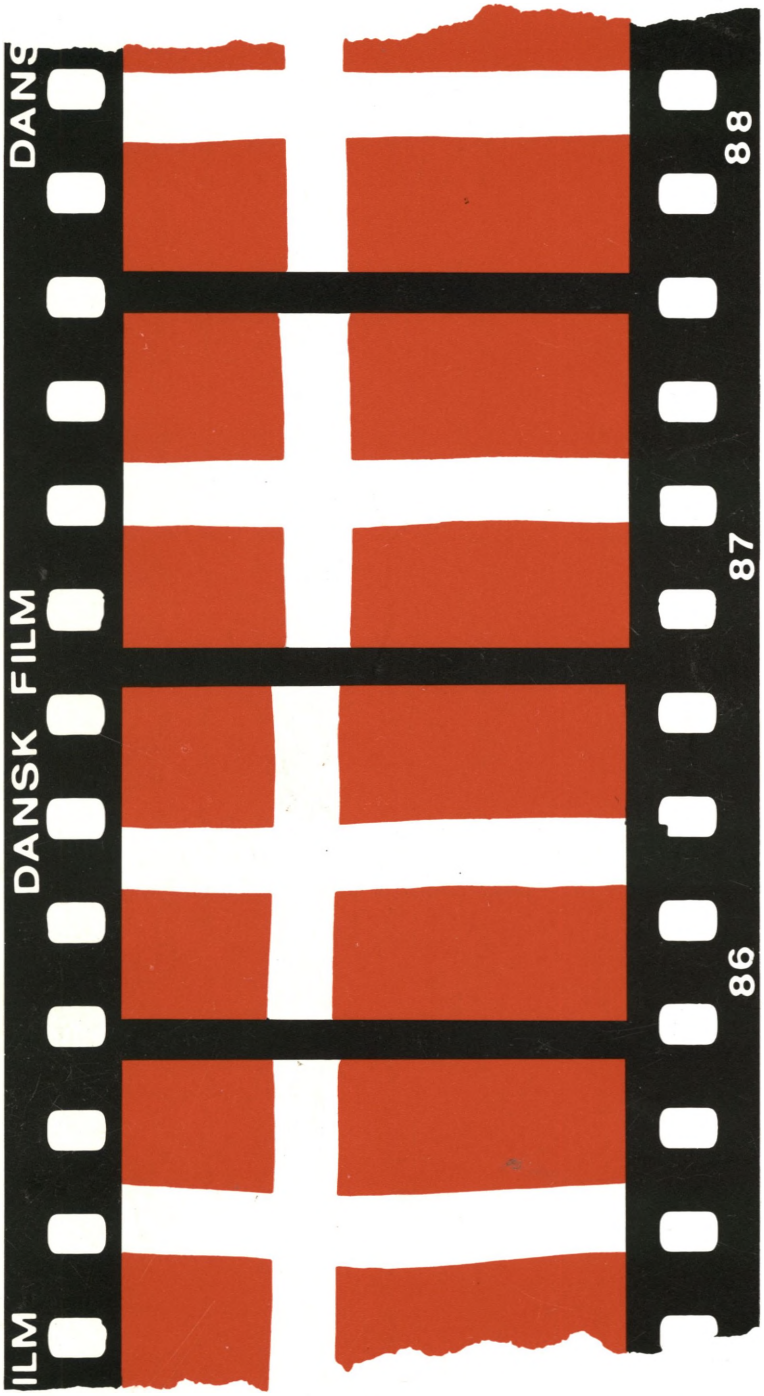
DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

KOSMORAMA

180 * 33. ÅRGANG * SOMMER 1987 * KR. 40



TEMA: DANSK FILM NU

FILMPOLITIK * KUNSTNERNE

SÅDAN LAVES FILM * BRANCHEN

SORTE ENKE * PLATOON * SHOAH

GODE ENGELSKE FILM * TV 3

I N D H O L D

Klip 4

Alle gode gange tre – *Er vi klar til TV-3?/ParabOle* 8

Den sorte enke — Maskepi – *Kaare Schmidt hylder Bob Rafelsons nye film* 10

For rigets sikkerhed — Strengt fortroligt – *En politisk thriller efter Kaare Schmidts smag* 13

Platoon — Det fortrængtes genkomst – *Steen Salomonsen sætter Oliver Stones Vietnam-film på plads* 14

Peter von Scholten — Flagskibets forlis – *Dan Nissen piller pynten af 15 millioner kroner* 16

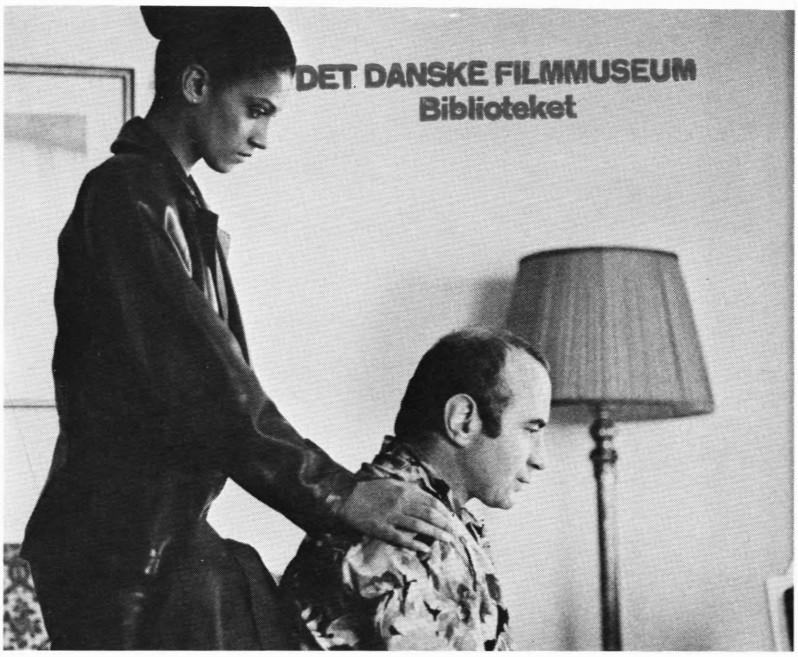
Epidemic — En film er en film er en film – eller er den? – *Lene Nordin vejer Lars von Trier* 18

TV-film — Diskretion og syvtommersøm – *Palle Schantz Lauridsen holder Sorg-Agre og Ansigterne op mod hinanden* 59

Shoah — De nøgne og de døde – *Peter Schepelern analyserer Claude Lanzmanns 9½ times film* 61

Værd at se? — Anger; Caravaggio; Mit smukke vaskeri; Half Moon Street; Mona Lisa; Små mirakler; Det slemme hjerte; Bare én gang til; Mosquito Kysten; Pirater; Kærlighed uden ord; Månen i rendestenen; Hævnens nat 65

Museumshjørnet — Farvefilm for folket/*Ib Monty* 71



T E M A: D a n s k f i l m n u

Filmpolitik 19

Ministeren — Jer er professionel amatør – *Kulturminister H.P. Clausen snakker med Carl Nørrested* 20

Loven — Hvad er en dansk film?/*Ib Monty* Forslaget til ny filmlov/*Kaare Schmidt* 22

Instituttet — Bestyrelsen; Konsulenterne – Claes Kastholm Hansen; Peter Poulsen/*Peter Schepelern*. Ida Zeruneith/*Asbjørn Skytte* 24

Processen — Hvordan laves en dansk film? Sådan! – *Mogens Svane Petersen og Kaare Schmidt* 26

Film i biografen — Flugten til Amerika – *Kaare Schmidt* 31

Branchen — Jens Jordan; Bent Fabricius-Bjerre; Tivi Magnusson; Gunnar Obel; Per Holst; Palle Fogtdal; Ebbe Preisler; Just Betzer; Nina Crone; Erik Crone/*Michael Blædel*. Sven Borre/*Carl Nørrested* 34

Filmene — 80ernes danske film fra A til Z – *Lene Nordin* 38

80ernes danske film (index) 44

Instruktørerne — Morten Arnfred; Bille August; Gabriel Axel; Erik Balling; Jon Bang Carlsen; Christian Braad Thomsen; Henning Carlsen; Erik Clausen; Edward Fleming; Astrid Henning-Jensen; Stefan Henszelman; Esben Høilund Carlsen; Palle Kjærulff-Schmidt; Søren Kragh-Jacobsen; Hans Kristensen; Jørgen Leth; Nils Malmros; Anders Refn; Jytte Rex; Ole Roos; Helle Ryslinge; Lars von Trier; Linda Wendel/*Michael Blædel, Ebbe Iversen, Dan Nissen, Morten Piil, Peter Schepelern, Asbjørn Skytte* 46

Fotografaerne — Den gode smag og det ægte lys – *Morten Piil* 55

Skuespillerne — 80ernes skuespillerinde eller Dansk films brug-og-smid-væk politik – *Henrik Lundgren* 57

Forsiden af Søren Kuhn Larsen

Til venstre: *Lars von Trier (t.v.) under optagelserne til reklamefilmen Gå i bad med Ekstra-Bladet. Foto stillet til rådighed af Politikens Pressefoto.*

Øverst: *Theresa Russell i Den sorte enke; t.h. Cathy Tyson og Bob Hoskins i Mona Lisa.*

KOSMORAMA

180 * Sommer 1987 * 33. Årgang

Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgivet af Det danske filmmuseum. Ansvarshavende redaktør: Kaare Schmidt. I redaktionen: Lene Nordin og Peter Schepelern. Design: Helle Daugbjerg. Layout: Kaare Schmidt. Produktion og tryk: Notex – Grafisk Service Center as, København.

Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens. Kosmorama udkommer med fire numre årligt. Abonnement kr. 140. Enkeltnumre kr. 40. Fås hos boghandlere, i kiosker og i filmmuseets ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, telefon 01 57 65 00 og 01 57 10 03, mandag-fredag 9-16, tirsdag og torsdag tillige 18.30-21.30, eller på giro 6 04 67 38.

Film på vej

I Mexico City planlægger instruktøren Juan Luis Buñuel (søn af Luis Buñuel) en filmatisering af "Rebelion of the Hanged", om den mexikanske revolution i 1910. Romanen er skrevet af B. Traven, den sagnomspundne forfatter til "Tre mand søger guld".

Blandt flere muligheder har Steven Spielberg kastet sig over filmatiseringen af J. G. Ballards berømte roman "Empire of the Sun" om japanernes invasion af Shanghai under 2. verdenskrig set igennem en lille drengs øjne. Filmen indspilles i det fjerne østen samt Europa med bl.a. John Malkovich og Miranda Richardson.

Samtidig producerer Spielbergs Amblin Entertainment, i samarbejde med Walt Disney Productions, film i London, nemlig *Who Framed Roger Rabbit?* I filmen, der kombinerer live-action og animation, medvirker Bob Hoskins, Christopher Lloyd og Joanna Cassidy. Instruktør er Robert Zemeckis.

I Toronto, Canada, har Norman Jewison netop færdiggjort en ny film, *Moonstruck*. Hovedrollerne spilles af Nicolas Cage og Cher.

Det er ti år siden vi sidst så Sidney Poitier på det hvide lærred, nu vender han tilbage med *Little Nikita*, der er instrueret af Richard Benjamin og optaget i San Diego og Los Angeles for Columbia Pictures.

I Hollywood har kompromisløse Martin Ritt været igang med en ny film: *Nuts*. Foran kameraet har ingen ringere end Barbara Streisand, Richard Dreyfuss, Karl Malden og Maureen Stapleton befundet sig.

Der Himmel über Berlin er navnet på den nye Wim Wenders film. Den er naturligvis indspillet i Berlin og blandt de medvirkende ses Peter Falk og Bruno Ganz.

Om alt går vel vil Sophia Loren og Marcello Mastroianni kunne ses i deres tiende film sammen. Det bliver i et Peter Bogdanovich projekt: *Saturday, Sunday and Monday*.

For fem år siden måtte Ivan Passer opgive James Cagney og William Hurt projektet *The Eagle of Broadway*, grundet Cagneys dårlige helbred. Nu er ideen imidlertid taget op af Barry Levinson, og han er ved at se sig

Quiz

ved Peter Hirsch

Kosmorama-quizen skal naturligvis denne gang handle om dansk film – men vel at bemærke ikke i 1980erne.

Vi skal tilbage til de år, hvor dansk film måske manglede et og andet i teknisk og kunstnerisk henseende, men hvor danske film havde *noget* – noget som dansk film i 80erne nok har kunnet misunde dem, nemlig . . . Ja, rigtigt gættet – et publikum.

Nå, men det gælder altså om at gætte de kunstnere, der er beskrevet i nedenstående rubrikker. Jo flere oplysninger, desto nemmere – og desto færre point:

	10 point	5 point	2 point	1 point
1	Han fødtes 23.10.1902 og døde 24.9.1955	I debutfilmen ofrede han sine fortænder for Benjamin Christensens ubønhørlige krav om realisme	Han lancerede udtrykket "Uhyggen breeder sig" og han sang "Åh, jeg er så glad i dag"	Som Jammerherren fik han sit seriøse gennembrud, men hans populæreste roller var som Panserbasse og Far
2	Hun var født under navnet Olsen 31.12.1897 og døde 22.5.1952	Hendes ex-mand iscenesatte hende i en Kjeld Abell-film	Men hendes populæreste roller var som Hansy Hansen, Sylvia Grøn og frøken Møller	Hun sang "Minderne har man da lov at ha"'
3	Han fødtes 21.9.1887 og døde 23.6.1965	Hans bror spillede grundtvigiansk gårdejer i en Dreyer-film	Han spillede selv Balder Svanemose, Valdemar Bardetenfeldt og Kejser Franz Joseph	Men allermest elsket blev han, når han sang "Min bedste ven var indianer, han blev den sidste Mohikaner"
4	Han fødtes 1.7.1926 og døde 24.5.1962	Hans bror skrev manuskript til film usandsynlig frit efter Hans Egede Schack	Han selv sang "Jeg er forelsket, jeg er faldet for en lækker bil"	Han spillede Alex Alexander, Henry Hamber og en dyreimmitator med hang til løgn og løvebrøl
5	Han fødtes under navnet Pedersen 14.7.1894 og døde 17.3.1966	I sin debutfilm sang han "Skal vi nappe et stykke med lev'rpostej, Fiderullalej, hos mig?"	Siden spillede han skrædermester P. Vibberup, Harry og klog mand	Hans søn debuterede i rollen som sin far som barn (!) og spillede siden styrmand Karlsen
6	Han fødtes 18.5.1926 og døde 4.9.1980	Hans søster spillede Lillepers hårdt prøvede skolelærerinde gennem en årrække.	Han sang "Kom kun frem lille pus, hvem er ræd for Tilicus?"	Blandt hans mange roller husker vi i flæng Donna Lucia, Ib, Celestin og Leopold
7	Hun fødtes i den by som endnu i dag bærer hendes navn 25.6.1909	Hendes datter spillede dobbeltrolle for de blå husarer og gjorde for nyligt en ende på den kroniske uskyld.	Hun selv spillede jomfru Sørensen, jomfru Anna og adskillige flere opvakte jomfruer.	Hun sang "Jeg har elsket dig så længe, jeg kan mindes."
8	Han fødtes 2.2.1913 og døde 31.10.1985	Han sang "Der er alt for mange søde pi'r i Danmark"	Han spillede Jens Langkniv, Ib og Eisenstein	Hans søn gik i faderens fodspor i 80erne som følelsesmæssigt afsporet ungdom.

om efter skuespillere til rollerne som forfatteren Damon Runyan og sladderspalte-skribenten Louella Parsons, to af de personligheder fra 20ernes New York som filmen vil omhandle.

Danmark

27/11 1987 er allerede nu fastlagt som premieredato for *Kampen om den røde ko.* Dette det 3. udspil fra Jarl Friis Mikkelsen og Ole Stephensen, er som titlen lader ane et forsøg på en folkelig farce inden for den danske folkekomedietradition, der kan føres tilbage til Morten Korch filmene, Friis Mikkelsen og Stephensen står denne gang selv for instruktion med assistance fra en teknisk instruktør. Som tidligere er der Kærne Film der producerer og Regner Grasten der distribuerer.

Et betydeligt mere ambitiøst projekt er filmatiseringen af Martin Andersen Nexøs delvist selvbiografiske roman *Pelle Erobreren.* Det er en ganske stort anlagt sag, der er en co-produktion imellem Per Holst Film, Det Danske Filminstitut, Svensk Filmindustri og Det Svenske Filminstitut. Filmen er nu i post-produktionsfasen, og forventet premieredato er 2. juledag. Instruktør er Bille August, og i hovedrollerne som Pelle og hans far ses Pelle Hvenegaard og Max von Sydow.

Til september forestår Per Holst/Kærne Film distributionen af en anden interessant Danmarkspremiere, nemlig den dansk/svensk/norske co-produktion *Hip Hip Hurra.* Det er en biografifilm om skagensmaleren Peder Severin Krøyer, instrueret af Kjell Grede. Optagelserne har til dels fundet sted on location i Skagen, og i de store roller som Krøyer og hans hustru ses Stellan Skarsgård og Pia Vieth.

En anden jule-premiere bliver Li Vilstrups *Negerkys og skumbananer.* Denne ungdomsfilm, der produceres af Metronome, handler om de to skolepiger Nana og Conny fra vidt forskellige miljøer, som begge dagdrømmer om en ny og anderledes tilværelse. Pigerne spilles af de to debutanter Katharina Dauscha og Lise Steffensen.

Filmen om Emma er arbejdstitlen på den film Søren Kragh-Jacobsen er i gang med. Handlingen er henlagt til 30ernes Danmark, og der fortælles om en pige, der en dag tager et drastisk skridt for at opnå sine forældres opmærksomhed. Hovedrollen spilles af Line Kruse og produktionsselskabet Metronome forventer premiere vinter 87/88.

Med sit næste filmprojekt *Rejsen til Amerika* har Jon Bang Carlsen endnu engang forladt sin særlige form for dokumentarisme til fordel for en spillefilm. Filmen, der også har titlen *Time Out:* hovedparten af dialogen er på engelsk, handler om en ung mands odyssé til Amerika, på jagt efter en ukendt far. En stor del af den efter sigende ret spændende historie er henlagt til Lordsburg i New Mexico (destinationen for Diligencen i John Fords berømmede western). Den unge mand spilles af Alan Olsen, og i rollen som en ung pige han møder i det USA filmen skildrer på godt og ondt, ses Patricia Arquette (søster til Rosanna Arquette). I spidsen for en række amerikanske medvirkende står dansk/amerikaneren Nina Van Pallandt. Filmen er en co-produktion imellem Gunnar Obel, Nordisk Film, Filminstituttet og sidst men ikke mindst Substralmillionæren Hans Schmidt, som har skudt 1 mill. kr. i projektet. Han var emne for Jon Bang Carlsens drama-dokumentariske *En rig mand.* Man håber, at filmen er klar til en 2. juledags premiere.

TV, Perry Mason & Co.

Flere gamle tv krimiserier er i nye filmversioner ved at finde vej til biograferne. En af de første bliver *Dragnet '87* efter 50ernes berømteste amerikanske politiserie, den halvseriøse, semidokumentariske Dragnet om en flink, hårdtarbejdende politidetektiv i Los Angeles. Han og serien havde en fortid i radioen, og en filmversion blev det også til dengang (1954), produceret og instrueret af hovedrolleindehaveren Jack Webb. Serien kørte oprindelig 1951-59 men blev genoptaget 1967-70, hvor året blev tilføjet titlen – *Dragnet '67,* etc. – ligesom i den nye film, der dog næppe skal tages ganske alvorligt, idet Dan Aykroyd spiller en hovedrolle og også selv har skrevet med på manuskriptet. Iøvrigt medvirker Tom Hanks, Christopher Plummer og Alexandra Paul, instruktion Tom Mankiewicz.

Også tv's gamle mesterdetektiv, sagføreren Perry Mason, er vendt tilbage, dog i sit rette element, på skærmen, og i sin rette figur, Raymond Burrs omfangsrige korpus. Perry sikrede på tv 1957-66 at forbrydelse ikke betalte sig (i dansk tv 1960-64) og han havde da allerede udfoldet sine talenter i Earle Stanley Gardners romaner siden 1933 og i 12 år i en radioserie.

"Nej" – kunstpause – "den skyldige sidder ikke på anklagebænken" – kunstpause – "men" – Perry vender sig mod tilhørerpladserne – en mand springer op og løber mod udgangen – "dér!" Den er sikker hver gang, anklageren Hamilton Burger må atter bide i det sure æble og den uskyldigt anklagede græder af glæde.

Den nu endnu mere imposante Burr, der i år runder de 70, har ikke mistet sin skarpsindighed med alderen og er nu i gang med en serie af tv-film om Perry, der fortsat assisteres af Barbara Hale som den bekymrede sekretær ("Men, Perry . . .?") med det forunderlige navn Della Street. Til gengæld må vi nøjes med detektiven Paul Drakes søn, idet William Hopper døde i 1970.

Dansk tv viser to af de nye tv-film denne sommer og har også købt seks af de gamle sort-hvide serieepisoder, bl.a. en med Robert Redford som helt grøn, *The Case of the Treacherous Toupee,* fra 1960, hvor historien lægger op til at han er den skyldige. Men allerede før filmdebuten i 1961 var han en sød dreng, så når episoden ses i dag kan man ikke rigtig få sig selv til at mistænke ham.

Nu vi er ved tv – så har Franco Zeffirelli netop meldt sig med sit første tvfilm-projekt nogensinde: Bibelen fra ende til anden.

Peter Risby Hansen

Døden på internationale larvefødder

Den 23. februar 1987 var Imperial-biografen rammen om en af de mere usædvanlige "danske" filmpremierer, nemlig gallaverdenspremieren på Sven Hazel filmatiseringen *Døden på larvefødder.* Der er officielt tale om en amerikansk/engelsk co-produktion, men langt hovedparten af finansieringen er dansk. Optagelserne fandt sted i Jugoslavien og instruktøren er anglo/amerikaner. Rollelisten er selvsagt tilsvarende international.

Få dage inden verdenspremieren havde der været pressemøde, hvor forfatteren Sven Hazel, instruktøren Gordon Hessler, producenten Just Betzer og filmkomponisten Ole Høyer var tilstede. Det var første gang i en længere årrække at ex-patrioten Sven Hazel trådte frem for en større offentlighed i Danmark, og det var guf for den talrigt fremmødte formiddagspresse. Et af de første spørgsmål til Hazel lød således: "Hvad er det for en orden du har på – og hvad får man den for?" "Det er den finske Løveorden, man får den for at slå nogle andre mennesker ihjel!" lød det dramatiske svar. Med variationer over dette tema forløb resten af pressemødet.

Just Betzer og Sven Hazel on location

Hazel er forståeligt nok en kontroversiel person i Danmark, for igennem hele 2. verdenskrig kæmpede han på tysk side. Hans drøm var at gøre karriere i militæret, og som ganske ung havde han forsøgt sig i garderhusarregimentet. Det viste sig imidlertid hur-

tigt ikke at være stedet for en knægt fra arbejderklassen. I 1937 drog han så til Tyskland og blev indrulleret i værnemagten. Tyskland var det nærmeste udland og det betød ikke meget for den (selverklæret) naive unge mand hvilket land han tjente, bare han blev soldat. To år senere var han så i krig, det havde han til gengæld ikke regnet med – "ingen bryder sig jo om, at der bliver skudt på én". Allerede i 1940 forsøgte han derfor at desertere. Det mislykkedes og sammen med forbrydere og politiske afvigere blev han sendt med et strafferegiment til den morderiske østfront, og det var oplevelserne her, der kom til at danne baggrund for det senere forfatterskab.

Nu mere end 40 år efter krigen har Sven Hazel 14 krigsromaner bag sig, og de er udkommet i 105 lande i et samlet oplag på 55 millioner. Det litterære forbillede er Erich Maria Remarque og budskabet er det gammelkendte om at "krig er helvede" tilsat en god del action. Allerede for ti år siden så den danske producent Just Betzer det filmiske potentiale i Hazels bøger og han opkøbte derfor filmrettighederne. Da Wolfgang Petersens succes med *Ubåden* (1981) viste, at nu var det amerikanske publikum for alvor modent til film, der anskuede krigen fra et tysk synspunkt, var vejen banet for at sætte gang i produktionen af *Døden på larvefødder*. Salget af Panorama Film til det norske Media Vision A/S gjorde muligt for Betzer at tilvejebringe 90% af det $4,5 mill. store budget, og han allierede sig derefter med en anden dansk producent, Benni Korzen, med base i New York. I Jugoslavien, hvor der tidligere er blevet produceret krigsfilm som *Jernkorset* og *Kellys helte*, fandt man egnede locations, faciliteter, krigsmateriel samt et rimeligt omkostningsniveau.

I en stil der minder om en skønsom blanding af Peckinpahs *Jernkorset* og en dansk *Soldaterkammerater*-film fortælles der om, hvorledes det 27. panserregiment, et af Hitlers strafferegimenter, er på selvmordstogt langt bag de russiske linier. Udover panserslagene og den megen action er vægten dog lagt på spillet imellem strafferegimentets modvillige soldater, og i rollerne som Porta, Legionæren og Lillebror ydes der farverigt spil af henholdvis Bruce Davison, David P. Kelly og Jay O. Sanders. Som de nazi-officerer som mændene hader næsten mere end den russiske fjende ses David Carradine og Oliver Reed i beskedne "gæsteroller". Ole Høyer der tidligere har leveret musik til andre af Just Betzers udenlandske produktioner, har dennegang begået et rigtigt stort symfonisk score, der buldrende understøtter krigshandlingerne, og ellers indeholder en række nydeligt ramte pasticher, bl.a. et lille tema der lyder som alle de tyske schlagere man kan komme i tanke om.

Under pressemødet sad instruktøren, Gordon Hessler, ganske upåagtet hen – så det var ikke vanskeligt at få en sludder med denne meget engelske, meget kultiverede og en smule tilbageholdende gentleman som man havde svært ved at forbinde med hans voldsomme skrækfilm fra 60'erne og 70'erne såsom *Varulvens dødshyl* og *Syre sletter alle spor*. Hessler blev født i Tyskland af en dansk far og en engelsk mor og voksede op og gik på college i England. Som 22-årig drog han til USA, her lærte han filmmediet at kende til bunds via dokumentarfilmarbejde. Siden fik han kontrakt med Universal, hvor han blev assistent for Alfred Hitchcock, først som story editor på *Alfred Hitchcock Presents* og siden som instruktør og producer på *The Alfred Hitchcock Hour*. Efter disse seriers ophør har han instrueret en hob spillefilm og TV Movies Of The Week. Mange mener dog at Hesslers Magnum Opus er *Sinbads gyldne rejse* fra 1973, en veloplagt eventyrfilm med effekter af Stop Motion troldmanden Ray Harryhausen. Gordon Hessler sender ofte en venlig tanke til den meget produktive periode i de tidlige 70'ere, hvor han arbejdede i engelsk film: "Det var en aktiv tid og vi havde det sjovt dengang – siden er budgetterne blevet mindre og arbejdstiden længere." *Døden på larvefødder* er en håndværksmæssigt forsvarligt instrueret sag og Hessler er derfor også engageret til instruktionen på fortsættelsen, *Glemt af gud* (også en Hazel roman), der er i støbeskeen.

I Variety kaldes *Døden på larvefødder* for et "surefire video item", og den ruller da også netop i disse dage henover det danske sommerland i ikke færre end 2.000 udlejningskassetter.

Peter Risby Hansen

Filmpriser 1987

Også i år har der blandt filmfolk været skelet til en lang række filmpriser, og i år som alle tidligere år har langt den overvejende prestige og indirekte økonomiske gevinst ligget i tildelingen af en:

Oscar

The Academy of Motion Picture and Sciences uddelte den berømmede pris for 59. gang, og hovedpriserne gik til *Platoon* for bedste film og Oliver Stone for bedste instruktion. Paul Newman har uden held været nomineret syv gange tidligere, så i år gad han ikke møde op – det skulle han dog nok have gjort alligevel, for denne gang lykkedes det ham at få prisen som bedste skuespiller takket være rollen som Fast Eddie Felson i *Det handler om penge* (og det er jo lige hvad det gør!). Bedste kvindelige skuespiller blev den døvstumme Marlee Matlin for præstationen i *Kærlighed uden ord*. Woody Allen blev tildelt en Oscar for bedste original-manuskript *(Hannah og hendes søstre)*, i lighed med tidligere år var Allen ikke selv tilstede, han vil langt hellere spille klarinet på Manhattan, Sidste år modtog veteranen Don Ameche en æresoscar, og den gik i '87 til Ralph Bellamy. Ameche og Bellamy fik i 1983 deres comeback sammen i *Bossen og bumsen*, og så kan man vel ikke være bekendt at give den ene uden også at . . .

Stella

Stella er The British Academy of Film and Television Arts nære slægtning til Oscar, og den britiske Academy Award gik denne gang til: *Et værelse med udsigt* for bedste film, Woody Allen for bedste instruktion, af *Hannah og hendes søstre*. Bedste skuespiller blev Bob Hoskins for rollen i *Mona Lisa*. Bedste skuespillerinde var Maggie Smith for rollen i *Et værelse med udsigt* (var det ikke en birolle?). Bedste fremmedsprogede film blev Kurosawas *Ran*, som britterne åbenbart må have set med en del forsinkelse. Hvert år uddeler akademiet et æresmedlemskab og den heldige vinder var Federico Fellini.

Bodil

På 38. år uddeler Filmmedarbejder-foreningen Bodil statuetten opkaldt efter et af vore nationale klenodier, skuespillerinden og instruktøren Bodil Ipsen. Bedste film blev *Flamberede hjerter* og bedste instruktør Helle Ryslinge for denne film. Michael Falch blev bedste skuespiller takket være rollen i *Mord i mørket*. Bedste skuespillerinde var Kirsten Lehfeldt fra *Flamberede hjerter*. *Mit liv som hund* gik med prisen for bedste europæiske film, og bedste ikke-europæiske d.v.s. amerikanske film var *Hannah og hendes søstre*.

Robert

I Danmarks Filmakademi faldt medlemmernes afstemning i år således ud, at Robert prisen for bedste film/instruktion gik til *Flamberede hjerter*/Helle Ryslinge. Bedste skuespiller blev Torben Jensen i *Flamberede hjerter* og bedste skuespillerinde Kirsten Lehfeldt ligeledes i *Flamberede hjerter*. Som bedste udenlandske film blev valgt *Mit liv som hund*.

Medens vi er i Danmark så har Sammenslutningen af Danske Filmkritikere, en sammenslutning af filmkritikere på tværs af disses medier, for 20. år i træk holdt afstemning om årets bedste biografpremierer samt de 3 bedste premierer i tv-biografen. Sammenslutningen uddeler ingen pris (det skulle da lige være en kop koldt vand og et varmt håndtryk) men her er resultatet af stemmeafgivningen:

De 10 bedste biografpremierer i 1986:

1) *Hannah og hendes søstre* (amerikansk, instr. Woody Allen)
2-3) *Offeret* (svensk, Andrej Tarkovski)
2-3) *Mit liv som hund* (svensk, Lasse Hallström)

4) *Efter fyraften* (amerikansk, Martin Scorsese)
5) *Bitter høst* (tysk, Agniezska Holland)
6) *Ginger og Fred* (italiensk, Federico Fellini)
7) *Brevet til Brezhnev* (engelsk, Chris Bernard)
8) *Flamberede hjerter* (dansk, Helle Ryslinge)
9) *Elsk mig* (svensk, Kay Pollak)
10) *Betty Blue* (fransk, Jean-Jacques Beineix)

De tre bedste premierer i tv-biografen i 1986:
1) *Måneskinsarbejde* (engelsk, Jerzy Skolimowski)
2) *Den officielle historie* (argentinsk, Luis Puenzo)
3) *Hvem er det, der synger?* (jugoslavisk, Slobodan Sijan).

Guldbagge
En jury valgt af det Svenske filminstituts forvaltningsråd uddeler hvert år fem Guldbagger. Disse priser gik i år til: *Offeret* for bedste film, Suzanne Osten for bedste instruktion (*Brødrene Mozart*). Bedste skuespiller blev Erland Josephson for *Amorosa* og *Offeret*. Bedste skuespillerinde blev Stina Ekblad for *Amorosa* og *Ormens väg på hälleberget*. Den 5. pris gik til fotografen Jörgen Persson.

César
L'Académie des Arts et Techniques du Cinéma har i denne omgang givet César prisen til Alain Cavaliers *Thérése* for bedste film, Cavalier modtog også prisen for bedste instruktion. Bedste skuespiller blev Daniel Auteuil i filmen *Jean de Florette*. Bedste skuespillerinde var Sabine Azéma i filmen *Mélo*. Som bedste udenlandske film faldt valget på Jean-Jacques Annauds *Rosens navn*. En af de mere særprægede César priser der gives er prisen for bedste filmplakat, og den gik til *Betty Blue*.

Peter Risby Hansen

Quiz-svar

1. Ib Schønberg
Debutfilmen var *Heksen*, hvor Schønberg spillede middelalderlig munk minus fortænder. Udtrykket "Uhyggen breeder sig" stammer fra *Panserbasse* – det samme gør sangen "Åh, jeg er så glad i dag". "Jammerherren" er et af subjekterne i *Afsporet*.
2. Liva Weel
En af sangene i hendes jubilæumsrevy hed netop "Ih, hvor bli'r jeg Olsen" – med en hentydning til alle de ting, der kunne få Olsen op i Liva. Kjeld Abell-filmen var *Ta' briller på*, som syntes helt glemt i dansk filmhistorie. Hansy, Sylvia og frk. Møller optræder i hhv. *Odds 777*, *De blå drenge* og *Frøken Møllers jubilæum*. Sangen om minderne, "Glemmer du", er fra *Odds 777*.
3. Peter Malberg
Broderen er Henrik Malberg, der fik sit livs ønskerolle som Gamle Borgen i *Ordet*. Balder, Valdemar og Franz Joseph møder vi i hhv. *Hans onsdagsveninde*, *Der var engang en gade* og *Sommer i Tyrol* (hvor Malberg synger "livet er nu engang så.."). Cowboy-visen "Jeg har min hest, jeg har min lasso" er fra *Det gamle guld* og synges i duet med Poul Reichhardt.
4. Kjeld Petersen
Hans bror er Bent Grasten, filmen *Fantasterne*. Sangen "Vognen og mig" er fra *Det var på Rundetårn*. Alex Alexandersen, Henry Hamber og immitatoren (ved navn Max Maximilius Maximum) er fra hhv. *Vi er allesammen tossede*, *Poeten og lillemor* og *Løgn og Løvebrøl*.
5. Osvald Helmuth
Debutfilmen var *En fuldendt gentleman* og blev indledningen til et længere samarbejde med ASA, som netop var etableret af Alice O', Lau jun. og Henning Karmark. (Da kontrakten var underskrevet, noterede producenterne i Osvalds gæstebog "Vi ved, at dagens underskrift vil fremme Firma ASA's drift". Det kom til at slå til). Skræddermester (og bankdirektør) P. Vipperup møder vi i *Ebberød Bank* (som Osvald selv iscenesatte) Harry i *Harry og kammertjeneren* og den kloge mand i *Den kloge mand*. Frits Helmuth spillede rollen som sin far som lille vesterhavsdreng i indledningssekvensen i *Blåvand melder storm*.
6. Dirch Passer
Søsteren er Kirsten Passer. Sangen om "tilicus" er naturligvis fra *Reptilicus* – filmen hvis titel ikke måtte nævnes i filmstudiet sidenhen. Overtrædelse af forbudet kostede efter sigende øl til hele holdet. Filmen har sneget sig ud på videohylderne under titlen *Dus med uhyret*. Donna Lucia, Ib, Celestin (som også hedder Floridor) samt Leopold er fra hhv. *Charles tante*, *Gøngehøvdingen*, *Frøken Nitouche* og *Sommer i Tyrol*.
7. Marguerite Viby
Datteren er Susse Wold, berømt for bl.a. *Hurra for de blå husarer* (dobbeltrolle) og *Den kroniske uskyld* (så kom vi alligevel ind i firserne). Jomfru Sørensen er fra *Sørensen og Rasmussen*, jomfru Anna er *Den opvakte jomfru* efter PH's manuskript. Hendes kendingsmelodi "Jeg har elsket dig, så længe, jeg kan mindes" er fra *Mille, Marie og mig*.
8. Poul Reichhardt
Sangen om Danmarks søde pi'r er fra *En sømand går i land*. Jens Langkniv, Ib og Eisenstein møder vi i hhv. *Jens Langkniv*, *Dronningens vagtmester* og *Flagermusen*. Sønnen er Peter Reichhardt, som brød igennem i *Zappa*.

VIDEO INTERNATIONAL
DANSKE BIOGRAFFILM PÅ VIDEO

Ny årgang til dansk film.

Grundlovsdag med udsigt til ny filmlov var der præsentation af afgangsfilm på Filmskolen. En ny generation lagde billet ind på dansk films fremtid, og der er da også oplagte talenter på bedding. 1987-afgangsfilmene må siges at være en ubetinget succes for Henning Camres hårde, professionalistiske linie.

De senere års filmskolefilm vidner om en langt højere kunnen end før den stramme linie blev indført. Selvfølgelig er mange af filmene en spillen med musklerne overfor producenterne. Det forekom mig dog helt usmageligt og synd for de andre elever, at producenten Per Holst møvede sig ind i seancen og fremhævede den eneste dokumentariske produktion *Du skal sgu være lykkelig* af Eva Bjerregaard på de andres bekostning. Den viser – godt set – nogle pars forberedelser til kirkebryllup og festen derpå (jvf. Jørgen Vestergaards *Til døden skiller Jer ad* og *Den store dag*). På mig virkede filmen (ligesom Vestergaards film) direkte misantropisk. Ret beset er vi alle latterlige i tomme ritualer, hvis de betragtes som sådan (bladr f.eks. i en årgang af hvilketsomhelst fagforeningsblad) og hvem er ikke pinlig til en familiefest i vor vestlige kultur? Næ, overraskelserne lå i fiktionsfilmene – eksperimenter er definitivt out! Her residerede ekstremerne.

Klippeeleven Jesper W. Nielsen havde lavet en simpel og fantastisk velfungerende fabel, *Ligusterkrigeren*, om en lille dreng (Christoffer Groth Andersen – et undersmukt naturtalent), der fra sin japanske drømmehave lokker naboen (Henning Jensen) væk fra svømmepølen og ind i sin samurai- og Kung Fu-krig. En formodet fjendehær, der sløret passerer krattet, viser sig at være et par småpiger, som i mødrenes kjoler er ude at promenere med et par dukkevogne, og i forbifarten konstaterer: „De leger krig – hvor er de barnlige". Manden bliver så grebet af le-

gen, at han går amok med havemøblementet til drengens store forskrækkelse. Filmen er et eksempel på eminent god skuespillerinstruktion, flot timing, velfungerende lydbillede. Den kan ikke undgå at komme i SFCs distribution.

I den kunstlede ende lå et forsøg på at forny traditionen fra ingen mindre end både Carl Th. Dreyer og Ingmar Bergman. Forbavsende nok var det kun få gange filmen *De saliges ø* skurrede. Den fortæller om et præstepar i ubestemmelig fortid – eminent spillet af Torben Jensen og Pia Vieth – og de samlivsproblemer, der opstår omkring sexualiteten og mandens undertrykkelse. Instruktøren Susanne Bier, som virkelig må siges at være et talent, blev usædvanligt godt hjulpet af fotografen Erik Zappons intense billeder, der faktisk ligger på linie med Sven Nykvists billeder for Bergman og Henning Bendtsens for Dreyer.

Samme fotograf stod også markant for billederne i klippereleven Lizzie Corfixens film *Capella*. Den virkede for første gang i en filmskole-sammenhæng mere som et personligt nødvendigt budskab end som en afslutningsfilm. Det var en nærmest traumatisk skildring af en cancersyg kvindes (Lillian Goldin) svingen fra kvalmende apati til hæmningsløs selvudfoldelse og hendes totalt manglende kommunikation med omverdenen.

Mindre vellykkede uden at være pinlige var Terje Dragseths *Missionen*, en forhørssituation med Lars von Trierske postmodernistiske mystifikationer og Lars Kjeldgaards *Når vinden vender*, en lidt udvendig periodefilm fra Vestkysten omkring år 1900.

Afgangsfilmene lover godt for Danmarks filmfremtid i den noget traditionsbundne ende med internationale co-produktioner i kikkerten.

Carl Nørrested

Filmfestival i Malmø i august

Nu er der mulighed for at gøre sig bekendt med både ny vesttysk og ny sovjetisk film – på én gang og på en uge. Omkring 20 vesttyske og 20 sovjetiske film vises på Malmø filmfestival i dagene 16.-21. august for 20 Skr. pr. film og 25 Skr. for medlemskort inklusive festivalkatalog.

Der er film af blandt andre Jutta Brückner, Josef Rödl, Alexander Kluge, Jean Marie Straub, Herbert Achternbusch og 6 film af Robert van Ackeren. Og fra Sovjet bl.a. Aleksej German, Tjengis Abuladse, Olga Narutskija og en retrospektiv med de fleste af Elim Klimovs film. Flere af instruktørerne vil være til stede.

Yderligere oplysninger: Malmö Film Festival, Östra Rönneholmsvägen 4, 211 47 Malmö. Tlf: 46-040-11 80 16.

Alle gode gange tre

Korridorpolitik under parabolen: TV-3 med film

Bag lukkede døre finder i disse måneder en slåskamp sted af vital betydning for den fremtidige finansiering og distribution af spillefilm i Danmark. Slagsmålet handler ikke om sølle småpenge i størrelsesordenen den samlede filmlovs bevillinger, men om magten i en kommende landsdækkende TV-3 kanal, finansieret af abonnementssalg.

Forhistorien er i korthed den, at driftige forretningsfolk lagde et gøgeæg i daværende kulturminister Lise Østergaards lille lokal-TV-forsøgsrede. Forfærdede medlemmer af kulturministeriets lokalradio- og -TV-udvalg og ditto politiske partier prøvede at standse abonnements-TV forsøget i hovedstadsområdet. Takket være manglende omtanke og ikke mindst bortrejste medieforskere, havde politikerne glemt at forbyde abonnementsfinansiering. Hvad der ikke er forbudt er tilladt – i hvert fald i demokratiske lande.

Nødtvunget måtte embedsapparatet meddele kulturministeren, der i mellemtiden kom til at hedde Mimi Jakobsen, at der – som det hed – ikke var hjemmel til at nægte forsøg med abonnementsbetaling. Dette var startsignalet til en længere – og for de fleste stadigvæk uforståelig – række af transaktioner, der via en rask lille konkurs gav kontrollen over forsøgsstationen til den multinationale gigant Esselte. Ministeriet kendte naturligvis ikke grundlaget for den endelige transaktion, da man godkendte denne, det var jo trods alt midt i sommerferien, men da kontrakterne endelig kom på bordet indstillede ministeriets udvalg, at de skulle annulleres, da den redaktionelle kompetence var deponeret hos Esselte.

„Vi bestemmer selv", sagde forsøgsstationen, „vuffilivov" sagde kulturministeren, som ofte lægger et Shubiduabånd i ministerbilens afspiller for at slappe af. Hun fandt ikke anledning til at bekymre sig om det besynderlige i, at man indenfor en tilfældig valgt måned kunne se, at 18 spillefilm og serier var blevet sendt samtidigt over Esseltes satellit og Kanal 2.

Statistisk interesserede drøftede naturligvis, om dette kunne bero på et tilfælde, men debatten forstummede helt, da det i december 1986 blev afsløret, at Kanal 2 havde sendt 47 spillefilm og serier samtidigt med Esseltes satellit – igen inden for samme måned. Tilbage var to muligheder, enten at Kanal 2's redaktionelle kompetence rakte til at bestemme udbuddet over for Esseltes europæiske satellitkanal eller omvendt.

Som garniture for spillefilmene er der uheldigvis et krav om 50% egenproduktion, som Kanal 2 dog imødekommer med en række interessante nyskabelser. Mest epokegørende er nok *Radio Pejs*-serien, som når warholske højder. Det flere timer lange program, som sendes på fredage, består af en étkamera indstilling på en pejs med ild i, medens stationen afspiller døgnets mest aktuelle plader.

På basis af erfaringerne med Esselte har det ministerielle udvalg i sin betænkning frarådet abonnement som finansieringsform for lokal-TV.

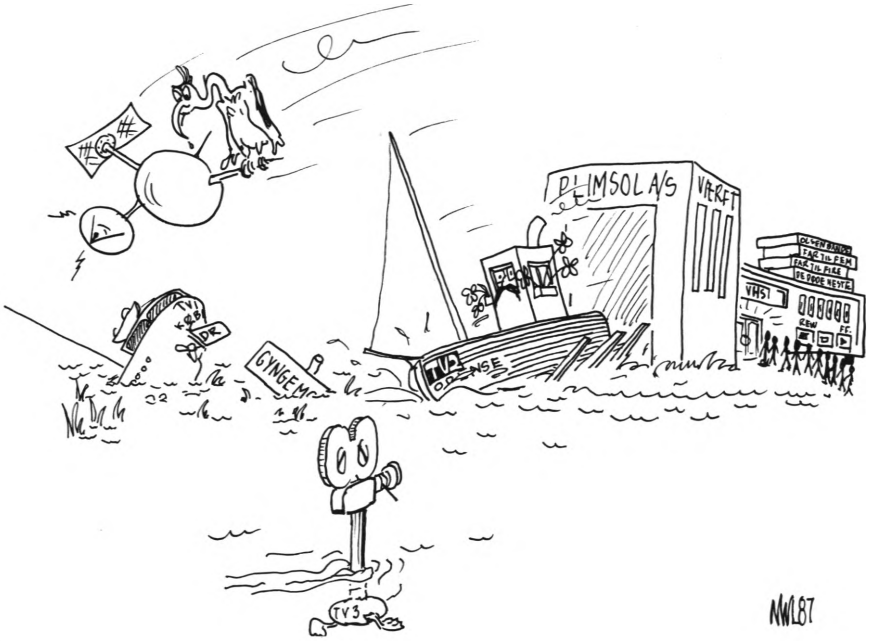
I efteråret 1986 foreslog en gruppe af studerende på Københavns Universitets Institut for Filmvidenskab, i anledning af filmlovsrevisionen, etablering af en danskejet spillefilmskanal – et TV-3 drevet af Danmarks Radio og TV2 med betydelig vægt på en forpligtelse til produktion af danske spillefilm. Få dage efter blev ideen positivt taget op af Danmarks Radios radiorådsformand Per Stig Møller. Samme radiorådsnæstforkvinde, der bekvemt nok også er ambitiøs næstforkvinde for landets største parti, mente dog at nu måtte overbuddet på TV-området høre op, og debatten nå Weiss' ende, helst før den var begyndt. Foruden de to vigtige poster beklæder fruen en bestyrelsespost i Det frie Aktuelt, der samarbejder med Kanal 2 om reklamer for avisen.

Efteråret blev til vinter og flere måneders radiotavshed på TV-3-fronten fulgte, medens dele af befolkningen i smug og flere antenneforeninger i al offentlighed opstillede parabolantenner – bl.a. for at se de satellitbårne spillefilmskanaler, der i dag kan modtages i Danmark.

Ifølge ubekræftede rygter begyndte kulturministeren, der aldrig offentligt har ytret sig for en fortsættelse af Esseltes elektrificerende forsøgsfilmklub, ved årsskiftet 1986/87 at sondere terrænnet for et TV-3 sammen med personer knyttet til filmbranchen. Uofficielt ventes et udspil fra ministeren i løbet af sommeren, Esseltes forsøgstilladelse og ansættelsesaftaler med de ansatte udløber 1. oktober i år.

I forbindelse med det nye forlig om hybridnettet, hvor man aftalte alt det man i det forrige forlig havde aftalt aldrig at aftale, kom forligspartierne i regeringen og socialdemokratiet ind på spørgsmålet om et TV-3. Socialdemokraterne var ivrige, fordi et sådant tilbud kune øge tilslutningen til nettet og dets udbygningshastighed. Det blev af parterne kraftigt betonet, at denne sag måtte gøres til genstand for nærmere overvejelse.

Socialdemokraterne har i et særligt medie-



Tegning: Nils Wettergren Lorentzen

udvalg drøftet sagen ved flere lejligheder, men fremkommer ikke med offentlige udtalelser endnu. Sagen hænger nemlig sammen med, at samme udvalg har været udsat fra voldsom pression fra LO's Bingo-Knud. Navnet skyldes at han bærer ansvaret for fagbevægelsens revolutionerende TV-nyskabelse, bingo-spillet. En særpræget erhvervsmæssig udnyttelse af æteren, som bruges til at udjævne klasseforskelle ved uddeling af mikrobølgeovne og solarier. Disse spil skal nu pumpes op med yderligere indtægter – helst inden Bingo-Knud bliver væltet på LO's kongres i november i år. Sagen er nemlig den, at fagbevægelsen har sat sig på lokalradio- og -TV-stationerne overalt i landet. Nogle af de 180 mio. kr., der ikke kunne bruges til at vælte regeringen med, skal nu benyttes til udstyr og programmer. Fagbevægelsen vil gerne have pengene forrentet, således at der fortsat kan blive råd til Det frie Aktuelts samarbejde med Esselte om oplæsning af telegrammer fra Rådhuspladsen mellem spillefilmene. Her er naturligvis også tale om et-kamera produktioner – tydeligvis en genre i vækst.

Der er derfor SUPER-BINGO, hvis både reklame og abonnement bliver tilladte finansieringsformer. Foreløbigt har Anker Jørgensen personligt blandet sig og meddelt, at snakken om reklamer i lokal-TV og -radio i socialdemokratiet må forstumme – indtil der er afholdt folketingsvalg. Det dræbende argument er: Hvorfor lufte den interne u-enighed mellem partiet og fagbevægelsen og partifællerne indbyrdes, når der er så meget andet, man kan være uenig om?

Men det er ikke præmaturt allerede nu at udpege én vinder af den hemmelige TV-3 krig. Vinderen er ikke Møller, Weiss, HP eller Bingo-Knud, men Esselte.

Selskabet har aldeles offentligt krævet at kunne sende Kanal 2 til hele landet via hybridnettet. Kulturministeriets udvalg siger stadigvæk nej, når ordet lokal-TV nævnes. Men kabellobbyen er stærkest; vinder den ikke på den ene måde, tages stikket hjem på den anden. Ubemærket af offentligheden forhandler de koncessionerede telefonselskaber med Esselte. Hvis folkestyret ikke makker ret, sendes Esseltes satellitkanal, der, som det flere gange er konstateret, viser præcis de samme spillefilm som Kanal 2, ud i det landsomfattende hybridnet. I den situation er der ikke megen mening i at opretholde Kanal 2 som station. Trods Radio Pejs-lignende lokale udsendelser koster stationen alligevel 3 mio. kr. om måneden. Hvad skal man også med 180 medarbejdere, når man kan nøjes med en til at smøre parabolen. Abonnenterne kan i stedet blive tilsluttet hybridnettet, Esseltes Kanal 2-dekodere kan uden videre benyttes til dette formål og der er allerede i dag svenske undertekster for alle med tekst-TV, tryk side 199 frem på skærmen. Men er det i Birthe Weiss' interesse? Hun regner jo med fortsat at kunne markedsføre Det frie Aktuelt i Kanal 2.

På satellit er der intet krav om national produktion og den danske filmbranche kan iøvrigt være ligeglad. Esselte har aldrig sendt en dansk spillefilm.

KTAS' energisk arbejdende bestyrelsesformand, Mogens Camre, der ynder at blande sig i selv de mindste detaljer vedr. telefonbokses indretning, er påfaldende tavs. En tese er derfor, at Esseltes satellitkanal kan være socialdemokraternes svar på det hybridnetsbårne TV-3. En udenomsparlamentarisk plan, som udmærker sig ved ikke at behøve at involvere regering og folketing – uden at der er tale om gadens parlament.

Hvad vil der ske i den socialdemokratiske Lambeth Walk? Et skridt frem og to tilbage, se til højre, se til venstre hele regimentet drejer om. Danmark er nu eneste land i verden, som har abonnements-TV, der aldrig har vist en eneste national spillefilm. Landets største parti ønsker kun et TV-3 som lokomotiv for flere kabler, det holder Metals medlemmer i arbejde. Filmproduktionsmiljøet nævnes ikke med et ord.

Hvad vil regeringen og dens støtteparti, som tidligere har udtrykt sympati for abonnementsfinansiering. Hvorfor er tinsoldaten Bilgrav tavs – han har ellers ikke noget imod at blive grebet i at tale med ord i munden. Skal tavsheden i forbindelse med den prolongerede filmlovsbehandling ses i lyset af, at der arbejdes for politiserede kompromisdannelser i ubevogtede øjeblikke?

På den baggrund savner vi den offentlige og uforpligtende underholdning fra landets lille kreds af medieforskere. Tavsheden hos disse socialpolitiske intriganter, ansat på forskningsvilkår, er der en naturlig forklaring på: De er endnu ikke kommet sig over indførelsen af reklame i TV2.

I god overensstemmelse med emnet er den politiske situation i øjeblikket krypteret – og man må ty til piratdekodning for overhovedet at få adgang til selv ubekræftede rygter. Det må imidlertid ikke hindre, at vi får ukodet debat om, hvorvidt de mange TV-seere, der bevisligt vil betale for at se spillefilm i TV, også skal have mulighed for at se danske spillefilm og dermed være med til at finansiere produktionen af dem eller ej.

Først og fremmest handler det som sædvanligt om magt, partipolitisk kontrol med mediernes indhold og – indtil nu – udenlandske og iøvrigt helt berettigede økonomiske interesser.

I Gyngemosen er DR sunket halvt i knæ, TV2 ventes at leve op til de politiske intentioner om at sprede en duft af idylliseret provinsialisme, stokroser og stald i danske hjem og markerer dette ved at domicilere sig på Odenses tidligere kreaturmarked. Når de borgerlige og socialdemokraterne så får hver deres kanal at hælde vand ud ad ørene i, er det reelle problem måske, at samme politikere frygter, at seerne ville foretrække at zappe over på en tredie mulighed.

Den dramaturgisk interesserede vil bemærke, at dramaet forlængst har passeret point-of-no-return, og at det i realiteten kun henstår at afgøre, om TV-3 skal være en ren Esselte-kanal, en superblanding af lokal fagbevægelses-bingo og Esselte eller et TV-3, der i konkurrence med Esselte kan gavne dansk spillefilmproduktion.

Hvornår har du sidst skrevet til din folketingspolitiker?

ParabOle

Maskepi

Bob Rafelson inviterer til enkebal og maskespil i raffineret psykologisk thriller

af Kaare Schmidt

Thrilleren er en god genre, ikke blot hvis man vil have en thriller, men også som ramme for noget andet og mere. Den psykologiske thriller og den politiske thriller kan bruge gedigent menneskeligt eller socialt konfliktstof til god, meningsfuld spænding. Eller – i bedste fald – bruge den ydre spændingsramme som den exceptionelle situation, der sætter en bredere tematik på spidsen, fanger personer og institutioner off guard, så konsekvenserne og essensen af deres i det daglige tilforladelige gøremål afdækkes: det ellers usynlige bliver synligt, det ellers utilgængeligt indviklede fremstår i en nøddeskal.

