

igennem, kunne man sige, at det sproglige univers i kraft af sin uafslæslighed (p.g.a. manglende manifestationer) ikke blot tidsligt ligger før filmen, men også strukturelt ligger som baggrund for manifestationen, hvorfor man i spaghetti-westerns finder en opfattelse af sproget som en på forhånd givet struktur. Dette kunne i hvert fald yderligere forklare, hvorfor man ikke i europæiske, men kun i amerikanske westerns møder en overflod af »kvikke« bemærkninger, vittigheder, etc., idet den amerikanske western således implicit skulle arbejde med en traditionel humanistisk model, efter hvilken sproget skabes i og med dets individuelle manifestationer som kultur.

På alle måder er »Vestens hårde halse« altså en traditionel spaghetti-western, blot med det særlige moment, at genrens tendenser her bevidstgøres. Traditionelt europæisk er således også det politiske indhold, f. eks. holdningen til borgerskabet, hvis medlemmer skildres som plumpe, grimme og, set i forbindelse med helten, indskrænkede. Inden for filmens rammer forsvares denne fremstilling gennem den implicite påstand, at borgerskabets værdier frembringer mennesker af denne nedrige og foragtelige karakter. Som eksempel på denne generelle påstand kan nævnes scenen, hvor en familie massakreres: de tre skydes ned som dyr i deres underlegenhed, kun den mindste dreng, som i sin uskyld endnu er upåvirket af de borgerlige værdier, dør uden at en sondring mellem ham og morderne bringes til udtryk. Et andet eksempel: jernbanekongen fremstilles som krøbling ganske simpelt, fordi hans væsen er forkroblet. Da han ligger dødeligt såret på vej ned i et vandhul, afsløres den manglende afstand mellem hans eksistens som menneske og hans primitive ophav, der i urtiden var kravlet på land.

Interessant er også skildringen af skurkenes håndlangere, der ikke er helt som i andre spaghetti-westerns, hvor distinktionen mellem helte, banditter og håndlangere dårligt lader sig aflæse. I »Vestens hårde halse« ser man den sidste gruppe skildret som afstumpede voldsmænd.

Særlig bemærkelsesværdigt er det, at Henry Fonda har en rolle – endog som skurk. Hans tilstedeværelse er imidlertid uheldig: dels er han dårligt valgt som type, dels afslører han – f. eks. i sengeskenskvens med Claudia Cardinale – sin fuldstændigt manglende forståelse af den europæiske westerns væsen.

Troels Wörsel

■ C'ERA UNA VOLTA IL WEST (VESTENS HARDE HALSE), 1968. DISTRIBUTION: Euro International (NB: uden for Italien distribueret af Paramount under titlen »Once Upon a Time in the West«). PRODUKTION: Rafran Cinematografica-San Marco Film. EXECUTIVE PRODUCER: Bino Cicogna. PRODUCER: Fulvio Morsella. SUPERVISOR: Ugo Tucci. PRODUKTIONSELEDER: Claudio Mancini. INSTRUKTØR: Sergio Leone. MANUSKRIFT: Sergio Leone og Sergio Donati efter fortælling af Dario Argento, Bernardo Bertolucci, Sergio Leone. CHEF-FOTOGRAF: Tonino Delli Colli. FARVESYSTEM: Technicolor. FORMAT: Techniscope. ARKITEKT: Carlo Leva. KOMPONIST/DIRIGENT: Ennio Morricone. TONE: Claudio Maielli. KOSTUMER: Carlo Simi. INSTRUKTØRASSISTENT: Giancarlo Santi. MEDVIRKENDE: Henry Fonda (FRANK), Claudia Cardinale (JILL McBAIN), Jason Robards (CHEY-ENNE), Charles Bronson (HARMONICA), Frank Wolff (McBAIN), Gabriele Ferzetti (MORTON), Keenan Wynn (SHERIFF), Paolo Stoppa (SAM), Marco Zuanelli (WOBBLES), Lionel Stander (BARTENDER), Jack Elam (KNUCKLES), John Frederick (MEDLEM AF FRANKS BANDE), Woody Strode (STONY), Enzo Santanella (TIMMY). LÆNGDE: 165 min. DANSK LÆNGDE 135 min., 3690 m.

FILMPRODUKTION I SVERIGE

EN DOKUMENTATION AF FLEMMING BEHRENDT OG PHILIP LAURITZEN

Det er karakteristisk for den debat, der med stigende intensitet føres omkring filmfondens virksomhed, at den ikke får mange bidrag fra de mest implicerede: instruktørerne, producenterne og lovens administratorer. Kun biografdirektørerne ytrer sig ofte om filmfonden, men de højsttalende af dem synes desværre at have lagt sig fast på meget få forudsætninger og at have et utopisk sigte: en genoprettelse af tingenes tilstand før TVs opkomst.

I Sverige, hvor filmbranchen i øvrigt har et intensivt samarbejde med TV, er det anderledes. Filminstitutets direktør Harry Schein har et ikke helt lille kulturpolitisk forfatterskab bag sig, og han ytrer sig gerne, arrogant og intelligent om sine vekslende synspunkter på den aktuelle situation. Men heller ikke producenterne er mundlamme. Direktøren for Svensk Filmindustri, Kenne Fant, har inden for halvandet år udgivet to bøger, og at interviewe Sandrews direktør, Göran Lindgren, er en fornøjelse, som vi af pladsmæssige hensyn kun delvis kan give Kosmoramas læsere del i, men hans diskussion af distributionsproblemet vil blive taget op i et kommende nummer af Biografbladet i sammenhæng med de svenske planer om kommunale biografer.

