fondslån på vistnok 100.000 kr. ud fra et budget på 150.000 kr. Det ny Samfund stillede sikkerhed for de 50.000 kr.

*CN: Hvordan stillede de traditionelle producenter sig til det. Blev I ikke opfattet som opposition?*

**EP:** Det kan man roligt sige. I den tids stemning var der ikke noget at sige til, at vi havde rottet os sammen ligesom så mange andre unge hippier. Vi havde vores helt egen måde at gøre tingene på. Vi var allerede gået sammen mens Universitetet var besat og havde i 1970 lavet filmen *Universitetet besat* (kollektivt instrueret af Dino Raymond Hansen, Niels Schwalbe, Ebbe Preisler). Som assistent i de almindelige filmselskaber havde folk som Kjeld Ammundsen, Dino Raymond Hansen, Peter Sakse og jeg fundet hinanden ved et tilfælde tilskyndet af den blomstrende politisering i vores tilværelse. Vi samlede stumper af sort/hvid film og gamle, brugte lydband på de selskaber vi arbejdede på. Dino havde et lille Baulieu-kamera og Peter Sakse havde sit eget lydudstyr. Vi knyttede os til oprøret på Universitetet og filmmede solidarisk over mange dage. Filmen blev osse lavet på lånt udstyr på klippesiden, og det havde vores arbejdssteder ikke ondt af. Det var en helt almindelig praksis, at de unge filmfolk arbejdede på egne projekter udenfor arbejdstid. Det var ikke så underligt, at vi fulgte denne film op med Det ny Samfunds Thy-lejr, der skulle strække sig over tre måneder. Vi fik tilslutning fra Gregers Nielsen, der var meget ældre end os, men åndeligt helt på bølgelængde, og det var rart for os at have en veteran med. Teit Jørgensen knyttede sig til som medfotograf og med fra Filmskolen tog han lydmanden Peter Stamer, der senere blev erstattet med Finn Broby. Vi var så på arbejde og tog del i sommerlejren, som var et flot gennemført eksperiment. Der var mange problemer med at fremstille en film kollektivt

uden skrap arbejdsdeling, men det var nok Kjeld Ammundsen der i praksis fungerede mest som instruktør og jeg overvejende som produktionsmenneske. Det er på det tidspunkt, det bliver klart for mig, at jeg ikke selv skal være instruktør. Jeg indså at mange af mine kolleger havde idéer, men når det kom til praksis blev de bange. De blev bange for at skrive kontrakter, forhandle økonomi etc. Det generede mig ikke det mindste at påtage mig det ansvar. Jeg tænder faktisk let på andres idéer, jeg er en god fødselshjælper for tilvejebringelse af det, der interesserede os alle – nemlig det vel-skabte barn. Selvom vi fungerer kollektivt på *Skæve dage i Thy* (titlen blev forøvrigt foreslået af Gregers Nielsen, inspireret af *Stille dage i Clichy*), fungerede jeg også i producentrollen: budgetlægning, kontrakt-skrivning og kontakten til Filmfonden.

Gunnar Obel var stor biografejer og distributør i Thisted, som også havde lyst til at blive producent. Han satte vi os i kontakt med og han var på sin vis fascineret af at være ung med de unge. Han syntes vi var spændende og vi holdt gevaldige fester i hans gigantiske lejlighed. Han blev økonomisk medinteressent og distributør af filmen. De næste store lærepenge – efter stoffernes skadelige indflydelse – blev selve klippeprocessen, hvor vi fik den store gamle mester Christian Hartkopp til at hjælpe os. Vi fik installeret et klippebord i hans lejlighed, og han satte sig til at hygge sig kolosalt meget med det her stof, i lang tid. Vi stolede næsten blindt på hans vurderinger. I bakspejlet kan jeg se, at nok var Christian en blændende klipper, men han havde svært ved at klippe levende musik. Filmen blev blæst op til 35 mm og vi stod i min produktionskarrieres første gæld på 150.000 kr. som gruppen heftede solidarisk for. Vi fik premiere på Nygade Teatret, hvor den ikke gik specielt godt. Den dækkede kun sine markedsføringsomkostninger. Gælden blev gnavet af i samdrægtighed over fire år uden der gik skår i ven-skaberne.