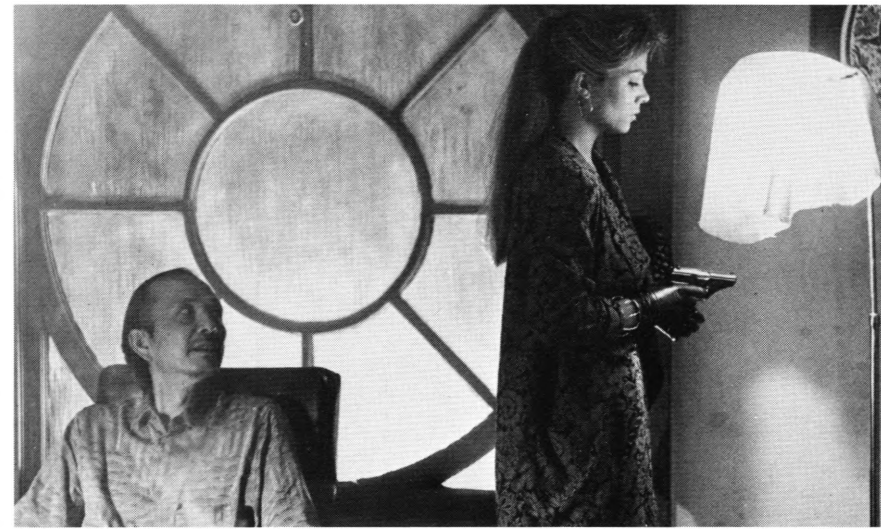
Det er jo fremgangsmåden i al god kunst, at gøre det komplekse enkelt og ikke forenklet, først at skære igennem til benet og så at bruge snittet til at vise kompleksiteten. Hertil forærer en genre kunstneren en startsituation samt forhåndsinteresse og -kendskab hos publikum. Faren ligger selvfølgelig i at drukne i genrens spilleregler, så man ikke kommer videre.

Bob Rafelsons aktuelle film, *Den sorte enke*, er en psykologisk thriller i den gode ende – den kommer videre. Rafelson er eksklusiv, laver få og ambitiøse, eksperimenterende film, den sære *Jeg køber Rådhuspladsen* (1972) om fremmedgjorthed, det berømmede gennembrud *Five Easy Pieces* (70) om rodløshed og identitetsproblemer, den fjerde version af James M. Cains *Postbudet ringer altid to gange* (81), hvor bogens sex-er-min-skæbne tema for første gang fik filmisk udtryk så brillerne duggede. Det eksperimentelle i iscenesættelsen afbalanceres af en instruktion, hvor skuespillerne får modsigelsesfyldte personer til at fremstå som hele, afrundede og nuancerede ned i mindste detaljer; Jack Nicholson i de tre sidstnævnte film, hvor *Five Easy Pieces* stadig er en af hans bedste præstationer overhovedet; og Jessica Lange, som Rafelson fandt i et provinsteater, skrottet efter filmdebuten i *King Kong* (76), og gjorde til en af firsernes store seriøse stjerner (på linie med Meryl Streep og Kathleen Turner), da hun næsten udspillede Nicholson i *Postbudet*. Theresa Russell og Debra Winger har været spændende før, men aldrig så spændende som i *Den sorte enke*.

Etablering

Den sorte enke kan umiddelbart sammenlignes med Hitchcocks *Marnie* – kvinden der skifter identitet for hver berigelsesforbrydelse – og *Farligt møde*, hvor en psykopat og en bedsteborger skal bytte mord og fascineres af hinandens personlighed; samt Bergmans *Persona*, hvor to kvinder nedbryder hinandens masker og nærmest får fælles indentitet.

Men sammenligningen holder kun på de ydre ligheder, den illustrerer forskelle. Både Bergman (der ikke bruger thrillerens form) og Hitchcock arbejder dybdepsykologisk, markerer sig med symboler og søger og finder forklaringer. Som f.eks. i *Marnie*, hvor kvindens handlinger føres tilbage i psyken, som føres tilbage til en stormfuld nat i barndommen, som genopleves med dr. Freud ved hånden. Nøglen til *Den sorte enke* er bemærkningen: „Ingen ved, hvorfor man handler, som man gør"!



Theresa Russell myrder en privatdetektiv (James Hong), som Debra Winger har hyret på Hawaii. Belysning og interiør (vinduet!) som i en film noir fra 40erne, ligesom Russells femme fatale.

Filmen beskriver to ret så forskellige kvinder. Den ene lever af at gifte sig med rige mænd og så myrde dem, den anden lever for sit arbejde, at opklare forbrydelser via dataanalyse på et FBI-kontor (FBI er ikke her romantisk action men hverdag hos Rigspolitiet). FBI-kvinden (Debra Winger) sporer mordersken (Theresa Russell), og der udvikler sig en psykologisk kamp imellem dem, som vokser sig stærkere end „politi mod forbryder", maskerne brydes ned, begge falske identiteter afsløres, og foruden at snøre hinanden på det mest udspekulerede diskuterer de – uden at tingene siges direkte – hinandens motiver. Winger forærer Russell et smykke formet som en edderkop, den sorte enke, der parrer sig og så slår magen ihjel. Russell nævner smilende smykkets budskab med indirekte reference til sig selv og tilføjer: „Question is, does she love?"

Gør hun? Det er spørgsmålet for Winger, der selv er blevet forelsket i den mand, som Russell nu erobrer og gifter sig med, dvs. vil slå ihjel. Russell forbliver flygtig som person, ganske som på de bryllupsbilleder, hvor Winger sporer hende og hvor hun hver gang har vendt ansigtet, så hun ikke kan identificeres helt præcist. Ingen andre kan se ligheden på bryllupsbillederne eller sammenhængen i de øvrige indicier, og for Winger bliver det en personlig besættelse – „I *know* . . ." – hvor brikkerne *skal* falde på plads. Hvilke brikker?

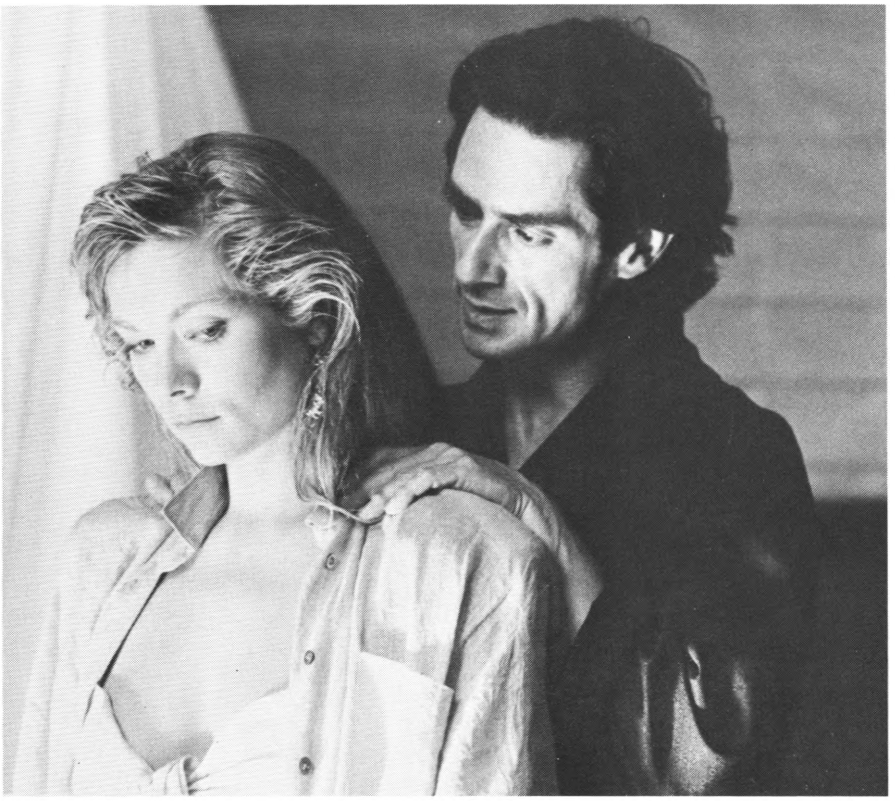
Dramatisering

Winger er en rigtig amerikansk spejderpige, frembrusende, højtråbende, effektiv i arbejdet, rodet og ligeglad med sit privatliv, alt i alt med et skjold, der dækker over usikkerhed og manglende erfaring i kærlighed, sex, mænd – en maske, der erstatter et uopfyldt behov. Derfor fascineres hun af Russell, der – med ligeså stor perfektion og målrettethed – realiserer alt det, hun selv har afskrevet.

Det er ikke noget, tilskueren behøver at regne sig frem til, det er ret indlysende i historien og siges også direkte af Wingers chef, i få ord, „Du er ikke lykkelig", og „Du er lige så skør som hende". Efter sin indædte jagt på Russell, bliver Winger løbet helt over ende ved mødet med hende – og hendes elsker, som hun fikst kaster i armene på Winger og slår to fluer med et smæk. Elskeren (den franske supercharmør Sami Frey) bliver endnu mere interesseret i Russell, og Winger sættes skakmat, da hun opdager sin egen kærlighed og sårbarhed. Man kan ikke handle rationelt, når man er jaloux.

Russell myrder Frey og får Winger hængt op på mordet, den monomane kvinde, der i den forgæves jagt er kommet til at identificere sig med sit offer og i den rolle har lidt nederlag også i kærlighed, intet under at det er slået klik for hende. Beviserne er nydeligt plantet, og psykologien leverer et skudsikkert motiv, lige efter bogen. Bortset fra, at Frey ikke er død. Russells fælde var forudset af Winger, der satte sin egen fælde (omend det havde været fristende frækt at ende med Winger bag tremmer og Russell på valsen).

Det er ikke alene smart gjort af Winger, men også af filmen. Den har skiftet mellem Russell og Winger, fulgt så den ene og så den anden, men den har alligevel holdt Wingers synsvinkel – vi har kun fået de informationer om Russell, som Winger alligevel graver frem. Indtil slutsekvensen, hvor vi tror Frey er død, fordi Russell gør det og vi dermed



Theresa Russell forfører Sami Frey.

pludselig har forladt Wingers synsvinkel, og falder i hendes fælde. Hun har nemlig ikke ændret sig, sådan som der lægges op til.

Wingers personlighedsændring forudskikkes visuelt, da hun arbejder med bryllupsbillederne i lysbilledforstørrelse og går ind foran fremviseren, så billederne af Russell projiceres på hende selv. Da de er mødtes, låner den fattige Winger smart tøj af Russell og bliver en ny person. Og der er mere af den slags *Persona*-stof, men det er – som slutningen viser – ikke oplysninger på fortællerplanet, objektivt og uden personernes viden, som det ville være i en dybdepsykologisk skildring af det ubevidste. Winger er bevidst om, hvad der foregår i hende selv. Efter lysbillederne sammenligner hun med sit eget spejlbillede! Og da chefen antyder noget psykoanalytisk, fortæller hun ham om dengang hun som barn blev slået af sin far, og faderen pludselig faldt død om. Brikkerne falder på plads, og chefen er behørigt chokeret. Så bryder hun ud i en skoggerlatter, faldt du for den, nej, „ingen ved, hvorfor man handler, som man gør".

Filmen benægter ikke, at der foregår et og andet i underbevidstheden, men den afviser de nemme forklaringer. Mennesker kan ikke forstås som (reduceres til) produkt af nogle præcise faktorer, brikkerne falder ikke på plads i psykologiske årsag-virkning forklaringer. Personerne dækker sig bag masker, bagved er noget andet, men ikke noget radikalt anderledes.

Russell har gjort det til en profession at skifte masker (hvilket skuespilleren Russell gør uhyggeligt overbevisende), og hun har ikke så megen anden personlighed end sine mange personligheder – ligesom en skuespiller kan opleve det (Michael Caine har for nylig sagt det sådan: „Jo mere jeg fjerner mig fra min egen personlighed, desto bedre synes jeg om det, hvis jeg da nogensinde finder ud af, hvordan min egen karakter er. Jeg bruger så megen tid på at spille andre personer, at når jeg ser mig i spejlet, har jeg aldrig min egen frisure. Faktisk har det stået på så længe, at jeg har glemt, hvordan min egen frisure ser ud").

Winger har gjort sin profession til sin maske, hvor Russells fristelser rammer et ømt punkt, der afvæbner hende – skuespilleren Wingers skift fra aggressiv dynamik til sårbar følsomhed er simpelt hen betagende. Men hun ændrer sig ikke efter psykologibogen (eller fikse manuskriptkonstruktioner), hun ender netop overraskende med at opretholde sin identitet, med den fine antydning af tvivl, der ligger i hendes ensomme exit fra retsbygningen til sidst. Politichefen siger til pressefolkene, at nu skal han fortælle dem historien – som sløjfe på filmens *handling* – mens Winger bag glasdøren ses forsvinde på den åbne plads udenfor: hvor går hun hen?

Visualisering

At forstå sig på mennesker svarer dermed til at skabe kunst – både at se det enkle *og* bruge det til det komplekse. Sådan er *Den sorte enke* også dramaturgisk opbygget og visuelt fremstillet. F.eks. møder vi første gang Russell efter en begravelse, så springes der til hun er gift igen og putter gift i en flaske, så er begravelsen igen overstået, og der springes til hele forarbejdet, hvor hun sætter sig ind i næste offers interesser. Og det viser sig faktisk at være kernen, der hermed gradvis afdækkes, hendes personlighedsopbygning og -ændring, som det psykologiske spil med Winger derefter viser kompleksiteten i.

Visuelt formidles i mesterfotografen Conrad Halls billeder indtrykket af de skærpede sanser, der skal til for at gennemskue mennesker (og lave kunst). Russell bevæger sig ofte bagom ting og i halvlys, forsøger at undgå (filmens) iagttagelse af hende, indtil Winger er nået ind på livet af hende, og hun ikke kan skjule sig mere. Farvevirkningern bytter overraskende rundt, så f.eks. „varme" motiver får kolde farver og omvendt, endda i samme billede – tingene er ikke som man forventer, ligesom „skurken" er lyshåret og „helten" mørkhåret. Og totalbilleder er belyst, så alle detaljer står frem med en egen mening, f.eks. et udendørs billede fra en færge, hvor Seattles skyline i en baggrund, der i almindelig fotografering ville være både let diset og lidt bevægelsesuskarp, fremstår lige så punktskarp som forgrunden med personerne, der netop har de skærpede sanser: Winger ser første gang Russell, og *indtrykket* formidles i totalbilledet. Det usynlige bliver synligt!

I klipningen bruges ofte frække spring i tid og sted, alt overflødigt er barberet af, uden at det virker hæsblæsende, fordi metoden skærper opmærsomheden, alt *viser* noget, og den pointerer enkeltscenerne som klare brikker i et større puslespil. Og så klippes der vittigt på sigende modsigelser – Russell smiler lykkeligt til en ægtemand, og i næste billede er han både død og begravet og vi er langt inde i næste historie. Der er så meget fod på tingene, at filmen midt i dramaet har overskud til at være endda særdeles vittig og lade flere lag i fortællingen støde helt afvæbnede sammen. F.eks. da Winger fortæller historien om sin far, som bliver en overraskende tematisk pointe, samtidig med at hun bruger den til at afvise chefens tilnærmelser, som viser sig bag hans bekymrede mine.

Den sorte enke er Rafelsons bedste film. Endelig har han lavet et mesterværk, som de foregående film lovede måtte komme.

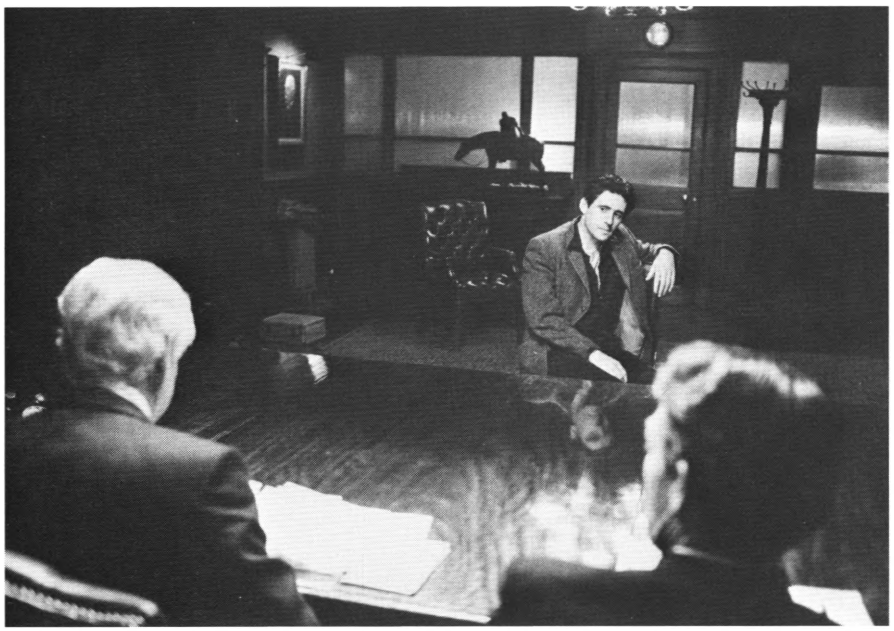
Den sorte enke

Black Widow. USA 1987. Instr: Bob Rafelson. Manus: Ronald Bass. Foto: Conrad Hall. Klip: John Bloom. Musik: Michael Small. P-design: Gene Callahan. Prod: Harold Schneider. Ex-prod: Laurence Mark – 20th Century Fox.

Medv: Debra Winger (Alex), Theresa Russell (Catharine/Rennie m.fl.), Sami Frey (Paul), Dennis Hopper (Ben), Nicol Williamson (William Macauley), Terry O'Quinn (Bruce), Lois Smith (Sara), D.W. Moffett (Michael), Leo Rossi (Ricci), Mary Woronow (Shelley), Rutanya Alda (Irene), James Hong (Shin).

Udl: Columbia-Fox. 103 min. Prem: 8.5.1987.

Strengt fortroligt



Intelligent spændingsfilm om presse og stat i mudder til halsen.

af Kaare Schmidt

Der er kul på. Ikke fordi folk stormer rundt efter hinanden. *For rigets sikkerhed* er ikke en actionsfilm, selv om den starter på to hjul i svinget. Der bygges spænding op, man aner den store sag, det svimlende komplot, hvor kynismen trækker i trådene, hverdagens trummerum-tryghed er en illusion, almindelig anstændighed og demokratiske idealer er skalkeskjul. *For rigets sikkerhed* er en politisk thriller. En af dem, hvor *bevidstheden* om, hvad der sandsynligvis foregår, uden at man helt kan sætte fingeren på det, trykker én ned i plydset med kold sved på panden.

Nick er petitjournalisten, der håber på mere spændende opgaver, et scoop vil jo hjælpe. Sensationshistorier øger oplaget, så avisen er helt enig. Nicks scoop er noget med spionage og sværter en måske uskyldig politiker. Han er oven i købet fra Labour, så avisens konservative ejer er helt fornøjet. Nicks garvede kollega Vernon snakker om etik, men han er en god ven af politikeren – og de var begge kommunister i ungdommen. Siden Philby-affæren er afsløringen af højtstående spioner nærmest en genre i pressen, så alt passer nydeligt. Men hvorfor myrdes Vernon? Og hvorfor ville politikeren have rejst spørgsmål i Parlamentet om en flygtet ungdomsfanges død? En helt anden sag begynder at tage form, ansigtsløse mappedyr med udefinerbar magt bag sig truer Nick, er han „loyal" når rigets sikkerhed er truet?

Der er adskillige temaer indrullet i konfrontationen mellem individ, presse og stat. Hvad tæller mest for pressen, den gode historie (oplaget) eller sandheden (pressen som demokratiets grundpille) – eller ejerens personlige holdning og private politiske forbindelser (da Nick finder virkeligt brændfarligt stof er avisen pludselig helt afvisende, scoop/sandhed eller ej). Og hvad tæller mest i samfundet, statens beskyttelse af individet og demokratiet og informationsfriheden, eller statens beskyttelse af landet mod skruppelløse fjender fra mindre demokratiske lande – eller statens beskyttelse af sig selv og sine egne skjulte dispositioner?

Når filmen rejser alle de spørgsmål, og netop de spørgsmål, så er svaret jo også nogenlunde givet. I en blanding af alle de nævnte interesser, gode og dårlige, sejrer selvfølgelig de værste, når rigets sikkerhed eller andre gode undskyldninger er på spil. Så det spændende er, at filmen stiller spørgsmålene. Især fordi spionhistorier siden Philby ikke kun er en pressegenre men også en helt dominerende fiktionsgenre i England, i romaner, TV-serier og film, hvor humanisme, kritik af metoder og holdninger m.v. præger de bedste.

Men det er mere sjældent man går bagom og spørger efter meningen med det hele, konsekvenserne for alt det, som angiveligt skal beskyttes. Det gør denne film, da den viser sig slet ikke at være en spionhistorie. Filmen bruger spændingsopbygningen fra journalisten-som-detektiv filmene og spiller på forventningerne til spionafsløringshistorierne for derefter at bryde forventningerne ved at introducere en helt anden sag. En sag om den skjulte magt bag både efterretningstjenesterne og militæret, en magt, der fungerer helt unddraget lands lov og ret, og som gerne slår landets egne uskyldige borgere ihjel, når det er „nødvendigt". Hjertens gerne, når de ikke er værd at samle på i forvejen! Som f.eks. en „illoyal" journalist? Eller en flygtet ungdomsforbryder?

Filmen begynder i nattemørke med en skarpt forfulgt flugtbil, der fanges ved et højt gitter. En fyr slipper over hegnet, og pludselig tændes store projektører. Så hører vi ikke mere om det, før Nick når til sagen om ungdomsforbryderen. Da han afhøres om mappedyrene, krydsklippes uden varsel til fortsættelsen af historien (fikst indskudt som Nicks tanker), fyren befinder sig på en landingsbane, hvor han er tæt på at forårsage et flystyrt. Det er en amerikansk base, flyene har atomvåben, katastrofen var nær, og det hele holdes hemmeligt af regeringen. Men beviser?

En vis „George" har fodret Vernon med oplysninger, Nick har hørt båndene, og en dag i badekarret kommer Georges stemme ud af radioen (fiks detalje). Nick får beviser, avisen vil ikke røre sagen, politiet møder op og har opsnappet hans breve til andre europæiske aviser. Men . . .

Det er en pokkers god historie, fortalt med tungen lige i munden, spændende, som var det virkeligt sket. Og det skal det nok være, omend det er mindre sandsynligt, at nogen har overlevet til at fortælle om det.

For rigets sikkerhed

Defence of the Realm. England 1986. Instr: David Drury. Manus: Martin Stellman. Foto: Roger Deakins. Klip: Michael Bradsall. Musik: Richard Harvey. P-design: Roger Murray-Leach. Prod: Robin Douet, Lynda Myles. Ex-prod: David Puttnam – Enigma/Rank.
Medv: Gabriel Byrne (Nich Mullen), Greta Scacchi (Nina Beckman, politikersekretær), Denholm Elliott (Vernon Bayliss), Ian Bannen (Dennis Markham, politiker), Bill Paterson (Jack Macleod, redaktør), Fulton Mackay (Victor Kingsbrook, avisejer).
Udl: Film Plus. 96 min. Prem: 8.6.1987.

Det fortrængtes genkomst

af Steen Salomonsen

Platoon synes godt på vej til at få status som et definitivt Vietnam-statement. Det er filmen, der – efter så mange års tavshed og fortrængning – ankommer for utvetydigt og på ganske hårrejsende vis at levere den usminkede sandhed om amerikanernes fatale krigsindsats. Og samtidig er filmen på vej til at blive årets kassesucces, hvilket kan forekomme paradoksalt i betragtning af, at der ikke er meget i det aktuelle Rambo-hærgede politiske klima i USA, der tyder på, at interessen for en genoplivning af fortidens mest grandiose synd skulle være særlig stor for nærværende. Reagans *Irangate* og hans mellemamerikanske intervention, som Oliver Stones foregående film, *Salvador,* handlede om, har ihvertfald ikke bragt nationen i samme massive vildrede, som den Indokina, Nixon og Watergate i sin tid afstedkom. Det skal da også nævnes, at det tog Oliver Stone 10 år at få realiseret sin film, der i det væsentligste bygger på hans egne oplevelser fra Vietnam i 1967-68. Ingen turde binde an med projektet. Emnet var for belastende, filmen for deprimerende til at Hollywood ville satse, hvilket også gælder for den færdige film, der ligesom *Salvador* er produceret af det engelske selskab *Hemdale.* Men nu er filmen der altså, og den er vitterligt også temmelig rystende.

Det har været et karakteristisk træk ved de hidtidige Vietnamskildringer i den kunstnerisk ambitiøse ende af skalaen, at de har tyet til abstraktioner af forskellige slags i deres forsøg på en æstetisk koncipering af krigens væsen. F.eks. overskred Michael Herr langt reportageformen med sin gennemgribende brug af stream of conciousness teknik i *Dispatches,* – det betydeligste værk om Vietnam indenfor litteraturen. Coppola lod sine dommedagsvisioner eksplodere i et surrealistisk billedsprog, da han på sin indre rejse bevægede sig mod junglens hjerte i *Dommedag Nu.* Cimino sammenfattede krigens essens og vilkårlighed metaforisk i dødsrouletter og myteinitierende jagtture i *The Deerhunter.* Daniel Reeves, der indenfor videokunsten har leveret det stærkeste Vietnamdokument, *Smothering Dreams* (1981), udlagde ekspressivt i en blanding af flash-backs og fantasier krigen som en ideologisk forberedt udvidelse af barndommens lege. Her overfor står *Platoon* som en yderst konkret påmindelse om Vietnamkrigens grusomme gerninger. Stone har vægtet det dokumenterede højre end det fabulerende for med en tilsyneladende hæmningsløs ærlighed at levere den sandhed, der består i på den simplest mulige og mest direkte måde at sige: sådan var der.

Uden andet forvarsel end et par enkelte fortekster tages man som tilskuer ved vingebenet og kastes tilbage til 1967, tidspunktet hvor USAs troppeintensivering i Vietnam var ved at kulminere, for at lande i junglekrigens tætteste buskads blandt myrer, igler, slanger, mudder, snubletråde og pludselige bagholdsangreb. Stilistisk konsekvent formidler filmen indtrykket af en krig, der udspiller sig her og nu, ved at fastholde den kæmpende yankees desillusionerede og uovervindelige synspunkt; kun

Delingen går amok i en landsby og myrder løs, anført af Barnes (Tom Berenger, t.h.), mens Elias prøver at lægge sig imellem (t.v. Willem Dafoe, midten, Charlie Sheen bagest t.v.).

Platoon – Kamp-patruljen

Platoon. USA 1986. Instr + Manus: Oliver Stone. Foto: Robert Richardson. Klip: Charlie Simpson. Musik: Georges Delerue. P-Design: Bruno Rubeo. Prod: Arnold Kopelson. Ex-prod: John Daly, Derek Gibson – Hemdale/Orion.
Medv: Tom Berenger (Sergent Barnes), Willem Dafoe (Sergent Elias), Charlie Sheen (Chris), Forest Whitager (Big Harold), Francesco Quinn (Rhah), John C. McGinley (Sergent O'Neill).
Udl: Nordisk. 120 min. Prem: 8.5.1987.

når de troppetransporterende helikoptere stiger til vejrs løftes sløret for krigens facit i totalbilleder af slagmarkens sønderskudte ofre.

Som epos udgør *Platoon* nærmest et komplet katalog over de velkendte Vietnamtraumer og -ikoner. Der er – naturligvis – den famøse jungle, som Stone i sine klaustrofobisk mørke billeder har held til at gøre nærværende i en sjælden og meget ubehagelig grad. Der er skildringen af den marihuana-rygende amerikanske soldats defaitisme og historien om den idealistiske middelklassedreng, tilskuernes identifikationspunkt (og Stones selvportræt, spillet af Charlie Sheen – Martins søn), som ribbes for illusionerne. Der er en yderst pågående skildring af et overgreb på civilbefolkningen, og med sin focusering på race- og klassemodsætninger, soldaternes angst og afstumpethed, samt de hadefulde fronter, der opstår mellem amerikanerne, forfægter Stone tesen om, at "det ikke var fjenden vi sloges imod. Det var os selv. Fjenden var i os selv", som filmens afsluttende replik lyder.

Udgør den historiske reference og autenticiteten det påtagelige, så slår filmen imidlertid også mytiske toner an. Som drama er *Platoon* en fabel om kampen mellem det gode og det onde. Den diabolske sergent Barnes (Tom Berenger, sminket til ukendelighed) og den realitetssunde sergent Elias (Wilem Dafoe, skurken fra *Streets of Fire),* filmens protagonister, skulle ganske vist være kalkeret over virkelige personer, Stone oplevede på tæt hold i Vietnam, men de fremtræder symbolsk overdeterminerede i filmen, og kampen imellem dem skulle ifølge Stone have allusioner til Akilleus og Hektor fra Illiaden. Og heri ligger ihvertfald ansatsen til et fortolkende syn på Vietnamkrigen: en homerisk verden, hvor guderne blander sig i det verdslige for denne gang at spille menneskene så djævelsk ud mod hinanden, at de fordrives fra deres afstukne livsbane.

Set i et større perspektiv kan man anskue *Platoon* som et voldsomt og lidenskabeligt antikrigsdokument, der føjer sig til rækken af uheroiske skildringer med litterære aner i Stephen Crane, Richard Adlington, Erich Maria Remarque, Heinrich Böll og Norman Mailer, og med filmiske forløbere i eksempelvis Lewis Milestones filmatisering af *Intet nyt fra vestfronten,* Pabsts *Westfront 1918,* Hustons *The Battle of San Pietro,* Rossellinis *Paisà* og Ichikawas *Krigen på sletterne.* Hensigten har været at fæstne et uafviseligt indtryk af den menneskelige nedværdigelse, der følger af krigens grusomhed, hvilket i *Platoon* formidles med al den nærværsæstetik, amerikansk film kan frembyde.

Intentionerne er klare og redelige. Imidlertid må man også konstatere det påfaldende eftertryk, hvormed Stone her giver sine Vietnamoplevelser til bedste. Filmen er netop hæmningsløs og ofte firkantet og anmassende i sine effekter. Dens appel til følelser og tårer i stride strømme er umiskendelig. Ved at kombinere dramaets principielle forudsigelighed med epos'ets fortættede genoplevelse af de historiske forhold har filmen evne til at involvere publikum, så kroppen ligefrem udmattes. Men den vil tilsyneladende mere end involvere og heri påminde tilskueren om den krig, man har haft tilbøjelighed til at glemme. Den vil også påføre tilskueren en lidelse. En lidelse af den slags, der i kraft af sin intensitet også bringer en form for forløsning. For det er nemlig, hvad *Platoon* som Vietnamfilm betragtet handler om, og velnok grunden til at den så sikkert har styret sig frem mod sæsonens mest attraktive Oscars. *Platoon* er den bodsvandring, det amerikanske folk (først og fremmest) skal underkastes for at blive dæmonen kvit. Mareridtet skal genopleves; filmen skal fremstå som fortrængningens ublu genkomst og så uafviseligt, at sandheden kan ses i øjnene, skylden påtages for i samme nu at blive udsonet via den kompensatoriske udlevelse, nærværsæstetikkens overflod her inviterer til.

Naturligvis er der her tale om et specielt amerikansk nationalbevidst anliggende. Katharsis er der dog under alle omstændigheder, for det er filmens effekt at den kan berøre alle. Et forsonende fællesskab over krigens helligbrøde kan sænke sig ovenpå dette sansemæssige overgreb. Men herved blokerer filmen også for en videre reflektion.

Oliver Stone er især kendt som manuskriptforfatter – Alan Parkers *Midnight Express,* som han modtog en Oscar for, John Milius' *Conan – Barbaren,* Brian DePalmas *Scarface* og Ciminos *Chinatown bløder. Platoon* er hans fjerde spillefilm. Han debuterede i 1974 med *The Seizure,* der, som den følgende, *The Hand (1981),* er en psykologisk horrorfilm, der efter omtale at dømme er fuldstændig uden det voldsomme humane sindelag, Stone udfoldede for første gang med den temmelig hårdtpumpede *Salvador. The Seizure* handler om en forfatter, der hjemsøges af mærkelige væsener, *The Hand* om en tegner, hvis ene hånd, efter at være blevet ødelagt i et automobiludheld, får selvstændige morderiske tilbøjeligheder. Intet tyder på, at disse film har været et personligt anliggende for Stone. De afspejler muligvis hans vildrede og den dopede tilstand han befandt sig i mange år efter sine Vietnamoplevelser, hvor han – efter eget udsagn – gik rundt og rundt og følte sig som Travis Bickle fra Scorseses *Taxi Driver,* Scorsese var iøvrigt hans lærer på filmskolen i New York, hvor han tog sin uddannelse i 1971. Først i løbet af firserne, da han gik i gang med *Scarface,* kvittede han stimulanserne og fik hold på tilværelsen. *Scarface* har Stone netop betegnet som sit farvel til stofferne, hvilket gør det nærliggende at tolke den uforglemmelige scene fra filmen, hvor Al Pacino med en dyb indånding dykker hovedet ned i kilovis af kokain, som en humoristisk selvkommentar. Men i alle disse år har tanken om en definitiv Vietnamfilm stået på ønskelisten, et ønske, der blev forstærket af, at Stone forliste med et andet Vietnamprojekt, filmatiseringen af Ron Kovic' *Born on the 4th of July.*

Der er ingen tvivl om, at *Platoon* udtrykker en dybtfølt og selvoplevet erfaring, og at det er dette personlige mellemværende mere end det egentlige og angivelige humane budskab, der er blevet investeret med filmens pågående virkemidler. "For mig var krigen en religiøs erfaring mere en noget andet", har Stone udtalt. Men dette overskridende perspektiv kommer ikke rigtig frem i filmen. Stone har valgt at vise uden at lægge nogen reflekterende afstand til begivenhederne, hvilket selvsagt gør *Platoon* stærk som umiddelbar oplevelse – som medrivende underholdning. Men for så vidt man kan tale om kunstnerisk sandhed, så er det ihvertfald, hvad *Platoon* mangler. Stone har sans for det bombastiske, ikke det perspektiverende. Der er forskel på at vise krigen i al dens beskidte bogstavelighed og at begribe Vietnam som et trauma med både politiske, ideologiske, psykologiske og eksistentielle implikationer. Stone gør det første, så man må håbe, at Stanley Kubricks længe ventede *Full Metal Jacket* (efter en roman af Gustav Hasford, som Kubrick har bearbejdet i samarbejde med Michael Herr) bringer noget mere af det sidste.

Flagskibets forlis

Peter von Scholten som illustreret klassiker

af Dan Nissen

Det er sin sag at skulle møde filmen om *Peter von Scholten* med et åbent og uhildet sind og renvaskede øjne, som om tavlen var blank og intet skrevet eller sagt. For sådan er det ikke når det gælder dansk films flagskib til 15,2 budgetterede danske millioner. Slet ikke.

Som bekendt var slaget allerede i gang før filmen. Thorkild Hansen mente, at Peter von Scholten var hans retmæssige ejendom efter at han havde gravet ham frem i sin trilogi om "Slavernes øer". Sven Holm skulle, mente Hansen, holde gulerødderne for sig selv.

Kritikkens enige nedsabling bekræftede denne anmelders begrænsede forhåndsforventninger. Til dansk film i bred almindelighed og såkaldte storfilm i særdeleshed. Den slags plejer de at være bedre til i Hollywood end når vi herhjemme på diætbudget og med skrabemargarine skal få det til at se ud som millioner af dollars. Og ham Kjærulff-Schmidt, havde han lavet noget der var værd at se siden de gode gamle Pandurodage med de tv-film der stadig spøger i befolkningens erindring som uovertrufne mesterværker?

Men fundet et publikum har den tilsyneladende. Nu mere end to måneder efter premieren, kunne den på en solrig hverdagseftermiddag samle et halvthundrede mennesker. Og det var, ligesom til Blixen-filmen, typisk et publikum der ikke havde sat deres ben i en biograf siden tv gjorde sin entré. Von Scholtens samtidige, røg det uforskammet gennem mig da jeg efter bedste evne prøvede at se filmen med friske øjne. Det hjalp ikke. Filmen er ikke bedre end sin modtagelse.

Modsætningernes mand

Det er ikke underligt at nogle filmfolk har fundet frem til figuren Peter von Scholten. Der er godt med dramatisk stof i både hans personlige og hans samtids historie. I tiden omkring Grundlovens indførelse, som filmen skildrer, står han både som den enevældige konges forlængede arm, selv en enevældig generalguvernør for De vestindiske øer – og som en liberal, der ønskede slavernes frigivelse, men efter opdragelse hertil. I historiens spil kom han både i et modsætningsforhold til de plantageejere for hvem slavearbejdskraften var en indtægtskilde, og til de nationalliberale, for hvem han repræsenterede det gamle styre.

Personligt forargede han ved både at være gift i København og på øerne gennem mere end tyve at leve sammen med den "frikulørte" Anna Heegaard. Og bedre blev det ikke af at han tilsyneladende levede delvist af hendes formue. For i pengetrang var han altid selv, og undslog sig ikke for formelt at bestride flere embeder, der tilsammen kunne styrke økonomien. Og når han ikke lod plantagerne udbyde ved offentlig auktion, var det så korruption der kunne begunstige vennerne og skaffe ham returkommission, eller var det idealisme, der skulle sikre, at plantagerne ikke blev solgt til de værste slavepiskere. Bogstavelig talt.

Jo, der er stof i denne embedsmand, der efter sin frigivelse af slaverne, stik imod ordrer og ønsker fra København, måtte stå skoleret herhjemme, hvor han blev dømt for at have forbrudt sit embede. En senere oprejsning, der sikrede ham pensionen, fik *Fædrelandet* til ved hans død at notere sig, at nu sparede staten 12.000 rigsdaler i årlig pension. Den afskedssalut kan man vel knap forestille sig Ekstra Bladet levere.

Det er som sagt en god historie, der ikke engang behøvede at blive klædt ud i kostumer anno dazumal. Den kunne for så vidt foregå i Sydafrika, eller hvorfor ikke omkring de hjemlige racistiske bevidsthedshuller, der dukker op nu gæstearbejdere er blevet til indvandrere og er et både nationalistisk og racistisk problem.

Men det skulle være spektakulært, et historisk epos og et personligt drama om en mands dilemma og beslutning som samtiden dømte ham for, men eftertiden gav ham ret i. Filmen vil fortælle alle historierne, oprulle alle dilemmaer og problem- og modsætningsområder, men ender med ikke at trænge ind i dem. Ikke for alvor, ikke engagerende, involverende, urovækkende og fantasiæggende.

Persongalleriet

Og spektakulært bliver det ikke. Konflikterne bliver bundet til personerne og udspiller sig i tungt litterære replikskifter, som kamera og komposition er bemærkelsesværdigt ufølsom overfor at formidle visuelt dramatisk.

S. 16 Ole Ernst og Søren Pilmark.
Herunder: Bedst er scenerne hjemme i Bredgade,
med Karen Lise Mynster som hustruen.

Den unge nationalliberale embedsmand Heilbuth bliver en underlig tør og småborgerligt enfoldig pedant, der forarges over von Scholtens forhold til Anna og i offentlige skriverier kritiserer hans embedsførelse. Han bliver i fremstillingen ikke den ny tids mand, men et karrikeret modstykke til von Scholtens humanisme og forståelse. Det samme gælder den slavepiskende plantageejer Andreas Bjørn og søofficeren Irminger, der vil lade kanonerne lyde.

Det er så deprimerende entydigt et personglalleri der skal repræsentere "værdier" og "holdninger", men ikke bliver mennesker.

Overfor disse bifigurer står så von Scholten. Han er ikke en person i loyalitetskonflikt, ikke en mand spændt ud mellem de givne ordrer og egne erfaringer, behovet for på stedet at handle. Han er heller ingen tvivler og rugende idealist, men en brav handlingens mand, der i Ole Ernsts fremstilling og Kjærulff-Schmidts instruktion bliver flad og ligegyldig. Det konfliktstof der ligger i ham forbliver deprimerende uforløst.

Teksten og billederne

Meget har været sagt og skrevet om Sven Holms manuskript, om replikkerne der falder på teaterdansk med en rungende fylde der på film bliver hul. Især hvis det ikke følges op af billederne til understøttelse og uddybning.

Sådan er det desværre. Men ordene er faktisk det bedste i filmen, blot er det ikke filmreplikker, men mere ord til læsning og fordybelse. Der kan vælges utallige prægnante replikker hvor nogle modsætninger koges ned i kort metaforisk begreb. Der tales om sorte og hvide, om sukker og slaver; der tales om nærhed og afstand, om at dræbe med kanoner eller sukkerknive; der tales om at det er midten der bevæger sig og om von Scholtens position: de liberale er ikke dine venner. Der er kød nok på teksten, der dog ikke fører sine intentioner igennem til en tilfredsstillende løsning og forløsning.

Når fylden ikke fungerer i filmen, er det fordi der fatalt mangler et filmkunstnerisk temperament der kan mere end illustrere scenerne med fotogene in- og eksteriører. Filmen bliver som at bladre i et gammelt nummer af *Illustrerede Klassikere*, med de bekendte illustrationer, stivbenede af respekt for litteraturen. Eller som at se en tv-avis, hvor et udsagn om Viborg sygehus fluks bliver illustreret med et foto af samme.

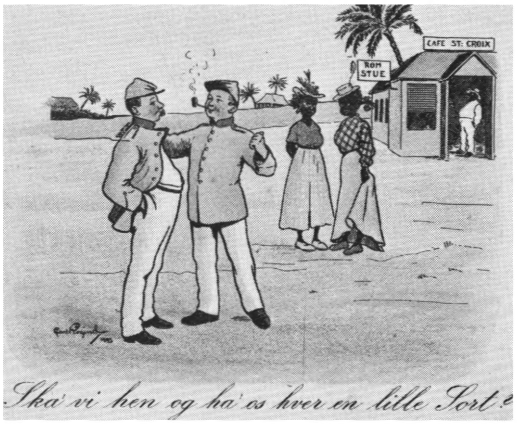
Sådan arbejder filmen fladt og fantasiforladt. Temperamentsløs, så der ikke i tempo og rytme lægges op til dramatiske højdepunkter, som frigivelseserklæringen der åbenbart ryster von Scholten så stærkt så han bliver syg bagefter. Hvorfor mon det?

Mikael Salomon er en ofte fremragende fotograf, der f.eks. kunne live op på *Oviris* interiørbilleder. Også her arbejdes der omhyggeligt med lyssanseligheden i interiørerne, men igen uden at konfliktstoffet får plads i billedernes opbygning. Eksteriørerne er et problem for sig. Faktisk bliver man rent ud overrasket når den unge nysankomne Heilbuth beretter om overvældetheden ved mødet med øerne: lyset, varmen og manglen på orden. Ikke engang sved på panden har de, og lyset ligner i den scene mest af alt den der udsendes fra en middelmådig mælkehvid dansk sommerhimmel. Tænk hvis Jacques Demy skulle have formidlet oplevelsen af lys.

Dansk films flagskib går ned med flaget. Kan man salutere intentionerne, så bør man også kritisere fantasiløsheden, der ikke har turdet eller villet satse på andet end kendte navne: fra spillere til instruktør. Og instruktionen, der ikke har formået andet end livløs illustration.

Peter von Scholten

Danmark 1987. Instr: Palle Kjærulff-Schmidt. Manus: Sven Holm. Foto: Mikael Salomon. Klip: Kasper Schyberg. Musik: Bent Fabricius-Bjerre. P-design: Søren Kragh Sørensen. Kostumer: Lotte Dandanell. Prod: Nina Crone – Crone Film, Metronome Prod. & FI.
Medv: Ole Ernst (Peter von Scholten), Jesper Langberg (Frederik von Scholten), Etta Cameron (Anna Heegaard), Preben Kristensen (Heilbuth), Karen-Lise Mynster (Anna Elizabeth von Scholten), Søren Pilmark (Irminger), Torben Jensen (C. F. Kunzen), Arne Hansen (C. P. Petersen), Preben Neergaard (Oxholm), Lars Lunøe (Andreas Bjørn), Henning Moritzen (Christian VIII), Henning Jensen (Falbe), Olaf Ussing, Bodil Udsen, Dale Smith, Birgitte Federspiel.
Udl: Warner & Metronome. 110 min. Prem: 27.2.1987.



En film er en film er en film – eller er den?

af Lene Nordin

Lars von Trier og Nils Vørsel

Ligesom Lars von Triers debutfilm *Forbrydelsens element* har også hans andet oeuvre *Epidemic* fået verdenspremiere under filmfestivalen i Cannes. Den første var i officiel konkurrence i 1984 og vandt en pris for bedste teknik, den anden er her i maj måned vist i serien "Un certain regard" (frit oversat: værd at lægge mærke til) sammen med film af instruktører som Louis Malle *(And the Pursuit of Happiness)*, Volker Schlöndorff *(A Gathering of Old Men)*, Bo Widerberg *(Ormens väg på Hälleberget)* og Gabriel Axel *(Babettes gæstebud)*. Og det er jo ikke så ringe.

Epidemic er en lille film, en bagatel har Lars von Trier kaldt den i pressematerialet. Den er lavet for kun 1 million kr., altså knapt en sjettedel af prisen på en dansk gennemsnitsfilm, og skulle der være konsekvens i budgetterne, burde den, firkantet sagt, kun have varet ét kvarter, en sjettedel af en spillefilms længde. Nu varer den 106 minutter, og Lars von Trier har valgt sine besparelser andre steder og med blandet held forsøgt at vende dem til en pointe.

Epidemic er en film om en film. Den handler om en instruktør (spillet af Lars von Trier) og en manuskriptforfatter (Niels Vørsel), som på fem dage laver en skitse til et filmmanuskript, de skal forelægge Filminstituttets konsulent (Claes Kastholm Hansen). Hele filmen er i sort-hvid. Arbejdsprocessen med manuskriptet i kornet 16 mm, ofte med et ubemandet kamera stillet foran de to aktører Trier og Vørsel. Dele af den film, de har tænkt sig at lave, er indlagt som fiktive sekvenser i filmen om arbejdsprocessen. De er til gengæld eminent filmet af Dreyer-fotografen Henning Bendtsen i 35 mm, som smagsprøver på hvilken film det også kunne have været.

Den påtænkte film skal handle om en dødelig byldeepidemi (Lars von Trier har længe haft planer om en film om le Grand Mal), og den idé fører de to herrer ned i Rigsarkivets kældre, gennem beskrivelser af tidligere europæiske epidemiers mængder af lidelsesfulde dødsfald, de drøfter bylders materiesammensætning (er den ligesom tandpastaen Signal?), tager en tur til Tyskland og aflægger et obduktionsbesøg i Rigshospitalets patologiske kælderafdeling, inden de på femtedagen når frem til et fornemt måltid, (dog ikke som Babettes), hvor filmkonsulenten får overrakt manuskriptet. Han vifter misbilligende med det: 12 siders synopsis som resultat af 1½ års arbejde?! Men Trier og Vørsel har en overtalelsesstrategi parat: Hypnotisøren Svend Ali Hamann – der som bekendt har fået dom for at gøre andet med sine "klienter" end hypnotisere dem – er inviteret og hypnotiserer en pige til at gå ind i epidemien – med en fantastisk ubehagelig og uhyggelig scene til følge, hvor virkeligheden indhenter de to uforpligtede iscenesættere af liv og især død.

Ud over denne "handling", som har de fem dage og planlægningen af måltidet som strukturerende skelet, er *Epidemic* fuld af gode og dårlige indfald, inside jokes og fnis og studentikos humor. Adskilligt burde have været saneret væk. Som det er nu ligner meget i *Epidemic* et parentetisk autoritetsoprør: Jeg *vil* ikke leve op til jeres kedelige forventninger om forudsigelig seriøsitet.

På pressekonferencen i Cannes umiddelbart efter forevisningen af *Epidemic* sagde en – vistnok fransk – kritiker, at han fandt Trier en af de mest spændende instruktører i verden i dag. Intet mindre. Og selvom udtalelsen siger mere om Cannes-menageriet og franskmænds faible for det kryptisk-mystiske, end den er berettiget i forbindelse med *Epidemic*, så er der et gran af sandhed i flotheden: der er ingen tvivl om, at der er film i Lars von Trier. Han har et ubestrideligt, originalt talent for mediet, for dets muligheder i formen og i billedet, og samtidig har han noget så sjældent som et filmkunstsyn: "En film bør være som en sten i skoen", siger han, den skal med andre ord genere og provokere, den skal gnave lidt, ikke bare glide igennem én uden at eftelade sig spor. Og hvad man så end kan mene om vores unge provokatørs film – fra afgangsfilmen *Befrielsesbilleder* over *Forbrydelsens element* til den aktuelle bagatel *Epidemic* – så er de i hvert fald ikke ligegyldige. De gør krav på opmærksomhed. Filmenes alvorlige problem er bare, at når man beskæftiger sig med dem, interesserer sig for dem og tænker over dem, kommer man til at stå tilbage med et spørgsmål, de ikke synes at kunne give svar på. Hvad er det de vil?

Epidemic

Danmark 1987. Instr: Lars von Trier. Manus: Lars von Trier og Niels Vørsel. Foto (35 mm): Henning Bendtsen. Klip: Lars von Trier, Thomas Krag. Lys: Peter Engleson, Thomas Krag, Niels Vørsel. Prod: Element Film.
Medv: Lars von Trier, Niels Vørsel, Claes Kastholm Hansen, Susanne Ottesen, Cæcilia Holbek, Olaf Ussing, Ole Ernst, Udo Kier, Jan Kornum Larsen.

Dansk film nu

af Michael Blædel, Ebbe Iversen, Henrik Lundgren, Ib Monty, Dan Nissen, Lene Nordin, Carl Nørrested, Morten Piil, Peter Schepelern, Kaare Schmidt, Asbjørn Skytte, Mogens Svane Petersen, samt Louise Roos (filmografier)

Filmpolitik

»Det er paradoksalt, at hvis dansk film ikke var inde i en eller anden krise, ville man være urolig. Lad os da skynde os at fastslå, at der ingen som helst grund er til uro. Den danske filmsituation er så krisefyldt og speget som nogensinde . . .«

Dansk film nu? Ordene er Poul Malmkjærs fra for elleve år siden, da Kosmorama havde temanummer om dansk film i halvfjerdserne. En eller anden krise er der stadig at tage op i et temanummer om dansk film i firserne. Før vi gør det – og ser på de opmuntrende ting, som der også er – er det nok værd at knytte et par ord til de ændringer, der er sket, og tegne et perspektiv på udviklingen.

Thi én ting er ændret siden 70erne. Der ville ingen danske biograffilm være i dag – og dermed heller ingen filmkrise – hvis ikke staten støttede. Det spegede i den situation er ikke, at staten støtter kulturen. Megen anden kultur får meget mere støtte. Men måden, altså.

Filmstøtten gælder ikke mere – som oprindelig – et kunstnerisk alternativ til privatproducerede publikumstræffere, for der er kun de statsstøttede film tilbage. Og de interesserer ikke biografpublikummet i tilstrækkelig grad til at holde liv i biograferne ude i landet, så de lukker. TV-seerne vil gerne se flere danske film, DR har under 50% danske programmer, men det statsstyrede TV viser ikke engang de statsstøttede danske film (bortset fra de par stykker, som DR selv skyder penge i).

Det er da paradoksalt. Teaterstøtten, for eksempel, sikrer at der er et sted at se teater, nemlig i teatret. Filmstøtten gælder ikke forevisningen, men kun produktionen. Perspektivet er, at man producerer uden forevisningsmulighed – hverken biograf eller TV – altså producerer for at producere. Det er faktisk også Filminstituttets overordnede politik. Tidligere sagde bestyrelsen tyve film årligt, nu er det blevet tolv, som minimum for at *holde hjulene i gang*. Filmstøtten er beskæftigelsesstøtte!

Biograffilm uden biografforevisning ude i landet vil ikke være rigtige biograffilm, men blot TV- og video-film, der tilfældigvis har fået premiere i en biograf ved Rådhuspladsen i København. Og det er måske bagtanken. Dagens columbusæg er billigproduktion – ligesom på TV. Og selv om DR ikke er storkunde hos filmbranchen, så er forudsætningen for TV2 til gengæld, at produktionsleddet eksisterer i forvejen.

Så hjulene skulle måske bare holdes i gang til der blev brug for dem. Når dansk TV skulle til at konkurrere med udenlandsk TV. Har filmstøtten været TV-støtte på ventepenge? Er filmstøtten lige så stille ved at ændre sig til TV-støtte?

Godt for producenterne og godt for TV-seerne vil det måske være. Men hvad med biograffilmen og biografpublikummet? Udviklingen er jo hverken resultat af fri konkurrence (publikums valg) eller af statsstøtte til film, men af statslig regulering af TV og dermed af konkurrencen. Havde producenterne kunnet producere frit til TV for mange år siden, i stedet for DRs opbygning af et kæmpe apparat, ville beskæftigelsesstøtte have været overflødig. Det er jo den situation, der nu skal etableres med TV2.

Kun at tænke i TV-baner er kortsigtet og selvmorderisk. Ude i den store verden lever de nye, populære abonnementkanaler af biograffilm, TV-selskaber går ind i filmproduktion og private TV-selskaber bygger biografkæder. Biograffilm er nemlig attraktive i den skærpede konkurrence om publikum, fordi de er bedre end TV-produkter, og selv om de er dyrere, så betaler biografpublikummet prisforskellen.

Men så *skal* det også være biograffilm, både i kvalitet og lancering, dvs. der skal være biografer at vise dem i, og de skal kunne honorere biografens større krav. Lader vi fortsat biograferne sejle i deres egen sø, så overlader vi ikke blot de resterende til de udenlandske film men på længere sigt også TV og video. Så kan der blive nok at jamre over, også i fremtiden.

Tilbage til den aktuelle filmsituation. Dansk film er som sædvanlig i krise. Men der er en masse talenter i det danske filmmiljø, så måske er det snarere de rammer, de arbejder under, end den personlige kunnen, der fejler noget.

I første del af temasektionen behandles rammerne, og magtens grå eminencer – filmkonsulenterne og de vigtigste producenter – portrætteres. Derefter får den almindelige kunstneriske situation ord med på vejen, før vi blænder op for 80ernes toneangivende kreative folk, fotografer, skuespillere og 23 instruktørportrætter. Hvert portræt inkluderer en filmografi, der forhåbentlig er komplet m.h.t. biograffilm, mens kortfilm og TV-arbejde er lidt mere usikkert.

Kaare Schmidt

Jeg er professionel amatør

Kulturminister H. P. Clausen i samtale med Carl Nørrested om filmsituation og medieudvikling

Foto: Søren Kuhn Larsen

Hans Peter Clausen (f. 1928), cand.mag. i historie og dansk fra Københavns Universitet, ansat på Århus Universitet 1955, historie indtil 1964, derefter statskundskab, professor 1969. Desuden lærer ved journalistkursus, Århus Universitet 1955, Nordisk Journalistkursus (Århus) 1957 og Danmarks Journalisthøjskole fra oprettelsen 1962 til 1965, formand for bestyrelsen 1974. Formand for Mediekommissionen (1980-85), der udsendte seks betænkninger, herunder oplæg til TV2. Kulturminister i regeringen Schlüter 1986. Har bl.a. skrevet „Aviser som historisk kilde" (1962), „Hvad er historie?" (1963), „Kildekritik" (1974), „Augustenborgerne" (s. m. Jørgen Paulsen, 1980).

Siden 1955 har jeg haft forskellig tilknytning til medierne. Det er nok ad den vej, jeg er kommet ind på kulturpolitik. Jeg har undervist på de forskellige journalistuddannelser som udefra kommende lærer. Jeg har været formand for bestyrelsen og senere for det, der hed uddannelsesrådet ved Journalisthøjskolen, og for bestyrelsen for den journalistiske efteruddannelse. Og så har jeg været formand for Mediekommissionen i fem år, og dér kom jeg jo ind i den side af kulturpolitikken, som havde at gøre med en mere samlet og langsigtet planlægning af mediepolitikken.

