

# FULD FART FREM MED DANSKE FILM PÅ DAGSORDENEN

*Regnar Grasten er som producent i høj grad opstået af fifty/fifty-systemet. Med Det forsømte forår blev han pludselig signalet for, at en kvalitetsproduktion kunne opstå i dette system, som den danske kritik hidtil havde afvist.*

*Grasten er opvokset med film, hans far – Bent Grasten – skriver filmmanuskripter og hans mor – Kirsten Stenbæk – er filminstruktør, så han har en god ballast med fra barndommen.*

af Carl Nørrested

## Biografejer

Jeg kedede mig på Frederiksberg Gymnasium, og der oprettede jeg en filmklub, skønt jeg blev advaret. Få år før var det ikke lykkedes for Dan Tschernia, men jeg fik arrangeret underholdning mellem filmene og det var underholdende film af bl.a. Tati og Hitchcock. Det blev en succes. Jeg kedede mig på Universitetet i studiet fransk, og filmvidenskab var alt for teoretisk. Så blev jeg plakatsætter for Henrik Sandberg, og fik studenterjob på ABCinema. Jeg sparede penge op og så på mine rejser til Paris film for Henrik. Der i 70'erne blomstrede de små biografier op i Paris, og jeg ville selv være biografefjer. Sammen med en operatør fra Cinema 1-8 oprettede jeg Klaptræet bl.a. på mit studielån. Fra ABCinema kunne man gå over taget til Grand Teatret, og vi fik en operatør derovre fra med i projektet. Vi fik fat i et par håndværkere, der var villige til at arbejde sort og 7 anparter kunne for egne penge åbne Klaptræet i et tidligere postordrefirma med *Swingtime* (5.9. 1977). Jeg er ret enerådende, så efter fem måneder skred jeg sammen med min oprindelige medstifter Poul Erik Olsen. Vi



*Herover: Karakterbøgerne skal uddeles – fra Grasten-filmen Det forsømte forår.*

stødte så ind i en rigmand med en stofforretning, Wulf-Møller, der købte Alexandrateatret og indsatte os to som direktører, men efter seks måneder overtog Tivi Magnusson, Mogens Rukov og Carsten Brandt driften i en kort periode. Det fik jeg meget ubelejligt at vide, mens jeg var til Cannesfestival.

## Distributør

Her traf jeg imidlertid Per Holst, som spurgte, om jeg ikke ville være med i et distributionsfirma, Kærnefilm, oppe hos Petra Film. Det ville jeg gerne. Det ville osse være rart at slippe for den evindelige udsigt til den ildevarslende inskription KRAK som afrundede Nytorv i min udsigt

fra kontoret i Alexandra. Efter to år blev jeg fyret af Per, fordi jeg under avisstrejken havde brugt hans faciliteter til at lave et annonceblad for mig selv, som blev distribueret over hele København – *Regnar Grasten Film* var en realitet. Striden var nu ikke større end at jeg kunne starte for mig selv med at lave PR for Per Holst og andre firmaer kom til.

Så var jeg så heldig at møde min nuværende kone, Tove Lervad, som kom fra Jylland. Hun havde planer om et rigtigt distributionsfirma. Vi startede med at åbne det atter konkursramte Alexandra i julemåneden med et juleshow, mens Jakob Stegelmann havde succes med Så er der tegnefilm i TV. Det startede 10 minutter efter daværende Metropolis Disneyshow, så at folk der gik forgæves dér kunne nå hen til os. Dette shows overskud satte os i stand til at udsende vores første spillefilm Harold Ramis' *Caddyshack* (81) med Chevy Chase. Den udsendte vi i Tivoli Bio 3.5. 1982 under titlen *Røven fuld af penge*, fordi Columbia i november 81 havde haft succes med Bill Murray-filmen *Stripes* under titlen *Røven af 4. division*. Jeg gik altid efter film der vakte ureflekteret begejstring hos mig og som jeg derfor mente, at der var et publikum til – uanset hvad kritikken mente. Det har jo osse karakteriseret mig som producent. Der er ikke et af mine projekter jeg ikke har været naivt begejstret for! Vores smag var amerikansk orienteret – i den seriøse boldgade kan jeg fremhæve Mike Nichols' *Silkwood* (Pr. i Palads og ABCinema 19.4. 85). Vores ungdomsfilm blev udsendt i Cinema 1-8. Vi havde Tom og Jerry Juleshow og udsendte osse Basserne som tegnefilm. Tove og jeg havde 2-3 ansatte, men det var bedst, når vi to fungerede alene sammen.