I 1974/75 mente jeg tiden var moden til en anden udgave af den film – uden *Skæve dage i Thy*'s præntioner. Nu blev den bearbejdet som et dokument med speakerkommentar af Leif Varmark, og vi fik en klipper på med sans for musik, Keld Appel Hansen. Den kom i SGC's

udlejning under titlen *Thy-lejren 1970*.

Nu var jeg så småt blevet producent, med et renommé som en der kunne noget – skaffe penge, sætte budget op osv. Men jeg var køkkenbordsproducent: Jeg havde almindelig momsregistrering og arbejdsgiverregistrering, men ikke noget lejemål ude i byen. Det blev drevet hjemmefra – et lille byggeforeningshus ved Nyboder – ganske enkelt; halvdelen af et skrivebord var mit firma, den anden halvdel var min kones sybord. Min filosofi var jo osse, at der ikke var nogen grund til at bygge en prangende facade op. Det var vigtigst at vise, at så svært var det heller ikke.

Jeg blev opsøgt af Franz Ernst, der osse havde en fortid på Laterna, med hele to projekter. Franz og jeg gik i samarbejde om projekterne, der blev forelagt Kortfilmrådet. Vi fik godkendt idéerne og de budgetter jeg havde lavet. Kortfilmrådet var simpelthen basis for en producenttype som mig, folk der igangsatte film med kunstneriske og kulturelle kvaliteter. Jeg kendte ikke meget til Kortfilmrådet, før jeg fik opgaverne for Franz.

Den ene film omfattede et samarbejde med den unge digter Kristen Bjørnkjær. Han ville på en spøgefuld måde vise hvordan kinesiske tilstande – som vi alle var meget optagede af at læse om – kunne manifestere sig i danske omgivelser: *Kina i Danmark* (1972). Samarbejdet med Bjørnkjær har jeg genoptaget så ofte som muligt. Vi arbejdede senere sammen om *Danmark A+B* (1976). Det andet Ernst-projekt udsprang af Laings teorier omkring psykoterapi – han var den tids store guru, Franz ville lave en dokumentarfilm som skulle føre videre til en spillefilm. Han hentede sit stof hos skizofrene mennesker (arbejdstitlen var *Skizofreni*). Vi fik indlagt flere patienthistorier, som resulterede i nogle meget lange interviewforløb på film, med Dirk Brüel som fotograf og Franz som en meget stilfærdig og nænsom interviewer. Vi byggede filmen på fire utrolige interviews. Vores klipper Christian Hartkopp, mente som vi, at stoffet ikke burde klippes ned til en kortfilm, men sagtens kunne bære den lange form. Franz'mentor, der dengang var Ove Brusendorff, turde godt tage filmen op på Carlton, og den blev omsider premieresat som *Livet er en drøm* (1972). Den vakte en vis opsig og

fik en ganske betydelig kvalitetspræmiering på 350.000 kr, som Franz og jeg delte. Det blev det økonomiske rygstød for mig og stod i alle årene som sikkerhed for min kassekredit.

Jeg var efterhånden ved at tage skikkelse af producent, og ikke mindst de gamle producenter måtte acceptere en ny hane i kurven. Flere af dem reagerede sågar meget voldsomt. Producenter der rådede over dyre lejemål og store apparaturparke anså mig for at være en trussel og anklagede mig åbenlyst for at påføre dem en ubillig konkurrence. Man var vred over, at jeg havde fået foden indenfor i Kortfilmrådet og Statens Filmcentral. Samtidig står det klart, at den gamle producenttype føler sig overhalet af den stemning, der buldrer vores generation i møde og som i den grad underkender forældregenerationens livsstil og vaner. Og når jeg tager mine gamle regnskaber frem, så kan jeg da konstatere, at jeg i det mindste ikke underbød dem. Jeg skaffede nok flere penge til selve produktionen og havde på den måde mere mulighed for at give plads til instruktørerne – osse det kunne opleves som en trussel. Uden at ville det fungerede jeg som en slags skruebrækker.