Men desuden har jeg jo selv været med til at lave TV og radio, men altså som udefra kommende. Jeg var blandt andet engang med i den meget berømte TV-serie *Spørg Århus* i slutningen af 60erne og så igen i 70erne. Jeg har ikke været professionel. Det er jeg på ingen områder. Jeg er professionel amatør. Jeg har gjort amatørismen til en professionaliseret gren. Jeg er historiker, kom til statskundskab og jurnalistik, har været mediemand, akademiker – er blevet politiker.

Kulturpolitik og medier

Du er selv kulturpersonlighed i en regering præget af mere anonyme folk.

Det er måske ikke en fordel som kulturminister. Vi skal ikke være restriktive. Udviklingen bør ikke dikteres ovenfra. Vi skal ikke tvinge ting igennem, som der ikke er politisk basis for hos befolkningen. Vi skal ikke oprette nye organer, der kan vise sig overflødige eller som ligefrem kommer til at stå i vejen for en naturlig udvikling.

For tiden ændrer mediebilledet sig meget hurtigt. Da vi havde mediekommissionen og diskuterede hybridnettet, var det utænkeligt at gå over kommunegrænserne. Nu er vi få år efter på vej til, at enhver kan nedtage satellit-TV med parabolantenner. Vi lavede jo også en betænkning om video, og den var allerede forældet, da den kom ud. Det går hurtigt.

Tingene er ikke længere som i Niels Matthiasens tid. Det betyder ikke, at vi nu skal forkaste de fungerende instanser, der blev skabt dengang. Vi har arvet en række institutioner, som skal opretholdes, så længe de tjener et rimeligt formål – så længe de fungerer i pagt med tiden. De må ikke være døde rammer – der skal være liv i tingene.

Et eksempel er decentraliseringen regionalt. Det er egentlig ideer fra 60erne som har vist sig bæredygtige i 80erne. Jeg kan her fremhæve Videoværkstedet i Haderslev. Det har iøvrigt jubilæum nu. Jeg skal selv derover og tale, det glæder jeg mig meget til. Videoværkstedet er netop et eksempel både på et eksperiment og på en naturlig og nødvendig regionalisering. Dets egentlige mål realiseres nu bl.a. i forhold til TV-Syd, som også er opstået på basis af en kombination af kulturpolitik og specifikke regionale krav. Der dannes således naturlige centrer med mange forskellige formål. De er ikke fremelsket af kulturministeriet, men de vil finde en naturlig støtte herfra.

På den måde kan kulturinstitutionerne fungere som del af et levende kulturliv og i overensstemmelse med de ændringer, der sker, regionalt og i det større mediebillede. Institutionernes rammer må være flydende og åbne, så de ikke hæmmer nye ideer og initiativer. Og kulturministeren må have overblik til at tage bestik af den udvikling, der er igang, og som har grundlag i samfundets aktuelle strømninger. Min opgave er at se disse tendenser og fremme dem, hjælpe dem på gled. Arbejdet med mediekommissionen gav et godt overblik, så det var naturligt at næste skridt var at blive politiker. Jeg arbejder med ting jeg kender noget til, og det er rart, det er at gøre sin hobby til sit arbejde.

At landet har en konservativ kulturminister er udtryk for de strømninger, der er i Danmark og hele den vestlige verden i øjeblikket. Blandt andet et familiemønster, hvor de elektroniske medier spiller en voksende rolle. Så nu får vi TV2. Men det betyder ikke, at man skal foretage de store indgreb mod udenlandske satellitters udbud. Jeg ser ingen fare i satellitterne. De er en del af denne udvikling, og der vil ske nogle ændringer, men dansk kultur uddør såmænd ikke med det. Jeg mener i det hele taget, at man skal tage ret pragmatisk på det, fordi disse ting også har en naturlig udvikling. Der bliver et stort TV-udbud, det vil vi vænne os til, og så vil vi finde ud af at vælge det bedste. Som på det trykte område.

Film og filmlov

I studenterlivet i København var en af mine store oplevelser Ebbe Neergaards forelæsninger i filmkundskab på Københavns Universitet i 1950. De betød for mig, at film nu blev etableret som en kunstart, mens det jo nærmest var blevet betragtet som fordummende . . . så jeg oplevede det på en måde som Jørgen Stein.

En af de vigtigste faktorer i kulturlivet er undervisning. Det er vigtigt, at der forskes på universiteterne i film og massekommunikation, og det er ligeledes vigtigt at satse på filmskoleuddannelsen, selvom dele af filmbranchen er imod den.

Betragter du filmloven som en kunstlov eller en branchelov?

Det har da hele tiden været en kunstlov. Den er et produkt af buketten fra kunstfondlovene. Der har hele tiden været lagt vægt på kunstaspektet, men det har været forskelligt tolket.

Personligt er jeg imod den store branchepræsentation i Filminstituttets bestyrelse. Dér har den ikke noget at gøre. Derimod har jeg intet imod konsulentordningen. Men en udsat post er det, og det er også en post, hvor man meget let kan gøre opmærksom på sig selv overfor pressen, og personfikseringen omkring konsulenten må væk.

Du fremhæver selv kulturpersonlighedernes betydning. I øjeblikket ser jeg næsten kun administratorer.

Ja, en kulturpersonlighed som Ebbe Neergaard var en vigtig forudsætning for Filmcentralens succes – og indviede også mig i filmmediet. Men de har også deres perioder. Forøvrigt vil kulturpersonligheder ofte hellere ind i det kreative felt – i stedet for at sidde og administrere andre, og det kan da også krible lidt i mig som amatørprofessionel mediemand. Jeg kan da godt forstå de kunstnere, der ikke har lyst til at indgå i de kunstneriske råd osv. for at sidde og fordele midler, men i stedet brænder for at skabe. Men i og for sig er det en god ting at kunstnere fordeler støtte til kunstnere.

Det er fornuftigt med de uvildige råd i kulturinstitutionerne, hvor politikerne ikke kan blande sig. Jeg kan for eksempel ikke gribe ind i Maj Wechselman-sagen på SFC, og sådan skal det være. Selvfølgelig har jeg lyst til at blande mig, men lovgivningen sætter grænsen.

Kunst er altid blevet støttet på den ene eller den anden måde. Med film har vi en situation, hvor der er mange penge involveret. Derfor er det fornuftigt at lokke risikovillig kapital frem. Jeg kan godt lide den ide, der er blevet fremført, med en selvstændig pulje indenfor filmstøtten, hvor den private producent stiller med halvdelen af pengene og modtager den anden halvdel i støtte.

Det er jo noget, der ikke kan gøres indenfor TV, men kun med film. På film er man villig til at tage en chance, både økonomisk og kunstnerisk. De dygtigste folk får dermed nogle inspirerende rammer, som ikke kan skabes i statsligt regi og heller ikke på TV. På den måde koordineres spændende initiativer og fremmes originale talenter. Og der findes jo mange talenter. Personligt kan jeg godt lide Erik Clausen, ham snakker jeg og. så godt med, og også en instruktør som Lars von Trier har da gjort sig internationalt bemærket.

Også kortfilmen har meget at byde på. Der er en stor skat at hente i ældre danske kortfilm, som desværre ikke er alment tilgængelige idag. De er en af de rigeste kilder til udviklingen i Danmark, og er på den måde nok så vigtige som spillefilmene. Men desværre har SFC kun de aktuelle ting i distribution. Men kortfilmproduktionen skal også støttes. Her mener jeg, at Filmcentralen må til at producere på video.

Det er et af de steder, hvor filmbranchen også må indstille sig på udviklingen. Det man idag kalder filmbranchen er jo en overskuelig gruppe på ca. 400 personer. Det er en lille, lukket gruppe, som ikke er synderlig åben overfor den nye gruppe af videoproducenter. Men på langt sigt vil de skel naturligvis blive overvundet, blandt andet i kraft af oprettelsen af TV2. TV2s entreprisemodel betyder, at filmbranchen vil komme til at producere for TV, og dermed vil man gå ind i videoproducenternes rækker.

TV2 vil være mere i pagt med tiden end Danmarks Radio, der bygger på Lawaetz' tanker om en basis af undervisere og journalister. Jeg er selv journalistisk orienteret men er ikke glad for DRs opprioritering af journalisterne, for de fortæller ikke altid godt, de arbejder ikke visuelt. TV2 vil forhåbenlig mere tilgodese den kreative side. TV2 vil fremme filmproduktionen.

Også på celluloid til biograferne?

I øjeblikket er det kostbart at producere på begge dele, fordi der er hurtig forældelse på videoudstyret og celluloidfilm stiger voldsomt. Men en del af filmfolkene evner også at modgå de stærkt stigende produktionsomkostninger. De følger en international tendens til at gå over til billigere produktionsformer og gør en dyd af nødvendigheden. Det kan blandt andet ses i produktionsformen omkring *Epidemic*.

Og det vil være nødvendigt. Vi skal ikke umiddelbart regne med flere penge til kulturstøtte og heller ikke med en ændring i den nuværende fordeling af de kulturelle midler. På længere sigt vil der nok ske ændringer. De audiovisuelle medier får stadig større betydning i befolkningen, og det vil måske efterhånden påvirke fordelingen af kulturpengene. Men som det er nu, så må man finde andre løsninger.

Men selvfølgelig er biograferne et stort problem. De har ikke overlevet sig selv, men de fremtidige muligheder for at redde biograferne må ligge i de enkelte kommuner. Det kan ikke ske statsligt med de penge vi har til rådighed. Kommer de ind under filmloven, så må staten skaffe pengene – og hvorfra?

Men biograferne er i farezonen. Udviklingen sker gennem TV og det foregår via hjemmet.

Hvad er en dansk film?

"Ved en dansk film forstås i denne lov en film, der er indspillet på dansk med overvejende dansk kunstnerisk og teknisk personale". Så kort og enkelt defineres en dansk film i den lov om film, der står foran sin revision. Det skulle tilsyneladende ikke være til at misforstå. I praksis har det imidlertid vist sig, at netop definitionen af, hvad der må betragtes som en dansk film, når der skal deles penge ud til at producere for, har været vanskelig at håndtere for filmbureaukraterne. Og denne usikkerhed har givet anledning til de mere kuriøse optrin på Det danske Filminstitut. Senest farcen omkring Jon Bang Carlsens *Time Out*, der gav to af instituttets tre konsulenter lejlighed til at springe op som løver for derefter et par dage senere at falde ned som får. Nu har Bang Carlsens film heldigvis fået den økonomiske statsstøtte, der var nødvendig for at lave den. Fra et formalistisk synspunkt er det i grunden svært at forstå hvorfor. Ganske vist er filmen indspillet med overvejende dansk kunstnerisk og teknisk personale. Men den er ikke indspillet på dansk, og den er ikke optaget i Danmark. Det sidste har man tilsyneladende ikke lagt vægt på i loven. Hvorfor? Når man har kunnet godkende den som støtteværdig skyldes det, at man føler sig tilfreds med, at filmen eftersynkroniseres til dansk. Men det står der ikke et ord om i loven. Hvorfor?

Ved den forestående revision af filmloven var det derfor nok nyttigt, om man viede lidt tid og opmærksomhed til en mere præcis definition af, hvad en dansk film er – i det mindste i lovens forstand. Thi med den voksende internationalisering, integration, harmonisering etc, vil der komme flere og flere filmprojekter, som kan give anledning til nye diskussioner og nye dispensationer. Den gældende definition er tilsyneladende ikke dækkende, når man i flere tilfælde er nødt til af dispensere fra den. At finde en definition på en dansk film, der ikke forhindrer originale og ukonventionelt tænkende, følende og skabende filmfolk i at få støtte til deres film, er måske ikke nemt. Men den fornyelse, der er konstant nødvendig i filmverdenen kommer snarere fra sådanne folk end fra dem, der holder sig til dansk-sprogede film, optaget i Danmark ved hjælp af fagforeningsorganiserede teknikere og medvirkende, der er rekrutteret fra Dansk Skuespillerforbund.

Men definitioner kan være spegede, og eksempler kan være illuminerende. Går vi uden for filmens verden skulle man således begynde at diskutere, om "Niels Klims underjordiske Rejse" er et dansk værk. Holberg skrev jo sin bog på latin. Eller om "Syv fantastiske Fortællinger" er det, når den er skrevet på og udkommet på engelsk førend på dansk. Men der kan vel næppe opstå megen seriøs diskussion om, hvor vidt Holberg og Karen Blixen tilhører den danske litteratur eller ej. Og går vi til filmens verden er det en kendsgerning, at Carl Th. Dreyer overalt i verden betragtes som en dansk kunstner, selvom han lavede 7 af sine 14 film uden for Danmark. Man kunne derfor fristes til at forenkle definitionen til "Ved en dansk film forstås i denne lov en film, der er instrueret af en dansker".

Det ville på den anden side udelukke muligheden for, at betydelige udenlandske instruktører kunne få lejlighed til at få støtte til film, som de gerne ville lave i Danmark. Og det ville f.eks. have forhindret Max von Sydow i at få statsstøtte i Danmark til sin filmatisering af Herman Bangs "Ved Vejen", der som bekendt optages på dansk i Danmark og med overvejende dansk kunstnerisk og teknisk personale.

Derfor kunne man tænke sig, at der i den næste filmlov kunne komme til at stå: "Ved en dansk film forstås i denne lov en film, der er instrueret af en dansker og en film, der er indspillet på dansk med overvejende dansk kunstnerisk og teknisk personale". Hvilket hermed være foreslået til gunstig overvejelse.

Ib Monty

Forslaget til ny filmlov

„Lovens formål er at fremme filmkunst og filmkultur i Danmark". Står der i det forslag til ny filmlov, som kulturminister H. P. Clausen fremsatte i Folketinget 6. maj i år. Det står der også i den hidtidige lov fra 1982 (der blev justeret i 1983), hvor „filmkultur" var nyt i forhold til 1972-loven, som skabte Filminstituttet med direkte statsstøtte til filmproduktion og konsulentordningen til sikring af kunst for pengene.

Tilføjelsen af filmkultur var begrundet i Bemærkningerne til lovforslaget i 1982: „Samtidig er hovedformålet „fremme af filmkunsten" udvidet til også at omfatte „filmkulturen" i Danmark. Dette er sket ud fra den betragtning, at den hidtidige definition kan lede til en for snæver, „finkulturel" opfattelse af, hvad det er lovens opgave at støtte, men tilsigter ikke nogen ændring i det kvalitetskrav, som hidtil har været gældende, og som fortsat tilsigtes opretholdt.".

Selv om denne formulering ikke entydigt åbner for støtte til „kommercielle" film, så var baggrunden det faktum, at støtten ikke mere kunne betragtes som blot et supplement til den private filmindustri, idet *alle* film nu blev produceret med statsstøtte (siden Olsen-banden nr. 13 fra 1981 har ingen film før den nye Jarl Friis Mikkelsen/Ole Stephensen her i 1987 været privat fuldfinansieret). Dermed har filmloven i praksis ansvaret for den samlede danske filmproduktion, selv om det sker i en „blandingsøkonomi" med private producenter og udlejere og private biografer. Og derfor bør loven sikre noget for enhver smag i overensstemmelse med kulturlovgivningens almindelige krav om alsidighed (uden at dette ord har sneget sig ind i filmlov eller -lovforslag).

I praksis har man da også kunnet iagttage en mere alsidig filmstøtte fra Filminstituttet siden 82-loven, i hvert fald har der været flere folkelige film. Dog har der ikke været nok til at hindre publikumsflugten fra danske film, hvor besøgstallet næsten er halveret siden 1981, mens det til udenlandske film i danske biografer kun er reduceret med en fjerdedel. Til gengæld kan støtten til folkelige film have medvirket til at opmuntre privat risikovillig kapital, idet den private andel af de iøvrigt stærkt stigende produktionsomkostninger er øget fra 27% til 43% 1981-85, selv om indtjeningen jo ikke er steget tilsvarende og i 1985 dækker under halvdelen mod næsten den fulde private investering i 1981. Hertil kommer så statsstøtten, der ydes som lån, men i praksis har fungeret som tilskud, da næsten intet er blevet tilbagebetalt. For at filmproduktionen kan løbe rundt for producenterne, må staten dække gennemsnitligt 75% af udgifterne.

Men det er jo et gennemsnit for alle film, hvor kun en mindre del har været folkelige, populære film. Tilføjelsen af „filmkultur" i 82-loven, den mere „alsidige" støttepraksis siden da, og producenternes stigende andel af udgifterne følges op i det aktuelle lovforslag. Her er den vigtigste ændring nemlig indførelse af et tostrenget støttesystem. Foruden bevarelse af det nuværende system med konsulenterne, der står for en kunstnerisk vurdering af projekter, indføres et nyt system: producenter, der stiller med 50% af kapitalen, kan få de andre 50% fra FI uden kunstnerisk konsulentvurdering. Denne ordning blev i 1986 foreslået af filmbranchen i en henvendelse til kulturministeren, som i fremsættelsen af lovforslaget også klart udtrykte hensigten, „at fremme spillefilm, der henvender sig til et større publikum".

50/50 systemet

Der er i lovforslaget sat et maksimum på 3,5 millioner kroner pr. film efter 50/50 systemet og ialt kalkuleret med 15 mio kr. årligt på den konto, der lægges oveni den hidtidige bevilling og benyttes som garanti for banklån (altså ikke direkte statslån, som det efterhånden praktiseres i konsulentsystemet), der kan udstedes i 1988 og tidligst indfries i 1989.

Der regnes altså med film til højst 7 mio kr. ialt (1987-priser), hvor gennemsnittet i 1985 var 8,6 mio kr. med en privat andel på 3,7 mio kr. Risikovillig kapital i den foreslåede størrelsesorden ser altså ud til at være til stede, mens det lavere totalbeløb pr. film kan indeholde en bagtanke eller to.

Den hidtidige store private andel er opstået på grund af budgetoverskridelser, som skal afholdes af producenten. I de budgetter, som støtten er bevilget ud fra, er den private andel følgelig langt mindre, i 1985 kun 22%. Budgetoverskridelserne har været jævnt stigende, fra 6% i 1980 til 37% i 1985 (25% hvis *Hodja fra Pjort* grundet specielle forhold regnes fra). Det ændrer ikke ved, at den private andel faktisk blev 43% i 1985, og at kapitalen altså kan skaffes, men overskridelserne tyder på dårlig produktionsstyring. Det udtrykkes i hvert fald i den undersøgelse af filmstøtten, som kulturministeriet fik foretaget hos konsulentfirmaet T. Bak Jensen (udgivet i 1987) forud for lovforslaget.

7 mio. kr. modellen i 50/50 forslaget kan altså være en opfordring til bedre produktionsplanlægning og -styring. Ansvaret herfor er producentens, så måske er producenterne ikke dygtige nok. Problemet kan også bunde i, at producenten i flere tilfælde er blevet koblet for sent på et projekt, samt at FI måske ikke har haft tilstrækkelig kompetence til at vurdere budgetterne (som skal godkendes af FI før der ydes støtte). FI har selv ønsket yderligere eksperthjælp, og i Bemærkningerne til lovforslagets § 4, hvor bestyrelsens overordnede ansvar søges styrket, står der: „I den forbindelse er det fundet ønskeligt at forbedre bestyrelsens beslutningsgrundlag ved at oprette en stilling for en medarbejder med produktionsøkonomisk ekspertise i sekretariatet".

Den anden bagtanke kan ligge i forlængelse af TV2, der jo skal hente en god del af sine programmer i film- og videobranchen. Udover programmer alene for TV vil der blive lavet hybridfilm (først biograf, så TV), ligesom Danmarks Radio allerede skyder penge i film gennem Co-Produktionsfonden FI/DR. Og efter modellen fra den engelske Channel Four, der er forbillede for TV2, vil TV2 muligvis søge at fremme lowbudget film. De nævnte 7 mio. kr. er jo ikke kun under det nuværende gennemsnit men også et maksimumsbeløb, i hvert fald for statens 50%.

I øvrigt henvises også i Bemærkningerne til TV-udviklingens gavnlige virkning for filmbranchen generelt, bl.a. „ved at medvirke til en større åbenhed i filmmiljøet, således at projekter i højere grad vil kunne gennemføres ad andre kanaler end de statslige støtteordninger". Til gengæld nævnes der intet om den private videoudlejning, der jo lukrerer på biograffilmene (der når forholdsvis meget færre penge tilbage til producenterne her end på biografmarkedet) og har en omsætning på samme størrelse som hele TV2s budget. En videoafgift kunne dirigere penge tilbage i produktionen, sådan som det praktiseres flere andre steder.

Øvrige ændringer

Bestyrelsens effektivitet skal styrkes, og det skal bl.a. ske ved at afskaffe de hidtidige to branchere repræsentanter og deres suppleanter (det gælder også bestyrelsen for Statens Filmcentral).

Deres arbejde i branchen gør dem ofte inhabile i bestyrelsen, så den tit skifter sammensætning (i praksis må suppleanterne hele tiden deltage, så der kan skiftes rundt, og der således deltager syv i stedet for fem i møderne). Ændringen har formentlig også baggrund i indførelsen af 50/50 systemet, der vel overflødiggør anden brancheindflydelse. Desuden nedlægges filmjuryen, og dens varetagelse af tabsudligningsordningen overgår til bestyrelsen.

Hidtil har der ikke været krævet nogen kvalifikationer i bestyrelsen, mens der nu både hos FI og SFC „lægges vægt på, at medlemmerne tilsammen repræsenterer kulturel, mediemæssig og økonomisk indsigt" (som det også gælder for TV2s bestyrelse). Der er intet krav om filmkendskab – heller ikke for konsulenterne på FI eller programredaktørerne på SFC.

Som nævnt opretholdes konsulentordningen, men den individuelle vurdering og indstilling ændres til en kollektiv, som allerede findes i programredaktionen på SFC. Er konsulenterne ikke enige, kan sagen overgives til bestyrelsens afgørelse, så alt for mange kompromisser undgås. Ideen er at sikre grundigere kunstneriske vurderinger (ligesom de økonomiske, nævnt ovenfor), samt „at undgå den personfiksering, som den gældende ordning indebærer risiko for" – som det diplomatisk udtrykkes i Bemærkningerne.

Film for børn og unge begunstiges fortsat med 25% af produktionsstøtten, og området styrkes med oprettelse af en ekstra stilling som børnefilmkonsulent. Den hidtidige har både skullet varetage spillefilm på FI og kortfilm i samarbejde med en programredaktør fra SFC i det såkaldte børnefilmråd. Da FI og SFC har forskellig arbejdsform, nedlægges rådet, og FI og SFC får hver sin børnefilmkonsulent, der desuden har den endelige kunstneriske vurdering inden for sit område.

For SFCs vedkommende „præciseres" distributionsopgaverne til ikke kun at gælde institutionerne men også enkeltpersoner. Det skal bl.a. „åbne for distributionen af videoprogrammer i samarbejde med folkebibliotekerne" (som anbefalet af Mediekommissionen) for „at styrke det danske udbud på videoområdet". Hertil skal særskilt bevilges 7,2 mio. kr. årligt, mens SFCs desperate pengemangel på produktionssiden, hvor færre penge skal klare stigende omkostninger, ikke søges afhjulpet.

Filmskolen har hidtil fået sine midler fra FI som resultat af bestyrelsens fordeling af den samlede filmbevilling. Selv om skolen har fået stadigt flere penge, er budgettet stramt, og bestyrelsen anbefalede i 1986 i sit oplæg til revision af filmloven, at filmskolen blev en selvstændig institution „og på længere sigt omdannes til en skole for film, TV og video". Det var også H. P. Clausens holdning i Mediekommissionen, og i lovforslaget får skolen selvstændig status direkte under ministeriet, og bevillingerne øges med 2 mio. kr. årligt.

Biograferne

Biograferne er gennem filmlovgivningens historie gået fra førstepladsen (de gamle biograflove) til sidstepladsen (de nye filmlove) og samtidig fra særbeskatning (ligesom cigaretter og spiritus) med billetafgift og forlystelsesafgift dengang det gik godt til glemsel, nu hvor det går skidt. Der snakkes nu om kompensation til pressen, hvis den mister reklamekroner til TV2, men hvor blev biografernes kompensation af, da TV (endda statsligt TV) overtog hovedparten af deres publikum? Og nu, hvor video kræver sit?

I 1972 blev biografdrift givet fri: bevillingssystemet blev ophævet, og biografkæder, herunder multibiografer, blev tilladt. Der blev indført et tilladelsessystem (varetaget af den stedlige politimyndighed), som blev forenklet i 82-loven og helt er forsvundet i det nye lovforslag – ligesom biograferne, stort set. Her kan bestyrelsen som hidtil yde „støtte til indretning eller modernisering af biografer", og det er så det.

Bortset fra muligheden for kommunal støtte (som ca. 35% ifølge T. Bak Jensen allerede modtager) henholder forslaget sig til 50/50 systemets populære film, der kan „medvirke til at opretholde biografernes eksistensgrundlag og biografindtægerne som finansieringskilde". Det vil de formentlig, og det er da et fremskridt, men ingen kan for alvor tro, at det er tilstrækkeligt efter så mange år uden den slags danske film.

Biograferne bør støttes mere systematisk, både fordi film bør ses i biografen og fordi vi ellers ikke på længere sigt har en dansk biograffilm, det være sig kunst eller kultur.

Kaare Schmidt

Kilder:

Frank Henriksen: Biograffilmen i Danmark (1986)
Biografstatistik (1987)
Rigsrevisior: Beretning om en undersøgelse af statsstøtten til filmproduktion i en 5-årig periode fra 1979 til 1983 (1986)
T. Bak Jensen A/S: Konsulentundersøgelse af den offentlige filmstøtteordning (1987)
Lovforslag nr. L 239: Forslag til filmlov (1987)
Skriftlig fremsættelse af Forslag til filmlov (1987)
Det danske Filminstituts skrivelse til kulturministeren vedr. lovrevisionen, af 30. april 1986.
Det danske Filminstituts årberetninger
Statistiske Efterretninger

Bestyrelsen

– indtil 31. august 1987

Ib Thyregod
Formand for bestyrelsen fra 6.9.1983. F. 29.7.1921, cand.jur., højesteretssagfører. Medlem af Folketinget (Venstre) 1960-71, Venstres hovedbestyrelse 1968-71 og 1972-74, Radiorådet 1968-78, samt et utal af formandsposter, bestyrelsesposter og tillidshverv, bl.a. i Europabevægelsen, NATO, Dansk Røde Kors, Mødrehjælpen, Radiodrengekoret, Det danske Travselskab, Rigsretten, Margarinefabrikken Alfa, V-6 Landsspil – og formand for Det danske Filmstudie 1974-83.

Mette Koefoed Bjørnsen
Medlem af bestyrelsen fra 1.8.1982, næstformand fra 6.9.1983. F. 6.12.1920, cand.polit., lektor ved Danmarks Lærerhøjskole, forligsmand fra 1982. Har bl.a. været ansat i Danmarks Statistik og Udenrigsministeriet, lærer bl.a. på Københavns universitet og Handelshøjskolen; diverse formandsposter m.v., bl.a. ATP, Kofoeds Skole, Arbejdernes Landsbank. Årets Radise 1982 i dagbladet Politiken.

Steen Gregers
Medlem af bestyrelsen fra 1.9.1979. F. 18.12.1923, direktør for Nordisk Films Distribution. Filminteresseret fra barnsben (faderen var Emanuel Gregers, instruktør af lystspilsucceser i 30erne og 40erne), skuespiller i Alice O'Fredericks *Elly Petersen* (1944). Filmansætter i Henrik Sandbergs Dansk-Svensk Film 1948-49 og i Preben Philipsens Constantin Film 1949-53, direktionsassistent i Constantins tyske udlejningsselskab 1953-56, herefter adm. direktør for Constantin og Gefion Film, fortsat da disse blev overtaget fra Philipsen af Lademanns Forlag i 1976 og af Bent Fabricius-Bjerres Metronome i 1979; nu hos Nordisk. Formand for I/S Danske filmproducenter (der forhandler TV-rettigheder til ca. 95% af alle danske film) 1977-82, bestyrelsesmedlem i Filmfonden 1969-72.

Morten Grunwald
Medlem af bestyrelsen fra 9.6.1986. F. 9.12.1934, skuespiller, teaterchef og -instruktør. Odense Teaters hhv. Det kgl. Teaters elevskole 1956-60, direktør for Bristol Teatret 1971-80, herefter Betty Nansen Teatret og medlem af initiativgruppen for Østre Gasværk Teater. Roller på diverse teatre fra 1960, desuden TV-teater og mange filmroller siden debut 1961 i *Een blandt mange*, bl.a. folkelig succes i Sven Methlings to film om Smukke-Arne og især hos Erik Balling i de to film om agent Frede og de 13 Olsenbanden film. Comeback på film i 1986 med karakterroller i *Oviri*, *Mord i mørket* og *Ballerup Boulevard*.

Ingrid Oustrup Jensen
Medlem af bestyrelsen fra 1.11.1986 F. 31.12.1940. Instruktør. Diverse jobs i ind- og udland, bibliotekaruddannelse og derefter instruktørlinien på filmskolen, hvor afgangsfilmen *Aldrig i livet* (1982) modtog flere priser, bl.a. en speciel Oscar for bedste udenlandske filmskolefilm. Skuespiller i *Ta' det som en mand, frue* (1975), lagde stemme til tegnefilmserierne om *Trællene* (1978, 1980) og rekvisitørassistent på *Historien om Kim Skov* (1981). Kortfilminstruktør, bl.a. *Mødre i fremmed fædreland* (1984) og *Jordens børn* (1985).

Suppleanter:
Gert Fredholm, suppleant fra 6.9.1983. Filminstruktør *(Den forsvundne fuldmægtig* 1971, *Terror*, 1977, *Lille Virgil og Orla Frøsnapper*, 1980), produktionsleder, instruktørassistent m.v. Filmskolens instruktørlinie 1966-68, filmkonsulent på FI 1973-75.
Anne Fabricius-Bjerre, suppleant siden 1984. Biografdirektør, Dagmar Teatret, København.

Konsulenterne siden 1973

Flemming Behrendt 1973-75
Gert Fredholm 1973-75
Morten Piil 1975-77
Stig Björkman 1975-77
Frits Raben 1977-79
Esben Høilund Carlsen 1977-80
Sven Methling 1979-81
Erik Crone 1980-82
Jørgen Meldgaard 1981-84
Christian Clausen 1982-84
Claes Kastholm Hansen 1984-87
Peter Poulsen 1985-87
Børnefilm:
Frits Raben 1976-77
Ulrich Breuning 1977-82
Ida Zeruneith 1983-88

Støttede film: **Den kroniske uskyld** (Edward Fleming), **Når engle elsker** (Peter Eszterhas), **Et skud fra hjertet** (Kristian Levring), **Oviri** (Henning Carlsen), **Yes, det er far** (John Hilbard), **Sidste akt** (Edward Fleming), **Peter von Scholten** (Palle Kjærulff-Schmidt), **Epidemic** (Lars von Trier), **Babettes gæstebud** (Gabriel Axel).
Støttede projekter: **Pelle Erobreren** (Bille August), **Rejsen til Amerika** (Jon Bang Carlsen), **Kærlighedskataloget** (Jørgen Leth), **Julie** (Erik Clausen).

Claes Kastholm Hansen

Filmkonsulent. Født 18.12.1942. Cand. mag. i dansk og tysk fra Københavns universitet med speciale i „Virkelighedsproblemet i den litterære kritik og den nye danske roman i perioden 1830-1840". Kastholm Hansen, som har besørget udgivelsen af Herman Bangs „Reportager" og virker som litteraturanmelder ved Politiken, kom – „ved skæbnens ugunst" – til positionen som filmkonsulent ved Filminstituttet uden filmmæssige forudsætninger. Den nærmeste erfaring var manuskriptarbejde på provinsafdelingens forfærdelige krimi-serie *Rejseholdet* som medforfatter på en af de sensationelt ringe episoder, *Fabriksbranden* (1983), der i sig selv berettigede det folkelige mundheld: Gud ser alt – undtagen Rejseholdet.

Kastholm Hansens legendariske arrogance hænger utvivlsomt sammen med den succes han havde som tv-anmelder ved Politiken i årene 1983-85, hvor han blev verdensberømt på Rådhuspladsen for sin lancering af tv-anmeldelsen som den mest rummelige og mest tolerante genre siden romanens opfindelse: Der var ikke tale om egentlige medie-kritik, men om elegant-sarkastiske småstykker der præsenterede forfatterens idosynkratiske meninger og indfald om mange ting og sager. Det syntes derfor at være et oplagt skridt, da han i 1984 udgav romanen „Den bedste verden". Men dette forsøg på en sprudlende modernisering af „Candide" interesserede ikke læserne, som i stedet gik i spagat over efterfølgeren Carsten Jensens endnu mere ækvilibristiske tv-anmeldelser.

Som filmkonsulent (beskikket november 1984) har Kastholm Hansen (sammen med kollegaen Peter Poulsen) ført sig frem med større medie-profil og polemisk offentlighed end forgængerne i embedet, hvilket utvivlsomt har skabt øget opmærksomhed om dansk films situation, men også sænket debatniveauet – som i kronikken „Guldalder-Joes kroniske uskyld" (Politiken 9.11.85), der turde være blandt den mere pinlige polemik i dansk films pressehistorie. Den blanding af leflen for publikums smag og elitistisk dømmesyge af megalomane proportioner, som hans angreb her markerer, kan i mildere grad også fornemmes i hans støttepolitik, der svinger fra den facile folkelighed *(Den kroniske uskyld, Når engle elsker)* til det eksklusive eksperiment *(Et skud fra hjertet, Epidemic)*, med et midtpunkt af de lidt flove storproduktioner *(Oviri, Peter von Scholten, Babettes gæstebud)* – for så vidt et alsidigt spektrum, som dog ikke har været nogen kunstnerisk berigelse for dansk film.

◀ *Peter Schepelern*

Peter Poulsen

Filmkonsulent. Født 29.7.1940. Poulsen, der har et bifag i portugisisk, kom – ligesom kollegaen Kastholm Hansen – til konsulent-jobbet uden forudsætninger i filmarbejde, selv om Chaplin gæsteoptræder i en af hans romaner og digtet „Måske Jane Fonda kommer forbi" forudser en nærmere kontakt. Hans forfatterskab – der befinder sig på 68-generationens ideologiske efterdønninger og til dels flyder på den tidstypiske bølge af bekendelseslitteratur – omfatter en række digtsamlinger, romaner og noveller – bl.a. „Hver aften ser jeg Bornholmerbåden", „Professor i ømhed", "Miraklet i Vanløse" og "Hotel Hjertesorg" – hvor hverdagsliv og privatliv formidles i ukunstlet (knæk)prosa, holdt i en jovialt-snakkende folkelig tone med Vesterbro og Sydamerika som geografiske orienteringspunkter. Han har haft indflydelse også som medredaktør af tidsskriftet Fælleden, som freelance medarbejder ved Danmarks Radios litteraturmagasiner og med sin kritiske virksomhed som lyrikanmelder ved Politiken, hvor han også vakte en vis opsigt ved at anmelde en bog, han selv havde bidraget til.

Som filmkonsulent (beskikket januar 1985) har han, ligesom Kastholm Hansen, været mere udfarende i debat og polemik, end man tidligere har oplevet hos personer i det udsatte og exceptionelt magtfulde job. Han har slået den bramfri tone an, forsvaret den trivielle folkelige films berettigelse til statsstøtte og f.eks. med principfasthed spændt ben for Christian Braad Thomsens instruktørkarriere, et initiativ som nok kan vinde bifald i nogle kredse, men på den anden side også er en af den slags dispositioner, der har forstærket den udbredte skepsis til konsulentordningens unikke magtkoncentration: Som paralleliserende tankeeksperiment kunne man prøve at forestille sig, hvordan det ville være, hvis hele den danske skønlitteratur blev valgt og vraget af en ferm *film*kritiker og en middelgod *film*kunstner uden erfaring med digtning.

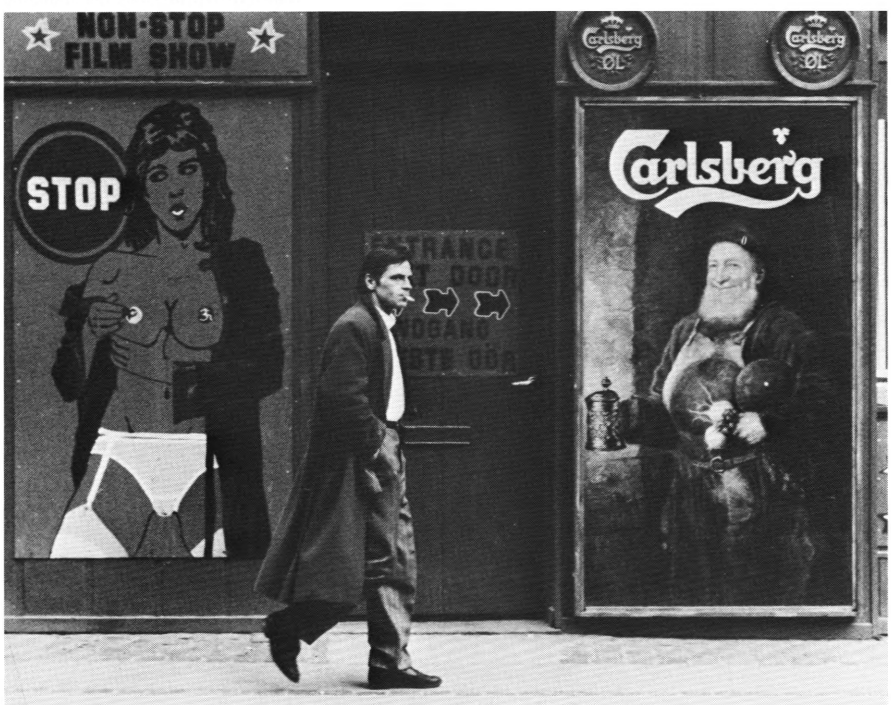
Poulsens støttede projekter byder på et par positive overraskelser, Clausens *Manden i månen* og Helle Ryslinges *Flamberede hjerter.* Ellers er det en dyster opvisning af dansk folkelighed, når den er værst, fra amatøriske pinligheder som *Op på fars hat* og *Yes, det er far* over de kedsommelige *Take It Easy* og *Mord i mørket* til den sentimentalt prætentiøse *Barndommens gade.*

Foreløbig er Jane Fonda ikke kommet forbi.

Peter Schepelern

Støttede film: **Ofelia kommer til byen** (Jon Bang Carlsen; støttet af Poulsen i samarbejde med den afgående konsulent, Christian Clausen), **Op på fars hat** (Per Holst), **Barndommens gade** (Astrid Henning-Jensen), **Take It Easy** (Jesper Høm), **Mord i mørket** (Sune Lund Sørensen), **Manden i månen** (Erik Clausen), **Yes, det er far** (John Hilbard), **Flamberede hjerter** (Helle Ryslinge), **Noter fra Kina** (Jørgen Leth), **Jeg elsker dig** (Li Vilstrup).
Støttede projekter: **Pelle Erobreren** (Bille August), **Hip Hip Hurra** (Kjell Grede), **Julie** (Erik Clausen), **Ulvens tid** (Hans Alfredson), **Ved Vejen** (Max von Sydow).

Michael Falck i Mord i mørket.



Ida Zeruneith

Børnefilmkonsulent. Født 24.10.1940. Lærereksamen, studier i film og litteratur ved Københavns Universitet, medlem af Danske Børnefilmklubbers bestyrelse og filmcensor 1976-83, redaktør af Præsen 1978-83, filmanmelder ved Kristeligt Dagblad.

I mange år var børnefilm en forkætret „sag", som grupper af pædagoger og lignende idealister kæmpede et indædt slag for. Og ved filmlovrevisionen i 1982 lykkedes det: der blev ansat en rigtig børnefilmkonsulent (på linie med de to „voksne"), og 25% (!) af produktionsstøtten fra FI og SFC blev øremærket og tvangsudskrevet til film for „børn og unge".

Det store problem er naturligvis, at ingen har været i stand til at definere, hvad film for børn og unge overhovedet er for en størrelse. Én ting er, at en lang række film rummer scener med udpenslet vold og sex, som kan give mennesker under en vis alder mareridt, og at en lang række andre behandler emner, som hurtigt vil gøre de yngste utidigt vrøvlede eller dysse dem i søvn, en anden er, at det, børn ser i biografen, er de såkaldte familiefilm (som f.eks. *Olsen-Banden),* der ikke er fremstillet med specielt henblik på børn, og som far og mor også gider at glo med på. Endelig er børn jo (lige som os andre) en mangfoldigt uhomogen størrelse, og der findes mange 7-8 åringer, som ser John Fords westerns eller Kubricks rumrejse med stort udbytte.

Så definitionen mangler: hvad er en film for børn og unge? Og hvad gør man så i systemet? Man ansætter naturligvis pædagogen og Præsen-redaktøren Ida Zeruneith, der kommer direkte fra sin post som filmcensor med alle de „rigtige", milimeter-udmålte forskrækkede afklapsninger og alle de „rigtige" teoretiske meninger om, hvad der er godt eller skidt for vore smås sarte sind. Og resultatet er ikke udeblevet: i de forløbne år har vi stort set kun fået enten tuttenuttede småbørnsfilm eller problemrigtige ungdomsfilm, som endog er vellavede og populære. Men problemet bliver, at vi mangler det fabulerende, det sprælske, det grænseoverskridende (altså præcis det samme, som også stort set mangler i den øvrige danske filmproduktion). Haves: en velmenende pædagog, der vil beskytte børn. Ønskes: en dynamisk, fantasifuld filmkunstner, der vil aktivere og glæde børn – og alle os andre.

Asbjørn Skytte

Støttede film: **Busters verden** (filmversion af TV-serie, Bille August), **Tro, håb og kærlighed** (s.m. voksenafd., Bille August), **Hodja fra Pjort** (Brita Wielopolska), **Valhalla** (Peter Madsen), **Ballerup Boulevard** (Linda Wendel), **Venner for altid** (Stefan Henszelman).
Støttede projekter: **Tøser** (Li Vilstrup), **Stritt og stumme** (Jannik Hastrup), **Guldregn** (filmversion af TV-serie, Søren Kragh-Jacobsen), **Filmen om Emma** (Søren Kragh-Jacobsen), **Atlantis** (Leif Magnusson). Desuden en række novellefilm (s.m. SFC).

Hvordan laves en dansk film? Sådan!

af Mogens Svane Petersen og Kaare Schmidt

Jeg har en idé til en film, sagde jeg. – Har du det, sagde konsulenten, hvilket navn må jeg skrive på checken?

Så let går det nok ikke. Men enhver kan jo få en idé, og støtteordningen skal bl.a. sikre fornyelse. Derfor er de indledende faser i ovenstående model ikke kun til benefice for garvede filmfolk og almindelig produktionspraksis men har også en slags workshop-karakter, hvor nye talenter kan få chancen til at bryde ind i det ellers ret lukkede, højprofessionelle produktionsmiljø.

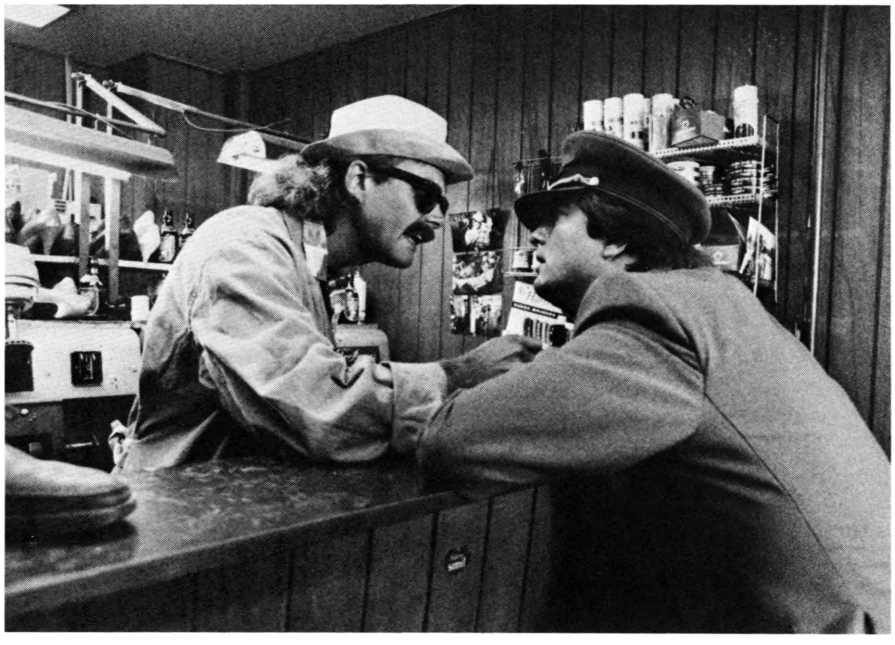
Det faldt i øvrigt en tidligere konsulent for brystet, at nogen faktisk benyttede muligheden. På Det kgl. Teater kunne man da ikke bare komme med en idé til en opera uden at være professionel. Men måske er det netop derfor der er så få nye operaer?

Bortset fra det, så starter en film med en idé, som der kan søges støtte til videreudvikling af på Filminstituttet (FI). Hvis bolden ruller, så involveres FI fra den ene side og en privat producent fra den anden i stadig højere grad, indtil finansieringen, hvor producenten tager over, og præ-produktionen, hvorfra producent og instruktør styrer projektet igennem produktionen og post-produktion. Så overlader producenten filmen til udlejeren, der i mellemtiden har fundet premierebiografer og fastlagt lanceringsplan. Efter rundgangen i biograferne følger regnskabets time, gevinst eller tab fordeles mellem producent og Institut.

Modellen viser et typisk forløb i alle faser. Men filmproduktion er en kreativ proces, der godt nok har et vist standardiseret mønster men også rummer en masse variationsmuligheder, både planlagte og det modsatte (f.eks. når det siler ned, mens hele holdet er klar til solskinsscenen i haven).

De fire første faser angår etableringen af et projekt, de tre næste (5-7) projektets gennemførelse, og de sidste lanceringen af den færdige film, den økonomiske opgørelse og videresalg til video og eventuelt TV. Indtil fase 5 kan projektet standses nårsomhelst, herefter hænger man på det, og en færdig film udsendes, uanset resultat (mens det i udlandet er sket, at den ender på hylden, fordi man ikke også vil tabe penge på lanceringen).

Carlo har just fået en fed idé til en ny film!



Fase 1

Ansøgeren er i praksis ofte en instruktør eller evt. en forfatter, som kan være opfordret af en instruktør, en producent eller en konsulent til at finde på eller forme en idé.

Ansøgeren præsenterer sin idé for en af Instituttets konsulenter, ofte i form af en *synopsis* på f.eks. én side med tematik, handlingskonflikt, og evt. forløb beskrevet i et par sætninger. Princippet er: jo kortere formuleret, des mere præcist og klart tænkt.

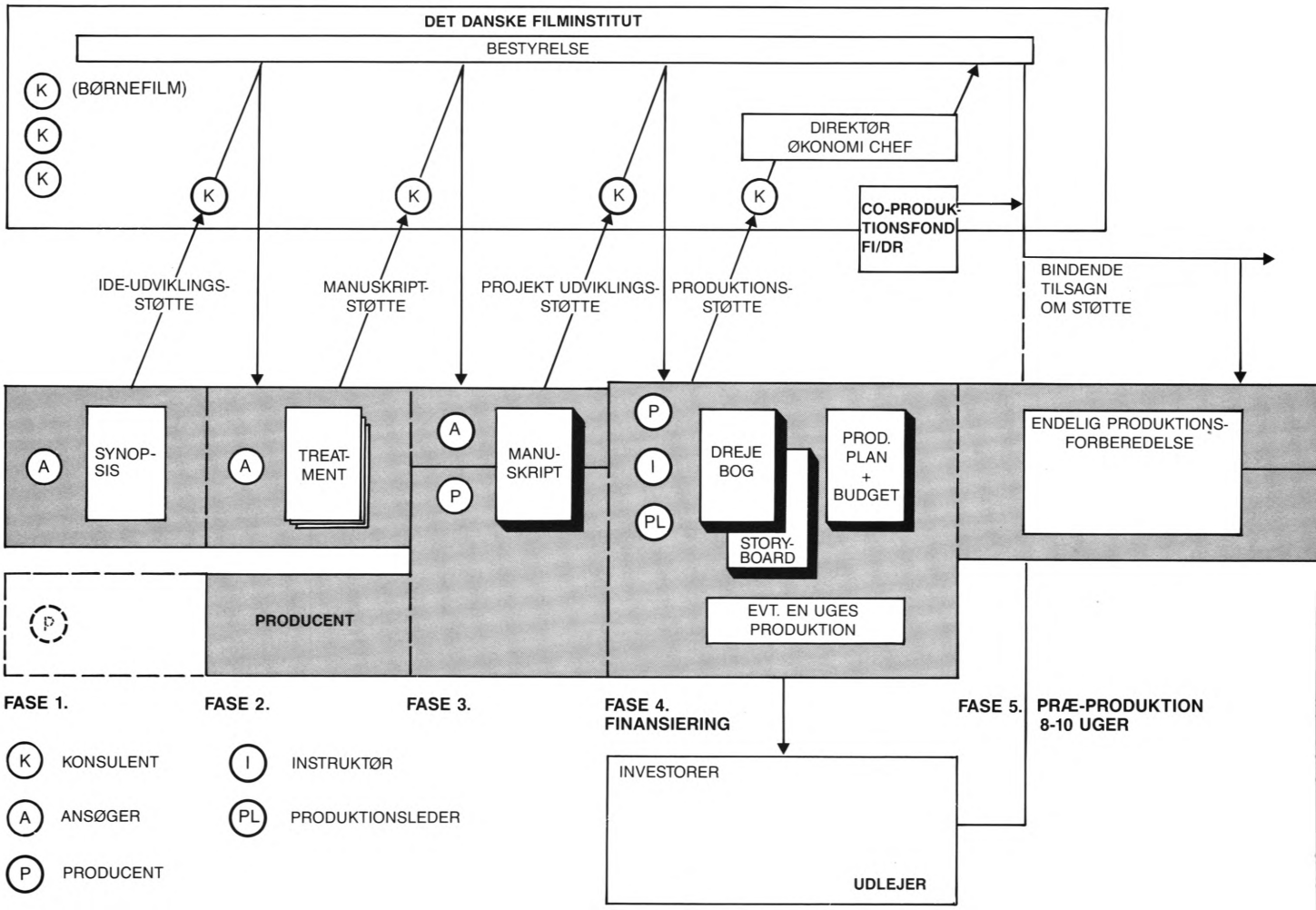
En producent kan være kontaktet, men skal der penge ind i det videre arbejde, så må de i reglen komme fra FI, hvor konsulenten kan indstille til *idé-udviklingsstøtte* (tidligere kaldt treatment-støtte), typisk 5-10.000 kr.

Fase 2

Ansøgeren beskriver ideen fyldigere i et *treatment*, f.eks. på fem sider, med handlingsgangen i store træk og lidt om den stilistiske udformning. Her kontaktes oftest en producent, som kan give sit besyv med, når konsulenten overvejer om der nu er basis for indstilling til *manuskriptstøtte*, typisk 20-30.000 kr. Den ydes ligesom idéstøtten til ansøgeren personligt og skal ikke tilbagebetales med mindre projektet realiseres, hvor begge dele så indregnes i budgettet.

Fase 3

Ansøgeren udarbejdet et detaljeret *manuskript* med komplet dialog samt sceneangivelser og regibemærkninger (eksteriør/interiør, dag/nat, evt. noter om personer, f.eks. „overrasket"). Som tommelfingerregel gælder, at én manusside svarer til ét minut i den færdige film (ren dialog fylder mindre, egentlige scenebeskrivelser mere), så manuskriptets omfang vil ligge på 90-110 sider for en film planlagt til 100 minutter. Under arbejdet vejledes forfatteren ofte (men næppe ofte nok) af producenten, så tingene holdes indenfor det teknisk og økonomisk mulige. Er der problemer i arbejdet, kan der søges om *supplerende manuskriptstøtte*. Godkender konsulenten manuskriptet, kan producenten nu søge *projektudviklingsstøtte*, typisk 250-300.000 kr.



Fase 4

Producenten modtager projektudviklingsstøtten og overtager styringen. Producenten hyrer instruktør (der kan være identisk med manuskriptforfatteren) og produktionsleder til det videre produktionsforberedende arbejde, der omfatter drejebog og „casting", produktionsplan og budget.

Drejebogen er en produktionsteknisk beskrivelse af filmen, hvor manuskriptet er „brudt ned" i en detaljeret beskrivelse, indstilling for indstilling, med billedudsnit (total, nær), kameravinkel, kamerabevægelser (kørsel, panorering), bevægelsesretninger i billedet, lys og lyd m.v. Komplicerede scener, f.eks. med stunts og special effects, kan beskrives i tegninger af hver indstilling, og i enkelte tilfælde laves en sådan *storyboard* over større dele eller hele filmen.

Drejebog og eventuelt storyboard er det endelige kreative grundlag for filmen og dermed instruktørens og produktionsholdets vigtigste værktøjer under optagelserne. Men foreløbig anvendes den af produktionslederen i dennes research over behovet for locations, studiefaciliteter, dekorationer, kostumer, rekvisitter og statister m.v. Sammen med instruktøren vælges de egnede skuespillere (casting), fotograf, klipper, komponist og teknikere, som dog først ansættes i næste fase, hvor optageperioden endeligt fastlægges og de forespurgte kan se om de kan binde sig.

De senere år har flere producenter også anvendt noget af projektudviklingsstøtten til f.eks. en uges optagelser til vurdering af projektet og af instruktøren, såfremt denne er debutant.

Research og drejebog fører til en produktionsplan, som igen danner basis for et *budget*. Producenten kan så gå på jagt efter de private penge og en udlejer (hvilket også kræves af FI, så filmen er sikret biografudlejning på forhånd). Herefter laves en *finansieringsplan*, der omfatter producentens og eventuelle andre private investorers egenkapital og den nødvendige offentlige støtte fra FI og evt. Co-Produktionsfonden FI/DR (hvortil FI og Danmarks Radio indbetaler lige meget, 6 mio kr. hver i 1985).