## Producent

Da vi besluttede at reducere firmaet til os selv, kom Jarl Friis Mikkelsen og spurgte, om vi ikke kunne lave en film over TV-succesen *Walter og Carlo*. Der var ikke noget, vi hellere ville. Derfor henvendte jeg mig til Per Holst og spurgte, om han ikke ville instruere den, og som erfaren producent kom han osse til at producere. Filmen *Op på fars hat* fik 2,7 millioner kr. i produktionsstøtte fra konsulent Peter Poulsen. Det var et interessant træk. Det var den første egentlige institutstøttede folkekomedie siden Olsen-bande-perioden og

Filminstituttet fik en masse øretæver for så åbenlyst at støtte den danske filmbranche – og ikke kulturen. På den måde blev filmen ligefrem signalet for fifty/fifty-programmet. For *Op på fars hat* blev en succes. Den blev set af ca. en million tilskuere. Jeg havde skaffet et privat lån til veje og var pantsat, men fik pengene igen. Vi fortsatte samarbejdet med *Yes – det er far* (86), hvor Peter Poulsen og Claes Kastholm nu delte ansvaret op mellem sig på hver 500.000 kr., Nordisk Film blev medproducent og John Hilbard instruktør. Så blev jeg træt af at høre på kritikken af den modtagne institutstøtte. Vi ville vise, at vi kunne selv, og instituttet måtte osse se at ændre officielle signaler. Det gjorde det i og med at fifty/fifty-ordningen blev en realitet.

Med vores sidste Jarl-projekt *Kampen om den røde ko* blev jeg helt bevidst om de modeller jeg som producent måtte operere med, hvor jeg sammen med en anden part går ind som ejer af 60% af produktionen. Altså godt gammeldags producent-købmandskab, hvor jeg helst skal komme med ideen til en film, som jeg selv ville have lyst til at begive mig i biografen for at se. Med *Kampen om den røde ko* (87) markerede vi os ved at lave den første film i 6 år, der ikke var produceret med institutstøtte. Jeg måtte rejse et lån i banken på 2,5 millioner kr. uden sikkerhed, hvilket medførte en gigantisk rentefælde. Bankerne er rædselsfulde forhandlingspartnere. Det er dem, der har tjent flest penge på dansk film. Selvom filmen indtjente de 2,5 millioner, tjente vi egentlig ikke på den på grund af rentefælden – jeg kom i en ret vedvarende gæld.

1988 producerede jeg på samme vilkår Steen Springborg-farce *Elvis Hansen – en samfundhjælper* (I: Jan Hertz), der ganske rigtigt har sit forbillede i den hollandske *Flodder* (84). Den blev igen på elendig kritik en stor publikumssucces.

## Fifty/fifty

Jeg følte mig både som martyr og sejrherre og begav mig nu ud i et helt uoverskueligt klondyke, hvor jeg var lige ved ikke at kunne bunde. Jeg gabte over for meget og ville det hele. Jeg kastede mig bare ud i det uden den nødvendige produktionsplanlægning. Piv Bernth debuterede med Shu-Bi-Dua-filmen *Den røde tråd* (89), Peter Eszterhás med *En afgrund af frihed* – samme år, jeg var medproducent på Lone Scherfigs

debut *Kajs fødselsdag* (90) og ved gud om jeg ikke selv instruerede *Bananen – skræl den for din nabo* (90) i det naive håb at skabe en dansk pendant til *Høj pistolføring*. Den sidste var den mest lærerige. Jeg indså, at jeg var producent, og jeg skulle vise, at jeg var det. Alle filmene floppede, kritikken hånedes triumferende og ikke nok med det, rentefælden klappede. Jeg stod nu med ryggen mod muren og skyldte 5-6 millioner kroner væk. Tove og jeg var ved at opgive hus og hjem.

Med stor hjælp fra Nordisk Films video, Ankerstjerne og filmarbejderne, lykkedes det mirakuløst at få stablet Toves projekt *Krummerne* på benene. Filmatiseringen af Thøger Birkelands bog blev instrueret af veteranen Sven Methling. Vi skulle tjene 7 millioner for at kunne komme videre – og filmen gav lykkeligtvis 8,6.

Vi svor, at vi aldrig mere skulle oprette et banklån. Bankerne kan kun knuse initiativer for unge mennesker der vil igang, mens de flittigt taber milliarder på egne forretninger. *Krummerne* gav brød på bordet – alle fik deres penge samt renter. *Krummerne I og II* samt *Det forsømte forår* blev set af 4 millioner og gav 1,8 millioner. Det satte skub i de tre produktioner jeg nu ser mig i stand til nærmest at køre parallelt: *Krummerne III*, *Vildbassen* samt Lise Nørgaards *Kun en pige*. (Her skal indskydes en regibemærkning, at samtalen foregår på Regnars kontor på Nordisk Film. Det er indrettet af rester fra Nordisk regi med præg af småborgerligt inventar med tunge sofaer og lænestole, der står i skarp kontrast til det ret traditionelle kontormiljø, der ellers nu præger det gamle Nordisk Film. Det giver filmarbejderne miljø omkring Lise Nørgaard).

Med *Det forsømte forår*, der blev Peter Schrøders instruktørdebut, fik jeg så endelig positiv kritik – og allervigtigst: Kritikken kunne nu osse indse fifty/fifty-ordningens berettigelse. Uden den ville dansk film være død.