Det fik mig ikke til at ændre adfærd, jeg gjorde det af rent hjerte. Det var naturligt for mig at producere hjemme på køkkenbordet under uhøjtidelige former. Jeg fik aldrig ambitioner om at bygge et 'rigtigt' filmselskab. For mig at se fungerede jeg som en bedre kollega til de eksisterende produktionsselskaber, idet jeg jo netop hver gang lejede mit udstyr hos dem. Jeg var nok en af Danmarks første såkaldte 'kreative producere'. Det er en betegnelse for producere der kun ønsker at binde tingen sammen, ude at behøve meget andet end telefon og kuglepen. Jeg er ikke fascineret af teknik. Den betragter jeg mest som noget, der kan binde een. Det eneste apparatur, jeg var interesseret i at være i nærheden af, var klippeborde. Klippeprocessen er vigtig for tætheden mellem mig og instruktøren. Det var nødvendigt, at den proces foregik i en stemning, som jeg var en del af. Jeg var med i dannelsen af et Intetesselskab 'Klip og Klap' omkring et helt nyindkøbt klippebord. Hartkopp var godfader i det foretagende med alle sine elever fra Filmskolen; bl.a. Anders Refn, Braad Thomsen, Nils Vest, Per Mannstaedt og Gert

Masn. Jeg blev osse inviteret med fordi jeg havde en stor berøringsflade med gruppen uden at høre til Filmskolen. Jeg var faktisk den største kunde i butikken og det udviklede sig i slutningen af 70'erne til, at jeg helt overtog klippebordet, efter vi havde lavet det om til et anpartsselskab. Det var igen en adfærdsform der var et alternativ til det etablerede. Når de andre ikke brugte det så meget, var det fordi de fortsatte med at være ansatte på selskaberne. En Anders Refn kunne eksempelvis ikke sige, at han ville klippe en eller anden film på sit eget klippebord, mens jeg sad som producent og bedre kunne bestemme.



## Ungdomsoprørets producenter

CN: I er som alternative producenter produkter af ungdomsoprøret fremfor en kulturlovgivning. Kan du opregne karakteristika for de øvrige?

EP: ABCinema lå bevidstmæssigt tæt på Thylejren. Her havde ikke mindst Erik Crone trådt sine barneskole og måske osse Nina Crone, som rigtig gjorde sig gældende i Workshoppens første år. Erik fungerede som produktionsmenneske i ABCinema og udviklede sig til at blive en mere spillefilmproducerende kollega. Han havde et enormt talent for at binde de større økonomiske pakker sammen. Han dannede et filmselskab på linje med mit, men i noget større format og lavede sine første produktioner i samarbejde med Hans Kristensen (*Per*, 1975). Det var i den periode hvor Det danske Filmstudie i Lyngby begyndte at ligne det sted, hvor den yngre generation holdt til. Det var helt givet et meget afholdt klublokale, hvor man sladrede så det kunne forslå noget, og holdt sig til

fordi det var dér jobbene blev skabt. Jeg havde ikke meget med det at gøre. Selvom det er en lille branche, er der mange cirkler. Jeg havde en intuitiv fornemmelse af, at jeg ville spille mange kræfter og megen tid hvis jeg blandede mig i 'branchen'. Jeg brugte alle mine kræfter på at få produceret film på film, ikke for økonomien, men for at have et bredt solidt grundlag. Jeg havde egentlig ingen dragning mod spillefilmproduktion. Jeg var nok fascineret af studierne, men foretrak kontakten med virkelighedens mennesker. De traditionelle spillefilmproducenter havde nok i deres egne problemer, og for dem var jeg vist en uinteressant lille forekomst.

De lod sig vel nærmere ophidse over Erik Crone, der i deres øjne blot lejede sig ind på stedet med statsstøtte, og scorede kassen. Socialrealismen i Erik Crones produktioner slog igennem hos det unge publikum sammen med Steen Herdels ungdomsproduktioner. Det skete samtidig med at Nordisk Film kørte på pumperne – så de skal nok have været sure. Først meget senere vænnede også de sig til statsstøtte.