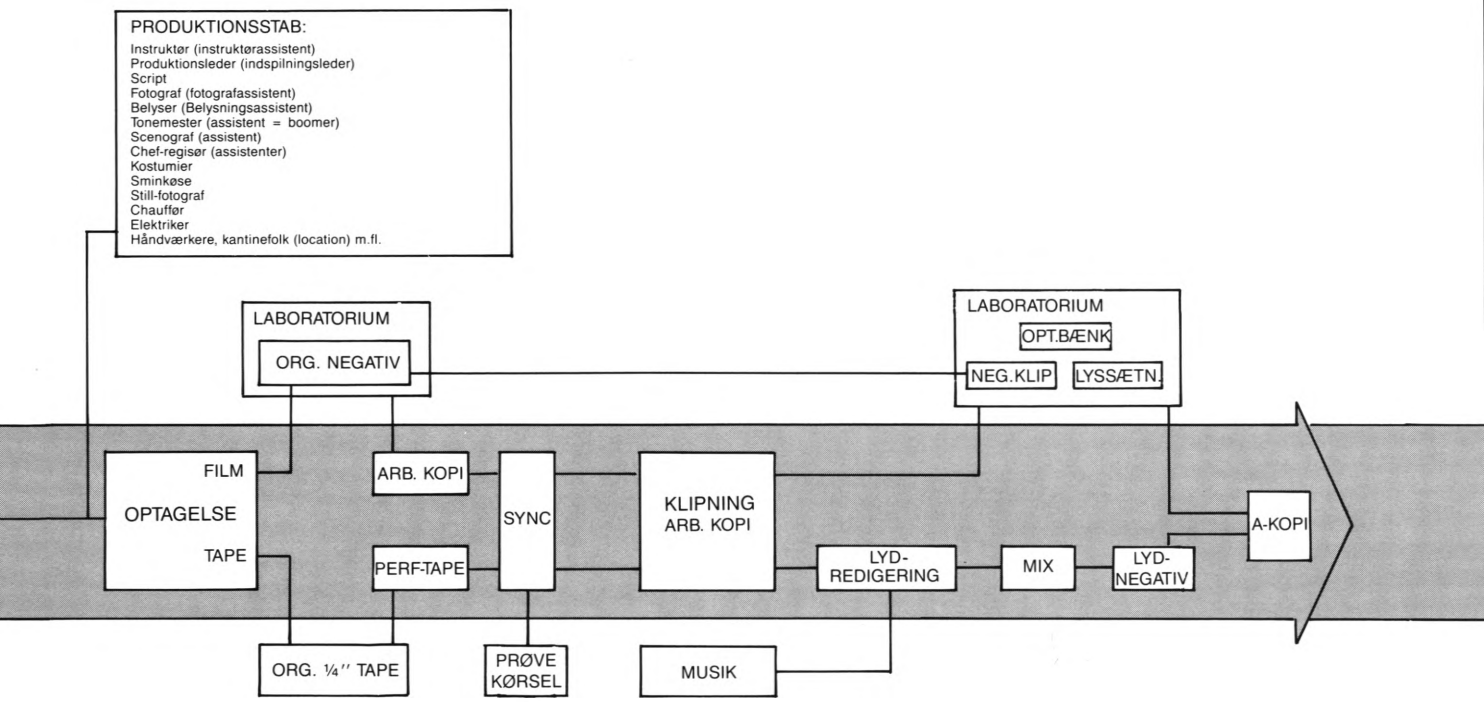
Med alt dette under armen kan producenten nu søge *produktionsstøtte* hos FI, hvor konsulenten fortsat vurderer det kunstneriske (bl. a i nærmere forhandling med instruktøren), mens direktør og økonomichef vurderer det økonomiske (ofte i lange forhandlinger med produktionslederen) forud for bestyrelsens endelige godkendelse.

Fase 5

Producenten får *bindende tilsagn om støtte* (lån), der udbetales i rater; første rate når egenkapitalen er opbrugt og sidste når filmen er færdig (A-kopi). Undervejs indsendes hver 14. dag „kostrapport" over pengeforbrug til FI.

Nu starter den egentlige præ-produktion, hvor produktionsleder og instruktør laver den endelige produktionsplan, i forbindelse med ansættelse af teknisk stab, udformning af skuespillerkontrakter, booking af atelier og rekvisitter, optageudstyr og andet teknisk grej, aftaler vedrørende locations, transport, hoteller m.v. Desuden testes filmmateriale, lys, stunts og special effects, og der holdes læseprøve med skuespillerne, i reglen kun én dag, hvor der i udlandet bruges flere dage (i det hele taget har danske film kortere præproduktion, mindre forberedelsestid, end udenlandske. I gennemsnit anvendes mindre end 2% af de samlede udgifter hertil).

Hermed skemalægges selve produktionen i detaljer, og der laves „skydeliste", hvor rækkefølgen af optagelserne er brudt om på den mest rationelle måde (så man ikke skal tage to gange til Langtbortistan for at få to scener derfra til filmens begyndelse og slutning). Så er man klar til optagelse.



FASE 6. PRODUKTION
8-15 UGER

FASE 7. POST-PRODUKTION
25-30 UGER

Fase 6

Produktionsfasen og den efterfølgende post-produktionsfase har arbejdsprocesser og -rutiner, der i store træk er bestemt udfra teknikken og således nøje defineret i forvejen.

Produktionslederen varetager de praktiske forhold omkring indspilningen. Instruktøren leder den kreative afvikling, både *instruktion* af skuespillere (hvor den diskontinuerte rækkefølge stiller store krav til begge parter) og *iscenesættelse* af øvrige aktiviteter foran kameraet, placering af rekvisitter og dekorationer, samt lyssætning og kameragang. Det sker i samarbejde med fotograf og lysmand, tonemester, scenograf m.v. og med hjælp fra scriptgirl (der holder rede på detaljerne) og diverse assistenter. I dansk film er der færre specialister og dermed mindre arbejdsdeling under de primære funktioner end det kendes fra det store udland.

Klaptræet er blevet symbol på film og filmproduktion, og dets funktion er da også central. Som det ses i modellen optages billede og lyd med hver sin teknik og bearbejdes hver for sig, men de skal jo helst fungere synkront i den færdige film. Klaptræet indleder hver optagelse (hvorefter instruktøren råber action! eller værsgo -!), så man bagefter kan finde den præcise billedrude, hvor klappet ses og finde samme sted på lydbåndet.

Efter hver dags optagelser sendes 35 mm filmen til fremkaldelse på laboratoriet, hvor *negativet* herefter opbevares, og der trækkes en 35 mm *arbejdskopi*. Lyden optages på kvarttomme tape og overspilles til *perf-tape*, der er med samme perforationshuller og i den halve bredde (17½ mm) af filmarbejdskopien. Billede og lyd kan dermed let holdes synkront i klippebordet, hvor de to strimler kører parallelt. Optagelserne („rushes"/„dailies") og synkroniteten checkes dagen efter indspilningen af instruktøren m.fl. ved en prøvekørsel.

Produktionsomkostningernes fordeling

1985-gennemsnit – i procent

Udgifter under forberedelsen		1,6
Manuskript		2,9
Produktionshold, total		38,1
Instruktion	4,9	
Stab	4,4	
Teknikere	22,5	
Andre	6,3	
Skuespillere		10,3
Musik		1,3
Atelier- og materielleje		11,9
Materialer		5,2
Filmmaterialer		4,7
Laboratorium		4,3
Diverse (rejser, hotel m.v.)		18,4
Kopier, trailere		1,5
(ialt 8,6 mio kr)		100%

Kilde: T. Bak Jensen

Tallene gælder 1985 men viser ikke afgørende udsving 1980-85, bortset fra Diverse, der ellers typisk ligger på 12%, men i 1985 indeholdt særligt store rejseudgifter, da tre film havde optagelser i udlandet.

Fase 7

Med alle optagelser i kassen overlades materialet nu til efterbearbejdelse (post-produktion). Blandt de forskellige optagelser af samme indstilling er de bedste valgt ud, og i arbejdskopi klippes de i første omgang sammen til en råklippet version af hele filmen udfra drejebogen. Men de færdige optagelser svarer ikke altid til de forestillinger, der opstod ved skrivemaskinen, og nye ideer er indlemmet undervejs (ifølge T. Bak Jensen rapporten er råfilmforbruget steget 1980-85 fra 20.000 til 30.000 meter i gennemsnit pr. dansk film, der i færdig form ligger omkring 2.500 meter).

Den egentlige klipning er således en ny, kreativ fase, hvor der kan ændres i filmens overordnede struktur og forløb, og hvor der ofte ændres i rækkefølgen af de enkelte indstillinger i en scene (samme tid og sted) og i scenernes rækkefølge i en sekvens (afrundet handlingsdel). Under optagelserne søger man at dække sig ind, f.eks. ved at gennemspille hele scenen i hver enkelt indstilling, så klipperen frit kan skifte mellem total, nær osv. men ændringerne under klipningen kan være så radikale, at det kræver supplerende optagelser. Desuden vil ikke kun ekstraoptagelser af samme indstilling men også hele scener, evt. sekvenser, ryge ud med samt personer og handlingstråde, så forløbet strammes op.

Dette forestås af klipperen, som ser materialet med nye øjne i forhold til produktionsholdet, og som af og til har reddet – eller spoleret – en film i klippebordet. Dog er instruktøren også tæt involveret i arbejdet og skal

Oviris produktionshold i Valbystudiernes parisiske gade.

godkende det færdige resultat („final cut"). Ved hjælp af kantnumre, indfotograferet i både originalnegativ og arbejdskopi, kan laboratoriet foretage den endelige *negativklipning* helt præcist ud fra den færdigklippede kopi. Fra negativet trækkes positiv-kopi, og i denne proces gennemføres ved hjælp af filtre en *lyssætning*, hvor optagelser med forkert farvetone rettes op eller en speciel farvetone tilføjes. Der kan også laves billedmix i *optisk bænk*, hvor specielle overgange lægges ind, såsom overtoninger og wipes (et billede skubber et andet ud i en eller anden geometrisk figur).

Under klipningen bruges originallyden, og derefter udbygges lydsiden med *eftersync*, nyindspilning af replikker, der ikke er gode nok i originalen, *lydeffekter*, der skal underbygge og forstærke forskellige scener, og *musik*, der komponeres specielt til den enkelte film. De enkelte lyd-lag redigeres på hvert sit perf-tape, som til sidst mixes sammen og konverteres til et optisk spor på 35 mm film – *lydnegativet*.

Samtidig med lyssætningen indkopieres lydnegativet med det optiske tonespor, og dermed foreligger den første kopi af filmen, *A-kopien*, der samtidig udløser den sidste rate af FI-støtten. A-kopien er sjældent perfekt, så lyssætning m.m. justeres til næste kopi, B-kopien. Ofte accepteres først C-kopien, som så danner model for de følgende distributionskopier. Gennemsnitligt laves nu ialt elleve kopier til en dansk film (heri indgår i reglen A- og B-kopierne, der udsendes til fjerne småbiografer – en kopi koster ca. 15.000 kr. at fremstille). Rekorden har *Yes, det er far* med 25 kopier.

Produktionsomkostningernes udvikling

	antal film	omkost. i mio. kr. bredde	gns	budget-overskr.	vækst *
1980	12	0,7- 3,6	2,4	6%	
1981	15	0,2- 7,4	2,7	13%	1%
1982	7	3,2- 6,4	4,2	19%	41%
1983	12	0,9- 8,9	5,2	13%	17%
1984	14	1,2-11,5	5,7	17%	3%
1985	9	4,0-17,1	8,6	37%	43%

* vækst i faste priser (korrigeret for inflation) i forhold til foregående år.
Kilde: T. Bak Jensen

En god del af omkostningsstigningerne er opstået ved budgetoverskridelser, især på lønninger og her især på teknikere, der udgør den største enkeltpost. Årsagen kan derfor være længere optagetid end beregnet.

Fase 8

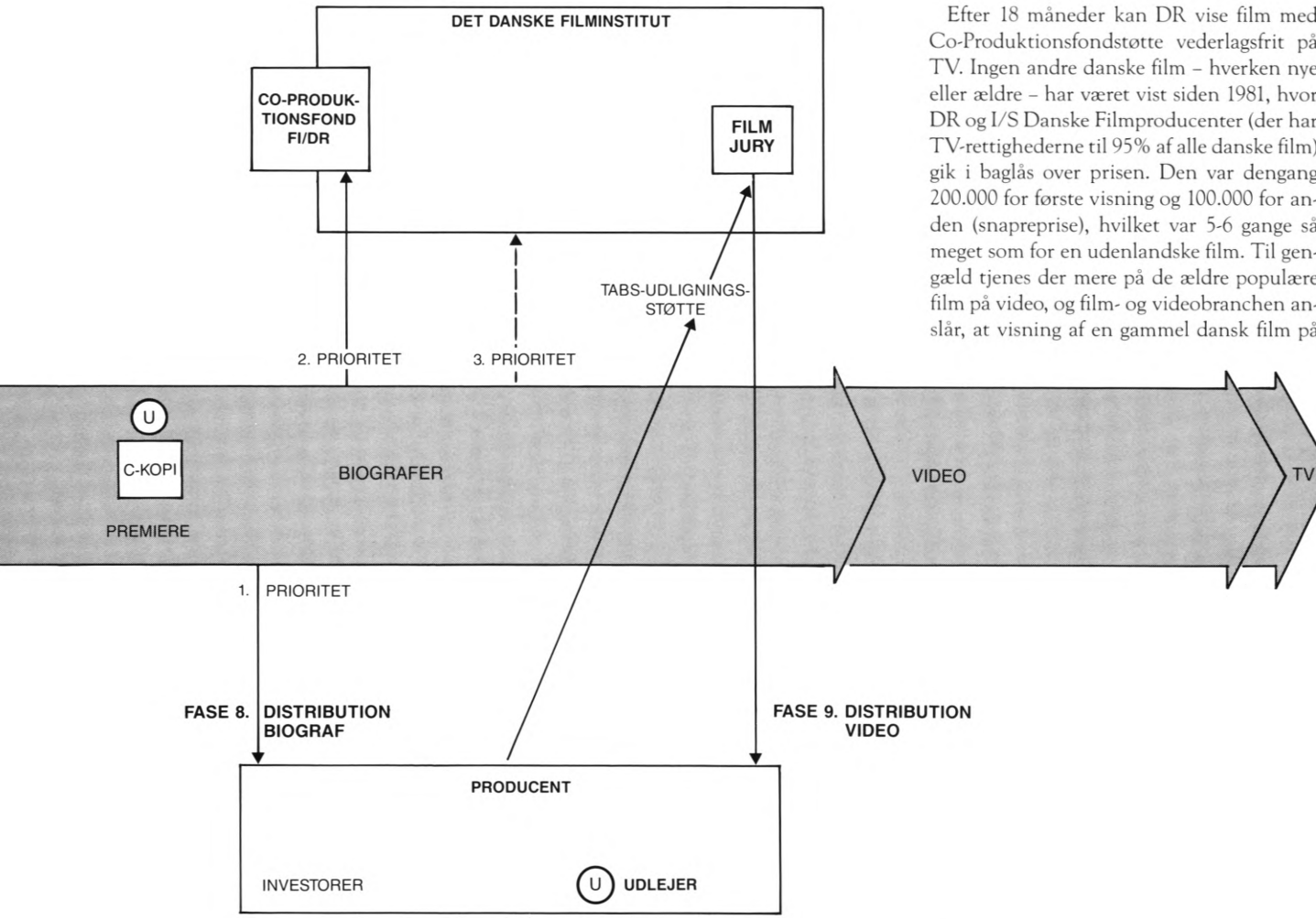
Filmen overgives til udlejeren (der kan være identisk med producenten, f.eks. en afdeling af samme firma), som står for lanceringen: biografspredning, reklame m.m. Før i tiden fik en film premiere i én biograf og spredtes langsomt – i få kopier – til resten af landet. Nu får næsten alle film fællespremiere i de større byer.

Danmarks 429 biografsale (1985) er fordelt med 139 i hovedstadsregionen, 186 i bykommuner i provinsen og 104 i landsdistrikter. I aftaler melem udlejere og biografer om priser og afregningsformer er biograferne inddelt i kategorier efter indtjening, fra A1 (premierebiografer i København) til C-biografer med lav omsætning, typisk beliggende i landdistrikter. Biografernes betaling af filmleje til udlejerne er inddelt i maksimum og minimum procentsatser efter biografkategori (lavest i C), og for udenlandske film endvidere i filmkategori (dyrt importerede film højt maksimum osv.), mens danske film er „frit forhandlelige". I C-biograferne er maksimumlejen for danske støttede film dog 25% af biografens netto-billetindtægter på filmen for at hjælpe de små biografers økonomi. Gennemsnitslejen på alle film er 42%, på danske film 46%. Derudover er der enkelte eksempler på „block-booking", hvor en udlejer som betingelse for at biografen får en sællert kræver, at der samtidig lejes nogle bundskrabere.

Op til 20% af lejeindtægterne på danske film går til udlejeren, resten til producenten. Af 1985s samlede billetindtægter på 252 mio kr. tjente de danske film 44, hvoraf 24 gik til biograferne, 4 til udlejerne og 16 til producenterne. Halvdelen af de danske films indtjening, 22 mio kr., kom fra årets premierefilm, hvor filmlejen er højere end for de ældre film.

I regnskabet overfor FI skal først dækkes producentens lanceringsomkostninger. De varierer meget fra film til film, men ligger gennemsnitligt på 400-500.000 kr. Derefter fordeles indtægterne efter følgende prioritering:

1. Producentens udgifter og anden privat investering (egenkapitalen).
2. Fortjeneste til producenten på 100% af egenkapitalen (før 18.6.1981 kun finansieringstillæg 20% og fortjenestetillæg 20%, ialt 40% af egenkapitalen).
3. Producent og FI deler indenlandske indtægter i forhold til deres andele af inve-



Efter 18 måneder kan DR vise film med Co-Produktionsfondstøtte vederlagsfrit på TV. Ingen andre danske film – hverken nye eller ældre – har været vist siden 1981, hvor DR og I/S Danske Filmproducenter (der har TV-rettighederne til 95% af alle danske film) gik i baglås over prisen. Den var dengang 200.000 for første visning og 100.000 for anden (snapreprise), hvilket var 5-6 gange så meget som for en udenlandske film. Til gengæld tjenes der mere på de ældre populære film på video, og film- og videobranchen anslår, at visning af en gammel dansk film på TV – der lægger landet øde – medfører et tab i biograferne og hos videoforhandlerne på én million. TV2 vil dog formentlig føre til genåbning af forhandlingerne.

steringen (før 18.6.1981 gik 90% til FI og 10% til producenten). Udenlandske indtægter deles fifty-fifty.

4. Er hele støtten tilbagebetalt til FI, tilfalder yderligere indtægter producenten.

Såfremt Co-Produktionsfonden FI/DR har skudt penge i fillmen, får den sin andel først af de midler, der går tilbage til FI. Som fond kan den have indtægter til anvendelse i nye film, mens de indtægter, FI selv opnår, går lige i statskassen. Af de 44,5 mio kr., som fonden siden oprettelsen i 1980 til udgangen af 1984 havde investeret i 23 film, blev 0,2 mio tilbagebetalt. Til gengæld har DR ret til at vise filmene to gange gratis 18 måneder efter biografpremieren. FI havde siden støtteordningens start i 1973 og frem til og med 1984 ydet støtte i form af lån og garanti for lån på 199,5 mio kr., hvor 7,6 mio kr. (4%) blev tilbagebetalt. Resten – 191,9 mio. kr. på 116 film – figurerer i Hypotekbanken som producenternes gæld til staten.

Indspiller filmen væsentligt mindre end egenkapitalen, kan producenten søge *tabsudligningsstøtte* hos FI. Bestyrelsen afsætter årligt et rammebeløb, som forvaltes af en filmjury (1.7.1985-30.6.1987 Anders Bodelsen, Nina Malinovski og Poul Erik Søe), der dog nedlægges i det nye lovforslag, hvorefter bestyrelsen selv skal tage sig af sagen. Beløbet svinger omkring én million årligt, fordelt på 3-8 film. Der søges pr. 30 september for film, der har haft premiere i perioden fra 1. juli foregående år til 30. juni samme år, og de heldige, der bliver vurderet som både kunstneriske og tabsgivende nok, opnår i reglen kun dækning for en del af tabet. Støtten ydes som lån og påføres filmens gæld til FI.

Fase 9

Producenten kan videresælge filmen til videoudlejning 12 måneder efter biografpremieren. Som håndfast tommelfingerregel gælder, at biografsucceser også bliver videosucceser, og omvendt. Så det er et mindretal af de støttede film, der kan hjemspille større summer på video. Per Holst har for nylig solgt videorettighederne til *Walter og Carlo – Op på fars hat*, samt sine øvrige film, til Polygram for hvad rygterne kalder et rekordstort beløb.

På længere sigt vil der givetvis kunne hentes gode supplerende indtægter her, men for tiden er det almindeligt at videoudlejeren får hovedparten, da distributionsomkostningerne er ret store. Hvor biografudlejeren kan få op til 20% af filmlejen, *skal* producenten af en dansk film på video have mindst 35%, så udlejeren kan altså komme op på 65% af indtægterne.

Filminstituttets regnskab 1986

Filmproduktion		55,599 mio kr.
Manuskripter m.v.	8,610	
Filmlån	41,289	
Indfrielse af lånegarantier	5,700	
Co-prod. m. DR	1.000	
Tilskud		2,791 mio kr.
Import, distr., forevisning	1,639	
Festivaler	0,857	
Publikationer	0,195	
Stipendier	0,050	
Medproduktion	0,050	
Det danske Filmstudie, tilskud		0,750
Den danske Filmskole		10,295
Det danske Filmværksted		3,581
Det danske Videoværksted		1,398
Det danske Filminstitut		7,822
IALT		82,236 mio kr.
Garantier for lån afgivet i 1986 kr. 6,1 mio		

Foto: Søren Kuhn Larsen

Flugten til Amerika

Dansk film i tal – spredning og økonomi i biografdistributionen

af Kaare Schmidt

Nok er der filmkrise, men folk ser jo film som aldrig før. Blot ses de på video og TV, så filmkrisen er snarere en biografkrise. Billetsalget har været støt faldende siden højdepunktet i 1953 på 59 millioner billetter; Nedgangen fortsætter i 80'erne, men amerikanske og engelske film går udmærket – det er de danske film, der skræmmer publikum væk!

Generelt kommer der færre nye premierefilm og færre film i udlejning – danske og udenlandske – i det hele taget.

Antallet af biografforeviste film er faldende i takt med billetsalget, fra 2199 i 1977 til 1625 i 1984. Til gengæld vises de enkelte film flere gange, antallet af forevisninger er steget, hvilket bl.a. skyldes opretholdelsen af antallet af biografsale i kraft af nye multibiografer med mindre sale. Der var 442 sale i 1977 og 429 i 1985. Til gengæld var der kun 241 biografer i 1985, en reduktion på ca. en trediedel. Multibiograferne findes næsten udelukkende i større byer, hvor biograferne altså koncentreres (se iøvrigt tabel: „Biografløse kommuner").

De stadig færre film i udlejning skyldes for det første, at udlejerne kun tjener penge på en mindre del af filmene, de ca. 20%, der sælger over 5000 billetter. De resterende 80% enten tjener udgifterne hjem eller gør ikke engang det, ca. 40% af filmene ses af under 500 tilskuere ialt. Det er primært de ca. 2%, som når over 50.000 tilskuere, der gør filmudlejning profitabel. F.eks. *Mit Afrika*, der i 1986 indspillede ca. 30 millioner kroner af den samlede omsætning på godt 250 mio kr. i danske biografer.

For det andet hænger det faldende antal film i udlejning sammen med de nye distributionsmedier, primært video (på længere sigt også abonnement-TV og satellitkanaler med nye film). Udviklingen var igang før video kom til, men i 80erne forstærker video tempoet. Der er siden påbegyndelsen af videoudlejning i Danmark i 1981 udsendt omkring tusind film om året. Afstanden fra biografpremiere til videopremiere bliver stadig kortere og ligger nu typisk på et halvt år for udenlandske film, mens de danske almindeligvis venter et helt år. Da der ikke er nok nye film, kommer der endvidere flere og flere ældre film på video (foruden en del, som slet ikke får biografpremiere herhjemme).

Biografløse kommuner 1977-85

	1977	1985
Hovedstadsregionen	13	15
Bykommuner	–	1
Landkommuner	57	94
Ialt	70	110
Procent af alle 275 kommuner	25	40

Kilde: Frank Henriksen

Fastmotion

Dermed erstatter video biografernes repremierer og kommer på tværs af den hidtidige langsomme spredning af premierefilmene fra storbybiografer til provinsbiografer. En film kan nu ofte lejes på video før den når den lokale biograf. Det forstærker biografdøden i landdistrikterne, hvor leen allerede har gjort stort indhug. Enten må man tage til en større by for at se film i en biograf eller leje filmen på video hos den lokale forhandler, som enhver lilleby har. Der er ialt ca. tusind videoforhandlere i Danmark, altså over dobbelt så mange som der er biografsale.

Filmenes stadigt hurtigere overgang fra biografen til de nye distributionsmedier medfører, at filmene skal hente biografindtægten hjem på kortere tid. Svagere film er næsten udspillet efter perioden på premierebiograferne, og de fleste opnår 80-85% af deres totale biografomsætning inden for det første år. Danske film har i 80erne indtjent 65-75% det første år, hvilket tyder på en for langsom cirkulationstid, så filmene får et mindre publikum end de kunne have fået.

Danske film udsendes nu normalt i elleve kopier, hvormed en film kan nå landet rundt

på ca. halvandet år (og halvandet år er netop den tid, der skal gå fra biografpremieren, før Danmarks Radio kan vise film, som man selv har skudt penge i gennem Co-Produktionsfonden FI/DR). For tiden eksperimenterer FI og Filmbranchens Samarbejds- og Ideudvalg med et større kopiantal, så filmene kan komme hurtigere rundt og dermed fange et større publikum. Og så kan de nye film også hurtigere udsendes på video uden at skade biografomsætningen.

Biografen tenderer mod at blive mere eksklusiv, et premieremedium, der sikrer filmene den nødvendige omtale for profitabelt videresalg til de elektroniske medier, og samtidig sikrer et mere kræsent publikum den specielle oplevelse, som ligger i overlegen teknik, stort lærred, intens koncentration i mørket og mange tilskueres fælles, oplevelsesforstærkende reaktion. Det faldende antal film i udlejning er således konsekvens af biografens ændrede rolle og filmenes kortere levetid i biografrepertoiret som optakt til en længere levetid i andre medier.

Dansk og udenlandsk

Både antallet af udenlandske og af danske film er faldende. Men de forskellige landes andele af udbudet på det danske marked ændres. Danske films andel er nogenlunde konstant, mens de amerikanske films andel er stigende, og alle andre landes andele er faldende. Fordelingen er resultat af udlejernes valg for så vidt angår importen af udenlandske film. Dette valg ser ud til at være en reaktion på efterspørgslen, henholdsvis biografernes valg blandt de udlejede film og publikums valg blandt de foreviste film, idet ændringerne i fordelingen er større i disse to led (antal forestillinger og billetsalg).

I kroner og øre har amerikanske film holdt skansen med en nogenlunde konstant omsætning (den totale nedgang i billetsalget modsvares for USA af en større andel). Det samme har engelske film, men de har ydermere gjort det trods en faldende andel af film. De engelske film har fået flere tilskuere.

Det faldende tilskuertal i biografterne er således gået ud over alle andre landes film. Og mest mærkbart har publikum svigtet danske film. Det er så meget mere påfaldende, da den danske andel af filmudbuddet er konstant, og lokale film traditionelt har hjemmebanefordel i kraft af sprog og kultur. Denne fordel nævnes almindeligvis som forklaring på, hvorfor danske film trods udenlandsk dominans på biografmarkedet siden stumfilmtiden har haft 30-40% af publikum indtil halvfjerdserne – og fortsat har det på videomarkedet, hvor næsten alle danske film fra de sidste 40 år nu har været i udlejning. Men hjemmebanefordel er åbenbart ikke nok, det viser den faldende andel af publikum. Det betyder altså også noget, hvilken slags film, der tilbydes.

Filmudbud og efterspørgsel
i danske biografer (efter oprindelsesland) 1977-84

	1977			1984		
FILM ialt	2.199			1.625		
FORESTILLINGER ialt		282.209			354.403	
SOLGTE BILLETTER ialt			17.129.000			11.787.000
heraf procent						
DANMARK	15,3	26,2	33,3	14,9	18,3	23,4
USA	40	40,5	36,3	48,1	58,5	55,9
ENGLAND	8,5	8,4	9,4	7	9,7	11,5
FRANKRIG og ITALIEN	15,1	11,2	9,4	11,6	5,3	3,6
IALT	78,6	86,3	88,4	81,6	91,8	94,4

Øvrige lande udgør hvert under 2%.
Frankrig og Italien er slået sammen p.gr. af deres mange co-produktioner.
Kilde: Frank Henriksen: Biograffilmen i Danmark

Et finsk problem

Dansk film har nu fået det, der ellers kendes som et „finsk problem" – at hjemmepublikummet ikke er særligt begejstret for de hjemmebryggede film (derimod øger svensk film for tiden sin andel af hjemmemarkedet). T. Bak Jensen rapporten har beregnet, at „de danske premierefilms andel af biografernes samlede filmindtægter (er) steget med 36% (1980-85). Sagt med andre ord er tilskuernes interesse for gamle danske film faldet i perioden . . . Det fremgår ikke af beregningen, om der er specielle forhold, der kan forklare premierefilmenes større betydning de seneste år." Men det kan skyldes en kvalitetsforbedring, gættes der på: „Et bedre produkt giver større omsætning" (s. 60-61).

Men premierefilmenes større andel (1980-85 fra 24% til 51% af billetindtægterne på danske film) kan også tolkes lige omvendt. Der er jo i det hele taget meget færre og dermed først og fremmest færre gamle film i biografudlejning, og de nye film henter penge hjem på stadig kortere tid, hvorefter begge dele overgår til video, hvor de gamle danske film har et kæmpepublikum. Interessen for gamle danske film er således ikke faldet (snarere steget) men blot flyttet væk fra biografen, hvor de følgelig ikke mere kan medvirke til at opretholde dansk films markedsandel. Da denne markedsandel er gået ned, samtidig med at premierefilmene er kommet til at dominere markedet, så må det jo være premierefilmene, der taber markedsandelen.

Derfor kan de nye film godt være f.eks. teknisk bedre (som T. Bak Jensen skriver), blot giver det bedre produkt ikke større men mindre omsætning end de gode gamle dårlige film. De nye film kan være udmærkede – hvis de er det – men de er måske en forkert slags film, når det gælder popularitet. Set fra det „store" publikums, fra biografernes og fra investorernes side laves der simpelt hen ikke nok „dårlige" film – så gode som i gamle dage. Eller for den sags skyld tilstrækkeligt mange kunstnerisk vellykkede film, som *også* kan samle et publikum. Problemet er ikke, at de gamle film er blevet upopulære og heller ikke at de er væk fra biografterne, men at de nye film ikke er populære nok. Dansk film har et finsk problem.

Penge

Antallet af danske film i biografudlejning er faldet fra 336 i 1977 og 326 i 1981 (videos første år) til 242 i 1984. De 242 svarer til de sidste 15-20 års produktion, som simpelt hen er mindre populær end de gamle film var. Og er på video, hvor de store danske succeser er

Morten Korch, Far-til-fire og lignende (foruden Olsen-banden fra 70erne). På dette nye marked anslås hver film i de nævnte serier foreløbig at have indspillet ialt 1,5 mio. kr. til videoforhandlerne, 0,5 mio til udlejerne og 1 mio til producenten. Det giver omkring 75.000 udlejninger pr. film (à 40 kr.) og et anslået publikum på mindst 225.000, idet mindst tre personer gennemsnitligt ser en hjemlejet videofilm.

T. Bak Jensen rapporten anslår, at 7,5 millioner så danske film på video i 1984 mod 2,7 millioner i biografen. Den samlede omsætning på videomarkedet var i 1986 ca. 600 mio kr. mod biografernes godt 250 mio. kr. Når omkring en trediedel af videoomsætningen stammer fra danske film, må det altså blive ca. 200 mio. kr. og dermed et væsentligt forøget tilskuertal siden 1984. Biografernes omsætning er fra 1980-85 faldet fra 261 til 253 mio kr. (plus inflationen), hvoraf de danske film tegner sig for et fald fra 55 til 44 mio kr. – fra 21 til 17,6% af omsætningen.

Tilskuertallet til danske film i biografen er fra 1977 til 1984 mere end halveret, fra 5,7 til 2,75 millioner, dvs fra gennemsnitligt 16.964 til 11.364 tilskuere pr. film og fra 77 til 43 tilskuere pr. forestilling. Samtidig er tilskuertallet til engelske film i danske biografer steget fra godt 5.000 pr. film til godt 12.000, så de engelske film nu er mere populære end de danske (de amerikanske samler konstant omkring 8.000 tilskuere pr. film).

Der er som sagt tale om gennemsnit (for at kunne sammenligne), der dækker over en udtalt spredning på succeser og fiaskoer. I Rigsrevisionens beretning af 1985 om filmproduktionen 1979-83 fremgår, at 16 af ialt 46 danske film havde indtjent fra 0-0,5 mio kr. til producenten og fem film over 3 mio kr. Det generelle underskud på danske film ses i Figur: „Udgifter og indtægter" – kun i 1981 og 1983 blev de private producenters samlede udgifter spillet hjem. Kun én film indtjente de samlede omkostninger og gav overskud (*Rend mig i traditionerne*, 1979), og af den totale statsstøtte 1979-83 på 119 mio kr. blev kun ca. 3% (4 mio kr.) tilbagebetalt. Tre film havde så små indtægter, at det end ikke dækkede lanceringsomkostningerne, én havde en bruttoindtægt på ca. 11.000 kr, og *Kniven i hjertet* (1981) nåede op på en statsstøtte pr. solgt biografbillet på 939 kr.

Kultur

På den anden side er det gennemsnitlige statstilskud pr. solgt teaterbillet langt højere end på filmbilletterne, og alene støtten til Århus Teater er af samme størrelse som hele filmstøtten. Hvis kulturpolitikken ikke finder det mindre vigtigt at sikre danske film end dansk opført teater – der jo ofte består af oversatte, udenlandske stykker, hvad filmene ikke gør! – så er der ikke noget at græde over.

Til gengæld må danske film så betragtes som elitekunst, sådan som filmloven da også hidtil har gjort det med sin pointering af støtten til film*kunst*. I den forstand har loven været en succes, ikke fordi alle de støttede film nødvendigvis har været stor kunst, men det er dog lykkedes at begrænse filmenes folkelige tiltrækning. Af et samlet fald i solgte biografbilletter på ca. 750.000 om året har dansk film tegnet sig for omkring de 400.000 – langt over halvdelen af hele tilbagegangen.

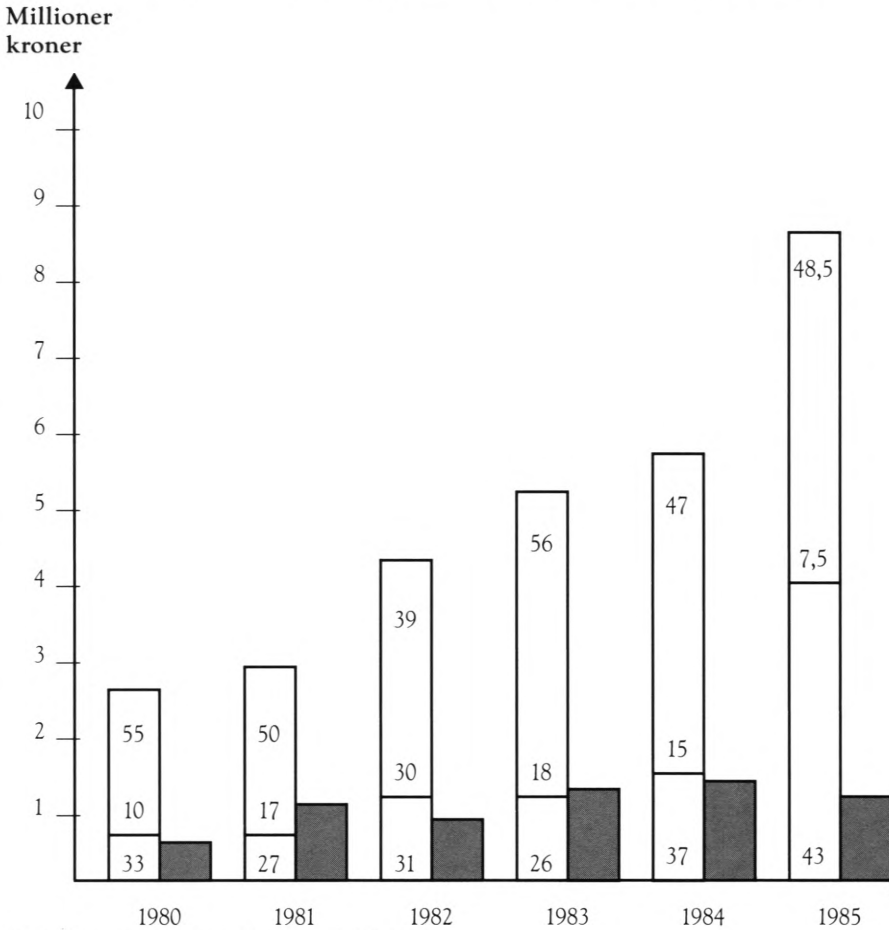
Dermed være ikke sagt, at nu må man glemme alt om kunst og satse på røde heste. Men populære danske film er en nødvendighed for biografernes beståen – specielt dem i provinsen – og i sidste ende også for opretholdelsen af det produktionsapparat og den kontinuitet i arbejdet hos filmmagerne, som statsstøttens blandingsøkonomiske udformning er dannet for at sikre. Og så kan man vel heller ikke se helt bort fra, at biografpublikummets majoritet har en ganske legitim interesse i at få danske film efter dets egen smag. Det må være del af en dansk filmkultur, hvis den ikke helt skal overgå til udlandet.

Det aktuelle lovforslags væsentligste nyskabelse er nok forsøget på at dele vejr og vind mere lige, at støtte både den populære film gennem 50/50 ordningen uden konsulentvurdering og den kunstintenderede film efter samme system som hidtil. Men med den forskel, at konsulenter og filmfolk i det sidstnævnte tilfælde kan arbejde helt klart efter kunstneriske kriterier, uden slinger i valsen. Det skal så vise sig om branchen stadig kan lave publikumstræffere som i gamle dage. Eller om det talent er forsvundet, eller publikum *har* fundet andre græsgange. Og om dansk filmkunst kan udfolde sig mere inspireret og fabulerende.

Udgifter og indtægter

De venstre-vendte søjler:
Produktionsomkostninger (gennemsnit pr. film). Tallene angiver andel i procent. Over stregen den offentlige støtte, øverst FI, nederst Co-Produktionsfonden FI/DR. Tallet under stregen er den private kapital (egenkapitalen). Sammenlagt giver tallene ikke hver gang 100%, da der kan optræde en ikke nærmere oplyst „diverse" andel.

De højre-vendte søjler:
Nettoindtægter, dvs. producentens bruttoindtægt minus lanceringsomkostninger.
Af billetindtægterne får biografen ca. 55% og af.det resterende, filmlejen, får udlejeren op til 20%. Resten er bruttoindtægten, hvoraf lanceringsomkostningerne i perioden har ligget på omkring 30%.



Kilder: Rigsrevisionen, Frank Henriksen, T. Bak Jensen.

Foto: Søren Kuhn Larsen

Jens Jordan

Direktør. Født 20.12. 1939. I dansk format det nærmeste branchen kommer de legendariske tycoons i Hollywood, skønt snarere dem på østkysten end dem i filmbyen. Hans indgang til miljøet er ikke praktisk viden om film, men jurauddannelsen og den advokatvirksomhed, der virkede for Minerva Film, som senere blev opslugt af Nordisk Film.

Fra da gik det stærkt for Jens Jordan, der blev administrerende direktør for A/S Nordisk Film den 1. august 1982 med tilknyttede bestyrelsesposter i selskabets andre organisationer. Året efter forestod han den største filmhandel i danmarkshistorien, da Nordisk overtog hele Sandberg-kæden og dermed satte sig på 80% af markedsandelen af den københavnske biografverden, suppleret med interesser i provinsen og hans senere formandskab for Weekend-TV. Han er desuden formand for I/S Danske Filmproducenter og dermed centrumsfigur i hele filmhandelen med TV.

Den tidligere reserveofficer og nuværende advokat med møderet for Højesteret har på disse få år placeret sig øverst i magthierarkiet, hvorfra han siges ikke blot at tage sig af det administrative og strategiske, men også at blande sig i selv den mindste detalje, der kan holde konkurrenterne på plads og sikre førerpositionen for det 81-årige selskab, der stadig har isbjørnen som sit bomærke.

Michael Blædel

NORDISK FILM A/S (fondsejet)
NF Production (film/TV-prod.)
NF Broadcast (TV-prod.)
NF Commercial (prod. af reklamefilm m.v.)
NF Studio 24 (reklamefilm/videoprod.)
Johan Ankerstjerne (film/videolaboratorium)
International Filmteknik (undertekstlab.)
Filmlageret (filmopbevaring m.v.)
NF Distribution (biografudl.)
NF Video (videodistr., 50%)
NF TV-Distribution (TV-distr. af film, 66%)
Dansk Reklamefilm (-distr., 50%)
NF Biografer (11 stk. m. 53 sale)

Nordisk Film er giganten i den ikke særligt gigantiske danske filmbranche. Det producerer biograffilm og TV-serier, kortfilm, reklamefilm og videoprogrammer. Har landets eneste filmkopieringslaboratorium (Johan Ankerstjerne) og undertekstlaboratorium (International Filmteknik), to af de tre filmstudier (Valby og Risby, det tredje er det statsejede Det danske Filmstudie, og et fjerde er under opbygning hos Per Holst/Kærne Film). Er den eneste reklamefilmsdistributør (50/50 med Gutenberghus). Har den største biografkæde, der dominerer det indre København og breder sig i provinsen. Er den eneste biograffilmdistributør, der i størrelse nærmer sig de amerikanske filialer (Columbia-Fox, Warner, der samarbejder med Metronome, og UIP, der omfatter Paramounth, Universal, MGM og United Artists). Er den største video- og TV-producent udenfor DR, bl.a. i kraft af opkøb af provinsens største videoselskab, Svendborgs Studio 24 Professionel, der belejligt dækker Fyn med henblik på TV2 med hovedkvarter i Odense og landsdelens regional-TV. Nordisk har ca. 20% af videoudlejningen (Esselte som den største har ca. 30%) med bl.a. rettigheder til film fra CBS-Fox samt både Sandberg-familiens og egne kassesucceser. Opkøber siden 1986 TV-rettigheder til film for hele Norden i samarbejde med det norske VIP International (der for tiden er i økonomisk krise), som har 1/3 i NFTV-Distribution og halvpart i Nordisk Film Video.

Kaare Schmidt

Bent Fabricius-Bjerre

Direktør og komponist. Født 7.12.1924. Konservatorie-uddannet pianist, jazzmusiker, tv-vært og komponist af melodier og gennemgående musik til mere end 80 spillefilm.

Fra 1950 direktør for grammofonselskabet Metronome Records, senere udvidet med Metronome Music (1960) og musikforlaget Multitone (1964). Gik for alvor ind i filmbranchen i 1978 med Metronome Productions, hvis første film blev *Lille Virgil og Orla Frøsnapper* fulgt af *Slingrevalsen*, og siden har virksomheden udviklet sig til det eneste egentlige alternativ til Nordisk Film. I 1979 overtog han Constantin Film og indgik partnerskab med Warner Bros. om fælles udlejning i selskabet Warner & Metronome Film. I 1981 overtog han Dagmar-biografen, der med Anne Fabricius-Bjerre som direktør præsenterer sig med et balanceret folkeligt og kunstnerisk repertoire. I 1983 og 1985 blev tv-produktionsselskaberne Metronome Television (serierne *Guldregn* og *Da Lotte blev usynlig*) og Wilder TV føjet til koncernen, der senest også har købt sig ind i pladeselskabet Medley.

I sin filmlinie har Metronome fra begyndelsen investeret i lødige børnefilm (*Gummi Tarzan, Otto er et næsehorn*) og seriøse voksenfilm (*Isfugle* og *Der er et yndigt land*) med Søren Kragh-Jacobsen og Morten Arnfred som husinstruktører. Selskabet sidder desuden på rettighederne til en omfattende videodistribution, der sammen med de øvrige produktionsfaciliteter placerede Bent Fabricius-Bjerre som strategisk bestyrelsesmedlem i Kanal 2 i 1985 og i 1987 som den første formand for sammenslutningen Producenterne, der med det meste af billedproducentleddet som bagland skal forhandle med og levere til fremtidens tv-kanaler.

Michael Blædel

Isen brydes (47 kortfilm Mu), **De skal lære at leve** (48 kortfilm Mu), **Opus I** (49 kortfilm Mu), **Grævlingen og harerne** (50 kortfilm Mu), **Den strømlinjede gris** (52 kortfilm Mu), **Spædbarnet** (53 kortfilm Mu), **Hastighed under ansvar** (53 kortfilm Mu), **Inge bliver voksen** (54 kortfilm Mu), **Jorden rundt på 80 minutter** (55 kortfilm Mu), **Bedre æg** (55 kortfilm Mu), **Sølv** (56 kortfilm Mu), **God tur** (56 kortfilm Mu), **Nye venner** (56 kortfilm Mu), **Ellehammer** (57 kortfilm Mu), **Lørdag 11,57** (57 kortfilm Mu), **Rart at være ren** (57 kortfilm Mu), **Barnet du gav os** (57 kortfilm Mu), **Husmoderfilm III** (57 kortfilm Mu), **Cyklisten** (58 kortfilm Mu), **Dit er livet** (58 kortfilm Mu), **Vi som går mælkevejen** (58 Mu), **Friluft** (59 kortfilm Mu), **Helle for Helene** (59 Mu), **Poeten og Lillemor** (59 Mu), **Et stykke på vej** (59 kortfilm Mu), **Dreamtrip to Denmark** (59 kortfilm Mu), **Forelsket i København** (60 Mu), **Poeten og Lillemor og Lotte** (60 Mu), **Marinus** (60 kortfilm Mu), **En mejerigtig historie** (60 kortfilm Mu), **Usynlige grænser** (60 kortfilm Mu), **Flemming på kostskole** (61 Mu), **Cirkus Buster** (61 Mu), **Poeten og Lillemor i forårshumør** (61 Mu), **Små børn, stor by** (61 kortfilm Mu), **Det røde slips** (61 kortfilm Mu), **Svinedrengen og prinsessen på ærten** (62 kortfilm Mu), **Hvis lille pige er du?** (63 Mu), **Den ene part** (63 kortfilm Mu), **Bussen** (63 kortfilm Mu), **Vi voksne** (63 kortfilm Mu), **Tre piger i Paris** (63 Mu), **Syd for Tana River 663 Mu), Støvsugerbanden** (63 Mu), **Et landbrug i tidehverv** (63 kortfilm Mu), **Margarine – et moderne produkt** (63 kortfilm Mu), **Døden kommer til middag** (64 Mu), **Ih, du forbarmende** (64 Mu), **Selvmordsskolen** (64 Mu), **Paradis retur** (64 Mu), **Når enden er go'** (64 Mu), **Sommer i Tyrol** (64 Mu-arr), **Halløj i himmelsengen** (65 Mu), **Slå først Frede!** (65 Mu), **Pigen og millionæren** (65 Mu), **Slap af, Frede!** (66 Mu), **Tre små piger** (66 Mu-arr), **Smør** (66 kortfilm Mu), **Jeg er sgu min egn** (67 Mu), **Martha** (67 Mu), **I den grønne skov** (68 co-Mu), **Det var en lørdag aften** (68 Mu), **Olsen-banden** (68 Mu), **De røde heste vinder løbet** (68 Mu), **Tænk på et tal** (69 Mu), **Midt i en jazztid** (69 Mu), **Helle for Lykke** (69 mu), **Olsen-banden på spanden** (69 Mu), **Nøglen til paradis** (70 Mu), **Rend mig i revolutionen** (70 Mu), **One of Those Things/Hændeligt uheld** (71 Mu), **Ballade på Christianshavn** (71 co-Mu), **Med kærlig hilsen** (71 Mu), **Olsen-banden i Jylland** (71 Mu), **Man sku' være noget ved musikken** (72 Mu), **Olsen-bandens store kup** (72 Mu), **Olsen-banden går amok** (73 Mu), **Revykøbing kalder** (73 co-Mu), **Olsen-bandens sidste bedrifter** (74 Mu), **Violer er blå** (75 Mu), **Olsen-banden på sporet** (75 Mu), **Olsen-banden ser rødt** (76 Mu), **Familien gyldenkål sprænger banken** (76 Mu), **Affæren i Mølleby** (76 Mu), **Olsen-banden deruda'** (77 Mu), **Matador** (78-81 tv-serie i 18 dele Mu), **I skyttens tegn** (78 Mu), **Olsen-banden går i krig** (78 Mu), **Olsen-banden overgiver sig aldrig** (79 Mu), **Lille Virgil og Orla Frøsnapper** (P), **Slingrevalsen** (81 P), **Gummi Tarzan** (81 P), **Olsen-bandens flugt over plankeværket** (81 Mu), **Olsen-banden over alle bjerge** (81 Mu), **Der er et yndigt land** (83 P), **Otto er et næsehorn** (83 P), **Isfugle** (83 P), **Hodja fra Pjort** (85 P), **Når engle elsker** (85 P+co-Mu), **Ballerup Boulevard** (86 P), **Barndommens gade** (86 co-P), **Peter von Scholten** (87 co-P+Mu).

METRONOME Invest A/S

Metronome Records (pladeselskab)
Metronome Music (muzakdistr.)
Multitone (musikforlag)
Metronome Productions (filmprod.)
Metronome Film (filmudl.)
Warner & Metronome (filmudl., 50%)
Dagmar Teatret (multibiograf)
Metronome Video (videodistr.)
Sonet/Dansk Video (videodistr., 50%)
Metronome Television (prod. TV-fiktion, 60%)
Wilder TV-Produktion (prod. TV-underholdn., 50%)

Metronome er landets mest aktive produktionsselskab – både i 1985 og 1986 havde det over halvdelen af den samlede investering (inkl. støtte fra FI) i nye danske film, som i 1986 beløb sig til ialt 80 mio. kr. I biografdistributionen er Warner & Metronome det næststørste selskab, tæt på UIP. Metronome påbegyndte som et af de første selskaber videoudlejning i Danmark i 1981 og har nu en markedsandel på godt 15%, især i kraft af film fra Warner Home Video. Desuden forhandles TV-rettigheder i hele Skandinavien. I Metronome Television har Søren Kragh-Jacobsen og Morten Arnfred 40%, og i Wilder TV har Sten Bramsen halvpart.

Kaare Schmidt

Tivi Magnusson

Producent. Født 30.9.1942. I lære på Laterna 1962-64, derefter et år i udlandet, bl.a. hos Woodfall, og fra 66-73 i tøjbranchen, hvorefter han startede importselskabet HTM Film med distribution af kvalitetsfilm som *Hester Street*, *Den amerikanske ven*, *Den uskyldige* og *Jeg elsker dig*. I en periode leder af art-cinema-salen i Palads og 79-81 direktør for Alexandra Teatret. Fra 1980 producent med *Tomas – et barn du ikke kan nå* om Lone Hertz og hendes psykotiske søn. Fra 1984 producer på Metronome Productions.

Michael Blædel

Mordskab (69 co-D), **Tomas – et barn du ikke kan nå** (80 P), **Thorvald og Linda** (82 P), **Udenrigskorrespondenten** (83 P), **Min farmors hus** (84 co-P), **Hodja fra Pjort** (85 P), **Når engle elsker** (85 P), **Manden i månen** (86 P), **Et skud fra hjertet** (86 P), **Ballerup Boulevard** (86 P), **Barndommens gade** (86 P), **Peter von Scholten** (87 co-P).

Gunnar Obel

Producent. Født 1928. Operatøreksamen og operatør ved Fotorama i Viborg, fra 1953 selvstændig biografdirektør for Nr. Snede Bio vest for Horsens og tre år efter for Kino i Nykøbing Mors. Sideløbende med yderligere biografdrift i provinsen import og udlejningsselskab fra 1958, hvor indtægter fra Django-serien og den tyske føljeton om skolepige-sex blev anvendt på ambitiøse film som *Badeanstalten* og *Stuegang*. Fra 1971 også producent, da han satte penge i *Skæve dage i Thy* og Claus Ørsteds Blicher-filmatisering *Præsten i Vejlby* og egentlig producer, da han købte rettighederne til Leif Panduros romaner og med Edward Fleming som ekspeditionssekretær afskibede en sending litterær fast-food i billeder, først med *Rend mig i traditionerne*.

I 1981 gik hans virksomhed Obel Film ApS konkurs, mest foranlediget af tabet på drift af Alexandra Teatret i København og produktionen af Jon Bang Carlsens *Næste stop – paradis*. Men den foretagsomme filmmand med daværende domicil i Thisted og sans for gynger og karruseller rejste sig igen med et nyt selskab, og i 1985 emigrerede han til England med overskuddet fra *Den kroniske uskyld*, placerede sin udlejning hos Nordisk Film og har senest produceret Jon Bang Carlsens *Rejsen til Amerika (Time Out)* samt annonceret en filmatisering af Hanne-Vibeke Holsts debutroman „Til Sommer".

Michael Blædel

Skæve dage i Thy (71 co-P), **Præsten i Vejlby** (72 co-P), **Rapportpigen** (74 co-P), **Rend mig i traditionerne** (79 P), **Næste stop – paradis** (80 P), **Har du set Alice?** (81 P), **Den ubetænksomme elsker** (82 co-P), **De uanstændige** (83 co-P), **Den kroniske uskyld** (85 co-P).

Per Holst

Producent og instruktør. Født 1939. Blandt de initiativrige igangsættere uden for Nordisks domæne holder Per Holst en kurs, der ikke lader sig definere, men som i hvert fald er præget af kampånd, filmglæde og tro på, at det stadig kan lade sig gøre at manøvrere konstruktivt i den danske filmverdens blandingsøkonomi.

Oplært som altmuligmand i reklamebranchen siden sit 19. år, instruktørdebut med *Afskedens time* for hans eget selskab Petra Film A/S, folkeligt gennembrud med tv-filmene i licenskampagnen i 1975, stifter af import- og distributionsselskabet Kærne Film i 1979, og siden gennem Per Holst Filmproduktion producent for Bille August, Nils Malmros og Lars von Trier med satsninger, der er blevet balanceret af f.eks. engagementet i Walter og Carlo herunder instruktion af den første, *Op på fars hat*. For tiden i gang med at etablere et ambitiøst produktionsmiljø i samarbejde med Palle Fogtdal, omfattende studier, tv, video og film. Desuden medejer af Kærnefilm Studier ApS, der producerer reklame- og kortfilm og video. Belønnet i 1985 med Bodil for sin producentindsats.

Michael Blædel

Bennys badekar (71 tegnefilm co-P), **Afskedens time** (73 I+co-M+P), **Slægten** (78 S), **Kaptajn Klydes venner vender tilbage** (80 co-P + teknisk I), **Kundskabens træ** (81 P), **Zappa** (83 P), **Skønheden og udyret** (83 P), **Drengen der forsvandt** (84 P), **The Element of Crime/Forbrydelsens element** (84 P), **Tro, håb og kærlighed** (84 co-P), **Ofelia kommer til byen** (85 co-P), **Walter og Carlo – Op på fars hat** (85 I+co-M+P), **Flamberede hjerter** (86 P).

Palle Fogtdal

Forlægger og producent. Født 1.11.1931. Boghandleruddannet og selvstændig udgiver fra 1965 med profil i blade som Bo Bedre og Eva. En tid direktør for dagbladet Information, som han skænkede til medarbejderne. Igangsætter af nyhedsmagasinet NB!, der fik kort levetid i 1970. Fra 1984 uberegnelig, men kvalitetssøgende con-amore filmmand mellem andre gøremål af mæcen-agtig karakter. Afhændede i 80erne det meste af sin udgivervirksomhed til Bonnier og satser nu fra tid til anden penge på dansk film *(Elise, Valhalla* og *Ofelia kommer til byen)*. Sleeping-partner i Grand Teatret og dets importselskab Camera Film og medinteressent i Per Holst Film samt kompagnon med Holst i det ny produktionscenter, der er under opbygning.

Michael Blædel

Ebbe Preisler

Producent. Født 3.9.1942. Uddannet skolelærer og praktisk filmarbejde på Laterna, før han gik ind i praktisk produktion med *Skæve dage i Thy*. Etablerede i 1971 Ebbe Preisler Film og lagde for med *Livet er en drøm*, der i interviewform portrætterede fire sindslidende tidligere patienter fra Nordvang. Med den film blev linien lagt for en række produktioner af holdningspræget og debatsøgende karakter, såvel i dokumentariske kortfilm såsom *Et undertrykt folk har altid ret*, der anskuede sagen fra palæstinensernes side, som i spillefilmene *Aftenlandet* om Danmark som politistat og senest *Jeg elsker dig* om terapeutisk hjælp til ægteskaber i krise.