## 42% af markedet

Jeg så med beklagelse den gamle producenttypes forsvinden, da Henrik Sandberg forlod Danmark. Det er den type der udelukkende er fokuseret på biografleddet. Filmen skal være så bred, at den kan gå i biografen, at folk gider betale penge, for at se den. Den sande og strenge kritiker er publikum. Fra og med *Den*



'Uden fifty-fifty ordningen ville dansk film være død' – fortæller Grasten (herover).

røde tråd be-  
gyndte jeg at ar-  
bejde med nogen-  
lunde fast team.  
Dette skal ha' min  
indstilling til em-  
net, så man kan  
holde begejstrin-  
gen indenfor et ri-  
meligt budget.  
Der skal osse  
være plads til eks-  
perimenterne. Det  
er den slags 'for-  
sikring' jeg mener  
foregår med Sus-  
sanne Biers *Det  
bli'r i familien* og  
min mor og fars  
film (*Kærlighed  
ved første desperate  
blik*) – for nu at  
tage et par aktu-  
elle eksempler.

Men du ville  
ikke producere  
dem?

Ikke nu, men  
det er ikke ude-  
lukket jeg ville  
gøre det senere.  
For øvrigt distri-  
buerer jeg faktisk

Susannes film. Det er da den slags  
der gør, at vi kan fornemme et film-

miljø. I øjeblikket arbejder jeg mig  
hen imod en stramning og styring  
med beherskelse, som jeg først i for-  
nemmede tilfredsstillende omkring  
*Krummerne III*. Jeg går meget op i fast  
valg af dygtige skribenter som Peter  
Bay, John Stefan Olsen og Jørgen  
Kastrup – alle med vidt forskellige  
kvaliteter. Jeg er ikke i tvivl om, at  
de ofte opfatter mig som en lær-  
ende bonderøv – men det er kær-  
ligt ment. De ved alle, at det er mig,  
der skal gå ind for ideen, mig der kø-  
ber rettighederne, mig der kontakter  
instruktøren og vælger manuskript-  
forfatterne til opgaven. Det stod fast  
fra *Den røde tråd*. Tove står fast for  
filmens udlejning, som selv mar-  
kedsfører dem via vores faste PR-  
kontakt Christel Hammer. I to år har  
vi så stået for 42% af markedsandelen  
af dansk film til biograferne, så  
man kan vel næppe påstå, at Nor-  
disk og Metronome er de helt store  
længere.

Mit egentlige forbillede er Samuel  
Goldwyn, og jeg sidder netop og  
sluger hans erindringer. Hans nær-  
meste pendant i Danmark anser jeg  
Henrik Sandberg for at være. Jeg hå-  
ber, jeg kan holde de to til tre film  
om året. Men man skal faktisk være  
både gambler og kamikazepilot for  
at være producent i dagens Dan-  
mark.

B

Ø

G

E

R

## I Kieslowskis verden

Interviewbogen med den polske mester fortæller sin egen  
historie om denne professionelle pessimists og reflekterede  
humanists baggrund og tankeverden.

af Dan Nissen

'E'n dokumentarfilm udvikler sig  
i kraft af instruktørens idé. Et  
drama udfolder sig i kraft af handlingen.  
Og jeg tror, at det hos mig er  
blevet hængende, at jeg lader mine  
spillefilm udvikle sig i kraft af ideen  
snarere end handlingen.' Ordene  
kommer fra Kieslowski i denne for-  
træffelige, både blufærdige og åben-  
hjertige interviewbog, oversat fra en-  
gelsk hvor den har været udsendt i  
Fabers og Fabers fine serie hvor in-  
struktører fortæller om sig selv og  
deres arbejde.

Det er meget præcis karakteristik,  
for Kieslowskis film er om noget  
idédramaer om store emner, selvføl-  
gelig indlysende i *Dekalog* og *Trico-  
lore*-trilogien om frihed, lighed og  
broderskab. Men når udsagnet fort-  
sætter med hans konstatering af, at  
dette er en fejl og at den hænger  
sammen med, at han ikke ved hvor-  
dan man skal fortælle en handling,  
så er det enten falsk beskedenhed el-  
ler et røgslør, der tilslører, at han  
også er en mester i at berette en hi-  
storie. *Dekalog*-serien er f.eks. et su-

blimt udtryk for hvor koncentreret  
og helt i overensstemmelse med de  
store filmfortælleres ABC, en hi-  
storie kan afleveres. Og både *Blå* og  
*Hvid* excellerer i at koble en moralsk  
tematik med en næsten Hitch-  
cock'sk brug af suspense, hvor en  
konstant introduktion af nye infor-  
mationer drejer historien og skaber  
nye spændingsmomenter og ny  
fremdrift, samtidig med at der kastes  
nyt lys over historiens tematiske  
kerne. *Hvid* er bl.a. en stor oplevelse  
fordi denne kulsorte og tænderskæ-  
rende morsomme historie konstant  
udvikler sig ad uforudsigelige baner  
med nye spændingsmomenter, for så  
efterhånden at samle sig og få det  
hele til at ramme ind i samme essen-  
tielle tematiske kerne. Og *Blå* bliver  
i hele sin følelsesintense blotlægning  
af at den frihed Julie beslutter sig for  
hverken er mulig eller ønskelig, et  
skoleeksempel på filmfortællingens  
dramaturgi med små chokinfor-  
mationer (som om hendes afdøde