Disse svenske tilstande kan imidlertid forklares ved andet end personligheder. Den svenske filmordning er nemlig ikke en myndighedsgennemført lov, men en tosidig aftale mellem filmbranchen og det offentlige, indgået i 1963 efter Harry Scheins forslag og revideret første gang i 1968. Efter denne aftale er Filminstitutets direktør forlenet med en udøvende og ikke blot begrænset administrativ magt. Han er således i praksis enerådende i afgørelsen af, hvilke filmprojekter, instituttet skal engagere sig i. Det er derfor ikke underligt, at mens vor hjemlige filmfondsdirektør højst kan vække forargelse med sin taktiske adfærd, lægges Harry Schein for had i visse dele af den svenske filmdebat. Tonen i denne debat kan illustreres med et citat fra Scheins oversigt over den svenske filmproduktion i instituttets beretning for året

1968/69. Efter til sin fordel at have sammenlignet året med 1962 slutter Schein: »En sammenligning som ovenfor skitseret taler sit eget sprog. Dette sprog har dog intet tilfælles med det sprog, som anvendes af de tilsyneladende seriøse skribenter, som i den svenske filmdebat sætter spørgsmålstegn ved filmreformens betydning for den svenske filmkunsts udvikling. Det er beklageligt – og destruktivt – med disse sprogsvanskeligheder.«

På grundlag af Kenne Fants to bøger: »Svensk film på väg« (PAN/Norstedts, Stockholm 1968, 116 s.) og »Skall vi sluta filma, Olof Palme?« (Norstedts Forlag, Stockholm 1969, 200 s.) og interviews med Göran Lindgren, Harry Schein og Carl Henrik Svenstedt (kritiker ved Svenska Dagbladet, kortfilm-instruktør og med i ledelsen af Filmcentrum) vil vi i det følgende belyse tre forhold: Filminstitutets indirekte indflydelse på produktionen gennem støtteanordningerne, instituttets direkte indflydelse som (med)producent og den alternative distributions- og derigennem produktionsform, det nydannede Filmcentrum er udtryk for.

FILMAFTALEN

Svenska Filminstitutets midler stammer fra en 10 procents billetafgift (noget bevillingssystem har man aldrig haft i Sverige). Disse penge – ca. 15 mill. sv. kr. om året – fordeles i seks fonder: A-fonden på 20 % udbetales til producenterne af de svenske langfilm i direkte forhold til disses bruttobilletindtægter. B-fonden på 20 % anvendes til kvalitetsbidrag, uddelt af en jury på 6 »af filmbranchen helt uafhængige filmbedømmere« plus direktøren som formand. C-fonden på 10 % anvendes til tabsudligning for de film, som har fået kvalitetsbidrag. D-fonden på 5 % går til PR for branchen, og E-fonden på 30 % anvendes til instituttets drift, kunstnerisk og teknisk uddannelse, pædagogisk og filmhistorisk virksomhed og til direkte støtte af kortfilm og børnefilm. Endelig er den i 1968 nyindrettede F-fond på 15 % en garantifond, der uden kvalitetshensyn støtter tabsgivende svenske spillefilm.

KENNE FANT

Carl-Henrik (Kenne) Fant er født i 1923, uddannet på Dramatens elevskole, spillede 1946-52 godt et dusin filmroller, af hvilke kun den som glad vordende fader i »Fängel-se« kan huskes. 1953-62 instruerede Fant ni velmente film for Nordisk Tonfilm og blev så i 1962 produktionschef og fra 1963 administrerende direktør i Svensk Filmindustri, der står for en fjerdedel af den svenske filmproduktion og ejes af Skandinaviska Banken, altså et superkapitalistisk privatforetagende. Fant er desuden formand for Producentfor-eningen, som på en række punkter samarbejder med Filminstitutet bl. a. om anvendelsen af D-fonden.

EN VURDERING

I »Svensk film på väg« citerer Fant en »anonym« filmdirektør for i 1964 at have sagt: »Svensk film er ved at socialisere sig selv! Vi har begået en fejltagelse, som aldrig kan gøres god igen.« Og Fant tilføjer: »At jeg personlig ikke, for øjeblikket i hvert fald, deler den anonyme direktørs bekymringer, beror på, at jeg tror, at filmbranchens aktivitet såvel på produktions- som på distributionssiden både kvalitativt og kvantitativt vil blive af en sådan art, at Filminstitutet rimeligvis ikke har anledning til direkte at konkurrere med branchen. Hidtil har instituttets virksomhed inden for produktion og distribution fremfor alt været af støttende og kompletterende karakter.« (Som man hører, er der gået også en politiker tabt i Fant). Ved at fremføre sine synspunkter mente Fant – i et »engangsforfatterskab« – at have demonstreret branchens gode vilje til at bevare denne statens »hjælp til selvhjælp«.

Men det skulle gå anderledes. Allerede i »Svensk film på väg« var Fant betænkelig ved instituttets direktørs suveræne beføjelser i produktionsstøttespørgsmålet, og han ønskede ham også »befriet« for sin stemmepligt i juryen ved tildeling af kvalitetsbidragene (og de dermed følgende tabsudligninger). Endvidere var Fant betænkelig ved den sammenhæng, der er imellem instituttets muligheder for selv at producere og juryens bedømmelser af de ambitiøse svenske film. Det er nemlig ikke mindst de penge, der gennem en »spærreregulering« bliver til overs af kvalitetsbidragene, som kan anvendes til institutproduktioner.

Hvad der primært har kaldt Fant ud af busken igen i »Skall vi sluta filma?« er den kommission, der i juli 1968 nedsattes af daværende uddannelsesminister Olof Palme. Samtidig fremsatte KSF (Kulturarbetarnas socialdemokratiska Förening) et forslag, der blandt andet omfattede en statsligt finansieret og administreret filmstøtte og et statsligt produktionsselskab. I dette og i de fra andre sider af filmdebatten stadigt genkomne anklager mod de ledende selskaber for monopoliseringstendenser, magtmisbrug og mangel på kulturpolitisk ansvar, ser Kenne Fant en socialisering af branchen true. Ikke uden grund mener Fant at mærke også Olof Palmes ånd i disse angreb.