Herdels ungdomsfilm havde deres baggrund i hans skolelærerperiode på Duemose Lilleskole, hvor osse Ib Tardini og Jens Arnoldus var lærere. Lasse Nielsen og Ernst Johansen med gennembrudsfilmen *La' os være* (1975) var ungdomsklubmedarbejdere. På samme tid producerer jeg en film med samme tema for SFC, instrueret af Svend Abrahamsen og Jimmy Andreasen *Vi er både rigtig og kloge* (1975). Det var ligeledes med baggrund i ungdomsarbejde, hvor både Svend Abrahamsen og Jimmy Andreasen fungerede. De kom til mig med idéen – og jeg og Steen Herdel var netop sådan nogle producenter man kom til på baggrund af generation og miljø i de år. Steen Herdel

og jeg fik iøvrigt kontakt i 1976, da jeg var kommet i samarbejde med Peter Watkins. Han havde lavet den lange TV-udsendelse *70'ernes folk* (1975) og efter-arbejdet havde ligget i Teknisk Filmcompagnis kælder hos Troels Orland. Troels havde et helt miljø omkring efterarbejde sammen med Henrik Carlsen. Det var i samtaler med Troels at idéen til *Aftenlandet* (1976) opstod, hvor Danmark skulle skildres som et lille idyllisk land, der gribes af et 'sydamerikansk' statskup. Fremskridts partiet, arbejdsløshed, terrorisme osv. var forudsætningerne. Man satte fokus på tidens uhyggelige tendenser. Peter Watkins opsøgte mig og jeg tændte på projektet, dybt fascineret af at skulle arbejde sammen med denne instruktør, hvis værker jeg beundrede. Vi fik tidligt inddraget DR-folkene Carsten Clante og Poul Martinsen til manuskriptet og fik opbakning fra Institutkonsulent Stig Björkman.

Da det hele var sat igang blev Watkins grebet af depression og ville helst opgive. Jeg ville imidlertid nødig slippe denne produktion, der gav mulighed for international anerkendelse. Jeg pressede på, men set i bakspejlet kan jeg jo godt se, at Watkins ikke havde den fornødne energi til projektet. Vores samarbejde fungerede godt, idet en producenttype som mig ikke nærrede hans berygtede paranoia. Han følte sig ellers al-



Øverst til venstre: I Cannes 1971 – Ebbe Preisler og frue er rejst ud for at introducere *Skæve dage i Thy*. Herover: Fra optagelserne til *Vi er både rigtige og kloge* (1974).

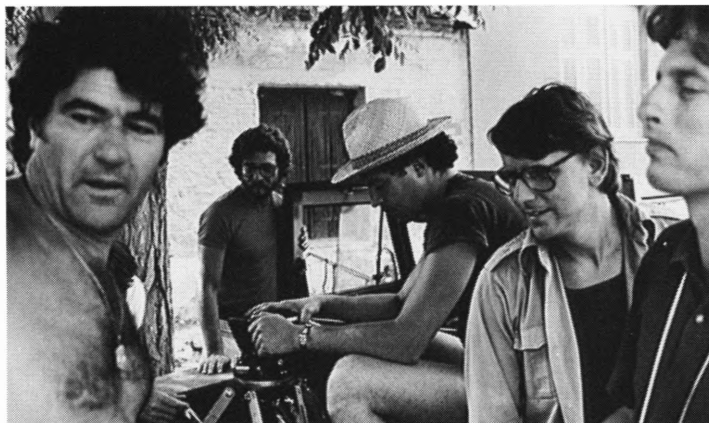
tid oppe imod et meget tungt system som han gik i konstant frygt for repressalier fra. Den frygt for TV-selskaberne, som han var skabt af, kunne han lægge til side her.