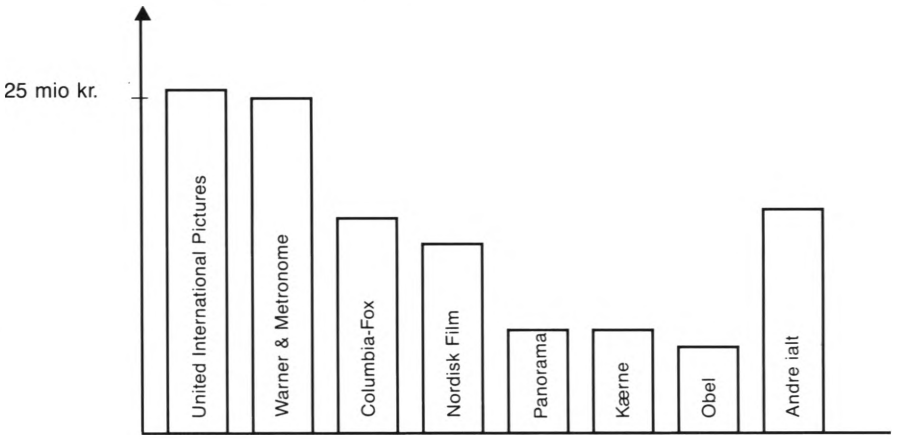
Desuden har han stået bag en række tegnefilm i samarbejde med Jannik Hastrup og kunstnerportrætter af Ole Schwalbe, Robert Jacobsen, Sonja Ferlov Mancoba og Sv. E. Hansen. På et tidligt tidspunkt involveret i Jacob Holts *Amerikanske billeder*, men havde ikke noget med færdiggørelsen at gøre. Forlod midtvejs på grund af sygdom *Ofelia kommer til byen*, der blev overtaget af Per Holst Film. Blandt hans entrepriseopgaver for DR er Ebbe Reich Kløvedals og Bjørn Erichsens serie om arbejderbevægelsens historie *Nu dages det . . .*, optaget mellem 1984 og 1986. Bestyrelsesmedlem i den nydannede sammenslutning Producenterne, der indkorporerer det tidligere DVK, Danske Video- og Kortfilmproducenter, der igen var en fusionering af Frie Filmproducenter og Foreningen Danske Film. Formand for repræsentantskabet i SFC.

Michael Blædel

Skæve dage i Thy (71 dokumentarfilm co-I+co-M+co-P+co-F), **Familien med de 100 børn** (72 P1), **Livet er en drøm** (72 P), **Et undertrykt folk har altid ret** (76 P), **Aftenlandet** (77 co-P), **Kloden rokker** (78 co-P), **Trællene** (78 co-P), **Trællenes oprør** (79 co-P), **Trællenes børn** (80 co-P), **American Pictures/Amerikanske billeder I-II** (81 P), **Din nabos søn** (81 P+P1+Script), **Af jord er du kommet** (84 P). **Fugl Fønix** (84 P), **Samson og Sally** (84 P1), **Nu dages det...** (84-86 udsendt 87 tv-serie i 6 dele P), **Ofelia kommer til byen** (85 præproduktion), **Natterytter** (86 kortfilm P), **Din daglige dosis** (86 co-P), **Pigen Trylle og hendes tøjdyr** (85 tegnefilm P), **Jeg elsker dig** (87 co-P+P1).

Filmudlejning

Selskabernes omsætning 1985



Just Betzer

Producent. Født 11.6.1944. Ved siden af Gunnar Obel gennem 20 år provinsens dynamiske figur i udlejnings- og producentledet. Mere forretningsmand end aktiv i det skabende, men fra tid til anden med lyst og ambitioner til at sikre et seriøst projekt økonomisk grundlag.

Begyndte som drengepiccolo i sine forældres biograf i Risskov og kom i 1961 til København som assistent for Bent Christensen, blev senere atelierchef på ASA, produktionsleder på *Den røde kappe* og fra 1967 direktør for udlejningsselskabet A/S Panorama med import af bl.a. *Asterix* og *Smølferne* og aktiv investering i *Det er så synd for farmand*. Overtog i 1971 A/S ASA's filmpulje og accelererede sin producervirksomhed med Gyldenkål-serien. Desuden omfattende biografdrift, indtil han i 1985 solgte det hele. Udlejningsvirksomheden med videorettigheder til 65 danske film blev afhændet til den norske koncern Media Vision A/S, og selv flyttede han med sit produktionsselskab til London, hvorfra han satser på en fradragsberettiget international karriere med Sven Hazels romaner som fundament, kombineret med prestigebetonede indsatser som *Babettes gæstebud* og rentable, lavt budgetterede action-historier på Phillipinerne.

Michael Blædel

Det er så synd for farmand (68 P), **De 5 og spionerne** (69 P+P1+R), **Ekko af et skud** (70 P+co-P1), **De 5 i fedtefadet** (70 co-P+co-P1), **Sådan er porno** (71 P), **Far til fire i højt humør** (71 P), **Lenin, din gavtyv!** (72 P), **Sådan gør de det** (72 P), **Revyköbing kalder** (73 co-P), **Familien Gyldenkål** (75 P), **Brand-Børge rykker ud** (76 P), **Julefrokosten** (76 co-P), **Familien Gyldenkål sprænger banken** (76 P), **Pas på ryggen, professor!** (G P), **Familien Gyldenkål vinder valget** (77 P), **Firmaskovturen** (78 co-P), **Vinterbørn** (78 P), **Slægten** (78 P), **Krigernes børn** (79 P), **Johnny Larsen** (79 P), **Verden er fuld af børn** (80 P), **Attentat** (80 P), **Øjeblikket** (80 P), **Det parallelle lig** (81 P), **Kidnapning** (82 P), **Tre engle og fem løver** (82 P), **Min farmors hus** (84 P), **Suzanne og Leonard** (84 P), **Searchers of the Voodoo Mountain/Farlig vej til helvede** (85 P), **Mr. Salvage** (85 P), **Wheels of Terror/Døden på larvefødder** (86 P), **Babettes gæstebud** (87 P).

TOP 20 i biografen 1986

		Premiere dato	Antal uger i 1986	Nationalitet	Udlejer
1.	**Mit Afrika**	21.02.86	45	USA	UIP
2.	**Op på fars hat**	29.11.85	alle	Danmark	Regner Grasten
3.	**Politiskolen 3**	04.07.86	26	USA	Warner & Metronome
4.	**Valhalla**	10.10.86	12	Danmark	Warner & Metronome
5.	**Yes, det er far**	28.11.86	5	Danmark	Regner Grasten
6.	**Tilbage til fremtiden**	13.12.85	alle	USA	UIP
7.	**Jagten på Nilens Juvel**	31.03.86	39	USA	Columbia-Fox
8.	**Top Gun**	08.08.86	21	USA	UIP
9.	**Kong Salomons miner**	24.01.86	49	USA	ABCollection
10.	**Rocky IV**	14.02.86	46	USA	UIP
11.	**Cobra – Lovens stærke arm**	15.08.86	20	USA	Warner & Metronome
12.	**Den kroniske uskyld**	04.10.85	alle	Danmark	Obel
13.	**Karate Kid 2. del**	18.07.86	24	USA	Columbia-Fox
14.	**Rambo**	25.10.85	alle	USA	Warner & Metronome
15.	**Barndommens gade**	07.11.86	8	Danmark	Warner & Metronome
16.	**Regnskovens hemmelighed**	03.02.86	47	England	Panorama
17.	**Mord i mørket**	19.09.86	15	Danmark	Nordisk
18.	**Farven lilla**	05.09.86	17	USA	Warner & Metronome
19.	**Sidste år er længe siden**	21.03.86	41	USA	Constantin
20.	**Hodja fra Pjort**	04.10.85	alle	Danmark	Warner & Metronome

Nina Crone

Producent. Født 1948. Kom efter afbrudte kultursociologiske studier til Workshoppen som sekretær. Senere produktionsassistent og fra midten af 70erne sammen med sin daværende mand Erik Crone primus-motor i Crone Film Produktion. Siden selvstændig og i branchen anerkendt som en både opsøgende og kreativ producer med overblik over alle detaljer og særlig evne for at samle trådene i store produktioner. Det er især kommet TV til gode. Danmarks Radio engagerede hende til at styre det omfattende Rifbjerg/Kjærulff-Schmidt projekt *Vores år* (78-79) og i 1982 Tørk Haxthausens serie *Udvikling*. Senest har hendes Crone Film produceret Karen Blixen novellen *Sorg-agre*.

Michael Blædel

Mor – jeg har patienter (72 – fra 80 Johnny alene i verden – co-P1), **Det gode og det onde** (75 co-P1), **Kun sandheden** (75 P1), **Herfra min verden går** (76 P1), **Normannerne** (76 co-P1), **Smertens børn** (77 P1), **Veronicas svededug** (77 P1), **Lille spejl** (78 co-P), **Hør, var der ikke en, som lo?** (78 P1), **Achilleshælen er mit våben** (79 P1), **Kvindesind** (80 co-P), **Den ubetænksomme elsker** (82 co-P), **Tukuma** (84 P), **Busters verden** (84 P), **Take it Easy** (86 P), **Peter von Scholten** (87 co-P).

Erik Crone

Producent. Født 23.11.1946. Alt-muligmand og producerassistent på Laterna Film i 1967, produktionsleder på *Farlige Kys* og *Den forsvundne fuldmægtig* og fra 1973 selvstændig producent med kritisk succes i *Flugten* og folkelig i *Nitten røde roser*.

Fra den ambitiøse start i opposition til folkekomedien bevægede Crone sig over mod de mere traditionelle seriøse film på baggrund af anerkendt litteratur, og da Lademanns forlag i 1976 overtog Preben Philipsens biograf-kæde og udlejningsselskab, blev Crone chef for filmimperiet. Da Lademann afhændede sine interesser, blev Crone filmkonsulent i 1980, hvor han et par år hovedsagelig dyrkede linien med de litterære filmatiseringer (*Jeppe på bjerget*, m.fl.). Derefter med i filmbranchens forsøg på at etablere et tv-entrepriseselskab som alternativ til Danmarks Radio på præmisser, der næsten er identiske med det kommende TV2s grundlag. Derefter igen producent med det lødige, men identitetsløse cirkusmelodrama *De flyvende djævle*, der fejlede kommercielt og tvang Crone tilbage i de ansattes rækker, først som producer på Morten Arnfreds dokumentarfilm for Dansk Flygtningehjælp, dernæst som opsøgende producer for Nordisk og senest som sekretariatsleder for sammenslutningen Producenterne, der blev dannet i 1987 af tv- og videoproducenter med henblik på at forhandle priser og vilkår med TV2 og DR.

Den all-round kyndige filmmand har haft væsentlig indflydelse på dansk film som igangsætter og som privat-investor i de projekter, han troede på, men resultatet af den økonomiske risiko synes nu at have placeret ham endeligt i det administrative apparat, hvor hans oprindelige interesse for det fornyende og eksperimenterende næppe vil dominere.

Michael Blædel

Kære Irene (71 P1-ass), **Et døgn med Ilse** (71 P1-ass), **Nadveren** (71 K1), **Den forsvundne fuldmægtig** (71 co-P1), **Farlige kys** (72 P1), **Mor – jeg har patienter** (72 – fra 80 Johnny alene i verden – co-P1), **Flugten** (73 co-P), **Gæstearbejdere** (74 P), **Nitten røde roser** (74 co-P), **Per** (75 P), **Kun sandheden** (75 P), **Den korte sommer** (76 P), **Hjerter er trumf** (76 P), **Normannerne** (76 P), **Blind makker** (76 P), **Strømer** (76 P), **Terror** (77 co-P), **Hærværk** (77 co-P), **Lille spejl** (78 co-P), **Lille Virgil og Orla Frøsnapper** (80 co-P), **Bakom jalousien/Bag jalousien** (85 SV/DA co-P), **The Flying Devils/De flyvende djævle** (85 DA/SV P).

Sven Borre

Direktør. Født 1918. En af film- og TV-branchens toneangivende, smidigste og samtidig mest anonyme bagmænd.

Sven Borre studerede oprindelig jura, gennemførte ikke studiet, men blev sekretær i Travselskabet. Derpå slog han over i den journalistiske løbebane (hans far havde været kriminalreporter på Nationaltidende), først på Travbladet og endelig BT, hvor han helst tog sig af teaterstof. Via sine kontakter med skuespillere blev han direktør for det kunstnerejede pladeselskab ABC, der indgik i fællesdistribution med Metronome Records (Bent Fabricius-Bjerre). Da pladeselskabet Philips opkøbte ABC, blev Sven Borre direktør for den danske afdeling (største hit „Den gamle gartner"). Efter 10 år som direktør for Philips Records ansattes Borre som journalist på Ekstra Bladet. Han blev i denne periode rådgiver for Dirch Passer, der var Sagas (og senere Merry Films) hovedkraft. Herved blev Borre i 1970 medejer af Saga Film og blev endvidere via Sagas transaktioner med Risbystudierne i 1977 formand for disses bestyrelse. Som administrerende direktør af Saga planlagde han en ombygning af Sagabiografen på Vesterbrogade til multibiograf, hvilket hindredes af Københavns kommune (ideen blev senere realiseret af Henrik Sandberg med ABCinema).

Filmaktieselskabet af 25. november 1974 blev stiftet af Flemming John Olsen (Saga) og Sven Borre til at varetage distributionen af Sagas ældre film, som senere blev bovspryd i videoudlejningens gennembrud i Danmark: først blev de solgt til Brugsen, der som den første begyndte videoudlejning herhjemme i 1981 (og betalte 175.000 for hver af de første 10 Saga-film samt 2 millioner kr i option på Sagas øvrige film) og senere til Esselte hvor de blev selskabets danske indslag i et ellers amerikansk domineret udbud. Saga begyndte i samme periode at opkøbe biografer i provinsen og fik i den forbindelse et shipping-firma ind som tredjeaktionær. Sven Borre og Flemming John Olsen lod sig derefter begge købe ud af Saga. Borre etablerede alene Saga Video og Kortfilm A/S, som meget hurtigt blev et af de førende kortfilmselskaber.

I TV-branchen sad Borre som formand for bestyrelsen af Kanal 2, da selskabet ejedes af Klaus Riskær Pedersen. Ved salget 1986 af Kanal 2 Broadcast erhvervede Borre 40% af aktierne, selskabets advokat Karoly Nemeth 20% (han sidder i flere af Borres bestyrelser) og Esselte 40%. Sven Borre er altså reelt den mest betydningsfulde figur i Kanal 2. Det er stærke kort i fremtidens av-branche i kombination med Saga Video og Kortfilm A/S og Filmaktieselskabet af 25. november 1974.

Carl Nørrested

80ernes danske film fra A til Z

af Lene Nordin

Ambitioner er der masser af i dansk film. Talenter ligeså. Vi har instruktører – fra de garvede som Henning Carlsen, Palle Kjærulff-Schmidt og Erik Balling, over de prøvede: Arnfred, August, Malmros, Rex og Clausen blandt andre, til de helt unge: Åke Sandgren, Rumle Hammerich, Lars von Trier, Linda Wendel. Vi har fotografer, klippere, lyd- og lysfolk, scenografer, skuespillere, som man tror på kan præstere noget virkelig seværdigt. Og mange filmprojekter lyder lovende. Spændende forslag til filmiske løsninger, planer om utraditionelle rollebesætninger, optagelser på eksotiske steder, overraskende pointer osv. Alligevel må man konstatere, at det åbenbart er svært at få lavet *en rigtig god film*. På vejen fra idé og projektering gennem møllen af ansøgninger om støtte og finansiering over selve udførelsen frem til det endelige resultat går noget skævt. Om det i det konkrete tilfælde skyldes konsulenternes inkompetence på filmområdet, producenternes indblanding, pekuniære kompromisser, praktiske besværligheder, instruktørens blakkede bagtanker eller bare, at virkeligheden er anderledes end fantasien, og at filmproduktionen er vanskelig at magte, kan ikke siges generelt. Men vi kan se det på den færdige film.

Her i 80erne har vi gennemsnitligt lavet omkring ti film om året. En del har været rigtig dårlige, dem kan vi her lade uomtalt, men mange har været hæderlige, dvs. enten pæne og tilforladelige (som *Oviri*), delvist underholdende og velfungerende (som *Mord i mørket*) eller forsøg på noget nyt og derfor tiltalende (som *Den ubetænksomme elsker*). Men de er alligevel kun blevet til mådelige eller halvgode film. Så har der været film, der var bedre end det, rigtig udmærkede film med et vist personligt præg og kvaliteter på forskellige områder. *Der er et yndigt land*, *Forræderne*, *Tro håb og kærlighed*, *Flamberede hjerter* er nogle af dem. Men hvor er den *rigtig* gode film?

Vi skal ikke nødvendigvis lave lutter mesterværker på internationalt plan. Men vi må kunne kræve, at de kunstneriske film vi producerer i det mindste bliver sammenhængende og helstøbte inden for deres egne præmisser, at de med andre ord mener hvad de siger, og holder, hvad de lover.

Ser man ned over listen med firsernes spillefilm, skal der mere end almindelig velvilje til at finde bare fem sådanne film. Søren Kragh-Jacobsens *Gummi Tarzan* fra 1981 var en uprætentiøs og uinfantil børnefilm, der med sin for sentimentalitet og voksen nedladenhed rensede tone og sin balance mellem direkte virkelighedsskildring og veloplagt fantasiudfoldelse fortalte en følsom historie om barnets verden, til glæde for såvel børn som voksne. Nils Malmros' psykologisk indfølende og realistisk beskrivende *Kundskabens træ* (1981) fortalte om pubertetens uskyld og sårbarhed i et glidende og sanset udviklingsforløb, der frem for noget lyste af naturlighed. Lars von Triers *Forbrydelsens element* (1984) var et teknisk gennemarbejdet og stilistisk originalt stemningsbillede af et fremtidens døende Europa, en suggerende, visuel tour de force. Det er eksempler på film, som har originalitet, stil og personlighed. De hænger sammen i indhold og form. De har både fortælling og følelse. De er en oplevelse at se og derfor en berigelse og en kunst. Det er sådanne rigtig gode film, vi vil se.

Børnefilmen kan vi være stolte af. Vi er ved lovgivning sikret en kontinuerlig produktion, og vi er efterhånden ved at få taget livet af *Far-til-fire*-filmene på den eneste rigtige måde, nemlig ved at lave gode børnefilm, som er for børn. De bliver set og rost både herhjemme og internationalt, men der er stadig alt for få af dem. Det er for dårligt, når ens små en-meter-høje venner kun har en håndfuld favoritter, de gider snakke om: Lille Virgil, næsehornet Otto, Gummi Tarzan og selvfølgelig Buster. Forslaget til den kommende filmlov med en styrkelse af børnefilmen – bl.a. med ansættelse af endnu en børnefilmkonsulent på filminstituttet – lyder derfor som en perspektivrig idé.

Citat: „Det ville være herligt, hvis der blev lavet masser af film, masser af forskellige film, film med ydre og indre virkelighed, politiske film, poetiske, agressive, forbandede, fløjtende, idiosynkratiske, grimme, demyske, fordske, renoirske, men først og fremmest danske!" (Klaus Rifbjerg i Politikens kronik 24. marts 1968).

Danmarksbilledet i 80'ernes spillefilm giver indtryk af en nation bestående af lutter bedrestillede mellemlagsfolk, som følelsesmæssigt ikke kan komme sig over puberteten. Deres historiske bevidsthed rækker til den 2. verdenskrig, kulturelt dyrker de den nyere nationale litteraturskat, socialt og politisk er de indifferente. Hvor er miljødebat og kernekraftdiskussionerne, hvor er arbejdsløsheden, sultecirkulæret og det evige optimistsmil, hvor er den bløde mand og de kvindelige topstillinger, samlivsterapien og cølibatmanien?

Elskere er der alt for få af i 80'ernes danske film. Nævn een!? Siden Hans Kurt, Poul Reichhardt og Ebbe Langberg var Danmarks svar på Clark Gable, Gérard Philipe og Errol Flynn har vi ikke set en ærlig førsteelsker på det hvide lærred. Nutidens filmelsker er kæresten eller samleveren, og han er enten for ubehjælpsom eller ubetænksom til rollen som fyrig storcharmør. Karakteristisk nok skulle der en kvindelig instruktør – Helle Ryslinge – til at lokke en enkelt hanløve ud af budskadset, og så var der alligevel ikke rigtig noget godt brøl i ham. Det nærmeste vi er kommet et godt bud har faktisk været Walter i *Op på fars hat*, da han med Gustav Winkler-smørtenor brød ud i måneskinsserenade på stranden. Og det siger lidt om niveauet. Så frem med Cary Grant'erne!

Folkekomedien, den populære familiefilm der har så lang tradition i den danske filmhistorie, har næsten været glemt i 80'erne. Og det skyldes ikke, at det er en trivialgenre, som hører en anden epoke til – som Marguerite Viby-filmene i 30'erne eller Morten Korch-filmene i 50'erne. For det er en god og rummelig genre, der også er egnet til seriøs og nutidig filmkunst. Der er faktisk ingen grund til at rynke på næsen, men god grund til at benytte sig af de fordele og erfaringer, genren har at byde på.

Folkekomediens traditionsstærke skabelon – med en enkel handlingsgang, jævne almindelige mennesker med almenmenneskelige problemer, lykkelig slutning og den fortrolige, typiske danske hyggeatmosfære – har med stor publikumsmæssig og kunstnerisk succes været anvendt op gennem 60'erne og 70'erne. Her er den blevet gjort vedkommende og kunstnerisk meningsfuld gennem lødige manuskripter, der godt turde binde an med realistiske, hverdagsagtige problemer samtidig med at den godmodige hyggemorskab blev bibeholdt. Det har vi set i f.eks. Panduro-Bent Christensen-samarbejdet *Harry og kammertjeneren* (61), *Støvsugerbanden* (63) og *Naboerne* (66), i Balling-Bahs' *Olsen-Bande*serie (1968-81) og i så glimrende enkelt produktioner som Henning Carlsens *Man sku' være noget ved musikken* (72), Astrid Henning-Jensens *Vinterbørn* (78) og Edward Flemings *Lille spejl* (78). Her i 80'erne er det kun nogle enkelte instruktører, som har benyttet sig af genrens oplagte muligheder. Erik Balling, vores mest drevne håndhæver af den gode folkekomedie, har – ud over at afslutte sin lange af Nordisk Film finansierede Bande-serie med nr. 12 og 13 i 1981 – instrueret Kim Larsen og Erik Clausen-konceptet *Midt om natten* (84) og så vidt man kunne se haft mere end inspirerende indflydelse på Sune Lund-Sørensens *Mord i mørket* (86), en kriminalfilm tilsat så meget folkelighed og hyggegrin, at forfatteren til romanforlægget, Dan Turell måtte forlade premiereforestillingen. Erik Clausen har lavet sine helt personlige folkekomedier *Felix* (82) og *Rocking Silver* (83), hvor folkeligheden ikke kun er en gemytlig form for underholdning, men et oprigtigt tilværelsessyn. Og endelig har Edward Fleming, der med den kunstnerisk sammensatte *Lille spejl* havde perfektioneret folkekomedien, her i 80'erne lavet sit eget konglomerat af filmatiseret gymnasiepensum, ungdomsleflen og pinlige platheder: *De uanstændige* (83) og *Den kroniske uskyld* (85).

Det er påfaldende få og påfaldende få gode film i en genre, der som den eneste har vist sig bæredygtig som både filmkunst og folkelig succes.

Gyngerne og karrusellerne: Det har været de regerende filmkonsulenter Poulsen & Hansens politik at give støtte til både det kunstnerisk seriøse og til det kommercielle super-folkelige. Det kan der siges, og det er der blevet sagt, mange kritiske ord om, fordi det har været en politik – eller snarere en strategi – som ikke har haft hjemmel i filmloven. Men uanset hvad man måtte mene om de seneste par års filmproduktion, så har den gjort et centralt problem klart for enhver – med eller uden tilknytning til filmverdenen: Vi kan ikke nøjes med at lave snæver, seriøs filmkunst. For at holde den danske filmkultur levende, må vi skaffe rum og økonomi for såvel den smalle kunstneriske film som den bredere kvalitetsfilm og den kommercielle underholdningsfilm.

Historien om dansk film er historien om fremgang og tilbagegang. Fremgang for produktionen af kunstneriske og seriøse film og i visuel og teknisk perfektion. Tilbagegang for publikumssøgningen til biograferne, for den kommercielle underholdningsfilm og for det samlede antal af producerede film. Tendenserne i bare de sidste tre tiår taler tydeligt om udviklingen:

60'erne var herlige. Folk gik i biografen. De store gamle filmselskaber levede endnu. Kritikken rasede over bundrekorder og den totale elendighed. Vi producerede sammenlagt 195 spillefilm og højst en halv snes af dem var værd at se. Dreyers *Gertrud*, Carlsens *Sult*, Rifbjerg & Kjærulff-Schmidts *Weekend* og Panduro & Bent Christensens *Harry og kammertjeneren* var som nogle af datidens kunstneriske milepæle på repertoiret sammen med perler af kitsch som *Reptilicus* og *Baronessen fra benzintanken*.

70'erne var frugtbare, med en helt anden struktur i filmproduktionen. I det tiår laves lige mange kommercielle og kunstneriske film. Det samlede produktionsantal er stadig

højt, gennemsnitligt 18 film om året. Den „harmløse underholdning" bliver om muligt endnu flovere, den bløde porno dyrkes i *Sengekant*- og *Stjernetegn*-serierne, forlystelsesfilmene er af *Familien Gyldenkål*-slagsen. De seriøse film er til gengæld enten auteurværker som Malmros' og Bille Augusts film, eller som noget nyt en temmelig stor produktion af kunstneriske kvalitetsfilm – i periodens foretrukne genrer: kriminalfilmen, folkekomedien, ungdomsfilmen og kvindefilmen.

80'erne er enestående. Vi har ialt lavet omkring 80 spillefilm, alle *kunstneriske* – altså pr. definition. Der er udelukkende lavet statsstøttede film efter filmloven, efter at Olsen-banden plankede den og forsvandt for sidste gang i 1981.

Det er ikke underligt, at publikum fra 60erne holdt op med at se film i biografen, når filmene var mindst lige så triviale og lavmålte som tv-programmerne. Men nu *har* vi ekspertisen og den kunstneriske standard. Lad os få en filmlov, som tilfredsstiller alle de *forskellige* behov for danske film. Biograffilmen skal være et bredt kulturtilbud, ingen andre medier kan dække.

Internationale succes'er: De senere års borgerlige regering har haft som slagord, at vi skal eksportere os ud af problemerne. Til hjælp til de særdeles sparsomme midler til filmproduktionen kunne en international succes naturligvis være enhver producents ønskedrøm, også når producenten – for størstedelen af budgettets vedkommende – er staten. Men hvis danske film skal satse på et internationalt marked skal det ikke være ved at lave produktioner, der *ligner* de store udenlandske. Forskellige forsøg har været gjort: Anders Refns engelskesprogede, teknisk perfektionerede bredlærredsfilm *De flyvende djævle*, Lars von Triers ligeledes engelske *Forbrydelsens element* og Henning Carlsens fransk-canadisk-danske Gauguin-film *Oviri* – og de har ikke tilnærmelsesvis haft den økonomiske medgang, man må have troet på, ikke engang herhjemme! Selv om de har været flotte film og har høstet anerkendelse i international festivalsammenhæng, er vores budgetter på 10-15 millioner kr. stadig latterlige småpenge til en storproduktion. Kronen bør i så fald være et dollartegn. Hvis vi skal gøre os håb om interesse og afsætning – herhjemme og i udlandet, må vi lave danske film. For det er dét vi kan.

Janteloven gik ud over Dreyer. Som da han præsenterede *Gertrud* i Paris i 1965. Den danske presse var til stede, rynkede på næsen og kedede sig, den internationale var tro mod mesteren. Og da Carsten Brandt efter en respekteret karriere som teaterinstruktør debuterede på film med *92 minutter af i går* (1978) og lod den få verdenspremiere på en fransk festival, var den danske presseomtale så nedsablende (ikke mindst for en debutfilm), at han måtte til Det svenske filminstitut for at få lov til at lave den intense og velinstruerede Norén-filmatisering *Dæmoner* i 1986. Og Chr. Braad Thomsen, som før nogen anden har haft øje for originale internationale filmkunstnere og som selv har skabt stærkt personlige film med internationale anerkendelser, har tilsyneladende på grund af sin filmpolitiske kompromisløshed og sin stædige agitation for den, været udelukket fra dansk filmproduktion siden den meget roste *Koks i kulissen* i 1983.

Danske instruktører med visioner ud over hjemmemarkedet bliver til stadighed mindet om jantelovens første bud.

Klassikerfilmatiseringen har altid været et yndet mål for dansk filmproduktion. Bare i de sidste 25 år er der lavet henved 40 film. Den kombination af fordele, som genren byder på, med både kunstnerisk blåstempling (en allerede på forhånd kunstnerisk holdbar fortælling, som er åben for fortolkning) og en potentielt stor publikumssøgning (ikke mindst hvis filmen er spektakulær og lader kendte skuespillere udfolde sig) har altid tiltrukket instruktører og producenter. „Klassikeren" kan være hentet forskellige steder fra. Fra den ældre litteraturskat (som Holberg og Herman Bang) eller fra den tidlige del af dette århundrede (Martin Andersen Nexø). Den kan være en moderne klassiker (Panduro og Rifbjerg) eller en god bestseller (Erik Aalbæk Jensen). Instruktørerne spænder fra debutanten (Claus Ploug) til veteranen (Astrid Henning-Jensen), fra de kunstnerisk prægnante (Bille August og Anders Refn) til den rutinerede moneymaker (Edward Fleming). Man kunne få den tanke, at filmatiseringerne har mere med brød på bordet end brændende engagement at gøre. Hvis en instruktør vil holde sig i arbejde er det sikkert lettere at få et litterært projekt til at glide gennem bevillingssystemet end hver gang at skulle opfinde en god historie selv. Men kigger man ned over filmatiseringerne gennem årene, er det forstemmende klart, at klassikerens fordele sjældent bliver filmens fordele. De litterære kvaliteter forbliver i

bedste fald litterære i stedet for en fortolkende visualisering og levendegørelse af den gode fortælling. Det er en større kunst, end man skulle tro, at lave kunst på kunst.

Danske filmatiseringer siden 1960

Gøngehøvdingen (Annelise Hovmand, 1961, efter Carit Etlar)
Flemming på kostskole (Niels-Jørgen Kaiser, 1961, efter Gunnar Jørgensen)
Dronningens vagtmester (Johan Jacobsen, 1963, efter Carit Etlar)
Tine (Knud Leif Thomsen, 1964, efter Herman Bang)
Gertrud (Carl Th. Dreyer, 1965, efter H. Söderbergs skuespil)
Sytten (Annelise Meinecke, 1965, efter Soya)
Sult (Henning Carlsen, 1966, efter Kurt Hamsun)
Der var engang (John Price, 1966 efter Holger Drachmann)
Fantasterne (Kirsten Stenbæk, 1967, efter Hans Egede Schack)
Mennesker mødes og sød musik opstår i hjertet. (Henning Carlsen, 1967, efter Jens August Schade)
Tænk på et tal (Palle Kærulff-Schmidt, 1969, efter Anders Bodelsen)
Midt i en jazztid (Knud Leif Thomsen, 1969, efter Knud Sønderby)
Kys til højre og venstre (Ole Roos, 1969, efter Jens Gielstrup)
Klabautermanden (Henning Carlsen, 1969, efter Axel Sandemose)
Løgneren (Knud Leif Thomsen, 1970, efter Martin A. Hansen)
Hændeligt uheld (Erik Balling, 1971, efter Anders Bodelsen)
Den forsvundne fuldmægtig (Gert Fredholm, 1971, efter Hans Scherfig)
Hosekræmmeren (Knud Leif Thomsen, 1971, efter St. St. Blicher)
Præsten i Vejlby (Claus Ørsted, 1972, efter St. St. Blicher)
Nitten røde roser (E. Høilund Carlsen, 1974, efter Torben Nielsen)
Bejleren (Knud Leif Thomsen, 1975, efter St. St. Blicher)
Jorden er flad (Henrik Stangerup, 1977, efter Ludvig Holberg)
Hærværk (Ole Roos, 1977, efter Tom Kristensen)
Vinterbørn (Astrid Henning-Jensen, 1978, efter Dea Trier Mørch)
Hør, var der ikke en som lo (Henning Carlsen, 1978, efter Eigil Jensen)
Slægten (Anders Refn, 1978, efter Gustav Wied)
Rend mig i traditionerne (Edward Fleming, 1979, efter Leif Panduro)
Johnny Larsen (Morten Arnfred, 1979, efter John Nehm)
Historien om en moder (Claus Weeke, 1979, efter H. C. Andersen)
Jeppe på bjerget (Kaspar Rostrup, 1981, efter Ludvig Holberg)
Den ubetænksomme elsker (Claus Ploug, 1982, efter Leif Panduro)
Forræderne (Ole Roos, 1983, efter Erik Aalbæk Jensen)
Min farmors hus (Frode Pedersen, 1984, efter Soya)
Elise (Claus Ploug, 1985, efter St. St. Blicher)
Den kroniske uskyld (Edward Fleming, 1985, efter Klaus Rifbjerg)
De flyvende djævle (Anders Refn, 1985, efter Herman Bang)
Barndommens gade (Astrid Henning-Jensen, 1986, efter Tove Ditlevsen)
Babettes Gæstebud (Gabriel Axel, 1987, efter Karen Blixen)
Pelle Erobreren (Bille August, 1987, efter Martin Andersen Nexø)

Lanceringen af danske film er tilsyneladende ikke noget, der interesserer filmbranchen i nævneværdig grad. Måske ligger årsagen i et traditionelt mønster, man ikke har gjort sig klart og derfor ikke har fået gjort op med, nemlig det, at danske film „altid" har solgt sig selv. I de gode tider (som nu efterhånden ligger 30 år tilbage) var der ikke grund til at ofre store penge og anstrengelser på at få publikum ind til de folkekære ansigter. Men med vor tids øgede konkurrence fra andre landes film og fra TV og video – er det simpelthen nødvendigt med en bedre indsats for at vække interesse for biograffilmen.

Trailerne, forfilmene, til de danske film er i bogstavelig forstand et kedeligt kapitel. De er for lange, de er overtydelige, de er rodede. De ligner uinspirerede brokkasser, fordi de ikke er lavet på en idé, men som et resumé af hele handlingen. En forfilm skal friste. Det gjorde – som et unikt eksempel – forfilmen til *Yes, det er far.* I et ultrakort sketch stod den fra TV allerede kendte Walter vinkende foran Ellys videooptager. Han „ville bare fortælle lidt om vores nye film", men blev afbrudt af Carlos: „Er det far der er filmsproducent? Ja! Blander du dig? Ja! Skal du ud? Ja! Elly . . . cut!" Sort lærred. Stort set ikke andet. Publikum skreg af grin. Forventningens glæde var allerede mobiliseret.

En forfilm skal ikke afsløre *alt*, hvad filmen kan byde på. Det gjorde forfilm nr. 2 til samme film. Lavet da filmen var færdigoptaget. Den gengav langt og bredt alle „highlights" og ubehjælpsomheder, så man fik præcis så beskedne forventninger til den kommende film, som den viste sig berettiget til. Hvorfor stolede Regner Grasten Film ikke på den gode idé?

Reklamekampagner er oftest lige så uprofessionelt arbejde. De bliver i reglen overladt til udlejeren af filmen, der, så vidt eksemplernes massive antal lader én forstå, ikke har særlige forudsætninger for at sætte en reklamekampagne i relation til den enkelte films særlige indhold og appel, men griber til „det vi plejer at gøre". Resultatet bliver derefter. Tilsvarende bliver avisannonceringen udarbejdet af de store dagblades annonceafdelinger, sjældent med noget originalt præg over sig.

Tænk, hvad en flot plakat, gode farve- og sort/hvide fotos og appetitvækkende annoncer gør for mange udenlandske film! Hele miseren bunder tydeligvis i, at dansk filmproduktion ikke budgetterer med tilstrækkelig mange penge til lanceringen (og heller ikke indser nødvendigheden af det). Mens f.eks. amerikansk film bruger en given procentdel af den pågældende film fremstillingspris, bruger man i Danmark en vis procentdel af *den forventede indtjening* på lancering af filmen. Det betyder, at hvis man ikke tror på, at der er så mange penge i en film, så er der heller ingen penge til lancering. – På den måde kan man jo altid få ret i sine profetier, men man kan ikke få solgt film.

Mentalitet: Manuskripterne er for magre, ideerne for fattige og replikkerne for litterære eller teatralske. Visuelt kan man lægge til: billederne er for pæne og livløse, filmsproget for traditionelt. Om holdningen: tilliden til publikums fatteevne og kvalitetssans er for ringe, så historierne slæber, handlingen bliver for enstrenget, resultatet uinteressant. Det er kritikpunkter man igen og igen kan anføre over for de danske film. Der bliver arbejdet for overfladisk med tingene og udfoldet for megen den-går-nok-mentalitet.

Nordisk filmsamarbejde ses i stadig stigende omfang. Henning Carlsen beviste allerede i 1966 med *Sult* at der kan komme fremragende film ud af at forene kræfter og økonomi. Og siden da arbejder filmfolket stadig hyppigere på tværs af de nordiske landegrænser. Nu har politikere af forskellig observans i Nordisk Råd foreslået oprettelsen af en nordisk „filmproduktions-bank". Den skal efter tanken træde til og støtte projekter, som har større kapitalbehov end de nationale filminstitutter er i stand til at honorere.

Men med nordiske, såvel som co-produktioner med andre lande, gælder det, at de forskellige nationaliteter skal have en naturlig plads i filmens handling, hvis den sammenkogte ret skal smage af noget og ikke blot blive en flot anretning.

Overblik over de sidste fem-ti års danske spillefilm er ikke let at skaffe sig. Enkelte film husker man naturligvis – for det ene el-

ler det andet, men et helhedsbillede, hvor linier og tendenser træder frem og aftegner et mønster, som man kunne kalde karakteristisk for firsernes filmproduktion, melder sig ikke uden videre. Det skyldes især to forhold, nemlig dels den politik, filmene bliver produceret efter, og dels den måde, de bliver tilgængelige for publikum på.

Vores hjemlige filmproduktion – som jo i firserne udelukkende har været statsstøttet – er uden linie og uden kontinuitet. Siden 1980 har godt 80 spillefilm og dokumentarfilm af spillefilmslængde og/eller -kvalitet haft biografpremiere. Det er i gennemsnit ca. 10 film om året, 14 i 1980 og 1981 og kun 7 i 1982. De godt 80 film er lavet af 53 forskellige instruktører! Det er altså 1½ film i gennemsnit til hver instruktør i løbet af 8 år. Men fordelingen er naturligvis ikke jævn. Siden 1980 har 20 instruktører lavet mere end én film og kun 7 mere end to. – De syv er Bille August, Jon Bang Carlsen, Chr. Braad Thomsen, Erik Clausen, Jørgen Leth, Edward Fleming og Erik Balling. – Statistisk kan man altså næppe tale om kontinuitet i filmarbejdet, når knapt en tiendedel af instruktørerne laver en film hvert tredie år – og resten gør det sjældnere endnu. (Til sammenligning kan man tænke på, at en instruktør som Woody Allen laver et helstøbt og gennemarbejdet værk hvert år.)

Når en film så står for at skulle have premiere, får den lidt foromtale i aviserne, typisk et interview med instruktøren. Ved premieren bliver den anmeldt og måske når man som publikum at få den set i biografen, inden den er væk igen! – Og så er den væk. Film kommer ikke som bøger i Gyldendals Bogklub eller i paperback-udgave som månedens tilbud eller på biblioteket til almindeligt udlån. Der bliver ikke lavet kavalkader af danske film eller vist serier med en instruktørs produktion. De fleste danske film bliver heller ikke vist i tv. Efterhånden kan de lejes på video (for dem der har den mulighed).

Det er og bliver elendige vilkår – for filmene og for publikum. Og det er vilkår, som slet ikke rimer med den store interesse, der i almindelighed er for netop de danske film.

P.R. – den offentlige omtale man ganske naturligt kunne forvente i forbindelse med produktionen af en ny film, udebliver som regel. Igen et af den danske filmverdens paradokser. Som fænomen har *filmen* i sig selv en magisk tiltrækningskraft – „det må være spændende at lave film" – og skuespillerne er stjerner, hvis arbejdsliv vi gerne tager del i. Men producenterne, og branchen i det hele taget, må have glemt denne fascination, for de har ikke særligt godt begreb om, hvad der kan interessere offentligheden – dermed pressen. Ét vilkårligt, men grelt eksempel: Til indspilningen af Henning Carlsens *Oviri* havde man i studiet opbygget et virkelighedstro, hundrede år gammelt, parisisk gadebillede som en vidunderlig scenografi til historien om Gauguins parisiske år. Verdensstjerner som Donald Sutherland og Max von Sydow gik omkring her i ugevis, side om side med hjemlige stjerner som Ghita Nørby. På en stille villavej i Valby! Og ingen hørte et ord om det eller så et billede af det. Sikke et spild af gode historier, af interesseskabende omtale, af „gratis reklame". Og sikke en blåøjet tiltro til, at publikum, når den færdige film, dukker op som trold af en æske til premieren vil interessere sig for noget, de ikke har nogen forventninger til. Men den sørgeligste del af den historie er næsten ikke, at ganske mange mennesker blev snydt for en film, de utvivlsomt kunne have haft glæde af at se. Eller at folkene bag filmen gav den så dårlige levevilkår og dermed snød sig selv. Det sørgeligste er, at det ikke er en enestående historie.

Quiz:

1. Hvor mange kvinder har i 80'erne fået lov til at instruere spillefilm?
   4? 8? eller 12?
2. Hvor mange af 80'ernes statsstøttede spillefilm har betalt penge tilbage til statskassen? Og hvilke?
3. Hvor mange år har Finn Aabye været direktør for Det danske filminstitut og dermed drivende kraft for den danske filmkultur?

Svar:

1. 8 kvindelige instruktører: Aase Schmidt, Lise Roos, Astrid Henning-Jensen, Brita Wielopolska, Jytte Rex, Linda Wendel, Helle Ryslinge, Li Vilstrup.
2. 10: Øjeblikket, Cirkus Casablanca, Slingrevalsen, Din nabos søn, Kidnapning, De uanstændige, Skønheden og udyret, Midt om natten, Busters verden, Op på fars hat.
3. Siden december 1976.

Realisme er blevet lidt af et skældsord. Fra en position som den sande kunst i 70'erne – på filmens område med hovedværker som Bille Augusts *Honning Måne* og Morten Arnfreds *Johnny Larsen* (fra 1978 og 1979) – er det efterhånden som 80'erne er skredet frem blevet et særsyn, at manu-

skriptforfattere og instruktører vælger at bruge det danske hverdagsliv som udgangspunkt for og som kærnen i deres historier. Det sidste, ægte realistiske problemdrama, vi har set, er vel Arnfreds *Der er et yndigt land* fra starten af 1983. Siden da har de futuristiske, postmoderne (f.eks. *Forbrydelsens element)* og de poetisk billedmalende (f.eks. *Manden i månen)* fortælleformer taget over, sammen med de gammeldags forlystelsesfilm *(Når engle elsker)*. Det må snart igen være på tide med en kunstnerisk bearbejdning af vores dagligliv. Lad os få nogle nærværende og perspektivrige nutidsfilm. Hverdagsdanskeren vil ikke beskæftige sig med problemer, synes filmbranchen at sige. – En fortrængning af den schlüterske virkelighed?

Støtten: Dansk film har været på støtten i 25 år. I starten ganske vist kun som lejlighedsvis bistand til den værdigt trængende filmkunst, men i de sidste år har kunsten været på varig hjælp og mindste dagpengesats. Alligevel må man konstatere, at den har klaret sig flot (ikke mindst med A-kassernes hjælp i „pauserne" mellem filmarbejdet): ca. 10 film om året, mange af dem yderst seværdige, på en økonomi som end ikke ét provinsteater ville misunde den. Det siger noget om livsstyrken og overlevelseskraften i den danske film.

TV-2 bør kunne blive en del af den økonomiske saltvandsindsprøjtning, dansk film har så hårdt brug for. De midler, den nye tv-kanal vil afsætte til entrepriseproduktioner i filmbranchen, må give nye og prøvede talenter mulighed for at komme til orde – også i andre genrer end spillefilmen – og samtidig sikre TV2 et højt kvalitetsniveau på udsendelserne. Og det må igen kunne give den sidegevinst, at Danmarks Radio mærker konkurrencen og omsider bliver tvunget til at få hånden op af lommen og lave noget andet end kulturafdelingens evindelige rundbordssamtaler og UHA's dilettantiske halv-times serier.

Ulrichsen, Erik, en af de bedste filmkritikere vi har haft i Danmark, fik idéen til en filmalfabet-kronik for nøjagtig 30 år siden. I den skrev han om vores hjemlige filmsituation: „Danmark laver fortsat film. Efter „Ingen tid til kærtegn" synes der Haab om, at man ogsaa herhjemme kan lære, hvordan man laver gode Film".
(Information d. 1. juli 1957)

Video er praktisk taget det eneste sted, man kan se ikke-nye danske spillefilm. Biograferne kan generelt ikke vise de ældre film, fordi licensen er udløbet, eller fordi biografejerne ikke tror, at de kan konkurrere med de nye udenlandske film. Og tv har siden 1981 ikke kunnet enes med filmbranchen om en anstændig pris for at vise danske film, så dér vises ikke andet end de få co-produktioner, Danmarks Radio har været med i. Men på Videoudlejningen kan man se, at danske film hører til de mest populære.

Videomarkedet er ekspanderet langt ud over de største pessimisters værste profetier, med biografflukninger og hendøende kulturliv til følge. Men i stedet for at begræde nye tilstande, kunne man glæde sig over, at *filminteressen* er så stor, og så tage *den* alvorligt. Vi må have en lovgivning, som gennem en afgift på de danske kassetter sikrer, at nogle af de store penge, som ligger i videomarkedet kanaliseres tilbage til filmbranchen, så spillefilmproduktionen til alles store fornøjelse kan styrkes.

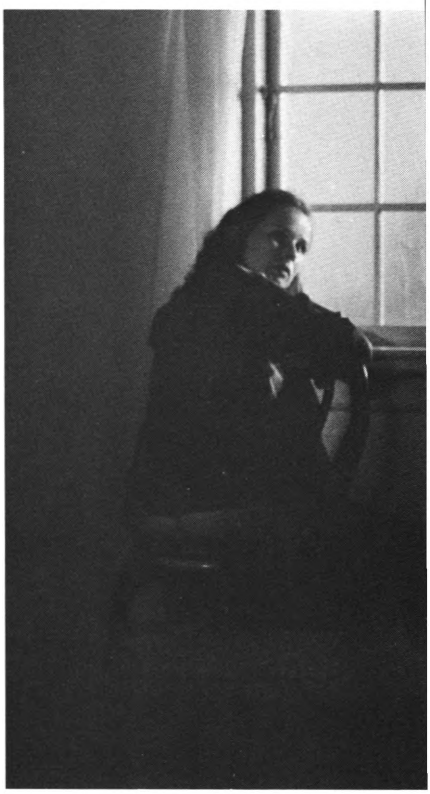
Xstraoptagelser har floreret hyppigere i de seneste års filmregnskaber. Med stigende produktionsomkostninger til følge. Onde tunger vil påstå, at det er udslag af ansvarsløshed og dovenskab hos filmarbejderne. – Når staten nu alligevel betaler det meste af gildet. Så hellere bruge lidt længere optagetid for en sikkerheds skyld og i det mindste få et stykke upåklageligt håndværk i kassen.

Når dét er sagt, skal det også fremhæves, at danske filmproduktioner i sammenligning med udenlandske er overordentlig rimelige i såvel pris som kvalitet – selvom optagetiden er steget støt fra en gennemsnitlig optagetid på 6-7 uger til nær det dobbelte. Og det uanset filmens form og indhold. Men kære filmarbejdere: Når I nu har vist, at I mestrer håndværket så fint, så gør fremover noget xtra ved indholdet.

Yes, *det er far* turde være den sidste kunstneriske støttede, kommercielle film i den danske filmhistorie. Som Informations anmelder Henning Jørgensen præcist karakteriserede den: „Filmen er et lavmålt forsøg på en farce, der i sin totale mangel på komisk talent, på situationsfornemmelse og *timing* på enhver afskygning af artisteri eller bare almindelig professionel *kunnen*, er blevet et dilettantisk makværk af uudgrundelig ubegavethed." (Information d. 29-30. november 1986)

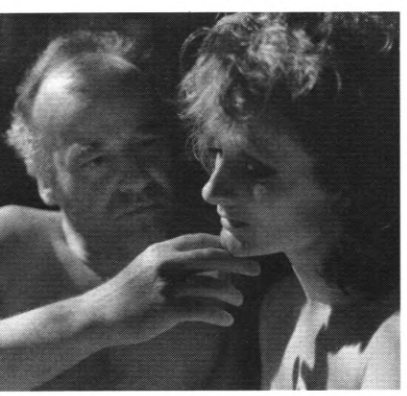
Znu danske film ville overraske os i fremtiden. Vi har da lov at håbe!

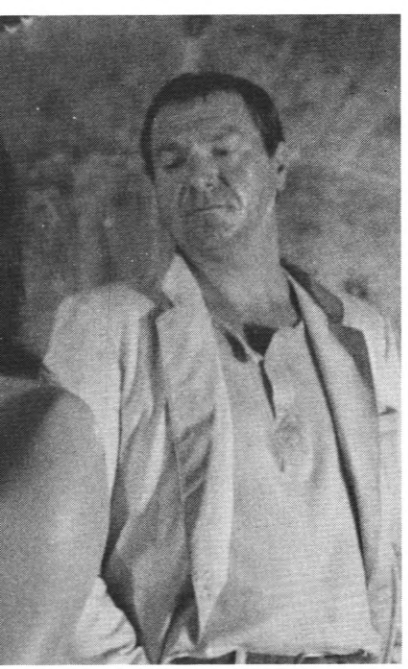
80ernes danske film



1980			
Verden er fuld af børn	8. 2.80	Aase Schmidt	problemfilm
Sådan er jeg osse . . .	29. 2.80	Lise Roos	ungdomsfilm
Lille Virgil og Orla Frøsnapper	28. 3.80	Gert Fredholm	børnefilm
Kvindesind	7. 4.80	Stig Björkman	kvindefilm
Attentat	29. 8.80	Bent Christensen	kriminalfilm
Øjeblikket	6.10.80	Astrid Henning-Jensen	melodrama
Trællenes børn	14.10.80	Jannik Hastrup m.fl.	tegnefilm
Danmark er lukket	31.10.80	Dan Tschernia	politisk debatfilm
Tomas – et barn du ikke kan nå	3.11.80	Lone Hertz, Mads Egmont Christensen	dokumentarfilm
Næste stop – paradis	17.11.80	Jon Bang Carlsen	voksen kærlighedsfilm
Pigen fra havet	28.11.80	Claus Weeke	poetisk kvindeportræt
Den man elsker	12.12.80	Chr. Braad Thomsen	dokumentarisk debatfilm
Kaptajn Klyde og hans venner vender tilbage	26.12.80	Jesper Klein	farce
Undskyld vi er her	26.12.80	Hans Kristensen	farce
1981			
Jeppe på bjerget	16. 2.81	Kaspar Rostrup	klassiker-filmatisering
Cirkus Casablanca	27. 2.81	Erik Clausen	humoristisk road-movie
Hotel of the Stars	8. 8.81	Jon Bang Carlsen	dokumentarfilm
Kniven i hjertet	14. 8.81	Chr. Braad Thomsen	psykologisk kærlighedsdrama
Slingrevalsen	28. 8.81	Esben Høilund Carlsen	lystspil
Langturschauffør	7. 9.81	Peter D. Ringgaard	road-movie
Ulvetid	18. 9.81	Jens Ravn	gyser
Har du set Alice?	27. 9.81	Brita Wielopolska	ungdomsfilm
Historien om Kim Skov	30. 9.81	Hans-Henrik Jørgensen	ungdomsfilm
Gummi Tarzan	16.10.81	Søren Kragh-Jacobsen	børnefilm
Olsen-bandens flugt over plankeværket	16.10.81	Erik Balling	folkekomedie
Belladonna	31.10.81	Jytte Rex	kvindefilm
Kundskabens træ	13.11.81	Nils Malmros	følsom udviklingshistorie
Olsen-banden over alle bjerge	26.12.81	Erik Balling	folkekomedie
1982			
Thorvald og Linda	12. 2.82	Lene og Sven Grønlykke	periodefilm
Pengene eller livet	26. 2.82	Henning Carlsen	psykologisk kunstnerdrama
Det parallelle lig	5. 3.82	Søren Melson, Hans-Erik Philip	kriminalfilm
Felix	27. 8.82	Erik Clausen	folkekomedie
Den ubetænksomme elsker	15.10.82	Claus Ploug	psykologisk Panduro-dramatisering
Kidnapning	15.10.82	Sven Methling	børnefilm
Tre engle og fem løver	26.12.82	Sven Methling	børnefilm

Fotos: S. 38 Kundskabens træ. S. 39 Ebbe Langberg med Hanne Borchsenius i Landsbylægen (1961). S. 40 De flyvende djævle. S. 41 plakaten fra Når engle elsker. S. 42 Ballerup Boulevard. S. 42-43 Der er et yndigt land. S. 43 Forbrydelsens element. S. 44-45 fra oven: Den ubetænksomme elsker; Venner for livet; Flamberede hjerter; Forbrydelsens element; Yes, det er far.