For Fant er de to afgørende faktorer i dagens filmsituation disse: det alvorligste er, at den svenske films andel af markedet viser en klart faldende tendens trods det øgede

antal svenske spillefilm (32 film i 68/69 og knap 14 % af billetindtægterne; i Danmark er tallene for 1968 20 film og 30 %). Den anden faktor er den »politisering af kulturudbuddet«, som efter Fants opfattelse modarbejder kultursektorens vigtigste opgave i dag: at føre kunsten ud til stadigt flere. – Det må ende med ruin.

Det er tydeligvis her, at vejen skilles. Fant lader i sin bog flere andre personer komme til orde. Bl. a. lader han en af sine executive producenter, Bengt Forslund (Troell og Halldoffs producer) stille sig selv spørgsmål. Forslunds svar er ikke uden en vis selvretfærdighed (Forslund var Chaplins grundlægger), men det er utvivlsomt helt ærligt ment, når Forslund har svært ved at forestille sig, at noget samfundsejet filmselskab skulle kunne producere et mere ambitiøst og socialt bevidst repertoire end Svensk Filmindustri i det sidste år: »Skammen«, »Korridoren«, »Made in Sweden« og »Ådalen«.

Men netop disse fire film nedvurderes af den erklæret socialistiske Jan Aghed, hvem Fant i et andet kapitel lader svare på ti spørgsmål. Til alle Fants bekymrede og velmente overvejelser snerrer Aghed: »Jeg tror ikke, at det brede publikum er modtagelig for seriøs film, hvilket samfundet, alle dets kulturpolitiske og kulturdistriktive forsyn-delser samt den kommercielle filmindustri bærer skylden for – og ikke publikum.«

Kenne Fant er klar over, hvad vej vinden vil blæse, når filmkommissionen i løbet af 70-71 får barslet med en betænkning. »Personlig har jeg til en vis grad ændret mening og er i dag ikke fremmed for tanken om, at der dannes et statsligt produktionsselskab ved siden af (og det betyder uafhængigt af!) Filminstitutet og de private producenter.« Det vil nemlig øge mangfoldigheden i svensk filmproduktion, men forudsætningen for Fant er, at det sker under fælles produktionsvilkår.

Det åbne brev til Olof Palme, som har givet Fants bog navn, konkluderer i det direkte spørgsmål, om regeringen har socialiseringsplaner, der omfatter filmbranchen.

Uventet – også for Kenne Fant – svarede Olof Palme i en TV-udsendelse i december 1969 på Fants spørgsmål. »Staten er«, svarede Palme bl. a. »parat til at øge sin indflydelse på filmområdet.« Dog syntes hans tanker mere at gå i retning af et udvidet filminstitut end oprettelse af et selvstændigt statsproduktionsselskab.

Fl. B.

Svenska Filminstitutet må finansiere produktion af kortfilm og langfilm under forudsætning af, at produktionen har en klar kunstnerisk målsætning, samt at instituttets forpligtelser indgås på et helt forretningsmæssigt grundlag og efter prøvelse af de økonomiske, tekniske og personlige muligheder for produktionens gennemførelse.

Filmavtalet § 19

Kvalitetsstøttens formål er ikke at dirigere filmkvaliteten i nogen bestemt retning. Det er tværtimod hensigten at undgå ensretning af smagen. Kvalitetsbegrebet må opfattes i dets videste forstand for at muliggøre den svenske filmkunsts frie udvikling.

Filmavtalet Bilaga 2.12

GÖRAN LINDGREN

ET INTERVIEW

– Vi vil godt høre lidt om, hvilke muligheder De ser for at skabe gode film, samt Deres vurdering af filmordningen og af Filminstitutet som producent. Kunne De undvære filmavtalen?

– Absolut ikke. Så dyrt det nu en gang er at lave film, kan man faktisk sige, at oprettelsen af filmordningen har betydet praktisk talt alt. Filminstitutet har med sine forskellige økonomiske ressourcer været basis, hvor man har arbejdet ud fra. Det har været muligheden for, at man har kunnet eksperimentere og ligefrem gøre dumheder.

– Der tales om en politisering af kvalitetsbidragene. Føler De også det?

– Vi har altid forsøgt at have en meget alsidig produktion. Fra den rene underholdning på et vist niveau – mest heldige har vi her været med »Kære John« og »Boghandleren, der holdt op med at bade« – til de mere specielle og avancerede film, som f. eks. Donners »Tvärbalk«, Mai Zetterlings »Pig-erne«, Susan Sontags »Duet for cannibaler« m. fl. De her tre film troede vi var egnede til kvalitetsbidrag, men ingen af dem fik det og grunden er måske, at politiske kriterier i højere grad spiller ind i juryens vurdering.

Men man kan ikke give nogen skylden for denne udvikling, hvor uheldig den end i flere tilfælde har været for os. Vi vidste jo ikke, at den ville komme, da vi begyndte produktionerne. Jeg tror, det er en ganske naturlig udvikling, som ikke kan standses. De unge filmfolk, kritikere og interesserede i det hele taget bliver simpelt hen mere og mere politisk bevidste. Imidlertid indsnævrer det spektret i produktionen. På en måde er det meget ensartet.

Endelig kan man selvfølgelig sige, at det er vores egen skyld, at vi er kommet lidt i klemme. Vi har nemlig i modsætning til i Danmark så vidt jeg ved, satset meget på Filminstitutet. Ser man på vores årlige produktion, der ligger på omkring 5 film, så er den ene »bred underholdning«, mens de øvrige henvender sig til et forholdsvis lille publikum, er »snæver underholdning«. Derfor er vi i dag havnet i den situation, at vi laver film, der næsten ikke har noget publikum og som kun kan tjene sig ind via kvalitetsbidrag og tabsudligning fra Filminstitutet.

– For eksempel?