Vi havde en optageperiode på kun fire uger med ca. 200 ikke-professionelle på gaden. Den kvindelige fotograf Joan Churchill klarede alt med stort set håndholdt kamera – det var meget flot. Det der skuffede Watkins var, at man ikke kan hidse danskere op. Hans teknik var baseret på at sætte 'vrede' grupper op mod hinanden, men først bringe dem sammen under selve optagelsen. Men danskerne fandt alt for let en grimasse der ku' passe, og han måtte selv skabe dramatik i klippebordet. Det gik godt, indtil han pludselig fór i flindt over Anders Koppels musik, som han fandt for skinger og gennemtrængende. Der tog jeg Koppels parti, så Watkins og jeg var ikke de bedste venner de sidste uger. Ingen havde imidlertid adgang til Watkins klippebord og han sad med hat og frakke på, da jeg omsider skulle se værket sammen med konsulenten. Det var et 'take it or leave it'... Det var tydeligt at han havde bygget den op i episoder og sandsynligvis aldrig selv havde set filmen samlet igennem. Han mestrede de små sammenstød, men manglede fuldstændig sans for den overordnede musikalske komposition. *Aftenlandet* er en interessant film, men næppe nogen vederkvægende oplevelse. Vi forhandlede om at måtte klippe filmen ned pr. korrespondance og fik med møje og besvær filmen reduceret med 20 min. Den hænger imidlertid stadig for længe i sine krydsklipninger. *Aftenlandet* var jo også netop Watkins' sidste politiske abstrakte film.

### TV og internationalisme

*Aftenlandet* vakte dog nogen opmærksomhed i udlandet og lanceringen vakte min nysgerrighed efter hvad der skete derude. Min kontroversielle film med Nils Vest *Et undertrykt folk har altid ret* (1976-78) var ligeledes en sag der kom til festivaler. Den gav unægtelig indsigt i nogle spændende og livsfarlige politiske områder.

Nils Vest havde relation til Solvognen via sit samliv med Skuespillerinden Brita Lillesøe. I den kreds fungerede osse en fyr som nærmest kom 'out of nowhere' – Jon Bang Carlsen. Han var i Julemandshæren og kom til at stå som instruktør på filmen om den – *Dejlig er den himmel blå* (1975). Jon havde fået sin filmuddannelse på Filmskolens basiskurser. Senere fandt vi hinanden over den idé, som udviklede sig til *Fugl Fønix*



Produktionsbillede fra Athen, man er igang med Din nabos søn (1981). Ebbe Preisler er nr. to fra højre.

(1984). Da Jon kom med idéen, bestod den stort set kun i at han, i et amerikansk tidsskrift, havde læst en artikel, som havde fascineret ham. Det var om 'survivalism'. Det røber det fine træk ved SFC og Institutet, at man tør sætte vedkommende igang med ret store opgaver. Den egentlige historie blev faktisk først fundet efter flere ugers research i USA. Det er da idelle betingelser, og de forekommer ikke i ret mange lande udover Danmark. *Fugl Fønix* er iøvrigt en international film, men den har kun delvis kunnet eksporteres, da den i TV-indkøberes øjne ikke tager nok afstand fra sit emne – de frygter at det er en reklamefilm for chauvinisme! Jeg begav mig også ind i et samarbejde med Jacob Holdt omkring en filmatisering til international brug af *Amerikanske billeder*. Det trak imidlertid for længe ud grundet Holdts dengang hemmelige engagement i forskellige politiske grupperinger, så jeg gled ud af produktionen.

Men udlandet interesserede mig, også af hensyn til finansieringen. Det røber sig fx i produktionen af tegnefilm med Jannik Hastrup i disse år. Samarbejdet indledtes med *Trællene* (1978). Det var første gang jeg producerede en serie og orienterede mig mere mod TV, fantastiske Ingrid Edström fra Sveriges TV2 var 'vores moder'. Dengang var TV-markedet ikke så reklamefinansieret, som det nu er, men bestod af en række Public TV-stationer. Serieformen lå derfor ikke så fast som reklame-TV senere tvang den til at gøre. Serieformen sneg sig forøvrigt for alvor ind i vores tankegang, da TV2 oprettedes i Danmark. Hver gang nogen kom med en god idé, tænkte man straks, 'hvor er de andre afsnit'?