1983

Der er et yndigt land	11. 2.83	Morten Arnfred	problemfilm
Zappa	4. 3.83	Bille August	psykologisk ungdomsdrama
Otto er et næsehorn	25. 3.83	Rumle Hammerich	børnefilm
Kurt og Valde	29. 7.83	Hans Kristensen	farce
Koks i kulissen	26. 8.83	Chr. Braad Thomsen	kvindekomedie
Udenrigskorrespondenten	16. 9.83	Jørgen Leth	eksistentielt krisedrama
De uanstændige	7.10.83	Edward Fleming	ungdomsfilm
Forræderne	31.10.83	Ole Roos	besættelsesfilm
Skønheden og udyret	11.11.83	Nils Malmros	psykologisk far-datter-film
Rocking Silver	9.12.83	Erik Clausen	folkekomedie
Isfugle	26.12.83	Søren Kragh-Jacobsen	psykologisk hverdagsdrama

1984

Fugl Fønix	10. 2.84	Jon Bang Carlsen	drama-dokumentarisk film
Drengen der forsvandt	17. 2.84	Ebbe Nyvold	ungdomsfilm
Tukuma	24. 2.84	Palle Kjærulff-Schmidt	psykologisk Grønlandsfilm
Midt om natten	9. 3.84	Erik Balling	nutidig folkekomedie
Fremtidens børn	16. 3.84	Ove Nyholm	dokumentarfilm
Forbrydelsens element	14. 5.84	Lars von Trier	futuristisk forfaldsdrama
Min farmors hus	31. 8.84	Frode Pedersen	Soya-filmatisering
Suzanne og Leonard	28. 9.84	John Hilbard	ungdomsfilm
Busters Verden	5.10.84	Bille August	børnefilm
Samsom og Sally	12.10.84	Jannik Hastrup	tegnefilm
Tro, håb og kærlighed	26.12.84	Bille August	ungdomsfilm
Rainfox	26.12.84	Esben Høilund Carlsen	psykologisk hverdagsdrama

1985

De flyvende djævle	6. 8.85	Anders Refn	kærlighedfilm i cirkusmiljø
Elise	6. 9.85	Claus Ploug	melodrama
Hodja fra Pjort	4.10.85	Brita Wielopolska	børnefilm
Den kroniske uskyld	4.10.85	Edward Fleming	ungdomsfilm
Ofelia kommer til byen	8.11.85	Jon Bang Carlsen	frigørelses- og kærlighedsfilm
Walter og Carlo – Op på fars hat	29.11.85	Per Holst	farce
Johannes' hemmelighed	6.12.85	Åke Sandgren	børnefilm
Den erindrende	8.12.85	Jytte Rex	eksperimenterende billeddigt
Når engle elsker	26.12.85	Peter Eszterhàs/ Tom Hedegaard	lystspil

1986

Manden i månen	6. 3.86	Erik Clausen	psykologisk hverdagsdrama
Take It Easy	21. 3.86	Jesper Høm	ungdomslystspil
Oviri	5. 9.86	Henning Calsen	kunstnerdrama
Et skud fra hjertet	12. 9.86	Kristian Levring	futuristisk drama
Det legende menneske	12. 9.86	Jørgen Leth	dokumentarfilm
Mord i mørket	19. 9.86	Sune Lund-Sørensen	kriminalfilm
Ballerup Boulevard	3.10.86	Linda Wendel	ungdomsfilm
Valhalla	10.10.86	Peter Madsen	tegnefilm
Barndommens gade	7.11.86	Astrid Henning-Jensen	Ditlevsen-filmatisering
Yes, det er far	28.11.86	John Hilbard	farce
Flamberede hjerter	26.12.86	Helle Ryslinge	sædekomedie

1987

Sidste akt	23. 1.87	Edward Fleming	lystspil
Jeg elsker dig	30. 1.87	Li Vilstrup	problemfilm
Venner for altid	6. 2.87	Stefan Henszelman	ungdomsfilm
Notater fra Kina	12. 2.87	Jørgen Leth	dokumentarfilm
Peter von Scholten	27. 2.87	Palle Kjærulff-Schmidt	periodefilm
Epidemic		Lars von Trier	eksperimentalfilm
Babettes gæstebud		Gabriel Axel	Blixen-filmatisering

Morten Arnfred

Instruktør. Født 2.8.1945. Morten Arnfred kom til instruktør-jobbet med en utrolig alsidig baggrund som filmarbejder. Mest betydningsfuldt i denne periode var vel hans arbejde som fotograf – et arbejde, han dog ikke for alvor satsede på. Som fotograf anser han sig næppe mere end jævnt kompetent.

Instruktørdebuten kom med ungdomsfilmen *Måske ku' vi*, da han og et andet praktisk hovede på produktionen Morten Bruus trådte til under optagelserne og supplerede den oprindelige ene-instruktør Lasse Nielsen. Filmen havde en friskhed og verve, der klart placerede den som en af halvfjerdsernes bedste ungdomsfilm, måske kun overgået af Arnfreds næste film, *Mig og Charly*, hvor han også fik en delt instruktør-*credit*, denne gang med fotograften Henning Kristiansen. Atter stammede idéen – en filmatisering af romanen "De hvide hænder" – fra en anden, samme Kristiansen, men Arnfred skrev dialog og personinstruerede, mens Kristiansen fotograferede.

Mig og Charly gav et bredt malet billede af et provinsby-miljø, der ikke var blevet så detaljerigt og præcist skildret i nyere dansk film. Samtidig var der ung følsomhed og psykologisk træfsikkerhed i skildringen af venskabet mellem hovedpersonen den borgerligt trygge, men fremtidsusikre Steffen og den lige så unge, men allerede kriminaliserede Charly, der er anbragt på et ungdomshjem. – "I *Mig og Charly* var jeg primært interesseret i provinbymiljøet og i scenerne, hvor de to unge fyre ramler sammen. Det var såmænd ikke så ambitiøst," har Arnfred udtalt i et interview.

Ambitionerne steg med Arnfreds første ene-instruktør-film, *Johnny Larsen*, der igen går på opdagelse i et forsømt miljø i dansk film, arbejderhjemmene i nederste lønklasse. Atter et stof, der kom til Arnfred "udefra": et stort, uformeligt manuskript efter John Nehms første bøger, som Arnfred i samarbejde med Jørgen Melgaard bearbejdede til en koncis, kærligt humoristisk skildring af en arbejderdrengs spirende oprør og begyndende modning i halvtredsernes første år. Her var hver detalje så sikkert bragt på plads, hver præstation så præcis indtil den mindste betoning, at *Johnny Larsen* straks skilte sig markant ud fra den danske gennemsnitsfilm. Og som en humanistisk farvet, rent tonende film om, hvad det vil sige at lære at sige nej, når man har alle sociale odds imod sig, står filmen stadig som en af de betydeligste i nyere dansk film.

Fire år efter lavede Arnfred så *Der er en yndigt land*, en ny landvinding hvad angår miljøet, den moderne danske bondestand, ellers praktisk talt totalglemt af nyere dansk film. Det blev historien om den gammeldags landmands problemer med at tilpasse sig landbrugets nye teknologiske metoder, men samtidig en film om familiesammenhold og familiekonflikter – temaer, som Arnfred genoptog fra *Johnny Larsen*. Midt i Knuds mange kriser lå troen på familiesammenholdets værdi hele tiden som en positiv baggrundstone.

Morten Arnfred er et begavet eksempel på en instruktørtype, der er meget mere almindelig i udlandet end herhjemme: instruktøren, der ikke starter fra grunden med det hvide papir som sin egen forfatter, men bygger sit manuskript op på allerede eksisterende, mere eller mindre formløst materiale. Det har ikke drejet sig om at være trofast mod forlæggene, men at bruge dem som springbræt for at lave et personligt farvet manuskript, der fungerer som film.

Denne metode har tilladt Arnfred at udvide sin temakreds og sit erfaringsområde uden at miste sin identitet. Han har i alle sine film stået fast ved et socialt, humanistisk engagement, der bunder i respekt og kærlighed til filmens personer. Og denne respekt og kærlighed giver sig udtryk i den præcist nuancerede måde, de skildres på, i tonefaldets træfsikkerhed og tonelejets ofte humoristiske eller underfundige neddæmpethed.

Slutscenen i *Johnny Larsen* er et eksempel på Arnfreds metode: han behøver blot at anbringe Johnnys familie omkring et bord for bevægende smukt og ganske stilfærdigt at samle alle filmens generationsmodsætninger i en udklang af stærkt betinget håb. For Johnny lærer nok at sige sin mening, men længere går hans udvikling ikke. Som Steffen i *Mig og Charlie* og landmanden Knud i *Der er et yndigt land* gennemgår han en læreproces, der standser på et ret uudviklet stade. De videre trin vil Arnfreds kommende film forhåbenligt fortælle om.

Morten Piil

Den forsvundne fuldmægtig (71 F-ass), **Bordellet** (72 co-F), **Afskedens time** (73 F-ass), **Gæstearbejdere** (74 F), **Prins Piwi** (74 co-I+co-P+F-ass+co-Mu+S), **Per** (F-ass), **Det gode og det onde** (75 F-ass), **Violer er blå** (75 I-ass+Still-F), **Kun sandheden** (75 still-F), **Den korte sommer** (76 Still-F), **Måske ku' vi** (76 co-I+co-F+co-Mu), **Strømer** (76 I-ass), **Drenge** (77 co-F), **I hovedet på erhvervschefen** (77 tv Mu), **Terror** (77 F), **De 141 dage** (77 dokumentarfilm co-F), **Mig og Charly** (78 co-I+co-M+co-F), **Slægten** (78 I+co-M), **Hjemlig hygge** (82 kortfilm I+M+KI) **Der er et yndigt land** (83 I+co-M), **The Flying Devils/De flyvende djævle** (85 DA/SV I-ass), **Nhue-Giul og Shawali-Kol Som-saineng-Rufina-Lister-Beshir-Afriday-Antonio-Seife-Luay-Fatima** (86 videofilm prod. for Dansk Flygtningehjælp I).

Bille August

Instruktør. Født 9.11.1948. Bille Augusts film er nogle af de lykkelige eksempler på at kvalitet og succes ikke behøver at være modsætninger. Med sine fire spillefilm har han ikke blot vundet kritikernes gunst, men også et stort publikums. De gælder især filmene over Bjarne Reuters populære børne- og ungdomsromaner. Og selvom Reuter formentlig har sin del af æren for populariteten, så har August også sin, for i tone og stil er filmene og historierne umiskendeligt Bille Augusts.

Uddannet som fotograf i Sverige havde han inden instruktørdebuten været fotograf på nogle svenske produktioner. Efter ophold på Filmskolen herhjemme, og arbejde med reklame- og industrifilm, instruerede han dokumentarfilmen om cykelrytteren Kim G. Svendsen, og spillefilmdebuterede med *Honning Måne*.

Det blev en historie om stille eksistenser i nutidens hverdagsdanmark, om to naive tryghedsnarkomaner hvis ægteskab smuldrer, to mennesker der er ofre for kræfter de ikke forstår og som bærer på drømme de ikke magter at realisere.

Men instruktøren forstår disse bagvedliggende kræfter, der kunne iklædes ord som "ofre for forbrugersamfundet", "pseudobehovstilfredsstillelse", "ensomheden i betonforstaden", kort sagt de fænomener der er eller var karakteristiske for velfærdsstaten Danmark. De tager de givne klicheer for pålydende og lever i dem, ikke mindst i troen på de normer der er podet ind gennem opvæksten, gennem familien.

I enkle, velovervejende scener lægges der sten på sten i udbygningen af personkarakteristikken. Gennem minutiøs billedopbygning og klipning og med imponerende sikker sans for detaljens betydning i helheden, hvor centrale metaforer placeres med omhyggeligt kalkuleret præcision, får August afskrællet lagene. Til slut står velfærdsborgeren og -samfundet klædt af til skindet.

Men der er en kølig distance i hele holdningen, en egen kuldslåethed, der gør dissektionen mere til en videnskabsmands konstaterende klassificering, end til en engagerende protest.

Den holdning følger mere eller mindre med i den næste film *Zappa*, hvor August (for tre film) slår sig ned i Brønshøj i 60'erne. Her er velfærdsdanskeren skiftet ud med barnet Buster og de unge der med fuld fart er på vej ind i velfærdssamfundet og voksenverdenen. Og den teknisk velkontrollerede Bille August viser sig også at kunne aflokke amatører og børn ægte reaktioner, og fange detaljerne i mimik og spil.

I *Zappa* bliver det bekræftet, at den lurende pessimisme især har sin begrundelse i en oplevelse af socialisationsprocessen som et tab af oprindelighed og uskyld. Disse værdier besidder barnet Buster til fulde, mens de allerede er smadret hos Zappa-trioen, Bjørn, Mulle og Steen. Tydeligst hos Steen, hvis karriere- og egocentrerede forældre ikke forstår hans skrig om følelsesmæssig nærhed, der dermed slår udad i ond terroriseren af de andre to.

Tro håb og kærlighed følger Bjørn videre, dennegang med Erik som våbenbroder og ven. Tænkt som et positivt modstykke til *Zappa*, som en film der skulle få Bjørn ud af den tragiske situation han endte i der, er det dog karakteristisk for August, at der er investeret mest nerve i skildringen af Eriks forkvaklede familieforhold med den strengt autoritære og følelsesblokerede far og den kuede men forstående mor.

Det kunne ligne en tanke, at positive figurer som Buster fra *Busters verden* og Anna fra *Tro, håb og kærlighed* lever i faderløse familier og er mennesker uden de blokeringer og hæmninger som ellers florerer i Bille Augusts univers. I det perspektiv kan det igangværende projekt med *Pelle Erobreren* måske ses som en personlig renselsesproces, hvor projektet ikke mindst er at skildre et varmt far-søn forhold.

Dan Nissen

Kim G. – en cykelrytter på Ordrupbanen (75 kortfilm I+P) **Hemåt i natten** (76 SV/FI F), **Män kan inte våldtas/Mænd kan ikke voldtages** (77 SV/FI F), **Christiania** (77 dokumentarfilm co-F), **Honning Måne** (78 I+M), **Et par dage med Magnus** (78 tv-serie I), **Kärleken** (80 SV F), **Tomas – et barn du ikke kan nå** (80 co-F), **Verden er så stor, så stor** (80 tv I+M), **Guldhjertet** (81 novellefilm I) **The Grass Is Singing/Græsset synger** (81 Zambia/SV F), **Maj** (82 tv I+M), **Zappa** (83 I+co-M), **Busters verden** (84 forkortet udgave af tv-serie fra samme år i 6 dele I+co-M), **Tro, håb og kærlighed** (84 I+co-M).

Gabriel Axel

Instruktør. Født 1918. Gabriel Axels karriere er i sandhed besynderlig: Født som Gabriel Axel Mørck af danske forældre i Paris og opvokset i Frankrig kom han som 17-årig til Danmark og blev uddannet som skuespiller på Det kgl. Teaters elevskole; fra 1945 var han skuespiller i Frankrig og havde bl.a. småroller på Louis Jouvets berømte Théâtre de l'Athénée, men vendte i begyndelsen af 50'erne tilbage til Danmark som skuespiller og siden teater- og filminstruktør; i 1977 tog han atter tilbage til Frankrig og blev en feteret TV-filminstruktør; og nu, ti år senere, er han igen i Danmark med sin Blixen-filmatisering, *Babettes gæstebud*, der med den franske stjerne Stéphane Audran i hovedrollen så at sige forener denne fransk-danske pendulfart i ét værk. Ud af dette levnedsløb tegner sig et billede af en ambitiøs filmmand, der lægger rimeligt flot ud med den folkelige familiekomedie *Altid ballade*, efterfulgt af Sønderby-filmatiseringen *En kvinde er overflødig* (der om ikke andet har bevaret Clara Pontoppidans pragtpræstation for eftertiden) og den vittige politiske satire *Guld og grønne skove*. Derefter slår han sig tilsyneladende til tåls med den danske folkekomedie (med *Det tossede Paradis* som et uopslideligt hit), indtil han får muligheden for at realisere den stort anlagte Saxo-film *Den røde kappe*. Da denne film, i stedet for den store kunstneriske triumf, bliver en dundrende fiasko, slår karrieren et styrtdyk ned i halvlumre erotica *(Det kære legetøj)* og plat folkelighed (*Familien Gyldenkål*) – en nedtur, der afbrydes af en invitation fra fransk TV og gennembruddet i 1977 med Rembrandt-filmen *Nattevagten*. Derfnæst følger Balzac-filmen *Præsten i Tours*, ligesom *Nattevagten* med Michel Bouquet i hovedrollen og, som det eneste filmværk, belønnet med den fornemme Balzac-pris; siden bl.a. eventyrfilmen *L'oiseau bleu* med Bibi Andersson og Leslie Caron; og senest den store og dyre TV-serie (fem spillefilmlange afsnit, lavet over fire år) efter Bernard Clavels bestseller *Les colonnes du ciel*. Tegner dette levnedsløb samtidig det gammelkendte billede af dansk films forstokkede uformåenhed? Eller af den danske kulturs aparte modvilje over for det selvbestaltede geni og den sydeuropæiske arrogance? Eller vil *Babettes gæstebud* overbevise os om, at det virkelig er sandt, at den grimme danske ælling er blevet en smuk fransk svane?

Asbjørn Skytte

Døden (51 tv I), **Pantalones bryllup** (52 tv I), **Forlovelse indgået** (52 tv I), **Skyggedans** (52 tv I), **Aften** (52 tv I) **Et spil** (53 tv I), **En bjørn** (53 tv I), **Hallo, derude** (53 tv I), **Falske nøgler** (53 tv I), **Kong Renés datter** (53 tv I), **Vi som går køkkenvejen** (53 S), **En svanesang** (54 tv I), **Hvem ved?** (54 tv I), **En mindefest** (54 tv I), **Lapointe og Ropiteau** (54 tv I), **Li'som lidt ensom** (54 tv I), **Tran** (54 tv I), **Archarnerne** (54 tv I), **Kongeligt besøg** (54 S), **Det er så yndigt at følges ad** (54 S), **Himlen er blå** (54 S), **Jan går til filmen** (54 S), **Karen, Maren og Mette** (54 S), **Livet er skønt** (54 tv I) **En skefuld katharsis** (55 tv I), **Marguerite** (55 tv I), **Motivet** (55 tv i), **En caprice** (55 tv I), **En kvinde er overflødig** (55 tv I), **Scapins gavtyvestreger** (55 tv I), **Simon og Laura** (55 tv I), **Bruden fra Dragstrup** (55 S), **Der kom en dag** (55 S), **Altid ballade** (55 I), **Det er så yndigt** (56 tv I), **Dronninger af Frankrig** (56 tv I), **Frøken Julie** (56 tv I), **Vand fra Eufrat** (56 kortfilm Sp), **Kispus** (56 S), **Det tvungne giftermål** (57 tv I), **De røde tjørne** (57 tv I), **Henrik og Pernille** (57 tv I), **En kvinde er overflødig** (57 I), **Boubouroche** (58 tv I), **Munken går i enge** (58 tv i), **Møde ved midnat** (58 tv I), **Styrmand Karlsen** (58 S), **Guld og grønne skove** (58 I), **x-60 starter** (59 tv I), **Helle for Helene** (59 I), **Selskabsrejsen** (60 tv I), **Den evige ægtemand** (60 tv I), **Apollon fra Bellac** (60 tv I), **Ole Lukøje** (60 tv I) **Flemming og Kvik** (60 I), **Dr. Belhommes pensionat** (61 tv I), **En dør må være åben eller lukket** (61 tv I), **Mester Pierre Pathelin** (61 tv I), **Peters baby** (61 s), **Han, hun Dirch og Dario** (62 S), **Oskar** (62 I), **Det tossede paradis** (62 I), **Tre piger i Paris** (63 I+S), **Vi har det jo dejligt** (63 I), **Dannevirkenatten** (64 tv I), **Ægget** (64 tv I), **Pernilles korte frøkenstand** (64 tv I), **Paradis retur 664 I), Regnvejr og ingen penge** (65 tv-serie i 5 dele I), **Retten på vrangen** (65 tv I), **En ven i bolignøden** (65 S), **Frieriet** (66 tv I), **Om tobakkens skadelige virkninger** (66 tv I), **Dyden går amok** (66 S), **Den røde kappe** (67 I+M), **Jeg – en marki** (67 S), **I klemme** (68 tv I), **Orange-soufflé** (68 tv I), **Det kære legetøj** (68 I+M+P), **Amour** (70 DA/FR I+M+co-P), **Med kærlig hilsen** (71 I+M+S+co-P), **Familien Gyldenkål** (75 I), **Familien Gyldenkål sprænger banken** (76 I), **Alt på et bræt** (77 I+M), **Un crime de notre temps** (77 FR tv I+M), **La ronde de nuit/Nattevagten** (77 FR tv I+M), **Le Coq de bruyère** (78 FR tv I+M), **Le curé de Tours/Præsten i Tours** (79 FR tv I+M), **La Ramandeuse** (81 FR tv I+M), **Antoine et Julie** (81 FR tv I+M), **L'oiseau bleu** (81 FR tv I+M), **Les colonnes du ciel** (85 FR tv-serie i fem dele I+M), **Babettes gæstebud** (87 I+M).

Erik Balling

Instruktør. Født 29.11.1924. Da Nordisk Film fejrede sin 80-års fødselsdag i november i fjor, gik Erik Balling på Imperials talerstol og takkede af efter at have gjort de sidste fire af de otte glorværdige årtier med – og med et output på 40 spillefilm (én i snit pr. år) bag sig. Alene ved sin støtte tilstedeværelse og myreflittige produktion er Balling blevet en institution i dansk film.

Allerede fra begyndelsen af 50'erne beviste han, at han var et godt bud på den førsteinstruktør, som det gamle kompagni længe havde savnet, og han blev for dansk film, hvad en Raoul Walsh, en Howard Hawks, ja end-og somme tider en Alfred Hitchcock havde været for Hollywood. Det var aldrig ambitionen om at lave den store, fine og dybsindige filmkunst, der drev Balling frem. Med en intellektuelt velfunderet intuition for, hvad det er, der lokker det brede publikum ind i biografsalens mørke, fandt han hurtigt frem til sit speciale: den vellavede, begavede og samtidig i bedste forstand folkelige film. Og det er ikke tilfældigt, at glosen *metier* er det ord, der oftest dukker op, når Balling taler om film. Respekten for håndværket og dets krav om perfektion er altafgørende. Med *Poeten og Lillemor*-filmene og *Den kære familie* får han for alvor fat i den rigtige ende i 60ernes begyndelse og via de musikalske eksperimenter, operettefilmene *Sommer i Tyrol* og *Landmandsliv* og musicalerne *Jeg er sgu min egen* og *Det var en lørdag aften*, kombineret med agentparodierne om Frede når han frem til sit fuldeste flor i 70erne med *Olsen-banden*, en serie, der bliver så dominerende, at den efterhånden helt udkonkurrerer resten af den kommercielle danske filmproduktion. Samtidig, og ikke mindre vigtigt, er det Olsen-bandens 13 succeser, der danner basis for moderniseringen af studierne i Valby, ombygningen af Palads Teatret og dermed hele Nordisk Films monopoliserende ekspansion i slutningen af 70'erne.

Med *Olsen-banden* rendyrker Balling sin egen musikalske tone – i perfekt tandemkørsel med makkeren Henning Bahs, medforfatter, scenograf, special effects-ekspert og spasmager – på én gang altmodisch og dog med fingeren på tidens puls, satirisk vittig og med en overlegen, selvfølgelig bevidsthed om sine virkemidler og sit publikum. Ballings arbejdsindsats blev altoverskyggende, og han er ofte (og sikkert med rette) blevet bebrejdet, at han ikke rigtig tillod nye, unge talenter at komme til fadet. Sideløbende

med spillefilmene lavede Balling også TV i dette årti: *Huset på Christianshavn* 1970-77 (han instruerede 36 episoder, men producerede samtlige 84) og *Matador* 1978-81 (18 afsnit). Med sagaen om skæbnerne i Korsbæk skrev Balling og Lise Nørgaard både TV- og kulturhistorie. Og det er egentlig paradoksalt, at her, hvor han ikke var afhængig af, at antallet af solgte billetter *skulle* sikre profitten, fik Balling sit største publikum: hele Danmarks befolkning, tryllebundet foran skærmen uge efter uge. Og her skabte han samtidig sin fineste, mest meningsfyldte kunst.

Asbjørn Skytte

For frihed og ret (49 I-ass), **Vi arme syndere** (52 I overtaget efter Palsbo), **Adam og Eva** (53 I+M), **Vi som går køkkenvejen** (53 I), **Kongeligt besøg** (54 I+M), **På tro og love** (55 M), **Kispus** (56 I+M+P), **Qivitoq** (56 I+P), **Seksdagesløbet** (58 M), **Guld og grønne skove** (58 P), **Poeten og Lillemor** (59 I+M+P), **Forelsket i København** (60 P), **Tro, håb og trolddom** (60 I+co-M+P), **Poeten og Lillemor og Lotte** (60 I+M+P), **Cirkus Buster** (61 I+M+P), **Poeten og Lillemor i forårshumør** (61 I+M+P), **Den kære familie** (62 I+P), **79 af stööinni/Pigen Gogo** (62 ISL I), **Hvis lille pige er du?** (63 I+M+P), **Døden kommer til middag** (64 I+M+P), **Sommer i Tyrol** (64 I+P), **Halløj i himmelsengen** (65 I+M+P), **Landmandsliv** (65 I+M+P), **Slå først, Frede!** (65 I+P+M), **Slap af, Frede!** (66 I+M+P), **Jeg er sgu min egen** (67 I+P), **Martha** (67 I+P+co-M), **Det var en lørdag aftan** (68 I+co-M), **Olsen-banden** (68 I+co-M), **Olsen-banden på spanden** (69 I+co-M), **Rend mig i revolutionen** (70 I+co-M), **Huset på Christianshavn** (70-77 tv-serie i 14 × 6 dele I 6 × 6 dele + P), **One of Those Things/Hændeligt uheld** (71 I+co-M), **Ballade på Christianshavn** (71 I+co-M), **Olsen-banden i Jylland** (71 I+co-M), **Olsen-bandens store kup** (72 I+co-M), **Olsen-banden går amok** (73 I+co-M), **Olsen-bandens sidste bedrifter** (74 I+co-M), **Olsen-banden på sporet** (75 I+co-M), **Kassen stemmer** (76 co-M), **Affæren i Mølleby** (75 I+co-M), **Olsen-banden deruda'** (77 I+co-M), **Olsen-banden går i krig**(78 I+co-M), **Matador** (78-81 tv-serie i 18 dele I), **Olsen-banden overgiver sig aldrig** (79 I+co-M), **Olsen-bandens flugt over plankeværket** (81 I+co-M), **Olsen-banden over alle bjerge** (81 I+co-M), **Kurt og Valde** (83 co-M), **Midt om natten** (84 I+co-M), **Mord i mørket** (86 co-M).

Jon Bang Carlsen

Instruktør. Født 28.9. 1950. Udlært på filmskolen og aktiv som instruktør fra 1972. En kort tid hos teatergruppen Solvognen, som han skildrede i *Dejlig er den himmel blå* og fra 1977 regelmæssig instruktør af kortfilm og spillefilm.

Som personlighed i dansk film står han omtrent alene som en stadigt eksperimenterende, poetisk søgende filmskaber, der kombinerer det dokumentariske og det psykologiske materiale i et stiliseret billedsprog med udstrakt brug af symboler og frie associationer. Den splittelse, der kan præge hans film, skyldes ikke manglende talent, men netop disse forsøg på at finde forskelligartede og kommenterende udtryk for personerne. De er ofte karakteristiske ved at være mennesker, som enten i kraft af væsen eller virke på samme tid hører til i og står uden for deres traditionelle omgivelser. Outsidertemaet i bredeste forstand findes allerede i debuten *Åndssvage Sara* om en fire-årig stærkt retarderet og spastisk pige og kan genkendes i portrætterne af den grundtvigianske bondekone *Jenny*, af substralkongen Hans Smith i *En rig mand* og af den 92-årige ingeniør Ove Arup i *Jeg ville først finde sandheden* – og mest helstøbt i *Før gæsterne kommer*, hvor Bang Carlsen inden for snævre grænser formidler rytmen og tonen hos to kvinder, der forbereder badehotellet på højsæsonen og endnu befinder sig i en verden, der er helt deres egen, før den forvandles af turisterne. Til personskildringen føjer Bang Carlsen ofte en meget sanset miljøfornemmelse, der hører organisk sammen med personernes sårbarhed, forvirring, drømme og angst for at bryde ud – et tema, der især præger hans lange spillefilm, og i tæt samarbejde med fotografen Alexander Gruszynski har han ofte gendigtet danske landskaber i et overrumplende malerisk akkompagnement til handlingen, særligt når historierne har været henlagt til Jylland.

Inden for TV har han arbejdet mindre påfaldende. Sammen med Kirsten Thorup deltog han i 1980 i Teaterafdelingens forfatterinstruktør projekt "El-drama 80", der resulterede i *Du er smuk – jeg elsker dig*. Bang Carlsen har også arbejdet for radioen, bl.a. med de fremragende montager om De Gamles by, der blev en forstudie til *Næste stop – paradis*, og i 1983 udsendte han digtsamlingen "S-tog til Havet". For tiden færdiggør han sit hidtil mest ambitiøse projekt "Rejsen til Amerika", der bl.a. optages i New Mexico. Forventningerne til det er begrundet i, at Bang Carlsen synes at arbejde lige så inspireret udenlands som i Danmark, blot manuskriptet er hans eget. Den dag, han finder en medarbejder, der kan justere excesserne i den fritliggende billedfantasi, laver han et mesterværk.

Michael Blædel

Åndssvage Sara (72 kortfilm I), **Hvid mands sæd** (74 kortfilm I), **Dejlig er den himmel blå** (75 dokumentarfilm I), **Jenny** (77 kortfilm I+M), **Aftenlandet** (77 S), **En fisker i Hanstholm** (77 kortfilm I+M), **En rig mand** (79 kortfilm I+M), **Achilleshælen er mit våben** (79 S), **Drømme støjer ikke når de dør** (79 S), **Næste stop – paradis** (80 I+M), **Du er smuk – jeg elsker dig** (81 tv I), **Hotel of the Stars** (81 kortfilm I+M+P), **Kontrolløren** (83 tv I+M), **Fugl Fønix** (83 kortfilm I+M), **Før gæsterne kommer** (84 kortfilm I+M), **Den tavse kamp** (84 kortfilm I+M), **Frihedsgudinden** (84 kortfilm I+M), **Smalfilmerens søn** (84 kortfilm I+M), **Forbrydelsens element** (84 S), **Ofelia kommer til byen** (85 I+M), **Jeg ville først finde sandheden** (87 kortfilm I+M).

Christian Braad Thomsen

Instruktør, journalist, forfatter. Født 10.12.1940. Udlært som journalist på Århus Stiftstidende og afgang fra filmskolens instruktørlinie i 1969.

Braad Thomsens energiske indsats fordeler sig på tre områder. Som kritiker og flittig festivalgæst har han introduceret upåagtede kvalitetsfilm og adskillige instruktører (Cinema Novo-bevægelsen f. eks.) for danskerne og fra 1974 sat handling bag ordene, da han tog fat på en fortjenstfuld importvirksomhed med tyngde i Godard, Hauff, Eustache, Doillon og ikke mindst Fassbinder, der blev hans afgud, skildret i kortfilmen *Rainer Werner Fassbinder* (75) og analyseret i bøgerne "I Fassbinders spejl" (75) og "Rainer Werner Fassbinder – en rejse mod lyset" (83). Som debattør har han sideløbende gennem tyve år været en konstant oprustet enmands-hær i angreb på det offentliges kulturpolitik og i særdeleshed filminstituttets støtteprincipper. Erfaringerne blev opsummeret og præciseret i bogen "Min syge moster" (86).

Som spillefilminstruktør har han kredset om den voldsinspirerende cirkel, der formes af fortrængninger og fordomme i barndommen, antydningsvis i det erindrende hjemstavns-portræt *Herfra min verden går*, dramatisk tilspidset i *Drømme støjer ikke når de dør* og på det teoretiske plan i sin yderste politiske og freudianske konsekvens i *Den man elsker* om incest-tabuet. Det sidste tema har han yderligere uddybet i essaysamlingen "Lysten og loven" (83) og i Freud-biografien "Sigi – erobreren" (84). Hans hidtil bedste film er *Koks i kulissen*, der foruden at behandle temaet om de vellønnede kulturbureaukrater over for de fattige kunstnere er en vemodig hyldest til to outsider-skuespillerinder og deres kamp med kunsten, kærligheden og det uforstående borgerskab. Formelt mere sikker og nuanceret i synspunkter og personskildring end de tidligere arbejder rummede filmen hele den sammensatte Braad Thomsenske natur fra det bastante over det medfølende til det sentimentale og det dybt romantiske – karaktertræk, der også er en del af hans polemiske ildhu, som i den hjemlige debat har placeret ham som en oprører med en halv sag, kritikeren, der ofte har ret, men ikke altid helt ret. Det er ikke utænkeligt, at de vedholdende udfald har betydet, at alle projekter siden *Koks i kulissen* er blevet forkastet af filminstituttets konsulenter. Men selv i det martyrium er der ikke tvivl om, at Braad Thomsens drømme stadig vil støje, uanset den form de dør og genopstår i.

Michael Blædel

Revolution (69 filmskole-afgangsfilm I), **Slumstormerne** (70 kortfilm I), **Kære Irene** (71 I+co-M), **Blomster til Mona** (74 tv I), **Dusan Makavejev** (74 I kortfilm), **Rainer Werner Fassbinder** (75 I kortfilm), **Herfra min verden går** (76 I+P+M+Sp), **Smertens børn** (77 I+P+M+Sp), **Drømme støjer ikke når de dør** (79 I+M), **Den man elsker** (80 film-essay I), **Kniven i hjertet** (81 I+M+S), **Belladonna** (81 co-KI+Supervisor+S), **Koks i kulissen** (83 I+co-M), **Den erindrende** (85 P).

Henning Carlsen

Instruktør. Født 4.6.1927. Carlsen, der har studeret film i Frankrig, var først knyttet til Minerva-film og siden Nordisk film som kortfilminstruktør. Gennembruddet kom i 1961 med dokumentarfilmen *De gamle*, som i en semi-fiktiv form præget af den franske cinéma vérité-stil skildrede pensionistens problemer. Den udgør sammen med *Familiebilleder* og *Ung* en trilogi om livet i 60'ernes Danmark, et hovedværk i dansk dokumentarisme. Hans første spillefilm, *Dilemma* (1962), blev illegalt optaget i Sydafrika og skildrer med udgangspunkt i en roman af Nadine Gordimer racekonflikter i diktaturstaten. Efter et par svagere film slog Carlsen internationalt igennem med Hamsun-filmatiseringen *Sult* (1966), en skandinavisk co-produktion. Med sine asketiske sort-hvid billeder og Per Oscarssons intense hovedrollespil blev filmen et ægte modernistisk værk, der bød på en højligt original og sært konsekvent udforskning af jeg'et i opløsningsfasen. Forsøg på at få filmisk form på Schades burlesk-erotiske *Mennesker mødes og sød musik opstår i hjertet* og Sandemoses dæmoniske *Klabautermanden* lykkedes derimod ikke, og først med den melankolske, ærke-danske folkekomedie *Man sku' være noget ved musikken*, som efter et manuskript af Benny Andersen fortalte om almindelige mennekser i et københavnsk værtshusmiljø, kom Carlsen igen med et overbevisende værk.

Samarbejdet med Andersen fortsatte i den franske *Un divorce heureux* og den kuriøse *Da Svante forsvandt*. Hverken disse eller de følgende film har dog haft den store gennemslagskraft. Depressionshistorien *Hør, var der ikke en, som lo?* om en arbejdsløs i 30'ernes København og *Oviri*, en internationalt anlagt film om Gauguins kriseår, er en tilbagevenden til temaet fra mesterstykket *Sult*, men resultaterne virker uinspirerede og tunge.

Carlsen, der også har instrueret på teatret (Hochhuths "Stedfortræderen" på Århus teater 1964) og på tv, var 1968-81 leder af Dagmar-biografen og har i en årrække undervist på Den danske filmskole samt 1983-86 siddet i bestyrelsen for Det danske filminstitut.

Peter Schepelern

I formerlære (49 kortfilm I+M), **Dissektion af et marsvin** (50 kortfilm Kl), **Dukkestuen** (50 uds 53 kortfilm I+M+Komm), **Civilforsvaret** (50 kortfilm I+M), **Moyopampa Power Plant** (50 kortfilm Kl), **Post mortem Technique** (51 kortfilm I+M), **Haakon VII** (52 NO co-I), **El-gjort er velgjort** (53 kortfilm I+M), **Danish Motorboat Story** (53 kortfilm I), **På vej mod et job** (53 kortfilm I+M), **Havets husmænd** (54 kortfilm M), **Velkommen til Vendsyssel** (54 kortfilm I+M), **Mælkehygiejne** (54 kortfilm I+M), **Knive** (54 kortfilm I), **Køleskabe** (54 kortfilm I), **Penge og økonomi** (54 kortfilm I), **Jeg et hus mig bygge vil** (55 kortfilm I+M), **Husmoderfilm III** (57 kortfilm I+M), **Cyklisten** (58 kortfilm I+M), **Ligeud ad luftvejen** (58 kortfilm I+M), **Danfoss – jorden rundt døgnet rundt** (59 kortfilm I+M), **Et knudeproblem** (59 kortfilm I+M), **Souvenirs from Sweden** (60 SV I+m), **Limfjorden** (61 kortfilm I+M+Kl+Komm), **De gamle** (61 kortfilm I+M), **Ren besked om snavs** (62 kortfilm I+M), **Dilemma** (62 I+P+M), **Hvad med os?** (63 I), **Jimmys tog** (63 tv I), **Familiebilleder** (64 kortfilm I+M+P), **I rum sø** (64 tv I), **Ung** (65 kortfilm I+M+P), **Kattorna/Kvindedyr** (65 SV I+M), **Sult** (66 I+M+P), **Mennesker mødes og sød musik opstår i hjertet** (67 I+M+P), **Hvor er magten blevet af?** (68 kortfilm I), **Klabautermanden** (69 I+co-M+co-M), **Er I bange?** (71 dokumentarfilm I+P+co-M), **Man sku' være noget ved musikken** (72 I+co-M+co-P), **I din fars lomme** (73 P), **Un divorce heureux/En lykkelig skilsmisse** (75 FR/DA I+co-M+co-P), **Da Svante forsvandt** (75 I+co-M+P), **Hør, var der ikke en, som lo?** (78 I+M+co-Kl), **Arven** (79 NO co-Kl), **Pengene eller livet** (82 I+M), **Oviri** (86 I+co-M+co-P).

Erik Clausen

Instruktør. Født 7.3.1942. Da Erik Clausen debuterede som filminstruktør var det ikke overraskende med historien om to gøglere og platugler, der med frihedslængslen som drivkraft aflagde visitter i fædrelandets ydmyge lokaliteter. *Cirkus Casablanca* var som hentet ud af den virkelighed gøglerparret Clausen og Petersen havde levet i.

Fast forankrede på venstrefløjen havde de to malere slået sig sammen med Røde Mors Rockcirkus i et politisk totalshow, for siden at stå på egne ben. Filmen var et nyt medie som Clausen kastede sig over, mens Leif Sylvester blev rockmusiker uden en tone i livet, men med en stærk gruppe og gode tekster der førte den folkelige optimisme videre.

Cirkus Casablanca kan ikke mindst opfattes som et commando raid for at tilbageerobre folkekomedien for folket, rive den ud af kloerne på de mange der gennem årene bedrevidende og nedladende havde slået billig mønt af den. Den højrepopulistiske folkekomedie blev venstrepopulistisk med en hidtil ukendt grænseløs og varm sympati for folket, og en urystelig tro på dets værdier.

Det har været grundlaget for indtil nu fire film, der har været vidt forskellige, men har haft friheds- og fællesskabslængslen som motor. Sentimentaliteten og det patetiske ligger lige for med det projekt. Men Clausen har ægthed og en robust og saftig humor, der med gadedrengeflabethed punkterer det forlorne og sønderbomber det sentimentale. Han kan bruge løs af det kulturindustrielle vraggods og få ny ægthed frem i det der i andres hænder bliver forlorent. Klicheer forbruger han bevidst og uden smålighed, men vender dem i luften og puster liv i dem, mens han i sine postkortkulørte billeder driver historien frem.

Men netop historien er hans svage punkt. Gøgleren og den inspirerende anekdotefortæller har indtil nu haft svært ved at styre en sammenhængende historie. *Cirkus Casablanca* var en løseligt komponeret road movie og *Felix* havde så mange historier og citerede stilarter at de snublede over hinanden. Bedst lykkedes *Rocking Silver* om det genopståede 50'er band, selv om de venstrepopulistiske rapkæftede skildringer af fjenden ikke kunne bryste sig af analytisk dybsindighed. Men Clausen lagde alen til sin vækst som skuespiller med portrættet af den alkoholiserede Frank, efter han i *Felix* havde været den pæne småborgerlige søn.

Overraskende var *Manden i månen*, hvor Clausen godt vil være alvorlig og vil skabe billedkunst. Har *Felix* for mange historier, har denne en for lille og banal historie, der ikke kan bære de oppustede og selvsmagende billeder. Men satyren stikker ind imellem sin hov frem og giver filmen et anstrøg af gal humor der bliver helt befriende i den tungt fordøjelige historie.

Den ambitiøse Erik Clausen vil meget, og vil formentlig stadig overraske med film selvom han indimellem også turnerer landet tyndt med *Cirkus Himmelblå* og har lavet sketch-programmerne *Clausens garage* til tv, samt en stor billedudsmykning til Sundby hospital. Der er mange strenge at spille på.

Dan Nissen

Mig og Charly (78 S), **Kloden rokker** (78 Mu Medv), **Cirkus Casablanca** (81 I+S+co-M), **Felix** (82 I+S+M), **Rocking Silver** (83 I+S+M), **Midt om natten** (84 S), **The Flying Devils/De flyvende djævle** (85 DA/SV S), **Manden i månen** (86 I+M).

Edward Fleming

Instruktør, Født 25.7. 1924. Edward Fleming er noget så særpræget som en filmskaber, der ikke interesserer sig for billeder.

Det har han i hvert tilfælde selv udtalt, og skønt han elsker at provokere, er det til en vis grad sandt. Kameraet har ikke hans kærlighed. Det har derimod skuespillerne, og derfor bliver Edward Flemings film nogenlunde så gode som deres medvirkende. Satser han på amatører, kan det gå grueligt galt *(De uanstændige)*, hylder han erfarne professionelle, kan resultatet blive indtagende *(Sidste akt)*.

Et andet skel gennem Edward Flemings produktion skabes af manuskripterne. Han er mest kedelig, når han affotograferer, komprimerer og højglanspolerer litterære værker – og mest spændende, når han orker at være ulitterært personlig. Når han nostalgisk laver bal bagefter eller bizart holder et lille spejl frem.

Det eneste konsekvente i Edward Flemings stil er hans bramfri humoristiske holdning, og hans kunstneriske profil må blive udvisket i konturerne, fordi han insisterer på at lave film til publikums fornøjelse, ikke ud fra nogen påtrængende indre nødvendighed. Han er håndværker, men siden billedernes bonitet ikke optager ham synderligt, bliver håndværket af ujævn beskaffenhed.

Men Edward Fleming spiller i det mindste med åbne kort og er blottet for pralende

prætentioner. Han kan lave solidt fungerende scener og enkle, præcise personportrætter, og gode skuespillere giver han gode chancer. Han holder af sine figurer, og på en måde er hans forhold til mediet præget af en form for kronisk uskyld.

Ebbe Iversen

Olsen-banden (68 S), **Olsen-banden på spanden** (69 I-ass), **– og så er der bal bagefter** (70 I+M), **Med kærlig hilsen** (71 S), **Guld til præriens skrappe drenge** (71 S), **Man sku' være noget ved musikken** (72 S), **Olsen-bandens store kup** (72 S), **Mig og mafiaen** (73 S), **Skipper & Co,** (74 S), **Sønnen fra vingården** (75 S), **Den korte sommer** (76 I+M), **Hjerter er trumf** (76 S), **Olsen-banden ser rødt** (76 S), **Lyse udsigter** (76 tv I), **Troubadouren** (77 tv S), **Olsen-banden deruda'** (77 S), **Lille spejl** (78 I+co-P+M+co-Kl), **Hør, var der ikke en, som lo?** (78 S), **Olsen-banden går i krig** (78 S), **Rend mig i traditionerne** (79 I+M), **Olsen-banden overgiver sig aldrig** (79S), **Nedrykning** (79 tv S), **Strejferne** (80 tv S), **Sparekassen** (80 tv I), **Olsen-banden over alle bjerge** (81 S), **Befrielsesbilleder** (82 S), **De uanstændige** (83 I+M+co-P+co-Kl), **Rejseholdet: Fabriksbranden** (83 tv-serie S), **Den kroniske uskyld** (I+M), **Ballerup Boulevard** (86 S), **Sidste akt** (87 I+M+co-P).

Astrid Henning-Jensen

Instruktør. Født 10.12.1914. Astrid Henning-Jensen repræsenterer en gammel og sejlivet linie i dansk film. En tradition for venlig og velmenende socialrealisme, positiv og altid livsbekræftende trods alt. Sådan var *De pokkers unger*, sådan er *Barndommens gade* 40 år senere. Beundrere af Astrid Henning-Jensens film betegner dem som varmhjertede, hvad der ikke er en kunstnerisk kompliment, men dog netop en velment.

At hendes film har mange beundrere, også i udlandet, kan ikke undre. Deres livssyn er opmuntrende, deres stil klar, enkel og utvetydig. Kølige hjerner kan kalde den banal, men den er under alle omstændigheder ærlig. Astrid Henning-Jensens oprigtigt engagerede film er uden beregnende bagtanker, og det er måske denne ærlighed, hendes publikum fornemmer som filmens stærkeste kvalitet.

Andre kvaliteter kan nævnes, f.eks. instruktørens manglende trang til at skabe sig stilistisk og den milde nænsomhed, hvormed hun nærmer sig sine emner. Hendes billeder råber ikke op, men er helst diskret lavmælte i tonefaldet, og hendes persontegninger er præget af et næsten rørende tolerant temperament. Der er ikke megen plads til frastødende slyngler i hendes film. Holdningen er forstående, aldrig fordømmende.

Det er sympatisk og kan også være kønt poetisk. Til gengæld giver det ikke næring til megen episk dynamik eller dramatisk intensitet. Billederne i Astrid Henning-Jensens film kan være lovlig blanke, forløbene mat forudsigelige. Når hendes stil er værst, er den sød, blød og bleg. Når den er bedst, skaber den varsomme øjeblikke af overbærende psykologisk indsigt.

Ebbe Iversen

Cocktail (37 S), **Cykledrengene i tørvegraven** (40 kortfilm co-I+co-M), **Christian IV som bygherre** (41 kortfilm Sp), **S.O.S. Kindtand** (43 kortfilm co-I+co-M), **Når man kun er ung** (43 I-ass+co-M), **De danske sydhavsøer** (44 kortfilm co-I+co-M), **Flyktningar finnar en hamn** (44 kortfilm co-I+co-M), **Dansk politi i Sverige** (45 kortfilm co-I+co-M), **Skibet er ladet med** (45 kortfilm I), **Ditte Menneskebarn** (46 I-ass), **Det gælder din frihed** (46 F), **Stemning i april** (47 co-I+co-M), **De pokkers unger** (47 co-I), **Denmark Grows Up** (47 kortfilm co-I+co-M), **Kristinus Bergman** (48 co-I), **Palle alene i verden** (49 I+M), **Vesterhavsdrenge** (50 co-I+co-M), **Kranes konditori** (51 NO I+M), **Ukjent mann** (51 NO I+M), **Better Than Cure** (53 kortfilm co-I), **Solstik** (53 co-I+co-M), **Tivoligarden spiller** (54 kortfilm co-I+co-M), **Ballettens børn** (54 kortfilm I+co-M), **En sælfangst i Nordgrønland** (55 kortfilm M+Kl), **Kærlighed på kredit** (55 I+M+Kl), **Nye venner** (56 kortfilm M), **Horse on Holiday/Hest på sommerferie** (59 kortfilm I+co-M), **Et brev til en søn** (61 tv I), **Forræderiet** (62 tv I), **Kvinden og soldaten** (52 tv I), **Een blandt mange** (62 I+M+P), **Kort är sommaren/Kort er sommeren** (62 SV co-M), **Den jagede** (63 tv I), **Der er noget i luften** (64 tv I) **Et minde om to mandage** (64 tv I), **Vend dig ikke om** (64 tv I), **De blå undulater** (65 tv-novellefilm I+co-M), **Utro** (66 I+P+M), **Min bedstefar er en stok** (67 novellefilm I+M), **Nille** (68 novellefilm I+M), **Mig og Dig/Mej och dej** (69 DA/SV I+co-M), **Vinterbørn** (78 I+M+co-Kl), **Øjeblikket** (80 I+M+co-Kl), **The Element of Crime/Forbrydelsens element** (84 S). **Hodja fra Pjort** (85 I på efterarbejdet +S), **Barndommens gade** (86 I+M).

Stefan Henszelman

Instruktør. Født 1960. Stefan Henszelman er uddannet som klipper på Filmskolen, men debuterede allerede under dette uddannelsesforløb som instruktør med afgangsfilmen *Try to Remember*. Den forsøger i tilbageblicksform at afdække en psykisk krise, der ikke mindst synes at være forårsaget af hovedpersonens fortrængning af sin homoseksualitet. Kernen i filmen er en noget sentimentalt opfattet drengeforelskelse – formen stærkt klippe-eksperimenterende. Kortfilmen *Venner Forever*, produceret til serien "Ung 85", var et stort fremskridt. En sensitiv, detaljepræcis historie om den vege 15-årige Kristians første tid på en ny barsk skole, hans vaklen mellem venskab med den mere modne Henrik og opportunistisk solidaritet med klassens hårde dreng Patrick og dennes slæng af mobbende kammerater.

Filmen giver et troværdigt, livligt og tilsyneladende meget miljø-ægte billede af *moderne* skoleungdom (i modsætning til den ellers dominerende tilbageskuende tendens i dansk film), og placerer med skarp situationsfornemmelse den vaklende Kristian mellem de to valgmuligheder.

Filmen indgik i næsten uredigeret form som hele indledningen til Henszelmans spillefilmsdebut *Venner for altid*, der kører den ellers overvejende positivt opfattede Henrik ud på et sidespor og bringer bøllen Patrick frem i rampelyset som til sidst erklæret bøsse. Også Kristian forløses erotisk gennem mødet med en ældre kvinde (Lill Lindfors, mindre kan ej gøre det). En fortsættelse, der nok viser Henszelmans filmiske musikalitet og blik for nuancer i den enkelte situation, men som med alt for beslutsom optimisme skubber personerne gennem afgørende udviklingsforløb, der blafrer som velmenende postulater.

Filmens produktion i to skarpt adskilte etaper synes medvirkende til uegaliteten. Henszelman er som 27-årig meget tidligt ude efter danske forhold og har indlysende filmfornemmelse. Et talent at bygge videre på.

Morten Piil

Stabil sild (77-79 workshop-film co-I+co-M+co-F), **De uanstændige** (83 Kl), **. . . men det var godt betalt** (83Kl) **Try to Remember** (84 filmskole-afgangsfilm I+M+Kl), **I lige linie** (84 filmskole-afgangsfilm Kl), **Der er en kridtcirkel om dit liv** (84 kortfilm co-I+Kl), **Venner for Ever** (85 novellefilm I+M+Kl), **Ballerup Boulevard** (86 Kl), **Venner for altid** (87 I+M+co-Kl), **Sygdommen døden** (87 workshop-film Kl).

Esben Høilund Carlsen

Instruktør. Født 3.8. 1941. Esben Høilund Carlsen har ikke instrueret særlig mange film – faktisk kun fire siden debuten i 1974 med *Nitten røde roser*, og af de fire var *Gangsterens lærling* ikke hans eget projekt fra begyndelsen. Han trådte ind som redningsmand, da den oprindelige instruktør ikke magtede opgaven. Denne sparsomhed i produktionen kan selvfølgelig have flere årsager. Der findes adskillige instruktører i Danmark, der ikke har lavet nær så mange film, som de gerne ville. Men for Esben Høilund Carlsens vedkommende fornemmer man, at hans ambitioner om at instruere næppe er større end hans lyst til at fungere som igangsætter eller produktudvikler – sådan som han også kommer til som entreprise-chef for faktastof i det kommende TV 2.

Man kan heller ikke påstå, at der banker nogen heftig kunstnerisk puls i Esben Høilund Carlsens film. Den bedste af dem er *Slingrevalsen*, der er en ret vittig og moden, sørgmunter komedie om mellemgenerationens forfjamskede forhold til kærligheden. Mens til gengæld kriminalfilmen *Rainfox* var nærmest totalt mislykket, blottet for indre liv og kaotisk i sin struktur.

Derfor er der egentlig ikke så forfærdelig meget at sige om Esben Høilund Carlsen som filmskaber. Han kan lave noget ganske godt, han kan lave noget temmelig skidt, og nogen egentlig linie i hans begrænsede produktion er vanskelig at få øje på. Til gengæld er han et begavet, velformulerende menneske, en skarp analytiker og glimrende debattør, så han vil formentlig blive en god mand for TV 2.

En sandfærdig anekdote kan berettes om Esben Høilund Carlsen. Da *Nitten røde roser* i sin tid blev vist på filmfestivalen i Teheran, erklærede han på den efterfølgende pressekonference, at han ikke selv betragtede sin film som rigtig vellykket. Det var en både

klædelig og i festival-sammenhæng særdeles usædvanlig udtalelse.

Ebbe Iversen

Giv Gud en chance om søndagen (70 PI-ass), **Kære Irene** (71 I-ass), **I morgen min elskede** (71 S PI), **Nitten røde roser** (74 I+M), **Kun sandheden** (75 s I-ass), **Gangsterens lærling** (76 co-I), **Kvindesind** (80 S), **Slingrevalsen** (81 I+S), **Der er et yndigt land** (83 S), **Rainfox** (84 I), **Apotekeren i Broager** (85 tv-serie i to dele I), **Eddie Holms andet liv** (86 tv I), **Mordet i Finnerup lade** (87 Tv-Syd tv-serie i 2 dele I), **Bill og Daphne** (87 tv-serie i 3 dele I).

Palle Kjærulff-Schmidt

Instruktør. Født 7.7.1931. Debuterede som teaterinstruktør 1953 og var derefter i nogle år hovedkraft på Studenterscenen. Blandt hans vigtigste teateropsætninger er den tidstypiske Rifbjerg-Panduro-Jesper Jensen revy "Gris på gaflen" (1962) og Rifbjergs selvstændige dramatikerdebut "Hva' skal vi lave?" (1963). Han har siden 1959 lavet radioteater, bl.a. Panduros "Lollipop" (1960), og siden 1960 tv-teater, hvor han har instrueret en lang række værker, både transplanteret teaterdramatik – fra Plautus, Shakespeare og Racine over Tjehov, Ibsen og Strindberg til Beckett, Pinter og Fassbinder – og formidlet originalskrevet dansk tv-dramatik af Rifbjerg, Erik Knudsen, Leif Petersen, men først og fremmest af Panduro. I et kongenialt samarbejde skabtes den lange række spil (minus serierne) fra *En af dagene* (1963) til *Louises hus* (1977), der alle kredser om det velstående borgerskabs eksistentielle og moralske anfægtelser. De udgør en af de store og efterhånden helt legendariske bedrifter i moderne dansk dramatik, som jo ellers ikke har så overvældende meget at byde på, en syntese af tidstypiske holdninger og tendenser som et massepublikum kunne spejle sig i. Hans senere forsøg på at forløse Rifbjergs tilsvarende danske totalversion, *Vores år* (fire dele, 1980), lykkedes til gengæld ikke.

Kjærulff-Schmidt begyndte sin filmkarriere som instruktørassistent ved ASA 1952, debuterede i 1957 med *Bundfald*, et socialt melodrama om trækkerdrenge i storbyen. *De sjove år* (1959), en tyndbenet folkekomedie om det muntre studenterliv, havde manuskript af Rifbjerg, et samarbejde der fortsatte i de følgende seks film. Deres fælles gennembrudsfilm, *Weekend*, var det store slag i bolledejen i 1962, dristig dansk nybølge (hyldet med et helt nummer af Kosmorama!) om de trediveåriges løse moral og livslede. Den afslappede hverdagsskildring med et pust fra den store verden fortsatte i kærlighedsfilmen *To* og især *Der var engang en krig* (1966), som med sin poetisk sensitive og eksakt erindrede skildring af en halvstor drengs oplevelse af besættelsestiden, puberteten, familien og kærligheden blev et af moderne dansk film vigtigste værker. Efter dette Truffaut'ske mesterværk kom den skuffende Antonioni-pastiche *Historien om Barbara*, om krisen i en skuespillerindes liv. Hverken *I den grønne skov*, et lystspil om Dyrehavsbakken, eller Bodelsen-thrilleren *Tænk på et tal* var vellykkede, og især den sidste pegede definitivt på, at instruktørens talent er for den indforståede skildring af den usikre dansker, fortrinsvis i form af en lydhør præsentation af et godt manuskript, mere end for afviklingen af et dramatisk handlingsforløb, hvilket også hans seneste film bekræfter: Først i 1984 kom han tilbage til spillefilmen med den uinciterende Grønlandshistorie *Tukuma*, også med manuskript af Rifbjerg, men det blev ikke et come back. Hans seneste film, *Peter von Scholten* (efter manuskript af Sven Holm), kan på den baggrund kun betragtes som en fremgang, men forekommer uinspireret, konventionel og dramaturgisk svag. Han udstillede i 1985 fotos fra sine mange rejser på Kunstindustrimuseet.