– Der er mange eksempler. Vi kan tage »Deserter U.S.A.« og »Duet for cannibaler«. Her i Stockholm og i universitetsbyerne går det godt. Men i »provinserne« ligger det tungt. Det er mit indtryk, at det såkaldt brede publikum ikke vil have noget med politik. De får det i morgenaviserne, middagsaviserne, fjernsynet og radioen og er nærmest deprimerede, når de lægger sig til at sove. Går de derfor en enkelt gang ud, så vil de koble af. De orker ikke andet.

Men der findes også et lille publikum, som vil mere – som vil informeres, have flere aspekter, som synes, det er interessant at opleve formuleringer, de ikke selv har tænkt på osv. Ofte tvivler man imidlertid på, at dette publikum overhovedet eksisterer, og er man optimistisk, vil man vurdere det her i Stockholm til ca. 5000 mennesker. En gang

imellem er vi faktisk lidt bitre på publikum, som aldrig giver noget en chance en enkelt aften. Endelig er der mange, som udmærket ved, at den og den film vil interessere dem, men som ikke gider tage bussen eller bilen. Det er ikke et spørgsmål om TV; det er kun en lille del af hele problemet, der snarere er lede og ugidelighed. Der er for meget, som appellerer til opmærksomheden, og man kan ikke klare det hele. Bilen skal holdes, sommerhuset, udenlandsrejser, kort sagt, alle er optaget af noget andet.

Der kan selvfølgelig også være et økonomisk problem. Det koster penge at gå i biografen, og skal den konkurrere med benzin til bilen, ja så kommer den i klemme.

Situationen er altså kort sagt kompliceret. Uden Filminstituttet ville den være håbløs. Nu fungerer vi dog. Men krisen er ikke blot her i Sverige, derimod nærmest global. De store selskaber i USA har vældige problemer, og generelt er en meget foruroligende udvikling i gang. Avantgarde-filmen i USA vinder stadig større terræn – »Easy Rider« m. fl. – og man tjener ganske gode penge på disse billige produktioner. Men sker det, at amerikanerne, hvis produktion alle verdens biografer notorisk lever af i dag, begynder kun at lave den slags film, som vi også laver, ser fremtiden noget sort ud.

– Har Sandrews en »stald« af instruktører?

– Både ja og nej. Men vi har det princip, at når vi først har begyndt et samarbejde med en instruktør, så giver vi ham gerne mindst to, helst tre forsøg. Tredje forsøg skal fungere økonomisk, ellers har vi ikke råd til at fortsætte. Det er sket et par gange, at et samarbejde er blevet ophævet fra vores side efter kun en film, men det er ikke vores målsætning, fordi én gang er ingen gang. Det er så svært at lave film og sandsynligheden for, at det mislykkes de første gange urimelig stor. Tredje gang må det bare lykkes, ellers er det bedre, at vedkommende begynder at skrive bøger, det er billigere. En halv million er en forbandet masse penge. Prøv at få en kommunalbestyrelse til at bevillige et sådant beløb – det er et helvede. Men det er meget billigt for en film, blot kan man ikke ræsonnere den vej.

– Når De nu har haft en del økonomiske fiaskoer, hvad får så egentlig Sandrews til at løbe rundt?

– Den underholdende side af det produktionsspektrum, som jeg omtalte i begyndelsen. Der er altid nogle film, der bliver succeser, og dem lever vi af. Først var det »Skal vi elske?«, så kom »Kære John«, der blev en kæmpesucces over hele verden – undtagen i de romanske lande – senere kom »Jeg er nysgerrig – gul«, og den lever vi af for tiden sammen med Jarl Kuller »Boghandleren, der holdt op med at bade«, som blev en stor succes her i Sverige i år.

– Sandrews har foruden filmproduktion også en stor biografkæde. Når De før antydede, at fremtiden vil se sort ud, hvis den amerikanske underholdningsfilm forsvinder, er det så fordi Deres filmproduktion afhænger af indtægterne fra biograferne?

– Det er rigtigt, at hvis produktionssiden går økonomisk dårligt, vil vi kunne hente penge fra biografside. Nu er det heldigvis sådan, at filmproduktionen kan løbe rundt selvstændigt. Men det er klart, at havde vi ikke den økonomiske tryghed i biografkæden, måtte vi være endnu forsigtigere i produktionspolitikken.

– For at vende tilbage til Filminstituttet, ser De nogen konkurrence i, at instituttet selv producerer film?

– Slet ikke, det er kun godt, at der laves film i Sverige. Og om producenten hedder Filminstituttet eller Europa eller SF, kan være ligegyldigt. For os vil der altid findes konkurrenter og det ville da være forbandet kedeligt, hvis vi var ene.

Jeg kan overhovedet ikke mobilisere nogen skræk i forbindelse med Filminstituttet som producent. Det er kun rart, at vi aflastes i de bekymringer, vi har med at få nye talentfulde instruktører frem. Og når Filminstituttet introducerer en, der er fantastisk god, så kan vi jo håbe, at han kommer til os. Lige som andre er kommet fra de almindelige selskaber.

– Det er dog bl. a. Deres penge, instituttet producerer for?

– Kan det ikke være ligegyldigt, om vi laver to film mere, eller om instituttet laver dem? Det er rigtigt, at pengene stammer fra vores biografer og film, men det er alligevel ikke noget argument. Hvad skulle amerikanerne så ikke kunne argumentere for! »Sound of Music« har indspillet ca. 20 millioner kroner her, hvoraf de ikke får en øre, og alligevel var de tilfredse, fordi de ved, at en stor succes simpelt hen stabiliserer den almene filmsituation.

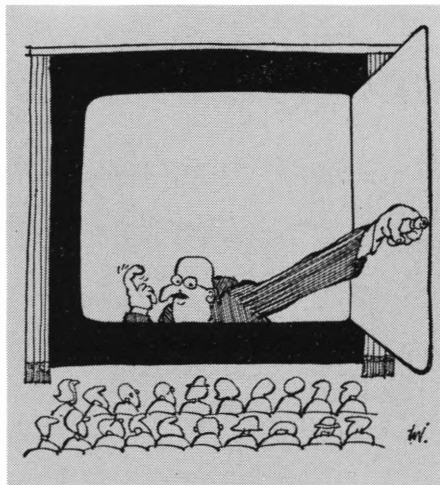
– Har De indtryk af de øvrige svenske selskabers holdning til dette problem?