Hvor vi i 70'erne havde været vant til at forædle enkeltopgaver, så blev vi i slutningen af 80'erne inffice-

ret af en tankegang, som pegede i den stik modsatte retning, hvor man nærmere skulle tænke i volumen, end i kvalitet. Det er et dilemma og det bliver ikke nemmere i fremtiden. Vi kan ikke blive fri for at tænke i TV-financiering. Det rimer dårligt med at vi som filmskabere gerne vil være vore produktioner bekendt indtil sidste millimeter. TV tænker meget i minutter for 'programfladen' skal være 'dækket'. Set på afstand har jeg i mine 17 år som producent været gudbenådet, idet jeg kun har været involveret i ganske få produktioner som jeg ikke brændte for. Det er altid gået galt, når jeg har gået ind i lunkne opgaver.

I 80'erne kommer endda de produktioner som jeg anser for kronen på værket – det bliver til Jannik Hastrups tegnefilm *Samson og Sally* (1984), til Nils Vests dokumentarfilm *Af jord er du kommet* og dokudramaet *Din nabos søn* (81). *Din nabos søn* opstod da jeg blev kontaktet af lægen Gorm Wagner, som var engageret i Amnesty International og som jeg tidligere havde arbejdet sammen med på en af mine internationalt mest udbredte film *Physiological Responses of the Sexually Stimulated Female in the Laboratory* (75), en uhyre vanskelig opgave der var blevet løst suverænt af Christian Harkopp i samarbejde med Henning Bendtsen. Gorm Wagner havde hørt en kvindelig græsk psykolog aflægge rapport om eftervirkninger af tortur baseret på en patienthistorie. Hun var blevet opsøgt af en tidligere værnepligtig, der under junta-styret var blevet opdraget til at udøve tortur. Wagner fandt at det var godt stof til en forebyggende film og Erik Stephensen og Jørgen Flindt Petersen blev inddraget som instruktører. Det blev en lykkelig kombination af deres TV-talent og vores film-kunnen. Instruktørerne syntes filmen var fær-

dig efter fire ugers klippeperiode, filmene varede da over 70 minutter. Der kom jeg i det dilemma, at jeg som producent anså den for at være for lang, men at det jo var dem, som instruktører, der bestemte og som travle TV-folk var de allerede igang med noget nyt. Jeg skrev derfor til dem, at jeg ikke anså filmen for færdig. Det medførte en mindre krise, men også at de på et par dage brød hele strukturen om og filmen fik en gennemført tematik først og fremmest om bøddlen – og den film anser jeg for et mesterværk!

Instruktørerne rejste ud på foredrag med filmen og det betød et forhold til værket, som de aldrig havde opnået i deres TV-arbejde. Det resulterede i, at de et halvt år efter faktisk kom og bad mig om at måtte gøre filmen helt færdig. Det er jo sådan sin sag, når filmen foreligger i et negativ, men det accepterede jeg, for den blev endnu bedre.

Det sidste jeg lavede som producent var en bestillingsopgave for DR om arbejderbevægelsens historie i samarbejde med Ebbe Kløvedal, historikeren Bjørn Erichsen og først instruktørerne Arne Bro og Anne Wivel og siden Anker. Serien var bestilt af Kjeld Ammundsen fra Kulturfædelingen – *Snart dages det* (1987). Det var en stor oplevelse, men afslørede tillige en del lærerige forskelle mellem TV- og filmproduktion.

Mit positive samliv med TV skrev sig ellers indtil da navnlig fra samarbejde med DR-produceren Nils Bryld, dejlige og disciplinerede mennesker, fra visse co-produktioner og fra kontakt med masser af dejlige mennesker 'på gulvet'.

CN: Er det TV-skuffelser der får dig til at holde op som producent?