Peter Schepelern

Bundfald (57 I+M), **De sjove år** (59 I+co-M), **Treklang** (60 tv), **Kamæleonen** (60 tv), **Præsten i Vejlby** (60 tv), **Britannicus** (60 tv), **En tur i byen** (61 tv), **Løgnhalsen** (61 tv), **Helligtrekongersaften** (61 tv), **Weekend** (62), **Vi venter på Godot** (62 tv), **Kollektionen** (62 tv), **Harlekin ægtemand** (62 tv), **En af dagene** (63 tv), **To** (64), **Elskeren** (64 tv), **Nordisk kvadrille** (65, afsnittet Sommerkrig), **Der var engang en krig** (66 I+co-M), **Historien om Barbara** (67), **I den grønne skov** (68), **Stine og drengene** (68 S), **Tænk på et tal** (69 I+M), **Olsen-Banden på spanden** (69 S), **Ska' vi lege skjul?** (70 co-M), **Udviklinger** (70 tv), **Et godt liv** (70 tv), **Hjemme hos William** (71 tv), **Kommunisten** (71 tv), **Rundt om Selma** (71 tv), **Stoppested** (72 tv), **Et nytårseventyr** (72 tv), **Fru Geesches frihed** (73 tv), **Under observation** (73 tv), **I Adams verden** (73 tv), **Et dukkehjem** (74 tv), **Bertram og Lisa** (75 tv), **Anne og Paul** (75 tv), **Ejendomsretten** (75 tv), **Louises hus** (77 tv), **Tre søstre** (77 tv), **Hvem har bolden** (78 tv), **Vores år** (80 tv-serie i fire dele), **Uvejr** (80 tv), **Opfinderkontoret** (82 tv-serie i seks dele), **Kasimir og Karoline** (83 tv), **Tukuma** (84 I+co-M), **Peter von Scholten** (87).

Søren Kragh-Jacobsen

Instruktør. Født 2.3.1947. Tidligt ud af folkeskolen og uddannet som elektromekaniker på B & W. To års ophold i Czekoslovakiet på filmskolen i Prag. Derefter ved DR og fastansat i fjernsynets børne- og ungdomsafdeling fra 1976, før han tog skridtet over til spillefilmen og debuterede med den mundrette og følsomme komedie *Vil du se min smukke navle*, der først og fremmest understregede Kragh-Jacobsens talent for at instruere uprøvede skuespillere og uanstrengt fange tidens jargon, helt i forlængelse af de pubertetsskildrende tekster på LP'en "Hinkeruder på motorvejen" fra 1976 (udsendt med gruppen Biorytmer, der blev opløst i 1979). I *Gummi Tarzan* administrerede han med stor sikkerhed balancen mellem det hverdagsagtige og fantasifulde og evnen for at ramme en tone af komik med underliggende vemod i drengens hjemlige bryderier og tilflugt i eventyret hos Kran-Ole i Sydhavnens meddigtende miljø.

I den første voksenfilm *Isfugle* fik optimismen mørke mellemtoner, da Kragh-Jacobsen tog brydetag med en mere sammensat personskildring og symbolladede scenerier i historien om et kompliceret venskab mellem to 80'er-typer: den fortidsplagede nihilist og den vege beskyttede, hvis blufærdighed og forsigtige skridt ud i virkeligheden er karaktertræk, der også genfindes hos hovedpersonerne i de to første film. Det rundhjørnede trods-alt optimistiske menneskesyn i Kragh-Jacobsens produktion er udviklet i tæt samarbejde med forfatteren Hans Hansen, med hvem han også lavede TV-spillet *Livet er en god grund* i 1985 – en titel, der i sit grundsyn afspejler aforismerne i *Gummi Tarzan* og *Isfugle*, henholdsvis "Der er altid noget man er god til" og "Det er ikke altid, der er nogen, når man har brug for dem".

Skønt tydeligt forankret i en konkret realistisk hverdag er Kragh-Jacobsen mere optaget af følelserne og en poetisk fortolkning af mulighederne end af at tilpasse sig dansk films normale socialrealisme, hvad han også demonstrerede i den visuelt velkomponerede tv-serie *Guldregn* efter Anders Bodelsens roman. De seks afsnit var produceret af Metronome Television, som Kragh-Jacobsen har været tilknyttet siden 1983 som husinstruktør. I et kommende projekt med arbejdstitlen "Emma" vender han sig igen mod barndommen med historien om en ung pige, der iscenesætter sin egen kidnapning, og derefter får Kragh-Jacobsen forhåbenlig mulighed for også mere kontinuerligt at tilføre voksenfilmen de kvaliteter, der indtil videre har givet det sidste tiårs danske børne- og ungdomsfilm et sympatisk ansigt.

Michael Blædel

Vil du se min smukke navle? (78 I+co-Mu), **Charly og Steffen** (79 sangtekst), **Gummi Tarzan** (81 I+co-M), **Otto er et næsehorn** (83 Kritik), **Isfugle** (83 I+co-M), **Min farmors hus** (84 co-M), **Guldregn** (87 tv-serie i 6 dele I).

Hans Kristensen

Instruktør. Født 25.9.1941. Hans Kristensen fik et opsigtsvækkende gennembrud i 1973 med *Flugten*, der var noget nyt i datidens danske film: en kriminal-film med en del *action*, lavet i reaktion mod de mange litterære "sjæle-film" der dengang var på mode. Hans Kristensen var med i en gruppe af instruktører, der alle debuterede med Erik Crone som producent og alle havde gået på Filmskolens første eller andet hold: Gert Fredholm, Esben Høilund Carlsen, Anders Refn. Og blandt disse fremstod han som den mest oplagte *auteur*, med Ole Ernsts Per-figur som det fremtrædende tematiske bindeled mellem de tre første film, han lavede.

Flugten, *Per* og *Blind makker* handler alle

om klassemodsætninger. I *Flugten* sættes proletaren Per op mod økonomiske bagmænd, i *Per* mod en forsikringssvindlende Strandvejsdirektør og i *Blind makker* mod et forsikringsselskab, hvor han får ansættelse. Her er den forhundsede, uartikulerede "oprører" selv kommet ind i varmen, og protesten mod "systemet" er overtaget af en verdensfjern Jesper Klein og hans blinde kammerat. Dette protest-tema ender lige så blindt som mange af halvfjerdsernes politiske oprørstendenser, og Hans Kristensen har da heller ikke senere kunnet videreføre det.

De tre Per-film har en fortællemæssig dynamik og sikkerhed i detaljerne, der placerer dem blandt de bedste af halvfjerdsernes danske film. Tilsvarende er TV-serierne *John, Alice, Peter, Susanne og lille Verner* (1976) og *Opgang* (1979) måske – ved siden af *Matador* – de mest vellykkede danske forsøg i seriegenren, minutiøse, indfølende, varme og humoristiske udforskninger af danskerne liv i lejekasernerne, med idealet om fællesskab som bærende idé.

Disse serier er lavet som TV-*film* – i firserne blev Hans Kristensen en flittig leverandør til det *elektroniske* TV-teater, med et mærkbart kvalitetsfald. Heller ikke hans to firser-film har levet op til forventningerne: *Undskyld, vi er her* var en forceret farce, der nærmest parodierede ældre motiver i produktionen, og *Kurt og Valde* rendyrket folkekomedie i støvet dansk konvention.

Hans Kristensens film bliver problematiske og slingrende i samme øjeblik han lægger den realistiske fortællestil på hylden. Han er en gedigen realistisk fortæller med et filmisk naturtalent, som de seneste år synes ofret for et krav om fornyelse, der kan forekomme lige fejlplaceret hvad enten kravet kommer fra ham selv eller omgivelserne.

Morten Piil

Stine og drengene (69 I-ass), **Rend mig i revolutionen** (70 I-ass), **Løgneren** (70 I-ass), **One of Those Things/Hændeligt uheld** (71 I-ass), **Ballade på Christianshavn** (71 I-ass), **Olsen-banden i Jylland** (71 I-ass), **Nu går den på Dagmar** (72 I-ass), **Livredning** (72 kortfilm I+M) **På'en igen Amalie** (73 I-ass), **Flugten** (73 I+co-M+co-P), **Mig og mafiaen** (73 I-ass), **Per** (75 I+co-M), **Blind makker** (76 I+co-M), **John, Alice, Peter, Susanne og lille Verner** (76 tv-serie i 4 dele I+co-M), **Opgang** (79 tv-serie i 6 dele I+co-M), **Undskyld vi er her** (80 I+co-M), **Det hemmelige Danmark** (81 tv I), **Afslutningen** (81 tv I), **Børn** (82 tv-serie i 6 dele I), **Kurt og Valde** (83 I), **Med Lill-Klas i kapp säcken/Med Lille-Klas i kufferten** (74 SV/DA I-ass).

Jørgen Leth

Instruktør. Født 14.6.1937. Der findes folk, som ikke har det let med Leth. Det skyldes nok i hvert tilfælde delvis, at hans film kan have et præg af alvorstung selvhøjtidelighed, et næsten messende tonefald, som i værste fald tangerer det ufrivilligt komiske.

Nogen stor humorist er Jørgen Leth unægtelig ikke. Men han er til gengæld et uhyre nysgerrigt menneske, hvis mange film er en fortløbende udforskning af verdens mærkværdigheder – eller rettere sagt af deres udseende. Jørgen Leth er nemlig ikke interesseret i at analysere tilværelsen. Han vil vise den, demonstrere dens mangfoldige fremtrædelsesformer, stille dem ukommenteret til skue. Moralske vurderinger er op til tilskueren.

Det kan ligne holdningsløshed, men er faktisk en holdning. Man kan sige, at Jørgen Leth er en slags visuel konkretlyriker, der tillægger sine billeder deres egen autonome værdi. Billedet er budskabet. Men naturligvis også udvælgelsen af billederne, deres indbyrdes rækkefølge, og her er Jørgen Leth dygtig til at arbejde med kontraster, som alligevel får sagt noget mere end de enkelte billeder selv.

Jørgen Leth er en køligt observerende registrator, men også en sanselig kunstner med et vågent blik for tingenes stoflighed. Han er af temperament dokumentarist, og det går ham ilde, når han forsøger sig med fiktion (*Udenrigskorrespondenten).* For fiktionen kræver en forud fastlagt struktur, men Jørgen Leth vil helst improvisere sig frem – lade sig inspirere af begivenhedernes uforudsigelighed.

Hans bedste film er af en klarhed og skønhed, som på en eller anden måde får en ritual metafysisk dimension. Og hans kunstneriske stil er, om man nu føler sig på bølgelængde med den eller ej, så original som nogen i dansk film.

Ebbe Iversen

Stopforbud (63 kortfilm I), **Se frem til en tryg tid** (64 kortfilm I), **Barberen** (64 kortfilm I), **Cykleløb** (66 P1+M), **Det perfekte menneske** (67 kortfilm), **Nær himlen, nær jorden** (68 kortfilm I), **Ofelias blomster** (68 kortfilm I), **Frændeløs** (70 co-I+co-M), **Motion Picture** (70 kortfilm I), **Eftersøgningen** (70 kortfilm co-I), **Dyrehaven – den romantiske skov** (70 kortfilm I), **Livet i Danmark** (71 kortfilm I), **Stjernerne og vandbærerne** (74 I+M+Komm+Sp), **Klaus Rifbjerg** (74 kortfilm I), **Det gode og det onde** (75 I+M+D), **Den umulige time** (75 kortfilm I), **En forårsdag i helvede** (77 I+M+Sp), **Peter Martins – en danser** (78 kortfilm I), **Kalule** (79 kortfilm I), **At danse Bournonville** (79 kortfilm I), **Sanct Hansaftenspil** (79 tv I), **Step on Silence** (81 kortfilm I), **66 scener fra Amerika** (81 kortfilm I), **Pelota** (83 kortfilm I), **Udenrigskorrespondenten** (83 I+co-M), **Det legende menneske** (86 kortfilm I+M+Sp), **Notater fra Kina** (86 udsendt 87 DA/USA dokumentarfilm I+co-P+M+Sp).

Nils Malmros

Instruktør. Født 5.10. 1944. Nils Malmros har kun lavet fem film i løbet af tyve år. Den første er et rent amatørværk, som er forblevet utilgængelig for en større offentlighed; den anden blev til på et møjsommeligt sammenskrabet lavt budget, blæst op fra sort/hvid 16mm og først efter sin premiere præmieret af den Filmfond, som nu ikke længere kunne ignorere dette åbenlyse talent; kun de tre seneste er blevet lavet på normale filminstitutstøttede betingelser. Ikke desto mindre har Malmros med denne håndfuld placeret sig som én af de mest markante og originale kunstnere i den danske films historie. Med den ægte amatørs renfærdige ildhu har han gjort det ved indædt stædigt at fastholde sit helt private univers i en rekonstruktion af sin egen opvækst i Aarhus, genoplevet i erindringens forklarende lys. I et vellykket samarbejde med fotografen Jan Weincke står de tre seneste film som poetisk medrivende, overrumplende vittige værker, hvor der er kælet for den mindste detalje – helt ned til den langsommeligt trælse eftersynkronisering, der sikrer det helt præcise østjyske tonefald hos de hovedsageligt ikke-professionelle medvirkende. Og det er bl.a. denne detail-mættede autenticitet, der gør Malmros til en ægte, original kunstner. Senest har han – efter en veloverstået embedseksamen, der har været længe undervejs – kastet sig ud i lægegerningen, og filmarbejdet har været lagt på hylden. Men heldigvis kun for en tid. Han er nu igang med forberedelserne til en ny film, og det store publikum, hvis årvågenhed han har påkaldt sig, glæder sig allerede.

Asbjørn Skytte

En mærkelig kærlighed (68 amatørfilm I+P+M+co-F+K1), **Lars Ole, 5c** (73 delvis optaget som amatørfilm I+co-P+M+K1), **Drenge** (77 I+co-P+M+co-T), **Kammesjukjul** (78 tv I+M), **Kundskabens træ** (81 I+co-M), **Skønheden og udyret** (83 I+M).

Anders Refn

Instruktør. Født 8.4.1944. Med sin debutfilm *Strømer* fra 1976 fik Anders Refn ry for at være en af vores dygtigste yngre instruktører, en af dem med bedst styr på apparatet. Hans to følgende film, *Slægten* og *De flyvende djævle*, har vist, at han er mere end det, ikke så lidt af en *auteur*, der stædigt forfølger personlige temaer og kredser om den samme hovedfigur.

Strømer gav Jens Okking hans første filmhovedrolle som en retfærdighedstørstende kriminalbetjent, der ene mand prøver at opklare en vidt forgrenet sag, som magtfulde kredse helst ser mørkelagt. Betjenten ender med at opgive og vende tilbage til det nervesanatorium, han i starten blev sendt ud fra som raskmeldt. Der var både ømhed i skildringen af den primitivt frembusende politimand og bid og vid i udhængningen af de spegede kræfter, han var oppe mod. – Anders Refn førte delvis figuren videre i Gustav Wied-filmatiseringen *Slægten*, hvor Okkings Baron Helmuth farer frem på samme hidsige tyre-maner, når han tirres. Her kom også et andet tema ind, som er delvist overtaget fra Wied, men videreføres i *De flyvende djævle* – seksualiteten som faretruende besættelse, driftslivet som en både potentiel og reel destruktiv faktor i personernes liv.

I *De flyvende djævle* stiller de to unge trapez-artisters erotiske uskyldstab sig i vejen for gennemførelsen af lederen Lazlos drøm om sammen med dem at gennemføre det legendariske nummer: den firedobbelte saltomortale. Men også Lazlos eget heftige temperament og hele tyranniske fremfærd, som han har arvet fra de to Okking-figurer, hæmmer gennemførelsen af det store nummer. Og da den firedobbelte endelig lykkes, er der kun et sløvt, fåtalligt publikum til stede under teltdugen.

Anders Refns tre film er alle flot og effektfuldt opsatte dramaer, med et stort persongalleri og et bredt udmalet miljø. Med *Strømer* gav han sit bud på kriminalfilmen, med *Slægten* på herregårdsfilmen og med *De flyvende djævle* på cirkus-melodramaet. Men genren var i ingen af tilfældene en spændetrøje, snarere et inspirerende udgangspunkt for en psykologisk uddybning af hovedfigurerne. Trods Refns sikre styring af et stort komparseri er de mest intense, vellykkede scener i hans film ofte afsnit med kun to personer: Jens Okkings afhøring af Bodil Kjers krakelerende society-frue i *Strømer*, samme Okkings lange soveværelsesopgør med Helle Hertz' hustru i *Slægten* og Lazlos først overstrømmende, efterhånden forbitrede møde med en gammel ven i *De flyvende djævle*.

I disse lange scener lader Refn med en egen nådesløs grundighed sine personer skrælle lag på lag af sig selv, så der til slut kun er desperationen og ensomheden tilbage. Refn er en efter danske forhold sjældent illusionsløs og pessimistisk fortæller, der med sikker hånd fører sine hovedpersoner ind i en blindgade, som deres egne livsfarlige karakteregenskaber eller problematiske seksualitet har skabt for dem.

Refn har afvist en række tilbud om instruktøropgaver for i stedet at koncentrere sig om sine egne projekter, hvis manuskripter han gennemarbejder særdeles grundigt. I pauserne virker han som en værdsat klipper for blandt andre Morten Arnfred og Jon Bang Carlsen.

Forhåbenlig vil det kommercielle smæk, han fik med den engelsk-sprogede *De flyvende djævle*, ikke få ham til at vige fra den usædvanlige kompromisløse kurs, han hidtil har fulgt.

Morten Piil

Dyden går amok (66 I-ass), **Fantasterne** (67 I-ass), **Dr. Glas** (68 Kl-ass), **Midt i en jazztid** (69 I-ass), **Den gale dansker** (69 Script+K1), **Kære Irene** (71 K1), **Tintomara** (71 K1), **Revolutionen i vandkanten** (71 K1), **Med kærlig hilsen** (71 K1), **Den forsvundne fuldmægtig** (71 I-ass), **Præsten i Vejlby** (72 K1+I-ass), **Mor – jeg har patienter** (72 – fra 80 kaldet Johnny alene i verden – K1), **Flugten** (73 I-ass), **Afskedens time** (73 I-ass+Script), **Prins Piwi** (74 co-I+co-M+K1), **Hjerter er trumf** (76 I-ass+Script), **Strømer** (76 I+co-M), **Terror** (77 K1), **En fisker i Hanstholm** (77 K1), **Mig og Charly** (78 K1), **Slægten** (78 I+co-M), **Johnny Larsen** (79 K1), **Næste stop Paradis** (80 co-K1), **Cirkus Casablanca** (81 K1), **Hotel of the Stars** (81 K1), **Gummi Tarzan** (81 K1), **Felix** (82 K1), **Der er et yndigt land** (83 K1), **Fugl Fønix** (84 K1), **The Flying Devils/De flyvende djævle** (85 DA/SV I+co-M), **Ofelia kommer til byen** (85 K1), **Take it Easy** (86 K1).

Jytte Rex

Instruktør. Født 19.3.1942. Dansk films grimme ælling. Det må man i eventyrfortællerens fædreland kunne kalde Jytte Rex, der aldrig har passet ind i det ret snævre miljø, og slet ikke til de dominerende snævertsynede opfattelser af hvad filmkunst – og liv – kan være. Og for retfærdighedens skyld: åbenbart heller ikke til publikums smag, for det såkaldt brede publikum har aldrig fundet frem til hendes dybt personlige film. Det har resulteret i et i omfang beskedent, men eksklusivt og kompromisløst oeuvre.

Den oprindelige – og stadigt aktive – billedkunstner har sine rødder i krydsningspunktet mellem 60'ernes eksperimentelle maleri og det samtidigt opblomstrende kvindepolitiske engagement. Men Rex' film er hverken blot formsprogseksperimenterende eller socialrealistiske, analytiske undersøgelser af kvinders livssituation, af klasse- og kønsforskellenes indlejren sig i den enkeltes livsmuligheder. Hendes bestræbelser er komplekst omfattende og mangesidige, og dog med et enkelt og klart gennemgående tema: frihedslængslen, drømmen om andre livsmuligheder.

I dette ligger en latent kritik af det eksisterende kapitalistisk organiserede liv og de i det tildelte roller, en kritik der ikke ekspliciteres. Kritikken ligger i de formulerede modbilleder og i formsproget, der er konsekvent uhierarkisk og antiautoritært. Hos Rex er den velkendte ydre narrative struktur opløst, og de forskellige handlings- og virkelighedsplaner gøres til ligeværdige elementer i et svævende rum-tid kontinuum. Indre og ydre, drøm og virkelighed, nutid og fortid indgår i en slags al–tid der er psykens og mytens.

Billedsprogets drømmesvævende karakter og fraværet af konkret sociohistorisk binding understreges yderligere af den jungianske symbolverden der genkommende væver sig ind i filmene og formidler den mytiske overbygning. Karakteristisk er titlernes lån fra folkeeventyr og Biblen, samt kvindenavne som Veronica, Maria og Judith.

Gennem 5 film har Jytte Rex udvidet sine ambitioner og sin fortælleteknik. Debutfilmen med Kirsten Justesen som medinstruktør indeholdt kort og godt syv kvinders beretninger om deres drømme og længsler, men hævet op over bekendelseslitteraturens pragmatiske individcentrering: gjort almene og mytiske i samme bevægelse. Med *Veronicas svededug* introduceredes en overlappende, mangelaget patchwork-struktur, hvor tre tematiske deles elementer krydser hinanden i en gensidig spillen sammen, mens *Achilleshælen er mit våben* mere arbejdede med de episke forløb. Men for begge gælder det, at når drømmene skal visualiseres, sker det gennem udmalingen af en førindustriel naturlyrisk idyl, karakteriseret ved arbejdets fravær og samklangen med al-naturen. Et forhold der måske i lige så høj grad skyldes manglen på billeder og begreber at tænke utopien i, som egentlig konkrete forestillinger.

Belladonna blev hendes første og hidtil eneste spillefilm optaget professionelt på 35 mm og med professionel besætning. Og for første gang fraviger hun de bevidst kornede og farvediffuse billeder, der havde fået en traditionalistisk kritik til at fråde om "lallende amatørarbejde". Men historien og den narrative struktur er umiskendeligt Rex'. Det samme er tilfældet med *Den erindrende*, baseret på motiver hos Jorge Luis Borges. Det er fortvivlende få filmfolk af Jytte Rex' statur vi har herhjemme, skrev jeg i den anledning i Information. Sådan er det stadig. Og det er stadig fortvivlende.

Dan Nissen

Tornerose var et vakkert barn (71 workshop-kortfilm co-I), **Smertens børn** (77 S), **Veronicas svededug** (77 I+M+T+F+co-P), **Achilleshælen er mit våben** (79 I+M+co-F+co-T), **Belladonna** (81 I+M), **Den erindrende** (85 I+M+co-F+co-P).

Ole Roos

Instruktør. Født 6.6.1937. Roos, der er uddannet som fotograf og begyndte som assistent på Minerva-film bl.a. for Theodor Christensen og for onklen Jørgen Roos, lavede en række kortfilm – af hvilke portrætfilmen om Michel Simon vakte opmærksomhed – inden han i 1969 omsider kom til spillefilmen: *Kys til højre og venstre* (efter en roman af Jens Gielstrup) var en noget kuldslået skildring af desillusioneret ungdom. Roos arbejdede derefter hovedsageligt med tv-produktioner, en lang række tv-spil og tv-film, af hvilke især *Syg og munter* (1974) efter Sven Holms roman – med Jørgen Ryg som vittigt-neurotisk outsider – og *Næste week-end* (1982) – om en barns drømme-univers – var vellykkede og tv-æstetisk originale. I 1977 vendte han tilbage til spillefilmen med den prætentiøse *Hærværk*, som nok først og fremmest anskueliggjorde det ufilmelige i den store undergangsroman, men i det mindste strandede med maner. Hans seneste spillefilm, *Forræderne* efter Aalbæk Jensens roman "Kridtstregen", var på samme måde ærgerrigt forsøgt, men ikke rigtig forløst, skæmmet af uspontant spil og en lidt udspekuleret formalisme i billedforløbet.

Peter Schepelern

I kø foran livet (58 kortfilm I-ass), **Over alle grænser** (58 kortfilm I-ass), **Bare en pige** (59 kortfilm I-ass), **En by ved navn København** (60 kortfilm I-ass), **Danish Design** (60 kortfilm I-ass), **Enden på legen** (60 kortfilm K1), **Vejen til Sartano** (60 kortfilm K1), **Panik i Paradis** (60 F+I-ass), **Fritiden er allerede begyndt** (62 kortfilm I+M+K1), **I denne søde juletid** (63 kort-

film M+K1), **Til husbehov** (63 kortfilm co-I+K1), **Mr. Customer** (63 kortfilm K1), **Pas på de små** (63 kortfilm I+M+K1), **Milk for Me** (64 kortfilm I+M), **Michel Simon** (64 I+M+P), **PH lys** (64 kortfilm I+M), **Idé bliver til virkelighed** (65 kortfilm I+M), **Interval** (65 novellefilm I+M), **Tronfølgerens forlovelse** (66 dokumentarfilm Red), **På de syv have** (66 kortfilm I+M), **Hvor hurtigt er for hurtigt?** (67 kortfilm I+M), **Cahors – Prins Henriks hjem** (67 kortfilm F), **Prinsesse Margrethes bryllup** (67 dokumentarfilm F), **Timber – Ø.K. i Canada** (67 kortfilm I+M), **Tur i natten** (68 novellefilm I+M), **Kys til højre og venstre** (69 I+co-M+co-K1), **Sæsonen slutter** (71 tv I), **Ind imellem bliver vi gamle** (71 co-I+co-M) **Møblerne** (72 tv i), **Nyheden** (72 tv I+co-M), **Mindesmærket** (72 tv I+co-M), **Bulen** (73 tv I), **Hvor er Viggo?** (73 tv I), **Tilløkke Herbert** (74 tv I), **Syg og munter** (74 tv I+co-,), **Spil** (74 tv I), **De landflygtige** (75 tv I), **Hyrder** (75 tv I+M), **Luder** (75 tv I+co-M), **Frk. Julie** (76 tv I), **Kære Fritz** (76 tv I), **Hærværk** (77 I+co-M+K1), **Side om side for rødt** (77 tv I), **Strejferne** (80 tv I), **En kærlighedshistorie fra provinsen** (82 tv I), **Næste weekend** (82 tv I), **Forræderne** (83 I+co-M+co-K1), **En rose til Villy** (86 tv I).

Helle Ryslinge

Instruktør, skuespiller. Født 10.1. 1944. Seminarieuddannet med et par tumultariske år ved folkeskolen før hun begyndte at vagabondere i det alternative teaterliv med tilknytning til Comedievognen, Jytte Abildstrøm, Solvognen og Swing-Jørgens Rytme Cirkus samt med spredte roller i TV og på film.

Med den selvskrevne og selvbiografiske *Flamberede hjerter* fik hun sit gennembrud som instruktør og lavede i dette første forsøg en robust og temperamentsfuld komedie om den moderne kvinde, der altid roder med sit følelsesliv i skyggen af mandeverdnens falske tryghed, hvor hun jagter det umulige og forkaster det hun kan få. Der er meget af Helle Ryslinge i filmens hovedperson, ligesom filmens stemningsskift mellem melankolsk ømhed, groteske optrin og tragikomisk farce afspejler den stil, Helle Ryslinge har dyrket på teatret og i diverse varieteer, især i 1979 sammen med Anne Marie Helger i "Dameattraktioner", der inspirerede til filmen *Koks i kulissen*. Som type og skuespiller kan Helle Ryslinge synes i familie med de felliniske klovnefigurer, men i sine vrængende opgør med kønsroller og traditionel feminisme er hun snarere lidt af en dansk pendant til de engelske og amerikanske variete-damer, der vendte vrangen ud af etiketten og serverede borgerskabet grovhederne direkte i synet. Sophie Tucker, Joan Turner og Bette Midler er fjerne kusiner i hendes komiske slægtskab, og det er ikke tilfældigt, at hun også har optrådt sammen med Troels Trier, hvis ny partner Rebecca Brüel dyrker den samme genre.

Som usleben og uortodoks personlighed og som tidstypisk kunstner på sine egne præmisser kan hun utvivlsomt tilføre dansk film en forfriskende tone og nogle nyttige brud på pænheden, hvis det antikonforme ikke bliver et mål i sig selv.

Michael Blædel

Pigen og drømmeslottet (74 S), **Prins Piwi** (74 S co-Mu), **Gangsterens lærling** (76 S), **Side om side for rødt** (77 tv S), **Veronicas svededug** (77 S), **Achilleshælen er mit våben** (79 S), **Trællenes børn** (80 St), **Kniven i hjertet** (81 S co-Mu), **Gummi Tarzan** (81 S), **Belladonna** (81 S), **Koks i kulissen** (83 S co-M Mu), **Flamberede hjerter** (86 I+M+S).

Lars von Trier

Instruktør. Født 30.4.1956 uden "von". Spillede som 12-årig den mandlige hovedrolle i Thomas Windings børne-tv serie *Hemmelig sommer* (otte dele, 1969), ved hvilken lejlighed han forklarede pressen, at han i hvert fald ville være noget ved filmen, når han blev stor. Efter kortvarige studier på faget Filmvidenskab ved Københavns Universitet skaffede amatør-produktionerne *Orchidégartneren* og *Menthe – la bienheureuse* ham optagelse på Filmskolen, hvor han 1979-82 lavede en række film, bl.a. den prisbelønnede *Nocturne* og gangster-pastichen *Den sidste detalje*, der – under udfoldelse af stadig større stilistisk beherskelse – markerede en suveræn afstandtagen fra danske traditioner. Afgangsfilmen *Befrielsesbilleder* (der blev biografvist og siden sendt i tv) fortalte således om maj '45 med hovedvægt på de nazistiske tabere, skildret i en eksalteret, religiøst-patetisk stil.

Alle de tidlige film kan ses som tilløb til den engelsksprogede debutfilm *The Element of Crime* (1984), som med ét slag gjorde Trier til Danmarkshistoriens mest omtalte filmdebutant, der med læderjakke, skin head og uudgrundelige/flabede meninger forstod at leve op til rollen som 28-årig kultinstruktør. Filmen, som fik flere hjemlige og udenlandske udmærkelser men ikke blev noget tilløbsstykke, var holdt i et suggestivt ekspressionistisk billedsprog, og fortalte en eskatologisk kriminalfabel fra et dystert futuristisk Europa, et fugtdryppende, evigt-natligt inferno beliggende på et filmisk landkort, midtvejs mellem Fassbinders spejlverden og Tarkovskijs forbudte zone. Det er ikke psykologisk persontegning eller iagttagelser fra hverdagslivet, der er Triers domæne, men filmen bød på ægte (post-)modernistisk metakunst på et talentniveau, dansk film ikke er forvænt med.

Filmens æstetiske princip – hvor kunsten har sin rod i anden kunst snarere end i virkeligheden – synes (efter bestillingsopgaven *Gateway Europe*, en kortfilm om Københavns lufthavn) at skulle fortsætte både i den endnu uudsendte tv-produktion *Medea*, som er baseret på Dreyers planlagte filmatisering af Euripides, og i spillefilm nr. to, *Epidemic*, der handler om tilblivelsen af filmen selv.

Trier er, alt krukkeri til trods, et af de mest ægte og originale visuelle talenter, som dansk film har frembragt, et talent som sikkert skal vise sig mere rummeligt og overraskende end filmene fra den første fase markerer. Foreløbig noterer man sig, at han i et par reklamefilm for Ekstra Bladet byder på så tiltrængte ingredienser som humor og narrativ klarhed, faktisk fristes man til at se *Gå i Bad Med Ekstra Bladet* (1986) – om en ung mand der kigger ind i pigernes badstue og bliver opdaget – som Triers mest helstøbte værk, en vittig lille filmfortælling som med lydefri dramaturgi og raffineret udgangspunkt i filmmediets grundlæggende voyeurisme formidler netop den fascination og sanselighed, som instruktøren i et manifest fra debutåret efterlyste i filmkunsten.

Peter Schepelern

Hemmelig sommer (69 tv-serie i otte dele S), **Orchidégartneren** (77 amatørfilm I+M+S), **Menthe la bienheureuse** (79 amatørfilm I+M), **Nocturne** (80 filmskolefilm), **Den sidste detalje** (81 filmskolefilm), **Befrielsesbilleder** (82 filmskole-afgangsfilm), **The Element of Crime/Forbrydelsens element** (84 I+co-M+S), **Gateway Europe** (85 kortfilm), **Gå I Bad med Ekstra Bladet** (86 reklamefilm), **Medea** (udsendes 87 tv-teater), **Epidemic** (87 I+co-M+S+co-F).

Linda Wendel

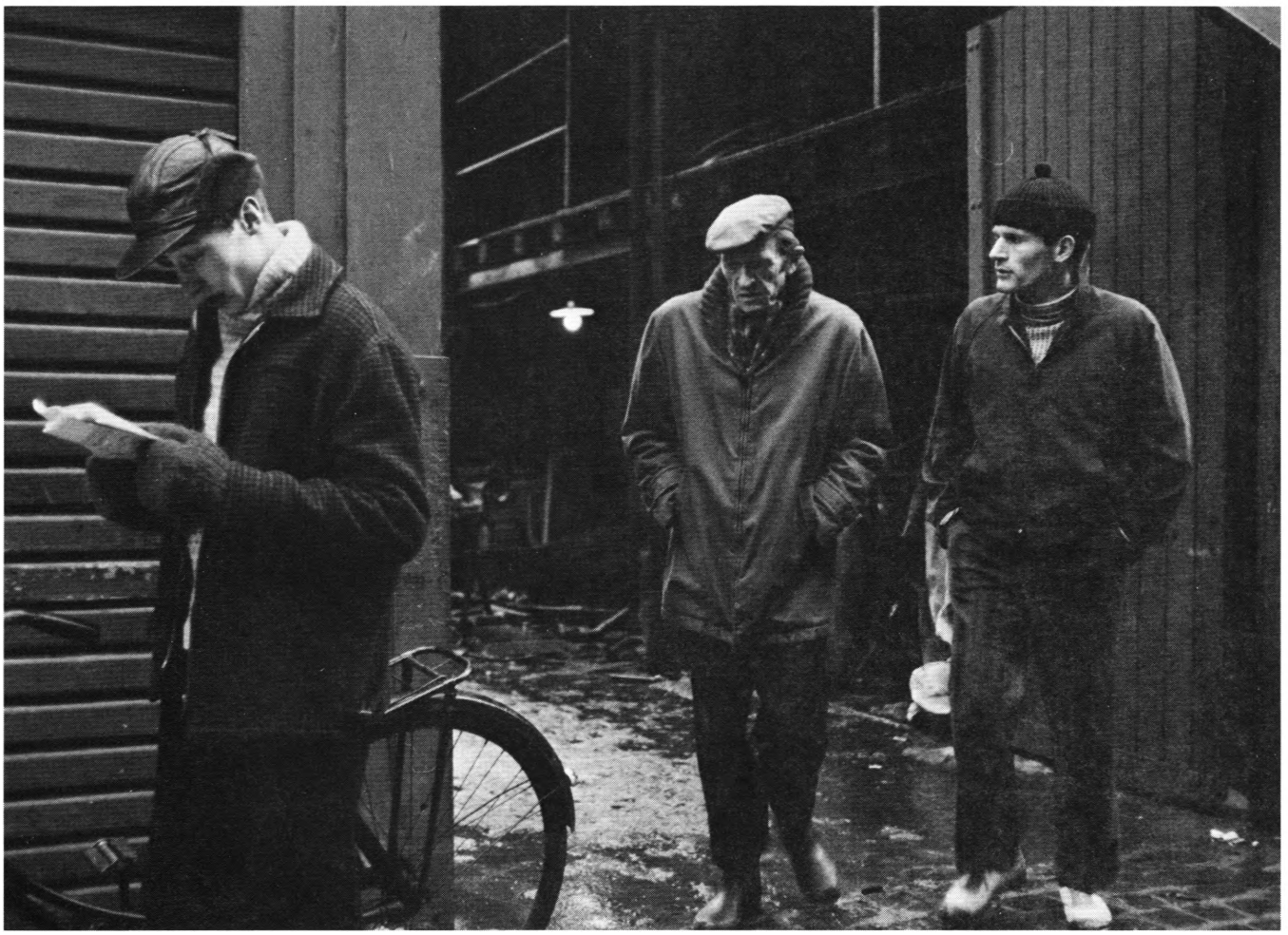
Instruktør. Født 1955. Linda Wendel, der debuterede som lyriker med samlingen "disko digte" (1980), lavede den mest vellykkede afgangsfilm på sit Filmskole-hold anno 1984, *I lige linie*, med Jens Okking som bestyrer af en porno-biograf, hvor han helst ser hustru og steddatter gå til hånde som pikant garniture. Hvilket forståeligt nok fører til et feminint oprør mod hus-tyrannen. Det gode ved filmen var ikke mindst, at den gjorde det troværdigt, at de to kvinder med en vist mål af frivillighed blev siddende i fatters ulækre fælde. Af og til kunne han jo også være meget sød.

Kvinderne var ikke sentimentalt opfattet som ofre (de blev uden fromme miner spillet af Lene Tiemroth og Stine Bierlich), og samme nøgternt nysgerrige blik på et decideret uglamourøst miljø kaster Linda Wendel i *Ballerup Boulevard*, der giver et ligefremt og stærkt afdramatiseret billede af en familie på økonomisk nedtur. En krise, der sender moderen i fængsel og gør datteren (igen Stine Bierlich) til lidt af en paria blandt veninderne.

Filmen var holdt i så spagt et tonefald, at den kunne falde i det intetsigende og holdningsløst fremlæggende, men den røbede samtidig fornemmelse for at indfange mærkelige ødelands-stemninger i de vestlige forstæder, hverken by eller land, kun en uendelig melankoli. Og i Morten Grundwalds portræt af den joviale, hjælpeløse familiefar viste Linda Wendel en ny finfølelse som personinstruktør.

Morten Piil

I lige linie (84 filmskole-afgangsfilm I+M), **Ballerup Boulevard** (86 I+M).



Den gode smag og det ægte lys

af Morten Piil

"Der er blandt visse danske fotografer en veritabel konkurrence om, hvem der kan lave de længste kamerature og de flotteste kranoptagelser", har Filmskolens rektor, Henning Camre der selv er uddannet filmfotograf, fortalt i et interview. Og denne kappestrid så han som et lettere absurd udtryk for det tekniker-tyranni, han mener er en dødvægt for dansk film i disse år.

De danske film dyrker da også som oftest det teknisk perfektible foto, de alt for klare, lysende billeder (det er hemmelighederne, dunkelheden, der skaber poesien), de traditionelle smagfulde belysninger, de anstændige vinkler, den udynamiske halvtotal.

Teknikken skal selvfølgelig kunnes, det er en nødvendighed, men lige så vigtigt er det at kunne glemme den for at lytte sig ind til den enkelte films helt specielle krav. Og her er det ofte begrænsningerne sætter ind. De fleste danske fotografer synes at kunne en masse, men én ting magter de tilsyneladende ikke: at fotografere "grimt". Det slikkede skønfoto er en belastning for dansk film, den tekniske dygtighed ofte en spændetrøje.

Dansk film *har* selvfølgelig fotografer, der kan mere end deres tekniske fadervor. Nogle af dem, *ikke alle*, skal omtales her.

En slags nestor for de unge mere avancerede fotografer er **Dirk Brüel**, der startede med Hans Kristensens Per-film, lavede Malmros' *Drenge*, Carstens Brandts *92 minutter af i går* (et fotografisk virtuosnummer), *Johnny Larsen* og mange andre.

Brüel viste sig hurtigt som belysningens mester, han gik efter den naturlige lyskilde og lagde så lidt til som muligt. Det gav ofte hans billeder en egen mættet varme. Han er lyrikeren par excellence blandt de danske fotografer, en fintmærkende stemningsmaler og især på hjemmebane, når det danske sommerlys skal indfanges i alle facetter.

Film, der ikke spiller særlig på det stemningsmæssige, som for eksempel *Slingrevalsen*, former Brüel mere konventionelt. Hans arbejde på *Flamberede hjerter* er med sine vekslende grelle farvetoninger et forsøg på fornyelse, præget af hektisk vilkårlighed.

Øjeblikkets ledende eksponent for det tekniske perfektible foto er **Mikael Salomon** der senest har fotograferet *Barndommens gade*, *Oviri* og *Peter von Scholten*. Hans pletfrie professionalisme fungerer bedst i samarbejde med en dynamisk dramatiserende instruktør som Anders Refn, hvis tre bredlærredsfilm, *Strømer*, *Slægten* og *De flyvende djævle* alle er fotograferet af Salomon. Her sker der normalt så meget, både i klipning og inden for billedrammen, at Salomons lidt sterilt perfektionistiske billeder sjældent kan nå at nyde sig selv.

Salomon har oceaner af god smag, men synes at mangle blik for at tilpasse sin stil efter emnet – *Barndommens gade* indsovsede han i sødladent udsøgte belysninger, så enhver lugt af proletariat forsvandt, og *Peter von Scholten* blev lutter banal postkort-eksotis-

me. Men flere smukke interiørscener i *Oviri* viste hans omhu og kompositionssans i åbenbart åndsbeslægtede omgivelser.

Dan Laustsen og **Jan Weincke** er to andre dygtigheder, Laustsen især kendt for sit samarbejde med Søren Kragh-Jacobsen, Weincke for sine film med Nils Malmros og Bille August. – Laustsens hidtil bedste arbejde forekommer mig at være Kragh-Jacobsens *Isfugle*, der med held forenede solid realisme med et moderne *look* – en stil, der også var ansatser til i den ellers helt mislykkede *Har du set Alice?*. Mere traditionelt og blodløst udsøgt var hans foto til Claus Plougs *Den ubetænksomme elsker* og *Elise*.

Jan Weincke brød igennem med Nils Malmros' *Kundskabens træ*, hvis lange vanskelige gennemførelse han bidrog stærkt til. Også hans film for Bille August, *Zappa*, og *Tro, håb og kærlighed* har vist ham som en stemnings-sensitiv, belysnings-virtuos fotograf. Nu arbejder han i Amerika, bl.a. for Arthur Penn.

Også **Alexander Gruszynski** virker nu fortrinsvis i Amerika – han viste sig ellers i sine film med Jon Bang Carlsen og Jytte Rex som en af vores få indlysende billedpoetiske begavelser blandt fotograferne. Hans dristighed og eksperimenterelyst kan umiddelbart synes ilde anbragt i kommercielle amerikanske omgivelser – i hvert fald var det lidt deprimerende at se hans navn på forteksterne til hvad der viste sig at være en helt ordinært fotograferet TV-film om familiekonflikter med Ellen Burstyn. – Men Gruszynskis og Weinckes flugt til Amerika er naturligvis meget forståelig i betragtning af det sørgeligt indskrumpne omfang af den hjemlige produktion.

En af de fotografer, der har modet til at fotografere grimt, er **Morten Bruus,** der i mange år var Dirk Brüels assistent, men som allerede i sin debut som Erik Clausens faste fotograf, *Cirkus Casablanca*, lagde an på de krasse kulører og de efter danske forhold skæve kompositioner. Hans foto til *Manden i månen* var en flot styrkeprøve i kuldslået ekspressionisme, men personligt foretrækker jeg den groft tilskårne, indfaldsrige realisme i *Rocking Silver*, der i første halvdel kørte derudaf med en pågående, ligefrem charme, som det beundringsværdigt stilsøgende makkerpar Clausen-Bruus' hidtil bedste bud på en sammenhængende form.

Tom Elling er et andet oplagt talent i lovende udfoldelse, i Lars von Triers *Forbrydelsens element* (teknisk pris i Cannes!) og i Jon Bang Carlsens vidunderlige stemningsmaleri *Før gæsterne kommer*. En instruktør-forvænt fotograf hidtil! Og ikke mindst i et par filmskole-film har **Steen Veileborg** vist kompositionssans og atmosfæreforenemmelse ud over det sædvanlige.

I ovenstående er positive sider ved dansk filmfoto søgt fremhævet. Lad mig da slutte med et eksempel, blandt lidt for mange her fortiede, på en dansk film, der er rigtig ringe fotograferet (af **Claus Loof**): *Mord i mørket*. Her dyrkes den hektiske smartness, der er så håbløst usmart sammenlignet med udenlandske forbilleder. Her pøses det ene umotiverende nærbillede ovenpå det andet. Her økonomiseres der aldrig med virkemidlerne. Her flakser kameraet rundt for et godt ord. Og al denne stilløshed virker ikke som en stil i sig selv, men kun som afmagt.

Dette siges ikke for specielt at hænge Claus Loof ud (mange andre Nordisk-film end *Mord i mørket* er såre jævnt fotograferet), men for at slå fast, at ikke *alle* nyere danske film er bare rimeligt godt fotograferet. Hvilket naturligvis ikke er et spørgsmål om teknik, men om æstetik i videre forstand, om musisk sans, billeddigtende evne, stilfornemmelse og måske endda visionær kraft.

Vi har herhjemme en flot buket af fotografer, der har mange af disse egenskaber. Men som for ofte satser på den sikre, lurmærkede kvalitet og for sjældent på at tage chancer sammen med en instruktør, der selvfølgelig også må vove at bevæge sig udenfor for de ulasteligt perfektible rammer. For man kan jo sagtens skabe et vidunderligt foto med kornede "grimme" billeder, bare det gøres konsekvent og i stadig kontakt med filmens øvrige komponenter.

Den tekniske perfektion er en æressag for mange fotografer. Meget forståeligt. Men også det bevidst primitive kan være perfekt. Jeg tror der er mange laurbær i vente til *den* danske UG-fotograf, der først lærer at fotografere "grimt".

Fotos: S. 55 Johnny Larsen. S. 56ø Oviri; herover Forbrydelsens element.

80'ernes skuespillerinde eller Dansk films brug-og-smid-væk politik

af Henrik Lundgren

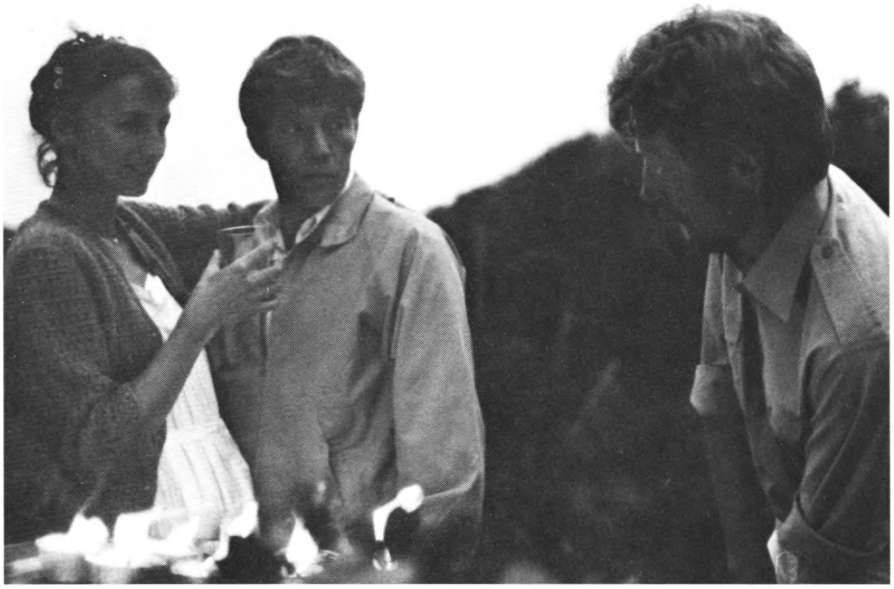
80'ernes danske film-skuespillerinde, hvem er det? Eller hvem er det helt nøjagtigt i 1987?

Redaktionens spørgsmål er adskillig bedre formuleret, end det svar undertegnede er i stand til at levere. 80'ernes danske filmskuespillerinde – findes hun overhovedet?

Selvfølgelig springer der navne frem i erindringen, når man tænker sig lidt om. For blot at tage de to, der umiddelbart melder sig lige nu: Sofie Gråbøl fra *Oviri* og *Barndommens gade* og Stine Bierlich fra *Ofelia kommer til byen* og *Ballerup Boulevard*. Begge er ansigter, man husker. Begge ubestikkelige i deres naturlighed, i deres her-og-nu spontanitet. Men hvor længe vil de „holde" på disse kvaliteter? En film, to film til? Så længe man ikke stiller krav til dem om at reagere på andre præmisser end deres egen personlighed?

Kigger man tilbage over 80'ernes danske film, vil man se temmelig mange eksempler på skuespillere af Bierlich og Gråbøls støbning. Interessant ansigt. Naturlig replik. Men ikke i den forstand en skuespiller, der forvandler sig, bliver en anden, skifter signaler indefra i overensstemmelse med rollens krav. De er kommet, og de er forsvundet – som Sisse Reingaard og Yvonne Ingdal i sin tid kom og forsvandt. Det har været fortræffeligt dygtige amatører som pigerne i Nils Malmros' film (Eva Gram Scholdager i *Kundskabens træ*, Line Arlien Søborg i *Skønheden og udyret)*. Eller det har været professionelle, der netop kun blev brugt som et billedskønt ansigt: Lea Brøgger i *Pigen fra havet*, Tammi Øst i *Min farmors hus*.

Nogle vil sige, at det er et spørgsmål om, at det er mænd, der laver film i Danmark. Det kan der godt være noget om. Der er i hvert fald mange kønsrolle-klicheer, der hænger ved. Et par af de virkelig stærke filmspillere som Ann-Mari Max Hansen og Solbjørg Højfeldt var eksempelvis urimelig stækkede af de *femme fatale*-skabeloner, de skulle fylde ud i deres seneste film (*Elise* hen-



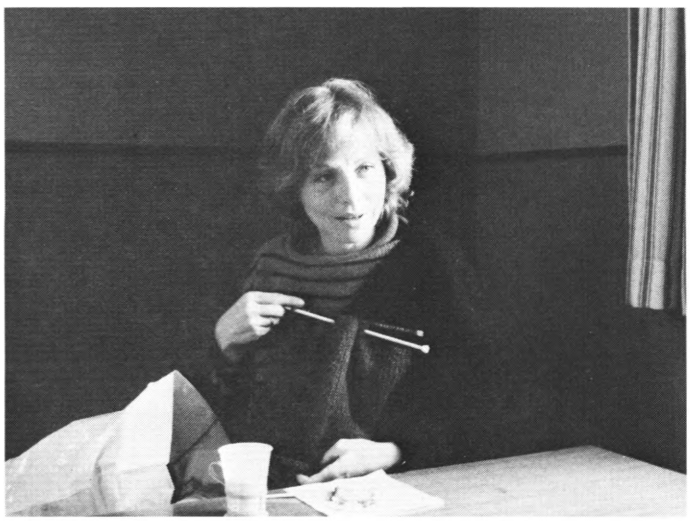
holdsvis *Rainfox*). For ikke at tale om det rædselsfulde freakshow, Edward Fleming forvandlede Noel Cowards kærlige primadonna-komedie til (*Waiting in the Wings*, på dansk i mere end bogstavelig forstand: *Sidste akt*). – Ser man, hvad der er kommet fra 80'ernes kvindelige instruktører, er det i hvert fald betydelig mere nuancerede kvinde-portrætter man støder på, eksempelvis i Jytte Rex' *Belladonna* eller netop Linda Wendels *Ballerup Boulevard* (hvor Helle Hertz pludselig foldede sig ud som en af de rigtig spændende, modne karakter-fremstillere).

Men det er ikke gjort med henvisningen til mænd og damer. Den grundlæggende misere er en anden og handler om uddannelse. Danske skuespillere lærer for lidt om film-mediet, mens de går i skole – det er fristende at tage et kønt ansigt i stedet for en uddannet skuespiller, når det der skiller dem, rent professionelt, er noget med et 4 ugers kursus! Det er, hvad elevene på Statens Teaterskole får på deres tredje år. Eleverne i Odense og Århus får ingenting, andet end det kursus på 2 × 5 dage, Danmarks Radio bevilger i TV-teknik. I betragtning af hvor meget af en tre-årig uddannelse, der går med at lære unge, generte mennesker at spille stort ud, så man kan høre dem på galleriets bageste række, må man vistnok sige, at ti dage er en meget beskeden ration til at finde ud af, hvad et nærbillede er for noget, og hvordan man administrerer en stemme i forhold til et close-up.

Og manglerne på den anden side af plankeværket er ikke mindre. Filmskolens instruktør-elever ved alt, hvad der er værd at vide om vinkler og klipning, men ufattelig lidt om personinstruktion. – Hvad fik du af personinstruktion, lød spørgsmålet til en af øjeblikkets meget fremragende unge sceneskuespillerinder, som medvirkede i en birolle i fjernsynets *Sorgagre?* At instruktøren ikke brød sig om teatralske grimasser, var hendes – langtfra usædvanlige – svar.

Selvfølgelig er der piger, der alligevel er kommet igennem. Pia Vieth overlevede *Den ubetænksomme elsker* og vil også overleve *Hip hip hurra* med sin forunderlige renfærdighed i behold. Kirsten Olesens gennemtrængende koncentration gør hende lige ægte i en kliché-rolle i *Min farmors hus* og et karakterstudie som moderen i *Johannes' hemmelighed.* Og Karen-Lise Mynsters frodige naturlighed har dannet et livsaligt centrum i film så forskellige som *Peter von Scholten* og Morten Arnfreds *Der er et yndigt land* (Arnfred er i det hele taget en af de rigtig gode og alt for lidt brugte kvinde-instruktører). Men de er undtagelser – ikke reglen. Der er mænd, der har lært film-mediet at kende, simpelt hen ved at slide sig en rutine til – fra Ove Sprogøe til Ole Ernst. Det er helt karakteristisk, at skuespillerinder som Olesen, Mynster og Solbjørg Højfeldt har haft to større roller i 80'ernes samlede produktion. Kirsten Lehfeldt brød igennem for ti år siden på teatret – hvornår får hun en udfordring i format med *Flamberede hjerter?* Hvor er de filmroller, der helt naturligt burde tilfalde skuespillerinder som Lane Lind, Benedikte Hansen (jo tak, hun blev mishandlet i *Op på fars hat)* eller Marianne Mortensen (som nu i hvert fald TV har fået øje på)? Efter *Maj* i fjernsynet blev det til en birolle i *Isfugle* for Mette Munk Plum, og så var det bal i øvrigt forbi. Og atter går instruktørerne i gang med at prøvefilme de 387 gymnasiaster, der drømmer om at komme til filmen, og som måske vil være lige nøjagtig det ukendte ansigt – drømmepigen! – biograf-publikummet påstås at ville se. At hun ikke er i stand til at sige en replik, men må efter-synkroniseres af en prof, er i den forbindelse rystende ligegyldigt: Nye ansigter, nyt kød – brug og smid væk!

Hvem ved, måske vil 80'ernes danske filmskuespillerinde vise sig at være Stina Ekblad *(Thorvald og Linda).* Man kan så gisne om, hvad det er, hun har følt anderledes – og anderledes tiltrækkende – ved svensk film-miljø under samarbejdet med instruktører som Ingmar Bergman og Bo Widerberg.



Fotos: S. 57 Pia Vieth i Den ubetænksomme elsker. S. 58ø Karen-Lise Mynster, Ole Ernst og Reimer Bo Christensen i Der er et yndigt land; t.v. Helle Hertz i Ballerup Boulevard; herover Mette Munk Plum i Isfugle.

Diskretion og syvtommersøm

Karen Blixen og Tove Ditlevsen på tv, set af Palle Schantz Lauridsen

I dette forår fandt to afdøde kvinder frem til TV. Karen Blixen benyttede sig af Morten Henriksen som medie, da hun fremviste sin *Sorg-Agre* (sendt 5.4.), og Tove Ditlevsen havde fundet Carsten Brandt egnet til at stå for *Ansigterne* (sendt 17.4.).