– De er enige med mig, så vidt jeg ved. Der er ikke rigtig den brødnid her.

– Et sidste spørgsmål: Hvem godtager manuskripter her på Sandrews?

– Mig.

Ph. L. & Fl. B.



En øget politisk bevidsthed hos filmskaberne har glædeligt nok gjort filmene mere samfundsorienterede og ofte samfundskritiske.

Harry Schein, juni 68.

Den samfundsorienterede filmskole i dag er i færd med at give den svenske biografaffilmens kiss of death ved at påtvinge den fjernsynets sprog.

Harry Schein, marts 69.

HARRY SCHEIN

ET INTERVIEW

– Den danske filmlov skal revideres i efteråret 1970, mens den svenske filmaftale, der på mange måder svarer til vores lov, blev det i marts 68. Vi er derfor interesseret i at få noget at vide om, hvordan aftalen har fungeret, og hvilke erfaringer man har gjort.

– Er der nogle specielle punkter?

– Ja da. For det første, hvilken betydning tillægger De kvalitetsbidragene?

– En afgørende betydning. Jeg tror stadig, at de er det helt centrale element i filmordningen.

– Og de højner filmkvaliteten?

– De stimulerer, eftersom det drejer sig om ret mange penge, ikke mindst i sammenligning med Danmark. I Danmark gives der maksimalt 400.000 d. kr. i præmie, mens vi i en kombination af præmie og tabsudligning kan komme op på over det dobbelte.

– Har risikoen for ikke at få kvalitetsbidrag ikke også en betydning?

– Der findes altid en risiko i et økonomisk initiativ. Men den vejes jo altid mod chancen for at tjene penge. Og jeg mener, at man er mere villig til at tage risikoen, hvis chancen for at tjene stiger. Det er helt elementært.

Men det er også rigtigt, at en del mennesker er bekymrede. Netop nu er vi i en brydningstid, selv om den snarere er af æstetisk og politisk art end egentlig økonomisk. Hele kvalitetsbegrebet er jo ved at blive ødelagt, fordi man lader de politiske holdninger konkurrere med den kunstneriske kvalitet. Og skønt det kun er en modesag, har det skabt en vis usikkerhed.

– Der er dog den forskel på at bygge skibe i Norge og lave film i Sverige, at filmen ikke er en forretning, der i sig selv – uden en eller anden form for støtte – kan betale sig.

– Det er en urimelig påstand. Det er som at tale om gennemsnitsfamilien, der har to og et halvt barn, men der findes jo ingen, som har to og et halvt barn, og der findes heller ikke nogen gennemsnitsfilm. Jeg kan sige, at filmproduktionen i sin helhed her i Sverige er rentabel med de forskellige støtter. Samtidig kan jeg også oplyse, at ca. 70 % af alle disse film er økonomiske fiaskoer. Hvorfor er der nogen film, som klarer sig fint og uden kvalitetsstøtte? »Fanny Hill«, »Jeg – en kvinde II«, Sjømans »Jeg er nysgerrig gul«, »Elvira Madigan« behøvede ikke kvalitetsbidrag. Vi kan altså ikke tale om gennemsnitsfilmen, for den eksisterer ikke. Det gør derimod en total spænding i filmproduktionen mellem investeret kapital, risikoen og gevinsten. Og i dette perspektiv spiller summen af kvalitetsbidrag en stor rolle: det er som den store del af hele kagen, at de virker stimulerende.

På den anden side er det klart, at hvor vigtige jeg end finder kvalitetspræmierne, så bliver de kun et instrument blandt mange andre. Foruden dette lokkeri, er det vigtigt at øge pluralismen i produktionen. Det har vi mulighed for at gøre via F-fonden, og det betyder simpelt hen en forøgelse af produktionsmulighederne og dermed mulighederne for kvalitet. Specielt med hensyn til kollektivfilmen, som jo er produceret af kunstner-

ne selv. Endelig er der muligheden for at vi selv producerer film.

- *Er det også med til at øge pluralismen?*
- Jovist, men det er selvfølgelig ikke sikkert at vi laver gode film.

- *Betrægt De Filminstituttet, når det producerer film, på lige fod med andre producenter?*

- Både ja og nej. For hvis man har et produktionsselskab og forvandler det til to, og de to chefer er énæggede tvillinger, så er det slet ikke sikkert, at man har forøget pluralismen.

Det vil sige, at producenter i princippet skal have samme rettigheder og samme ansvar og måske arbejde på samme tekniske og kommercielle vilkår. Men det er klart, at det er fornuftigt at etablere ulighed mellem de forskellige producenter. Det kan både være kommercielle og er meget ofte personlige uligheder. F. eks. ræsonnerer en gammel og en ung producent gerne forskelligt, de har måske forskellige uddannelsesniveauer og politiske synspunkter, men de kan også arbejde med forskelligt incitament. Og det gør Filminstituttet jo. Den private producent, hans væsentligste drivkraft til at lave film er at tjene penge, det er en virksomheds »raison d'être«. For instituttets vedkommende gælder det, at engagerer vi os i en kommerciel produktion, så er det ikke primært for at tjene penge, selv om det er udmærket, hvis vi kan. Men vores mål er egentlig at blive af med de penge, som står til vores disposition, og lave gode film. Alligevel kan det i praksis godt gå lige omvendt. Vi laver en dårlig film, der giver en pokkers masse penge, samtidig med at en producent laver en god, som bliver en økonomisk fiasko; det ved man aldrig på forhånd. Men tilbage bliver det vigtigste: pluralismen. Vi skal have mange forskellige beslutningsprocesser og helst efter forskellige personlige temperamenter.