EP: Ja, mine forventninger til TV2 var højtgearedede. Jeg sendte

simpelthen pakker af idéer til Esben Høilund Carlsen, der var programredaktør i TV2. Han gik faktisk ind for alle idéerne, men det trak ud med beslutninger om igangsættelsen og firmaet var truet. Men nu blev det organisatoriske arbejde hos producenterne overordentlig vigtigt. Det var et arbejde jeg altid havde været aktivt med i lige fra noget vi kaldte Frie Filmproducenter til Dansk Video- og Kortfilmproducenter, men der havde aldrig været god tid til det. I forbindelse med TV2's dannelse indså vi, at det blev nødvendigt med et langt stærkere dansk producentled. Den debat var meget inspireret af den engelske debat om Channel 4. Vi foreslog faktisk TV2 at de skulle financiere vores produktionssekretariat. SFC var på samme tid blevet økonomisk udhulet og tilbød kun delfinansiering, så jeg valgte at fokusere på det organisatoriske. Erik Crone var ansat første år, men så blev han ansat af Esben Høilund Carlsen og så tog jeg springet fra aktiv produktion for at videreføre sekretariatet. Da jeg overtog Crones job måtte jeg selvfølgelig lægge produktionsgerningen på hylden, men jeg befandt mig godt i at forsøge at bedre alles vilkår. Det førte dog ustandseligt til konfrontationer med Jørgen Schleimann. Han ødelagde de mellemstore producenter og udtalte sig hånligt om alle andre end 'de store'. Hvor TV skulle have banet vej for et samliv mellem filmfolk og journalister, kørte det hele ud i sandet. Den kyndige producent mistede livet i den periode. Monopoliserings-tendenserne var helt klare efter blot et halvt års forhandlinger.

Producentforeningen førte mig helt ind i det internationale arbejde. Det medførte at jeg blev bestyrelsesmedlem i nogle MEDIA-programmer. Der var kun ganske få her-

hjemme der oprindeligt bekymrede sig om hvad der foregik på filmplan i EF. Tivi Magnusson sad i EFDO og Script og jeg kom ind i EAVE og EURO-AIM og siden blev Bo Christensen fra Filmintitutet meget involveret.

En dag blev jeg opfordret til at skabe et kontor omkring dokumentarfilm af souchefen for MEDIA Henri Roanne. Jeg lavede en undersøgelse af hele EF-området. Ud fra det udformede vi en plan for støtte til projektudvikling og til distribution. Jeg følte mig imidlertid udsat for et pres fra visse grupper med særinteresser og jeg trak mig ud af kontoret. Jeg savnede også mine danske arbejdskammerater og jeg besluttede at komme tilbage til Danmark og slås for danske produktionsforhold, idet jeg blev opfordret af Instruktørsammenslutningen til at blive deres sekretariatschef.

Det gav naturligvis erfaringer at have været ude i Europa og jeg vil bestemt ikke pege fingre ad MEDIA-programmet. Det skal netop være de praktiske filmfolk og ikke bureaukraterne, der bygger samarbejdet i Europa op. Det er kongstanke hos MEDIA, at det er professionelle inden for filmen der skal styre de enkelte kontorer, og uden det gik det slet ikke.

Samtidig med at jeg var igang med at oprette Documentary-kontoret i København blev jeg opfordret til at indtræde i bestyrelsen af Den europæiske Filmhøjskole (EFC). Anslaget var lovende og ikke mindst de energier der var i samarbejdet mellem forstanderen Bjørn Erichsen og bestyrelsesformand Morten Arnfred lovede godt. De brugte, trods andet arbejde, masser af tid på opbygningen. Nu ligger den der på en tidligere bar mark i Ebeltoft. Der er 100 elever fra 25 nationer. De nødvendige 70 millioner kr. er fortrinsvis kommet fra dansk side. Det er filmhøjskolen der stadig holder mig i kontakt med det internationale filmarbejde, idet jeg fungerer som international co-ordinator. Henning Carlsen havde skabt vores Honorary Board og jeg står for opbygningen af det såkaldte Advisory Board, som skal markedsføre skolen samt skaffe elever og gæstelærere.

Det er skønt at skolen er renlivet dansk i sin idé; at vi kan tilbyde Europa at få del i vores sjældne højskoletradition. Det er sådan det europæiske samliv allerhelst må udvikle sig, efter min mening.

Ebbe Preisler har samlet en gruppe gamle socialister i DR for at mindes 1910. Fra serien *Snart dages det* (1987).