- *Hvilken linje lægger instituttet, når det producerer? Man kunne tænke sig, at det koncentrerer sig om manuskripter, som andre producenter ikke har turdet binde an med. Eller at man koncentrerer sig om debutanter, der har svært ved at få lavet film nr. 2.*

- Det første er det officielle princip. Men i praksis bliver resultatet ikke, at man kun skal tage sig af ting, som andre ikke vil have. Det ville være som at arbejde med en arm bundet på ryggen.

Ellers har jeg svært ved at svare på spørgsmålet. Vi har faktisk ingen produktionspolitik. Det er så uheort vanskeligt at have en politik i forbindelse med filmproduktion. Lavede vi f. eks. to tusind film om året, kunne man sikkert opstille en statistik, som ville sige noget, men vi producerer så få film og hvert projekt er så stort og forskelligt fra andre! Jeg prøvede på et tidspunkt at finde en fællesnævner, prøvede også at finde den hos mig selv, men det er ikke lykkedes hidtil. Vi tager stilling til hvert projekt, som var vi nyfødte børn.

- *Hvem tager stilling, styrelsen?*

- Nej, nej.

- *Dem personligt?*

- Ja, jeg træffer den endelige beslutning. Det er en stor fejl ved det danske system, at det er et styrelssystem. For at være producent er et arbejde. At tage stilling til en produktion er ikke et spørgsmål om et demokratisk ja eller nej. Der findes ikke blot disse

to alternativer, men tusind andre, og dem kan en komité ikke tage stilling til.

- *Det må være meget vanskeligt i en og samme person at forene de to gøremål: at være producent og virke som inspirator for hele filmbranchen?*

- Slet ikke. Stimuleringen af branchen sker nærmest på en automatisk og – skal vi sige – upersonlig måde. Vores jury diskuterer ikke, men stemmer blot om kvalitetsbidragene og jeg stemmer selvfølgelig ikke på vores egne produktioner.

- *Arbejder juryen uden forhandling?*

- Helt og aldeles. Det er en skriftlig afstemning, der foregår anonymt, så årets produktion afvikles på ti minutter.

- *Er det styrelsen, som vælger juryen?*

- Ja.

- *De syv jurymedlemmer, hvor længe er de valgt for?*

- Tre år. I øvrigt er jeg indstillet på at få udvidet juryen til 9 medlemmer. Det vil betyde, at en enkelts navn ikke får så stor effekt.

- *Er det tilfældigt, at Sveriges to mest venstreorienterede kritikere, Carl-Henrik Svenstedt og Jan Aghed, sidder i juryen?*

- Svenstedt har jo skiftet synspunkter og ideologi cirka hvert halve år. Nu er han maoist. Før var han psykedeliker, og før det en velkæmmet konservativ præstesøn. Og det er selvfølgelig et problem, at vi ikke rigtig kan følge med i denne hurtige udvikling. Endelig har juryen altid været domineret af venstreorienterede. Filmen er det.

- *Hvor placerer De Dem selv politisk?*

- Jeg er socialdemokrat. Men også kommunist, konservativ og liberal. Jeg er alting. Det er I også. Jeg er ikke identisk med 2–3 millioner andre, der også er socialdemokrater. Som det er umuligt for mig at tale om gennemsnitsfilm, er det umuligt at tage et gennemsnit af min opfattelse af jordsocialisering, hvor jeg står langt til venstre, og af banksocialisering, hvor jeg står langt til højre. Og så addere banken med jorden og dividere med to og sige at skotøjsindustrien skal halvsocialiseres – det går ikke.

- *De sagde, at man skulle være som et nyfødt barn, når man producerer film. Men mange selskaber føler en slags forpligtelse over for et mindre antal instruktører, en vis stald af folk. Vil det være muligt for instituttet at følge samme kurs?*

- Jeg tror ikke, det er heldigt, at instituttet indgår »ægteskab« med visse instruktører. Der er en stor fare for, at det bliver et vaneægteskab. Jeg tror, der skal være luft og cirkulation.

- *De har efterlyst kreative producenter. Er De selv sådan en?*

- Lad mig give et eksempel på vigtigheden af kreativ indsats fra producenten. Vi havde lovet Sandrews at være med på en bestemt film, men så kom manuskriptet, og jeg syntes det var forbandet dårligt. Instruktøren var imidlertid sikker på, at det var netop den film, han ville lave. Nogle dage senere spiste jeg frokost med Sandrews direktør, Göran Lindgren, og fortalte ham min mening, men understregede, at vi havde lovet at være med og stod ved løftet. Selv om Lindgren aldrig vurderer pr. manuskript, men kun personen (og den pågældende instruktør var en, han troede på), så fortalte han mig et par timer efter, at han havde sagt nej.

Fire uger senere kom instruktøren med et helt andet manuskript, og vi sagde begge ja.

Pointen i historien er, at instruktøren indrømmede, at det andet manuskript var langt bedre end det første. Altså et konkret eksempel på, hvordan modstand og kritik fra producenten fører til en bedre film. Modstanden tvinger kunstneren til at forsvare sig og argumentere for sit standpunkt. Og mens han leder efter argumenter, ændres hans standpunkt og nuanceres.

For mit eget vedkommende så har jeg for det første ikke tid til at gå så engageret ind på hvert projekt. For det andet – og nok så vigtigt – har jeg ikke evnen. Jeg er ganske dygtig til at argumentere. Fejlen ved mig i denne sammenhæng er, at jeg overtaler kunstneren til at lave noget andet, end han egentlig selv vil. Men han falder for min argumentation. Det er ikke den kreative producents opgave at blive instruktør, derimod at stimulere kunstnerens kreativitet. Mine evner til at debattere dræber den.

- *Hvordan ser De på Filmcentrum?*

- Der har jo været en kæmpe-, nærmest psykedelisk debat omkring Filmcentrum. De har tre grundlæggende ideer, som jeg synes er gode. Først og fremmest er det et samlingspunkt for unge filmfolk. For det andet har de en distributionsidé, som går ud på at sende filmens skabere ud sammen med filmen for at møde publikum. De mener, det er godt for publikum at se genierne. Jeg ser det omvendt, for jeg kender filmene! Det er i alt fald godt for disse filmfolk at møde publikum.

- *Og den tredje grund?*

- Den har jeg glemt. Jeg er ikke sikker på, der findes nogen.

Jo, det er i princippet også udmærket, at man prøver at finde nye distributionsformer. Men jeg synes, det er absurd, at disse mennesker ikke vil have kvalitetskriterier for, hvad de distribuerer. Man har hævdet fra Filmcentrums side, at jeg vil påtvinge dem Filminstituttets, mine egne, »the establishments« kriterier. Det er helt misforstået. Jeg mener blot, at når en organisation henvender sig til et publikum med film, så har organisationen et ansvar. Publikum må have mulighed for at tage stilling til hvilke film, det bestiller. Der må altså være et eller andet vurderingssystem. Vil de ikke have det, så kan man også tænke sig, at Filmcentrum kunne gå hen og blive en yderst indbringende distributør af pornofilm. Ikke at jeg er imod pornofilm, men man har søgt instituttet om støtte, og jeg er ikke sikker på, det er forsvarligt at bruge offentlige midler til det.

Der er også en anden absurditet. Flertallet i Filmcentrum opfatter filmen som et middel i den politiske kamp. Det kan være en rimelig indstilling, men det er blot ikke Filminstituttets.

- *Det er kun en meget lille procentdel af Filmcentrums film, der er politiske.*

- Ja, men samtidig er det i styrelsen den mest dominerende holdning. Det er karakteristisk for dens yderliggående holdning, at de fornylig smed deres formand ud. Han er formand i et ungdomsforbund, der står til venstre for kommunisterne, altså mere eller mindre halvprofessionel. Styrelsen ligger således til venstre for ham, der ligger til venstre for de kommunistiske partier ...

Ph. L. & Fl. B.

Filminstituttets adresse er:
Svenska Filminstitutet, Kungsgatan 48,
Box 1327, 111 83 Stockholm.

I løbet af den samtale, som er blevet til ovenstående interview, karakteriserede Harry Schein kritikeren Carl Henrik Svenstedt som »en død mand i svensk filmdebat«. Som tidligere omtalt er Svenstedt filmkritiker på »Svenska Dagbladet«, en af de ledende kræfter i FilmCentrum, medlem af Filminstitutets jury og endelig blandt Harry Scheins heftigste angribere. Vi bad Svenstedt komme med nogle livsytringer:

– Harry Scheins filmpolitik fra 1963 er kørt fast. Den filmaftale, som han lavede, skulle redde en nedgående filmbranche. Men biograftallene viser, at den har spillet fallit, idet svensk films andel i biografbesøget er raslet ned. I 1963 var det på ca. 25 %, i 1968 ca. 12 %, og jeg tror det i 1969 har været nede på 9 %. Der må simpelt hen nye produktionsideologier frem. Og først og fremmest må der arbejdes på at få publikum til at komme i biografen. Det er jo en helt grotesk situation, at en film som Peter Kyllbergs »Jag« til omkring 300.000 sv. kr. kun er blevet set af ca. 200 mennesker. Det er simpelt hen ikke nok, at vi bare har fået lavet flere film. Der må arbejdes lige så intenst med distributionen. Når Schein ikke vil deltage i en dialog på dette punkt, må filmfolkene gå deres egne veje. På en måde kan man godt sige, at eksistensen af FilmCentrum er et sygdomstegn.

Jeg vil gerne understrege, at jeg i princippet ikke er modstander af filmaftalen, men derimod måden hvorpå Harry Schein forvalter den. Han kører sin politik og det er i orden så længe han ikke gør det udemokratisk, men det er netop, hvad han gør. Han sidder bl. a. suverænt og bestemmer over de 3–5 millioner kroner, som instituttet producerer film for årligt. Vi vil tages med på råd i anvendelsen af disse penge. Det er udemokratisk, at han kan sidde og administrere offentlige midler udelukkende efter sin personlige filmæstetik.

– *Harry Schein angriber juryen for at politisere?*

– Det har den altid gjort. Hvad der er sket i 1969 er imidlertid, at den har stemt for film, som Schein synes er noget lort – kollektivfilmene »Den hvide sport«, »Rekordåren«, Stellan Olssons »Os imellan« m. fl. Juryen har simpelt hen haft et andet filmsyn end Schein. Han kalder det politisering (hvilket i øvrigt er en helt naturlig bevidstliggørelse af kunstens situation), men det er en farlig begrebsforvirring, at han bruger det til at ned sætte jurymedlemmernes ærlighed og kompetance med. Juryen udskiftes jo hvert tredje år, mens Schein sidder på livstid, også selvom udviklingen løber fra ham, vurderingerne forskydes og samfundet udvikler sig.

– *Du snakker hele tiden om Harry Schein. Burde du ikke sige Filminstitutets styrelse?*

– Den er hovedsagelig stråmænd, der dirigeres af ham. Et medlem forklarede mig forleden, at man i Sverige enten følger sin direktør eller afsætter ham. Det betyder, at man følger ham i enkelte spørgsmål, fordi man ikke vil tage en så drastisk beslutning som at afsætte ham på et enkelt problem. Men det burde snart ske.

– *Er Filmcentrum til venstre for de kommunistiske partier? Schein bygger på udsmi-delsen af jeres formand?*

– Når to medlemmer af vores bestyrelse besluttede at forlade FilmCentrum, så var det på grund af interne politiske divergenser. Skulle vi ligge så langt til venstre, som Schein påstår, ville majoriteten være marxister-leninister, og så lykkeligt er det desværre ikke. FilmCentrum driver ikke nogen partipolitik, men kun en filmpolitik, der først og fremmest går ud på at skabe nye distributions- og dermed også produktionsformer.

– *Har I kvalitetskriterier i distributionen?*

– Selvfølgelig har vi hver vore kriterier. Der er mange film i FilmCentrum, som jeg ikke kan lide. Vi har blot forsøgt at sætte os ud over nogle enkelte menneskers personlige ideer og demokratisk distribueret distributionen derhen, at kvalitetsvurderingen lægges ud til publikum.

Ph. L.

FILMCENTRUM

EN INTRODUKTION

FilmCentrum er opstået af den globale protest mod, at filmmediet suverænt er behersket af forretningsmænds kommercielle interesse, at filmskaberne er blevet en funktionær, der kun får mulighed for at udtrykke sig, når andre mener at kunne tjene på det. Og selv da kun i en form som producenten mener kan sælge. Årsagen til denne situation er selvfølgelig filmmediets bekvemmelighed, der har tvunget »kunstneren« til et broderskab med forretningslivet. Kun de, der mere eller mindre har kunnet acceptere dette har kunnet få deres lyst til at lave film styret. Indtil for nylig. Den stadige billiggørelse af filmmateriale, som er pågået siden krigen, har medvirket til en større og større mulighed for uafhængighed af kapitalstærke forretningsmænd og dermed til større og større kunstnerisk frihed. Ved at skabe interesseorganisationer udvides muligheden for at udnytte denne voksende frihed.

I 1966 skabtes *Filmmakers Cooperative* i New York, der siden har dannet rammen omkring den meget eksperimenterende og personlige *undergrundsfilm*. Lignende ukommercielle organisationer opstod samtidig eller senere i en lang række lande jorden over. Alle bygger de på et distributionssystem, der ikke er betinget af en bestemt æstetik, men af total frihed, og som gennem en tilbagebetalingsordning af den indkomne leje pr. film giver filmskaberne midler til fortsat produktion.

FilmCentrum er en sådan ukommerciel distribution, hvor der kun stilles den betingelse, at den enkelte instruktør afleverer en kopi af sin film samt står inde for, at alle rettighedsspørgsmål er i orden.

Foruden selve distributionen tager FilmCentrum sig af grundig information, både i form af et katalog og gennem udgivelsen af »Rapport«, der er et filmfolkenes debatblad, hvor tekniske, organisatoriske, æstetiske og politiske spørgsmål diskuteres. FilmCentrum bliver derfor også en forening af filmskabere og en vigtig faktor i den filmpolitiske debat.

Fornylig udsendte FilmCentrum sit andet og udvidede katalog. Det indeholder ca. 300 titler af ca. 80 forskellige svenske og en del

udenlandske instruktører. Alle film beskrives udførligt tillige med instruktøren. Det er kendte og ukendte mellem hinanden. Udvalget spænder over hele registret af svenske instruktører, *Bergman, Sjöman, Cornell, Troell, Berndt Klyvare, Lars Westman, Eric M. Nilsson, Björkman* er et lille udvalg. Af udenlandske film har FilmCentrum bl. a. en række Vietnam-film, reportager fra Maj-revolten i Paris, amerikanske news-reels, nogle kubanske kortfilm og »Smelteovens time« fra Argentina. Alle disse film er i 16 mm, mens distributionen af super 8 film endnu kun er i sin vorden. Priserne ligger mellem 10 og 100 sv. kr.

FilmCentrum blev startet, fordi der i Sverige var et stort behov for en fri distribution, hvilket bl. a. skyldtes, at der ikke eksisterer en svensk Statens Filmcentral. Denne kendsgerning har været et af FilmCentrums hovedargumenter for at opnå statsstøtte. Selvom vi herhjemme også trænger til et dansk FilmCentrum vil vi derfor givetvis stå svagere over for myndighederne end svenskerne. Tilbage bliver blot at sige, at SFC's bevillinger er så små og filmvalget bestemt af visse kriterier, at SFC ikke løser problemet og behovet. For nok er FilmCentrum startet som følge af et stort latent behov, men dets eksistens har givetvis også fået mange til at realisere skjulte behov og derigennem være direkte årsag til den meget store og engagerede filmkreativitet i dag. Og dermed også til, at Sverige har en filmkultur.

Ph. L.

FilmCentrums adresse er:

Kungsholmtorg 2, 112 21 Stockholm.

FILMPRODUKTION

EN KONKLUSION

Svenskerne er på de fleste kulturelle og politiske områder forud for os. Men de er det på godt og ondt. Så foruden at misunde dem, burde vi kunne lære af deres fejltagelser. Hvilke erfaringer kan vi da gøre ved at betragte den danske filmlovsdebat i lyset af den svenske filmaftale?

Først og fremmest, tror jeg, at vi afviser tanken om et statsligt produktionsselskab. De forløbne år under filmloven af 1964 har tydeligt vist, at der knytter sig uendeligt små profitmuligheder til en filmproduktion som den danske. Vi kan derfor roligt afskaffe filmens statsstøttet forretning. Derimod vil vi jo gerne, at det stadig skal være muligt at eksistere som filmkunstner i Danmark. Dertil er der ikke brug for en stærk mand som Harry Schein, men for et støttesystem, der giver til kunstnerne og ikke til producenter, men til kunstnerne – ikke til deres ufærdige eller færdige film. Harry Scheins høje vurdering af kvalitetspræmiernes betydning er jo nøje forbundet med en liberaløkonomisk betragtning, og vores egen produktionsgarantiordning fungerer fra et kunstnerisk synspunkt på en hel gal baggrund: en producents økonomiske forventning til et endnu ikke realiseret kunstværk. En ordning, der lader debutanter arbejde inden for en økonomisk overkommelig kortfilmproduktion, hvis resultater kan være grundlag for den egentlige spillefilmsstøtte, kunne mindske dirigeringen og øge demokratiseringen af den danske filmkunst.

Ph. L.