Umiddelbart er det absurd at sammenligne de to produktioner. De er sandt for dyden *meget* forskellige. *Sorg-Agre* holder sig ganske tæt til Blixens fortælling, der udspiller sig i slutningen af 1700-tallet, mens *Ansigterne* forholder sig frit til Ditlevsens samtidsroman. Hvor *Sorg-Agre* er næsten puritansk, tenderer *Ansigterne* mod at være overlæsset. Hvor *Sorg-Agre* beskæftiger sig med problemer, der langt overstiger individets eksistens, er *Ansigterne* nærmest fikseret på den enkeltes psykologi. Hvor *Sorg-Agre* nærmer sig det minimalistiske i sit traditionelle filmsprogs diskrete antydninger, er *Ansigterne* "maximalistisk" i sit vovet "anderledes", bombastiske væld af flashbacks, slow-motion, symboler. *Sorg-Agre* er en time om at fortælle sin komplekse historie: det er tilpas. *Ansigterne* er to timer og tre kvarter om at fortælle en enklere historie: det er for meget.

Når de to produktioner alligevel skal omtales sammen, skyldes det ene og alene, at de blev sendt nogenlunde samtidig. Herved kan man sige noget om, hvad TV-teaterafdelingen har budt på i dette forår. – Jeg skal her på baggrund af en kort analyse af centrale forhold i TV-versionerne søge at begrunde, hvorfor *Sorg-Agre* efter min mening var bedre end *Ansigterne*.

SORG-AGRE

Sorg-Agre foregår et sted i Danmark i årene lige efter 1775, altså lige før landboreformerne grundigt ændrede livet på landet, og ikke så lang tid før den franske revolution rystede den eksisterende verdensorden.

Adams historie: Arven

Handlingen udspilles på en enkelt dag og følger væsentligst to tråde, der dog – selvfølgelig – knyttes sammen. Den unge, faderløse Adam (Jørn Gottlieb) er efter ni års ophold i England og Frankrig vendt hjem til sit barndomshjem, onkelens gods. Onkelen (Erik Mørk) har kort tid forinden giftet sig med den unge hofdame (Sofie Gråbøl), han oprindeligt havde fundet til sin søn. Sønnen døde imidlertid før brylluppet. Så onkelen tog selv den unge brud for at sikre slægtens videreførelse. Der er dog tilsyneladende ikke noget forhold mellem den gamle onkel og den unge tante. Derimod har Adam under opholdet på godset en affære med tanten; en affære, der med onkelens stiltiende accept antydes at være ganske kødelig. Før Adam havner i tantens seng og dermed i onkelens sted, undergår han imidlertid store åndelige forandringer under indtryk af fortællingens anden handlingstråd.

Kirsten Olesen i Sorg-Agre.

Adams historie: Erkendelsen

En ung, ligeledes faderløs fæstebonde, Godske, står anklaget for at have sat ild på onkelens lade. Da Godskes moder, Ane Marie (Kirsten Olesen), går i forbøn for ham, får onkelen en idé: Godske skal blive fri, hvis hun alene, på én dag, kan høste en mark, der ellers kræver tre mands arbejde. Og sandelig: det lykkes for hende. Men anstrengelsen har været så stor, at hun dør i armene på sin søn: hun dør for den, hun elsker. I første omgang bliver Adam oprørt over onkelens kontrakt med Ane Marie. Han, der i England har lært nye tanker om "frihed, menneskeværd og sand retfærdighed" at kende og som tror, "en ny verden er på vej", harmes over at se Ane Marie slide sig selv ihjel. Han beder onkelen om at ændre kontrakten, men ender med at indse, at onkelen har ret. Som han siden siger til sin nye elskerinde, tanten, har han dermed fundet det, han altid har søgt. Han har indset, at "alt der lever må lide".

Ødipus på landet

Der er noget galt med familieforholdene i *Sorg-Agre*, men der er system i galskaben. Adams fader er død, men onkelen har været som en fader for ham. Godskes fader er død, men til gengæld har "Nådigherren" altid være "så god" mod ham. Tilmed var Godske det eneste barn, godsejerens afdøde søn knyttede sig til. Derfor er forholdet mellem de to unge mænd på den ene side og godsejeren på den anden at forstå som et fadersøn forhold. Begge trodser da også – i et klassisk faderopgør – forskellige seksuelle og sociale forbud. Godske ligger i med hjulmandens kone, Adam har et forhold til sin tante. Disse *seksuelle* overtrædelser får lov til at gå upåagtet hen. I Adams tilfælde måske fordi onkelen ikke længere selv evner at sætte børn i verden. Det tyder i hvert fald forholdet mellem ham og hans unge kone på. At hans første søn, der allerede som barn var "svagelig og tungsindig", tilmed døde i en

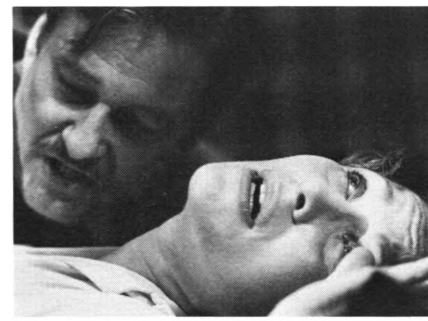
ung alder peger på, at onkelens eventuelt manglende fertilitet ikke blot er af personlig spermatozoisk art. Det er hele hans verden, der er ved at uddø. Formår han således ikke at kæmpe med frugtbarhedens våben, slås han ideologisk for sin verdens beståen. Derfor accepterer han ikke de unges *sociale* oprør. Adam bringes til at indse, at onkelens verdensanskuelse er korrekt, og Godske må gå i fængsel, mens moderen kæmper sin symbolske kamp for hans liv. *Sorg-Agre* er derfor den tragiske fortælling om en korrekt verdensanskuelses snarlige undergang. De nye tider er faktisk på vej.

Diskretionens poetik

På trods af at *Sorg-Agre* er en meget dramatisk fortælling, er Morten Henriksen televisering – i smuk samklang med Blixens tekst – meget langsomt fortalt. Den beretter i Dirk Brüels farvemættede billeder historien uden at vælge smarte effekter. Naturen, den Danske, der er væsentlig for tematikken, fordi den er større og mere vedvarende end det enkelte menneskeliv, fremstår i en majestætisk skikkelse, man som bymenneske troede hørte fortiden til: den paradisiske morgendis og den maleriske solopgang, de truende tordenskyer og himmelens stemningsbefordrende changeren underbygger dramaets udvikling og præciserer dets villet evige betydning. De gulligt-varme billeder af de fæstebønder, der blot er tilskuere til Ane Maries kamp, leder tanken hen på malerier, jeg ikke ved, om jeg kender. De mange dvælende nærbilleder lader ansigtets skuespilkunst og disse sigende blikke, hvis betydning kun anes, indtage en central plads. Fin er *Sorg-Agre* i antydningens kunst: et nedslået blik og en rugende tavshed lader ane, at onkelen ikke har noget seksuelt forhold til tanten, hvis triste tårer og sagte undren over sin egen krop styrker mistanken; da hun sporer sin hest ved synet af nogle nøgne, badende kvinder forstår vi – stadig i ordløs diskretion – at hendes forhold til kropsligheden er noget betændt. En stammende fortalelse – „Nådigherren . . . min mand" – sætter med enkle midler hendes forhold til onkelen på plads: der er ikke tale om et fuldbyrdet ægteskab, men snarere om et livegenskab, så at sige. Et åbent vindue, der følger efter en flirt tanten og Adam har over spinettet, får en til at tænke på, hvad der mon foregår bag dets svagt blafrende gardin.

ANSIGTERNE

Lidelsen har i *Ansigterne* rykket ind i en moderne, psykologisk forståelsesramme. Også her er der problemer i ægteskabet, men deres art er en anden end i *Sorg-Agre:* barndommen trykker, familielivet går i stykker og sindet krakelerer "som en globus, der er revnet på midten", som en af personerne beskriver det.



Susse Wold og Waage Sandø i Ansigterne.

Lises historie

Ansigterne handler om børnebogsforfatteren Lise Mundus (Susse Wold). Hun er løbet tør, skrevet ud, og magter på ingen måde at indgå forbindelser med andre mennesker hverken med manden Gert (Waage Sandø) eller med børnene, Mogens, Helle og Søren. Da hun tror, at Gert og pigen i huset, Gitte (Birgit Thøt Jensen), vil slå hende ihjel, forsøger hun pille-selvmordet, som hun dog straks afværger ved at ringe til lægen. Dette er elementerne i den meget lange optakt til Carsten Brandts Ditlevsen-bearbejdning. I denne del er den uklippede sekvensindstilling fremherskende, kun afbrudt enkelte gange af Lises erindringsflashbacks og begyndende hallucinationer.

I stykkets anden del er Lise på statshospital – og her tager hallucinationerne og dermed flashbacks og andre subjektiverende fortælleformer over. Lise tror sig besøgt af Gert og Helle, af Mogens og sin mor. Altsammen selvfølgelig for – i en vis form for orden – at konfrontere Lise med hendes egen fortid. Disse "besøg" specificerer problemerne, men uddyber dem ikke stort. Mod slutningen af hospitalopholdet får Lise en ny sygeplejerske, der hænger sig mindre i regulativerne end de tidligere. Så som ved et trylleslag bliver Lises tilstand bedre, og hun kan begynde at skrive igen.

Lise kan nu komme hjem – på sin fødselsdag (genfødsel – de symboler!). Hun er nu kommet overens med andre mennesker og kan selv foreslå, at hun og Gert sover sammen. Inden da vil hun dog lige tage et bad, og siddende i badekarret – hvor hendes paranoia første gang tog form – møder hun sig selv som barn. De to Liser omfavner hinanden og filmens slutbillede viser dem lykkeligt smilende – sammen. Lise har fundet sig selv.

Fortiden forstørret

Lise plages indledningsvis af fortiden og lever på – og af – den: "Jeg tænker aldrig i dag og i morgen – men altid dengang". I barndommen lærte *faderen* hende fantasien at kende. Faderen var digtningens og hallucinationens positive fødselshjælper; men da illusionen ikke lod sig opretholde, satte det uudslettelige spor i Lises sind. For det er denne illusion, hun forsøger at genopbygge i sin kunst og i sine forestillinger.

Moderen er nærmest fraværende i Lises erindringer fra barndommen. Vi ser hende kun en enkelt gang: hun ligger sammen med Lise og faderen på en plæne, men symptomatisk nok er Lise vendt mod faderen, ligesom Helle er vendt mod Gert i en ganske parallel scene. Lise har altså overtaget sin egen mors rolle som den, der ingenting er for børnene. Hun ville aldrig dø for én, hun elsker, men nok fordi ingen elsker hende.

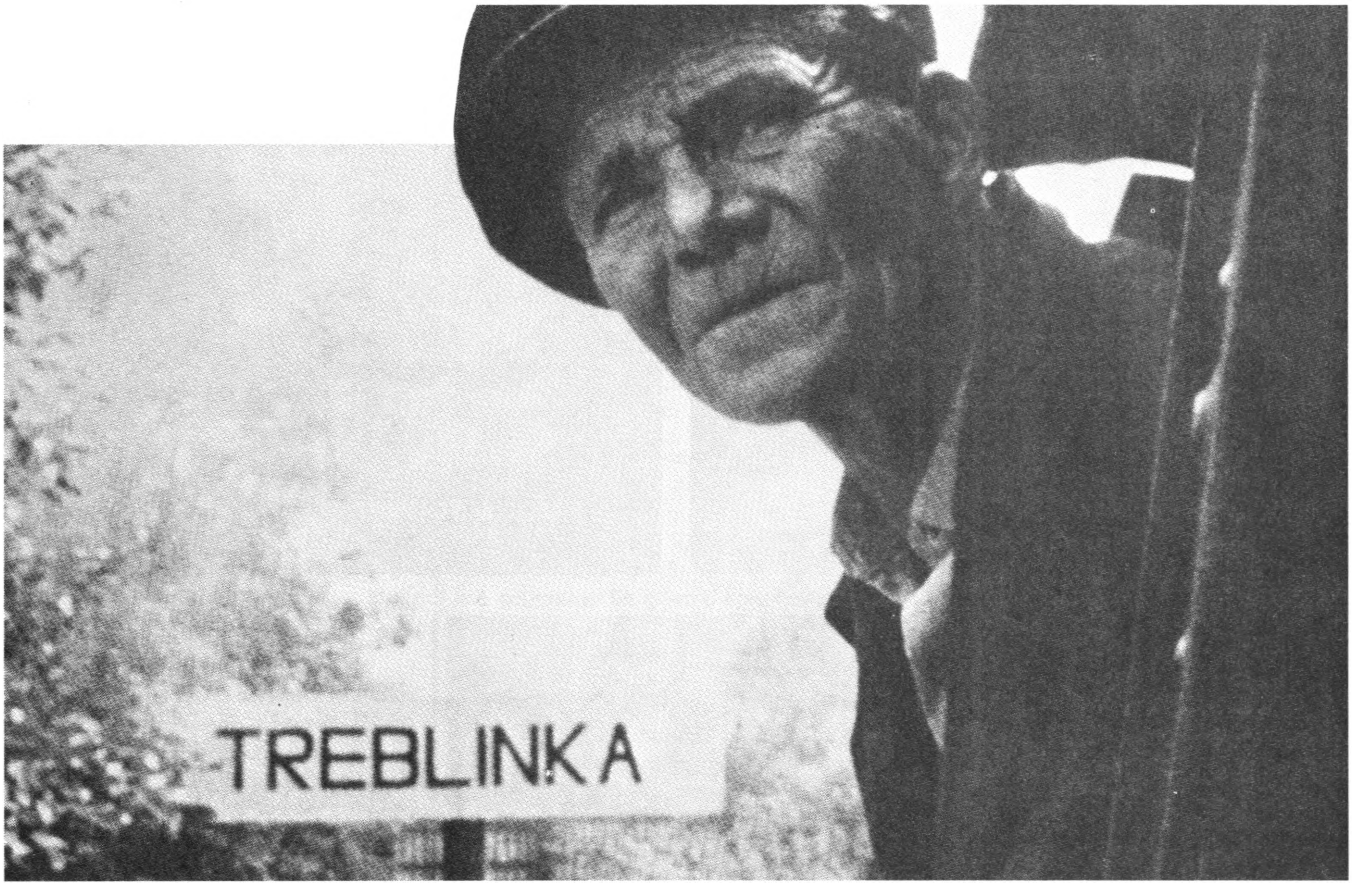
Med disse fortidens lig i lasten sejler Lise ind i det modne ægteskab. Da dets vande bliver oprørte – produktionskrise og jalousi – forskubber lasten sig, og hun kan ikke modstå dagligdagens pres. Hun går ned og kommer først op igen, da hun i indlæggelsens løb kommer til rette med sin egen fortid. Først da kan hun igen knytte en ægteskabelig kontakt til Gert, først da kan hun skrive igen.

Syvtommersømmets poetik

Ligesom tilfældet var med *Sorg-Agre* er nærbilledet centralt i *Ansigterne*, men netop registreringen af ansigtet er på den anden side en af TVs forcer. Dreyers Falconetti får nyt liv i Susse Wolds (usminkede?) ansigt, og også de ansigter, hun ser, træder frem med en transparant klarhed. – Som tilfældet ofte er, opstår der imidlertid problemer, når de levende billeder skal fremmane den indre forestilling. Carsten Brandt er kompromisløs og bruger uhæmmet løs af special-effects, der er den filmiske ekspressionisme megen tak skyldig: gyngende lamper, talende skygger, frø-perspektiver, kamerature i luftkanalernes – eller er det mon sindets? – mørke, vægge, der med en sugende knirken faretruende klemmer Lise inde, krads elektronisk effektlyd. Det er for meget, fordi det ikke er nødvendigt. Ikke i dét omfang i hvert fald.

Tilsvarende kompromisløs er Carsten Brandt i brugen af de meget lange indstillinger i indledningen. Igen har han dog svært ved at styre sig. Den enkelte indstilling er ikke nødvendigvis for lang, men der skæres for meget ud i pap – og det ægteskabelige skænderis nerveflossende terror viger pladsen for kedsomheden, der vælder tyk og mægtig frem gennem skærmen.

Skulle jeg vælge mellem TV-versionerne af *Sorg-Agre* og *Ansigterne*, ville valget alt i alt falde ud til fordel for Blixen. Det ville det også gøre, hvis jeg skulle vælgen mellem de to litterære forlæg. Det, Blixens ånd har at sige, får sat *hjernen* i omdrejninger. Og det er at foretrække – uanset om Ditlevsens genfærd så har nok så meget på *hjerte*, uanset Carsten Brandts vilje til at være anderledes.



De nøgne og de døde

Claude Lanzmanns Shoah, det store værk om jødernes tilintetgørelse, er en film der skaber sin egen genre

af Peter Schepelern

"Das... das... kann man nicht erzählen", siger en af de overlevende i *Shoah*, da Claude Lanzmann udspørger ham om de rædsler, han gennemlevede for 40 år siden. Men det er netop det geniale paradoks i *Shoah*, Lanzmanns ni-en-halv-times film om nazisternes systematiske udryddelse af de europæiske jøder, at den *fortæller*, at den bruger de overlevendes beretninger til at danne én gigantisk fortælling om det, som der ikke kan fortælles om.

Emnet har da også kun sjældent fundet overbevisende fremstilling i kunsten. De fleste forsøg har tyet til det patetiske og melodramatiske for i det mindste at komme ud over den historiske fremstillings afmægtige objektivitet, men det er som om fiktionsformen heller ikke slår til, som om fortællingen i traditionel forstand for en gang skyld kommer til kort, det er mere end den kan rumme. Gaskammeret kan ikke gøres til en fortælling. Og så er det netop det, Lanzmann gør – pedantisk og ubønhørligt fremtvinger han fortællingen om tilintetgørelsen af seks millioner europæiske jøder.

I 1939 spåede Hitler, at en kommende krig ville betyde jødernes tilintetgørelse i Europa, en profeti hvis opfyldelse han bestemt ikke overlod til historiens tilfældighed, men selv tog initiativet til, omend han omhyggeligt sørgede for at unddrage sig ansvaret for de udryddelsesinitiativer der kendes under den eufemistiske betegnelse *Endlösung*. Historien kender andre massakrer og folkedrab, også under Anden Verdenskrig, men ingen der i omfang og lidenskabsløs organisatorisk effektivitet kan sammenlignes med den nazistiske jødeudryddelse i årene 1941-44. Den administrative strategi blev fastlagt på den såkaldte Wannsee-konference i januar 1941 udenfor Berlin, hvor Heydrich, Eichmann og andre spidser mødtes for at koordinere de bestræbelser, der skulle gøre Endlösung til en realitet, ikke blot deportationer til arbejdslejre og nykoloniserede områder østpå, som det officielt forlød, men gasninger, som allerede var blevet afprøvet i forbindelse med det såkaldte eutanasi-projekt, udryddelse af samfundets 'ubrugelige'. Men hvor aflivningen af åndssvage, sindssyge og håbløst syge blev præsenteret for den tyske offentlighed som medlidenhedsdrab og forsvaret i propagandistiske film, f.eks. Wolfgang Liebeneiners *Ich klage an* (1941), blev mordet på jøderne holdt skjult.

Afsløringen af masseudryddelserne chokerede verden i 1945, men næsten lige så chokerende er det faktum, at de allierede og mange andre vidste god besked forinden og undlod at gøre noget. Rapporter om udryd-

delseslejrene – derunder nøjagtige beskrivelser af Auschwitz baseret på undvegne fangers beretning – nåede frem til London og Washington, men trods adskillige appeller rørte man ikke en finger. Amerikanerne, der i forvejen havde udvist enestående emsighed med at holde jødiske emigranter ude når det ikke lige drejede sig om Einstein, bombede i 1944 flere fabriksanlæg i Auschwitz i nærheden af lejren, men uden at røre gaskamrene og krematorierne, der arbejdede på højtryk for at udslette en halv million ungarske jøder. Det var jo ikke strategiske mål. Og sågar mente jødiske ledere i USA, at det var utilrådeligt at gribe ind. Så ville tyskerne blot hævde, at det var de allierede bombninger der havde dræbt jøderne!

Udryddelses-lejrenes rædsler er blevet beskrevet og analyseret, ikke mindst af de få overlevende ofre selv, deriblandt psykologerne Viktor Fankl og Bruno Bettelheim, forfatterne Elie Wiesel (der fik Nobels fredspris i 1986) og Primo Levi (der overlevede Auschwitz, men i forrige måned faldt ned ad trappen i sit hjem i Torino og døde) og filminstruktøren Wanda Jakubowska. Ofrenes adfærd, vekslende mellem egoisme og selvopofrelse, forræderi og heroisme, kan vi måske forstå, men hvordan skal vi nogensinde begribe de dimensioner af ondskab, der her blev lagt for dagen, ganske vist iværksat af en begrænset gruppe initiativtagere, men samvittighedsfuldt eksekveret af tusinder af lydige soldater og embedsmænd: Denne uhyrlige organisering af bestialske massakrer på millioner af uskyldige, den bevidstløse rutine i lejrenes industrielle masseproduktion af død, al denne totalt meningsløse dæmoni må man næsten automatisk skyde fra sig.

Og her kommer så Lanzmann med sit storslåede forsøg på at *fastholde* det gigantiske myrderi, fastholde det midt i en eftertid som har haft travlt med at glemme, mytologisere og bagatellisere. Han er født 1925 i en fransk/jødisk familie, deltog allerede i gymnasietiden i modstandsbevægelsen, studerede efter krigen politik og filosofi blandt andet i Tübingen og Berlin, hvor han også underviste ved Freie Universität. Han kom ind i kredsen omkring Sartre, hvis ideologiske orientering han delte, både hvad angik den kommunistiske inklination og, naturligvis, hadet til antisemitismen, som Sartre i 1946 havde behandlet i kampskriftet "Réflexions sur la question juive". Lanzmann var fra begyndelsen af 50'erne medredaktør af Sartres tidsskrift Les Temps Modernes. En yderligere, endnu intimere tilknytning til de eksistentialistiske kredse opstod ved hans forhold til Simone de Beauvoir, begyndende i 1952 da han var 27 og hun var 44. Hun skildrer ham i erindringsbindet "La force des choses" (1963) – "som karakteristik af sig selv sagde han: Jeg er jøde. Det var den bestemmende kraft i hans liv" – og hun nåede inden sin død sidste år at skrive en hyldest til *Shoah* (Le Monde 28.4.1985, genoptrykt som forord til bogudgaverne).

Hans første film, *Pourquoi Israël?* (1972), var en slags generalprøve på *Shoah*, både tematisk og formelt. Den består af over tre timers interviews med israelske jøder, der fortæller om emigation og hjemkomst, om krigen og masseudryddelserne. Derfor Israel!

Lanzmann var midt i det 10 år lange arbejde på *Shoah*, da den amerikanske tv-føljeton *Holocaust*, instrueret af Marvin Chomsky for selskabet NBC, blev udsendt. Det var det første forsøg på at skildre jødernes udryddelse gennem en af massemediets populære genrer og vakte sensationel opsigt, både i USA og Vesteuropa. I en artikel i Les Temps Moderne (juni 1979) kommenterede Lanzmann den amerikanske serie (som han ikke havde meget til overs for: Lå der ikke i denne sympatiombølgende fremstilling af en totalt assimileret tysk/jødisk familie – hovedsagelig spillet af ikke-jødiske skuespillere med Meryl Streep i spidsen – en underforstået accept af udryddelsen af den store majoritet af fattige østeuropæiske landsbyjøder med deres mærkelige traditioner og sære fremtoninger?) og reflekterede samtidig over den film, han selv var ved at lave over samme emne, omend med en noget anden indfaldsvinkel.

Han kritiserede de vante filmiske fremstillingers historisk forklarende metode, som i trivialfiktiv form præger *Holocaust* såvel som de fleste seriøse dokumentarfilm (inklusive Alain Resnais' berømmelige *Nat og tåge* fra 1955): Her begynder man typisk med Hitlers magtovertagelse i 1933, hans særlige aversion mod jøderne, den almindelige antisemitisme, Nürnberg-lovene og Krystalnatten for således gradvis at nå frem til deportationerne og ende med gaskamrene, som om det var den beklagelige, men *naturlige* konsekvens af et logisk historisk forløb. Herigennem trivialiseres mordet på seks millioner jøder til en hændelse, der var et produkt af omstændighederne, det indgår som blot endnu et tilfælde i den række af overgreb og massakrer, som historien kender. Men det er et enestående, et usammenligneligt fænomen, siger Lanzmann. En film om jødernes udryddelse må begynde i den nøgne vold: "Endlösung skal ikke være beretningens konklusion, men dens udgangspunkt". Og sådan har han lavet sin film.

Emnet er døden, tilintetgørelsen. Ikke nazismen, antisemitismen, eller tilværelsen i lejrene. Kun dette ene: Organiseringen og realiseringen af seks millioner jøders død. Ubønhørligt ransagende fremtvinger Lanzmann hos sine mere eller mindre genstridige vidner den ni en halv time lange dokumentation for tilintetgørelsesprocessens rutine i Chelmno, Sobibor, Treblinka, Belzec og Auschwitz, den detaljerede redegørelse for en tilintetgørelse der i bogstaveligste forstand gjorde ofrene til intet: Togwagonnerne blev renset, rampen rengjort, de medbragte effekter magasineret, tandguldet og det afklippede hår omsat, ligene brændt, asken hældt i floderne og røgen vejret bort. Og det skulle slet ikke efterlade sig spor, ingen officielle instrukser og ordrer nævner dødstrafikken ved navn, SS-mændene havde aflagt skriftlig tavshedsed, de jødiske fanger som arbejdede med destruktionsarbejdet blev holdt i fuldstændig isolation og med mellemrum udskiftet og udslettet.

"Arbeit macht frei" står der i smedejernsbogstaver over porten til Auschwitz og flere andre lejre. Mere træffende havde det været med det bekendte motto fra indgangen til Dantes helvede: "Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate" (Lad alt håb fare, I som træder ind! Inferno III, 9). De blev ikke til jord igen, men til aske og luft. "Der Tod ist ein Meister aus Deutschland... er schenkt uns ein Grab in der Luft" siger Paul Celan i sit berømte digt "Todesfuge" (1952), et af de få kunstneriske mesterværker om jødeudryddelserne.

Lanzmann har skabt sit store værk, ikke med historikerens neutralt beherskede interesse, men med den implicerede vrede og desperation. Han er ikke den videnskabelige analytiker, han er kunstneren der – med alle midler – vil vriste sandheden ud af historiens glemsel. Filmen er måske det sidste mulige forsøg på at vise sporene af disse uhyrligheder, som ikke skulle efterlade sig spor. Her skal det usynlige synliggøres. Og det unævnelige skal nævnes. Det var nemlig karakteristisk for hele Endlösung-projektet, at det også i sproglig henseende var usynligt.

Hannah Arendt, den tysk/jødiske filosof som fandt eksil i USA, har i sin kontroversielle bog om Eichmann-processen skitseret en sådan lingvistisk tolkning af nazismens sproglige særpræg. Lanzmann belyser også dette forhold. Massetilintetgørelserne var omgivet af tavshed og fortielse, men også af omskrivninger og mystifikation. F.eks. var det forbudt at tale om 'ofre' og 'døde', det hed "Figuren" eller "Stück". Filmen præsenterer – i en sekvens hvor billedsiden tager os i rundtur i Ruhrdistriktets motorvejnet – et utroligt eksempel på et sådant horribelt, men perfekt eufemistisk dokument, der i syv punkter giver en nøje teknisk gennemgang af den mest hensigtsmæssige indretning af de biler, der først og fremmest i Chelmno brugtes til at gasse jøder med: Det drejer sig således ikke om at dræbe mennesker, men om at 'forarbejde ladningen'.

Ellers er det samtalen, udspørgningen, som er filmens gestaltende princip. Filmen 'handler' åbenlyst om, at Lanzmann udspørger ofre, bødler, embedsmænd og tilskuere, mens kameraet ubarmhjertigt trænger sig ind på ansigterne, og indimellem afsøger han, undertiden fod for fod, skuepladserne

som de ligger i dag, den demonstrativt indifferente natur. Vi ser Auschwitz som det ser ud nu, smukt med snerester på græsset, kameraet går søgende gennem arealet, mens stemmerne fortæller. Her ligger ankomstrampen, her blev de drevet ud, mænd for sig, kvinder og børn for sig, videre ind i afklædningsrummene, hvor kvinderne fik håret klippet af, klippet ikke raget, for at de ikke skulle ane uråd om at det næste rum var gaskammeret, hvorfra ligene blev slæbt videre til krematorieovnene, der arbejdede i døgndrift. 50 godsvogne, stuvende fulde blev tømt, tusinder af mennesker tilintetgjort på et par timer, ramperne gjort så rene, så man kunne modtage den næste transport, der allerede ventede ude på rangerområdet.

De overlevende fortæller deres historier. Om frisøren, der møder sin egen kone i afklædningsrummet og ikke kan fortælle hende, hvad der venter. Om manden der finder ligene af sin familie, da han bliver sat til at åbne en massegrav der skal fjernes. Om drengen, der hjælper med at trække ligene ud af gasnings-bilerne, mens han synger de sange, SS-folkene har lært ham – hvem sagde: Böse Leute haben keine Lieder?! Og der er en bedrøvet historie om den sidste jøde i verden. Vi hører SS-manden fortælle om, hvordan ofrene måtte klæde sig nøgne midt i Treblinkas vinterkulde. Men, tilføjer han retfærdiggørende, det var også koldt for os, vi havde ikke ordentlige uniformer. "Aber ich glaube, es war kälter für die..." indskyder Lanzmann med en ironi, som ikke er besk men bedrøvet. Han taler med togdriftlederen, som redegør for den makabre turisme: Det hele var organiseret af Mitteleuropäisches Reisebüro med Sonderzüge, grupperabat og gratis befordring af børn under fire år! Og det var ikke finansieret af staten, der mærkeligt nok ikke afsatte noget budget til realiseringen af Endlösung, men foregik for ofrenes egen regning: Konfiskering af ejendom, udnyttelse af medbragte værdier, inklusive kvindehår og tandguld, indbragte nok til at betale regningen. "The killers killed, the spectators observed, the victims fell, the children were hurled into flaming pits. It was as if, since the beginning of Creation, things were meant to happen this way", hedder det i den ungarsk-franske Elie Wiesels kommentar til filmen (New York Times, 3.11.1985).

Netop denne passivitet, hvormed jøderne gik i døden, siden et af de kontroversielle emner i den jødiske debat, har øjensynlig været en udfordring for Lanzmann. Over det hele svæver en mystik, en uforklarlighed. Hvad skete der i hele denne organisation af perfekt fungerende dødsfabrikker, "ein gut funktionierendes Fliessband des Todes", hvor millioner af uskyldige modstandsløst myrdedes? Lanzmann præsenterer svarene som en vantro, skælvende, men ubønhørlig ceremonimester, der spiller sin store dødsfuga, sit rekviem uden musik for menneskelige – og umenneskelige – stemmer.

Lanzmann har ikke bare fundet et stof, han har også fundet en form, så at sige en ny genre der et sted hinsides historisk dokumentarisme og metaforisk fiktion skaber en ny, unik slags fortælling. Nødvendigheden har dikteret, at den konventionelle blanding af interview og arkivfilm, underlagt med sammenføjende fortællerstemme, var udelukket, for der er ingen autentiske filmoptagelser af massedrabene. Han afstår også fra at vise andre gamle optagelser og fotografier (selv om der findes nogle få illegale snapshots af folk der venter ved gaskammeret), og markerer hermed, at han sigter på en helt anden form, der i en struktur af genkommende temaer skaber en slags fuga, ikke ulig Celans digt, hvor motiverne gentages i et forudbestemt mønster. Musikaliteten her optræder som et filmisk strukturelt princip, således at filmen logisk nok helt afstår fra brug af musik (hvormed Lanzmann samtidig undgår de obligatoriske klicheer, ikke Bachs Matthæuspassion, ikke vemodige jødiske sange): Vidneudsagnene kommer igen og igen, ofte med optagelser af stederne som de ligger nu, føjet som et kontrapunktisk billedforløb til lydsidens beretning, og så, som et ildevarslende ostinato, optagelser af togene der kører dag som nat.

Det eneste brud på princippet om kun at lade vidner og implicerede komme til orde er interviewet med den amerikanske historiker Raul Hilberg, forfatter til bogen "The Destruction of the European Jews" og medudgiver af Adam Czerniakows efterladte dagbog om Warszawa-ghettoen. Men heri ligger en væsentlig pointe: Lanzmann er ikke historiker, tværtimod kunne man sige at *Shoah* er anti-historisk i sin holdning til stoffet, men værkets narrative struktur er parallel til Hilbergs research-metode. Hilberg begynder ikke med de store spørgsmål, hævder han, men med detaljerne: Han nærlæser de interne køreplaner, som omsætter den gigantiske masseudryddelse med al dens ufattelige dæmoniske gru til trafik-terminologiske teknikaliteter: Et bestemt togs rute, præcist beordret frem og tilbage mellem Treblinka og en række polske småbyer i omegnen, med de 50 godsvogne fuldt lastede eller tomme, er den trafikale eufemisme for mindst 10.000 menneskers tilintetgørelse.

Det er også Lanzmanns metode. Han spørger ikke om skyld og ansvar, men om tekniske detaljer: Hvor langt var der fra lejrgitteret til den offentlige station i Sobibor? Hvilken farve havde gasvognene i Chelmno? Kunne skrigene høres, når man stod på gaden? Blev togvognene trukket eller skubbet ind på stationen i Auschwitz-Birkenau?

Lanzmanns projekt styrer ikke mod den historiske dokumentation, men mod den kunstneriske (sådan som det også indirekte fremgår af bogudgaven, der er helt uden forklarende noter og oplysninger – og helt uden referencer til filmens billedside – men fremstår som et litterært værk). "Handlingen begynder i vore dage i Chelmno ved Narew floden, i Polen..." siger den indledende tekst og anslår symptomatisk stilen fra 1800-tallets store episke romaner. Et sted taler et vidne om hvordan han blev sat til at rydde op på rampen i Treblinka efter den transport, han selv lige var kommet med: "And in no time this was clean just like it never happened... Like a magic thing everything disappeared". Lanzmann afstår fra historisk dokumentation og rekonstruktion, og i stedet bruger han erindringen som fortællende kraft og genskaber med *sin* magi det forsvundne. Han digter med virkeligheden. Filmens åbning er symptomatisk: Den smalle båd glider ned ad floden i det smukke grønne landskab, en stående skikkelse stager den af sted, mens den overlevende Simon Srebnik – en af de to jøder, som overlevede Chelmno-gasningerne af 400.000 – synger sin polske folkesang. Det er dels nidkært tilvejebragt dokumentation – Lanzmann har lokaliseret Srebnik i Israel og overtalt ham til at gense forbrydelsernes åsted og sejle turen syngende ned ad floden ligesom han gjorde som 13-årig "Arbeitsjude" – men det er også en symbolsk digterisk rejse med Karons færge op ad floden Styx ind i dødsrigets underverden. Han har også lagt vægt på, med stort besvær, at fremskaffe de rigtige polske lokomotiver og godsvogne fra dengang, fundet frem til en af de gamle togførere og sat ham til igen at køre med togene på de gamle sporstrækninger. Det er både rekonstruktion, historisk sandfærdighed og fortælling, som her forenes i en særlig legering.

Netop fordi *Shoah* er ikke er en egentlig dokumentarfilm, men en fortælling der nærmer sig fiktionsfilmen – hvad Lanzmann også selv bekræfter – er det beklageligt, at filmen ikke har kunnet ses i danske biografer. For selv om det naturligvis er prisværdigt, at tv nu har gjort værket tilgængeligt for hele nationen, må man alligevel, som så ofte, beklage den tekniske/æstetiske reduktion, tv-visningen medfører. Formindskelsen af billedet (samt den tekniske forringelse som skyldes tv-billedets underlegenhed i forhold til biograf-billedet) og opsplitningen af forløbet i fire i stedet for to dele tenderer mod at trivialisere filmen: Vi er jo netop på tv vant til at se nærbilleder af personer der fortæller noget, vi i kraft af en mediereceptiv automatik kun lytter til med et halvt øre, mens vi orienterer os mod de nære omgivelser og ser os om efter aftenkaffen eller et askebæger. Det, som i biografen er suggestive fremmanelser, pinagtige konfrontationer, en kolossal og besværlig film, der med sine simple effektfulde billeder essentielt er et digterisk værk om døden og det onde i al dets industrialiserede banalitet, bliver til nogle løse tv-

udsendelser for historie-interesserede natteravne. Mordet på seks millioner mennesker egner sig ikke til dagligstuen. Og der var noget helt symbolsk i, at dette gigantiske initiativ mod glemslen, takket være det sene sendetidspunkt, nu i stedet kom til at kæmpe mod søvnen.

Lanzmann udfolder sig uspoleret af professionel know-how. Han er i filmisk henseende en amatør, men en genial amatør. Hans film er klodset og bogstavelig i tilsvarende grovkornede 16 mm billeder, men måske netop derfor har han frihed til at være så original og fornyende. Tættest beslægtet er *Shoah* med Peter Weiss' dokumentardrama om Auschwitz-processerne i Fankfurt 1963-65, "Die Ermittlung" (1965), som fremstillede rædslerne gennem processens kontrollerede form: Det dokumentariske materiale var filtreret gennem en koncis kunstnerisk form, således at hvidbogens stenografier blev til et toneløst oratorium i otte sange. De autentiske udsagn, renset for alt uvæsentligt, fremtrådte i forklarelsens form som et passionsspil. Hverken Weiss eller Lanzmann bygger på selvoplevelse, men har følt sig udfordret af deres jødiske arv til at ransage, til at udspørge vidnerne, til at se stederne – hvilket sidste også Weiss gjorde, jf. prosastykket "Meine Ortschaft" om forfatterens besøg i Auschwitz med tyve års forsinkelse: "Es ist eine Ortschaft, für die ich bestimmt war und der ich entkam".

Shoah er en fortælling, som ultimativt handler om tid, kunne man hævde, et sandt moderne værk, som – i overensstemmelse med Christian Metz' dictum om fortællingen – "præger én tid i en anden": Filmens tid, de 566 minutters spilletid, er præget med fortællingens tid, vidnernes beretninger, der igen fremmaner og rekonstruerer det fortaltes tid, Auschwitz' og Treblinkas tid. Det hele er styret ud fra principper, der svarer til Tarkovskijs bestemmelse af instruktørens arbejde: "Lige som billedhuggeren tager en marmorblok og, med den indre bevidsthed om det færdige arbejdes træk, fjerner alt det som ikke er del deraf – sådan tager filmskaberen en blok af tid, bestående af en klynge levende kendsgerninger, skærer fra og kasserer hvad han ikke behøver og lader kun det tilbage, som skal være et element i den færdige film, det som skal vise sig at være essentielt for det filmiske billede". Denne definition af filmkunstnerens metier synes faktisk at være mindre relevant for Tarkovskijs eget værk, end for en film som *Shoah*, hvor byggematerialet ikke kun er ord, handlinger, billeder, men tiden, som netop filmmediet med dets særlige ontologi på én gang absorberer og absorberes af. Også i hel bogstavelig forstand: *Shoah* er resultatet af en editeringsproces, der strakte sig over mere end fem år, hvor et materiale på 350 timer blev klippet ned til de ni-en-halv time.

I sin artikel fra 1979 har Lanzmann allerede peget på tidsproblemet som det helt centrale. Det værste, man kan gøre, hævder han, er at anse 'holocaust' for fortidigt: "De seks millioner myrdede jøder har ikke levet deres tid ud og det er derfor, at ethvert værk der i dag vil yde jødeudryddelserne retfærdighed som første princip må bryde kronologien."

"All time is unredeemable", siger Eliot i en af sine berømte kvartetter, men netop filmmediet kan forløse tiden, på én gang binde og fastholde et stykke virkelig tid, og samtidig gøre det tilgængeligt: Det er både tiden og dens reproduktion, vi oplever, når vi ser film. *Shoah* er en nutidiggørelse af det forgangne, eller en eviggørelse sådan som instruktøren, uden falsk beskedenhed, lover med det bibelske motto, han har sat foran sin film: "Jeg giver dem et evigt navn, et navn, der ikke skal slettes" (Esajas 56,5).

Shoah

Shoah. Frankrig 1985. Les Films Aleph, Historia film med støtte fra Det franske kulturministerium, Prod., Instr., Manus: Claude Lanzmann. Foto: Dominique Chapuis, Jimmy Glasberg, William Lubchansky. Klip: Ziva Postec, Anna Ruiz. Lyd: Bernard Auboy, Michel Vionnet. Research: Corinna Coulmas, Irène Steinfeld-Levi, Shalmi Bar Mor. Vidnerne: Simon Srebnik og Mordechað Podchlebnik (overlevende fra Chelmno), Abraham Bomba og Richard Glazar (overlevende fra Treblinka), Filip Müller og Rudolf Vrba (overlevende fra Auschwitz), Jan Karski (kurer for jøderne i Warszawa-ghettoen), Raul Hilberg (amerikansk historiker), Franz Suchomel (forhv. SS-Untershcarführer i Treblinka), Walter Stier (forhv. koordinator af togtrafikken til udryddelseslejrene), Franz Grassler (forh. stedfortræder for Warszawawa-ghettoens nazi-kommisær), Frau Michelsohn (hustru til nazilæreren i Chelmno), Henrik Gawkowksi (polsk togfører) o.a. Længde: 274 + 292 min. Vist af DR i fire dele 6., 7., 8. og 9.4.1987.

PUNKTNEDSLAG

Anger (Pokajanije) Grusijafilm, USSR 1984 (1986). I: Tengis Abuladse. M: Abuladse, Nana Dsjanelidse og Reso Kveselava. F: Mikhail Agranovitsj. Mu: Nana Dsjanelidse. Medv: Avtandil Makharadse, Merab Ninidse, Edisjer Giorgobjanij, Ketevan Abuladse, Sejnab Botsvade, Veriko Andsjaparidse, Reso Esadse.

Instruktøren Tengis Abuladse (f. 1924) hører med i den grusinske (georgiske) films anden bølge fra slutningen af 1950erne (netop ovenpå Khrusjtjovs Stalinopgør) sammen med Reso Tjkheidse, Otar Ioselanij, Nodar Managadse, brødrene Eldar og Georgij Sjengelàja, m.fl.. Deres film er bevidst provinsielle, fremhæver grusinsk natur og kultur (folklore), dyrker excentriske fiktionspersoner, og fortæller ofte på en fabulerende associativ måde. Til tider virker det: f.eks. burlesk komisk hos Sjengelaja'erne, mere traditionelt psykologisk dramatisk hos Tjkheidse. Til andre tider bliver filmene for løse, og folkloren banal selvglad udstilling: f.eks. Abuladses *Osjerelije dla mojej lubimoj* (1972, En halskæde til min elskede, svensk tv 27.9.1976). Til gengæld er der et vist format, og en kritisk profil over *Drevo Sjelanija* (1976, Ønsketræet, da.tv 30.9.1978), som blandt flere småhistorier fra det førrevolutionære landsbysamfund beretter en tragedie om sociale mønstre, der knuser ung kærlighed (à la "Romeo og Julie"). Her viser Abuladse folklorens grelleste "bagside" i form af ulykkeligt tvangsægteskab og gammel hævdvunden afstraffelse af den utro hustru (sættes bagvendt på et æsel og svines til med mudder). Den tilsvarende monstrøsitet i *Pokajanije* er borgmester Varlam Aravidses opgravede lig: I begyndelsen af filmen anbragt i haven hos Varlams søn Abel, og i filmens slutning kastet ud til ravnene af samme Abel. Dette udtrykker samlende filmens hovedpointe: Diktatoren må ikke hvile i fred!

Filmens hovedstruktur er klar, men giver samtidig plads til det associative. Hovedhistorien er indrammet af to små scener i et bageri (bageren er Keti Baratelij, gravskændersken, der som lille pige oplevede Aravidses overgreb på mor og far), men udgøres primært af retssagen, som helt naturligt foranlediger tilbagblik og fantasier (dels Keti Baratelijs erindringer – herunder et af hendes mors mareridt: begravet i pløjemarken – dels Abel Aravidses og hans søn Tornikes mindelser og mareridt). De burleske indslag er nogenlunde funktionelle: brandhanen ved Aravidses indsættelse, de to advokat-skrighalse og den legende med-dommer ved retssagen, og – bedst – Aravidses kurtiserende "show" for Ketis mor Nino (en hentydning til Bulganin og Galina Visjnevskaja?!).

Hovedsageligt består *Pokajanije* således af en række situationer, som let lader sig "oversætte" til de værste fænomener fra Stalintiden: kirken inddrages og sprænges; Ketis far Sandro, en maler, arresteres og tortureres (akkompagnement: "Freude Schöne Götterfunken"), og senere "forsvinder" også Ketis mor; rækken af kvinder, som spørger efter deres forviste mænd eller leder efter navne på træstammer fra Sibirien; familiens ven Koritjelij, som "tilstår" sammensværgelse; borgmesterens voksende mistillid til alle mennesker. Filmens hovedpointe udmejsles i Abels ynkelige forsøg på at forsvare sin far ("han gjorde ikke noget ondt, det var svære tider, alle bekæmpede os") samt i festen med den vestlignende rockmusik (læs: det nye Bresjnev-etablissements bekvemmelighed som et privilegium betalt med begravelsen af sandheden om Stalin og hans lakajer.

Filmen har vakt stor opsigt ved sin åbne kritik af fortiden, ikke mindst i Vesten, men man skal ikke overse, at emnet allerede har været behandlet: En film som Tjukhrajs *Den rene himmel* fra 1961 står således stadig som det stærkeste Sovjetfilm-opgør med Stalintiden, eller i hvert fald med tidens atmosfære, men det er en film i en helt anden genre, nemlig melodramaet.

Pokajanije er en række punktnedslag af vekslende styrke i Stalintiden, intet mindre, men bør i den almindelige glasnost-feber heller ikke gøres til mere!

Bo Torp Pedersen

LOW BUDGET OG ENGELSK FILMUGE

Caravaggio. England 1986. I + M: Derek Jarman. Foto: Gabriel Beristan. Medv: Nigel Terry, Sean Bean, Garry Cooper, Dexter Fletcher, Spencer Leigh, Tilda Swinton, Nigel Davenport.

Nu har Christian Braad Thomsen råbt på prisbillige filmproduktioner som en mulig Institutfornyelse i flere år, men han er jo ikke Institutfähig. Lars von Trier har realiseret det med *Epidemic*. Europäisches Low Budget Film Forum i Hamburg indkalder til sin anden samling 10.-14. juni 1987, og British Film Institute har gjort en dyd af nødvendigheden i flere år og har på den måde haft stor indflydelse på den hybride form for langfilm, der ligger og spræller mellem feature og eksperiment. Filmmuseet vist et udvalg af dem i 1978 (bl.a. *Winstanley* og *Riddles of the Sphinx*).

De har ikke en chance i biograferne, men præger ofte festivaler som interessante alternativudbud. De viser der er grøde i det pågældende lands film. Men herhjemme brægede kritikken fornærmet op, når det endelig skete hos os og Instituttet kunne ikke hurtigt nok beklage fejltagelsen og fratage filmen(e) alle visningsmuligheder i udlandet. Hvem ved, måske ønsker nogle kunstinteresserede virkelig at se *Normannerne*, i stedet for at man går og skammer sig over den . . .

Derek Jarman's film *Caravaggio* (produceret i samarbejde med Channel 4) er en sådan hybridfilm i sin idealform. Man mærker straks det er et projekt der tages 117% alvorligt. Og der er sandelig gjort en dyd af begrænsningerne, som endog prætenderer at vise den overdådige renaissances omgivelser bl.a. i Vatikanet. Har man ikke et atelier, bruger man et varehus. Rumligt lader man sig inspirere af det givne og integrerer det i billedsproget til det informativt nødvendige. Næsten sortmalede cementgulve og vægge som giver baggrunde af mørke nuancer – fortrinsvis brunt, der præger Caravaggios malerier. Undertiden kendte motiver i tableau og Caravaggio på skitse-, kontur- og kompositionsstadiet, der filmisk fortolker hans metode. Er der motorstøj fra gaden indlemmes det ufordøjet som universalkarakteristik og bevirker en undertiden krukket, men ofte interessant gliden i perioderne. Vi har ikke den vanlige „postmoderne" opgivenhed, intet nyt under solen/uden solen – alt opbrugt. Vi går heller ikke i den modsatte grøft og forfalder til komedie i anakronismerne – rødderne i neorealistisk antræk har motorcykler og bankieren Marchese Vincenzo Giustinani bip-bip-regnemaskine.

Selv om filmen er brudstykkeagtig comme il faut, giver den dog en samlet nyfortolkning af Caravaggios liv. Caravaggios decapito-tematik tilskrives hans drab af sin elsker, efter at denne har dræbt sin kone for at kunne hengive sig helt til maleren. Det kunne der være blevet en ulidelig bøssefilm ud af, men den grøft falder filmen heller ikke i. Skal man finde modellen for postmoderne eksperimenterende Institutfilm, er *Caravaggio* en udmærket løsning. Det er derfor synd at den kun vistes ved Grandteatrets spændende engelske filmuge i maj.

At lavbudget ikke kun præger BFI-filmene, viser flere af de andre engelske film i Grands filmuge. Channel 4-produktionen *Playing Away* (I: Horace Ové) skaber en behændig grotesk konfrontation for et Jamaica-crickethold fra London på gæstespil i en lille sydengelsk provinsby, der har tredjeverden temauge. Begge etniske grupper sættes i relief, selvom der drives rovdrift på den engelske nationalsport. Filmen er indspillet on location og anvender for en stor del uprofessionelle aktører. Der er efterhånden en lang tradition for etniske gruppe-film i nyere

engelsk produktion. Den tradition spirede bl.a. frem i BFI-produktionen *A Private Enterprise* fra 1975 (vist i Filmmuseets serie), og den ses endvidere i bedste udfoldelse i *Mit smukke vaskeri*.

Kenneth Loach har været foregangsmand for lowbudgetfilmen, han har brugt TV-produktionsformer i alle sine spillefilm, har brugt amatører og i det hele taget eksperimenteret. Men hans comeback, *Fatherland* (1986), er hans mindst personlige film, et skuffende tilbageskridt, endda med koldkrigskonnotationer. Han har bevæget sig langt bort fra sit engagement i antipsykiatri og anti-establishment og er i denne film rykket ind i den helt traditionelle handlingsfilm. Og så er den også grumt kedelig.

Carl Nørrested

ET RENT MIRAKEL

Mit smukke vaskeri (My Beautiful Laundrette) England 1985. I: Stephen Frears. M: Hanif Kureishi. F: Oliver Stapleton. Kl: Mick Audsley. Mu: Ludus Tonalis. Medv: Daniel Day Lewis, Saeed Jaffrey, Roshan Seth, Gordon Warnecke, Shirley Anne Field, Rita Wolf.

Det *kunne* have været et velmenende, men kunstnerisk set gabende kedsommeligt socialrealistisk epos om de pakistanske indvandreres problemer i Storbritannien, om deres forskellige former for tilpasning eller ej til det ny land, om den britiske racisme i forhold til "pakierne" osv. osv. Det *er* en fra start til slut lige så underholdende og morsom som fantastisk vedkommende og klog film. Den indeholder alle de ovennævnte problemstillinger – og en god håndfuld flere endnu – men der løftes ingen manende pegefingre, der holdes ingen flammende brandtaler, og den bliver ikke på noget tidspunkt hverken kedelig, holdningsløs eller ligegyldig. Faktisk er dette filmen, man bør se, hvis man hører til dem, der kun går i biffen én gang om året.

Talen er om Stephen Frears' lille mesterværk *Mit smukke vaskeri*, der med udgangspunkt i forholdet mellem to fyre, pakistaneren Omar og den britiske rod Johnny, kommer forbløffende godt rundt i de fleste kroge af indvandrerproblematikken. I det righoldige persongalleri møder vi således bl.a. Omars far, der var en anset intellektuel i sit hjemland og personlig ven af Bhutto, men som i sit ny fædreland frister en kummerlig tilværelse i selskab med vodkaflasken, fordi han ikke vil gå på kompromis med sine holdninger og sin kultur. Omars onkel Nasser har heller ikke meget til overs for "this silly little island", hvor han er havnet, men i modsætning til broderen går hans filosofi ud på at "squeeze the tits" så meget, som det overhovedet kan lade sig gøre, dvs. skabe sig en position og et vist mål af respekt ved hjælp af britiske pund-sedler. Til sin fars store fortrydelse vælger Omar selv onkelens syn på tilværelsen, for – som han siger – "uden penge er vi intet".

Briterne repræsenteres i filmen dels af den arbejdsløse Johnny, der har en fortid som fascistisk/rascistisk bandeleder, BZ'er og på anden vis "outlaw", dels af onkel Nassers britiske elskerinde Rachel, der gennem sit forhold til pakistaneren er blevet i stand til at leve en værdig tilværelse, dels af Johnny's tidligere bande-kumpaner, der bekriger "pakierne" ved enhver given lejlighed. Ironisk nok lader Frears det være indvandrerne, der sidder højest på den sociale rangstige, mens filmens briter alle er tabere på den ene eller den anden led. Det kan måske synes lidt snævert, men *Mit smukke vaskeri* postulerer ikke at ville være udtømmende. Det alvorlige emne til trods er den en forfriskende positiv farce, uden at den dog på noget tidspunkt kammer over i det fjollede. Der findes ingen deciderede helte i dette univers – alle personer er sammensatte og modsætningsfyldte – og Frears beskæftiger sig ikke med at uddele karakterer til de forskellige holdninger, som hans personer er bærere af. Dét er op til tilskueren selv.

Som det stort set altid er tilfældet i britisk film, er skuespillerpræstationerne generelt upåklagelige, men en særlig fremhævelse fortjener dog det tilsyneladende mangesidede talent Daniel Day Lewis, som ser ud til at krybe lige så ubesværet ind i rollen som den lidt latterlige åndssnob Cecil Vyse i James Ivory's *Værelse med udsigt*, som han her gestalter den sammensatte britiske underklasserod Johnny. Begge dele gør han så overbevisende, at man faktisk først når man får det at vide, kan se, at det er den samme skuespiller. Det er ganske enkelt formidabelt!

Endelig er det i disse TV2-tider også værd at notere sig, at *Mit smukke vaskeri* er helt og holdent finansieret af det britiske TV-selskab Channel Four. Filmen er således et smukt bevis på, at forholdet mellem TV og spillefilmbranchen ikke nødvendigvis behøver at være modsætningsfyldt og smerteligt, men at de to traditionelle fjender kan fungere i en særdeles frugtbar symbiose.

Eva Jørholt

EN HALV MÅNE

Half Moon Street (Half Moon Street). England 1986. I: Bob Swaim. M: Bob Swaim, Edward Behr efter Paul Theroux' roman. F: Peter Hannan. Mu: Alain Baschung. Medv: Sigourney Weaver, Michael Caine, Patrick Kavanagh, Ram John Holder, Keith Buckley, Patrick O'Brian, Nadim Sawalha, Vincent Lindon, Muriel Villiers.

Forventningerne er skruet op, når der er ny engelsk film på lærredet. Men *Half Moon Street* er en slem skuffelse. Forlægget, Theroux's roman "Dr. Slaughter", lægger ellers op til en kompleks skildring af London i krisetider, minoriteter, mellemøstproblemet, terrorisme, politisk kynisme, afbalanceret med 60er-idealer, kvindesag og humanisme i historien om en kvindelig mellemøstekspert, der uafvidende bruges af terrorister i forsøg på at ramme en idealistisk politiker.

Det er instruktøren og filmens amerikanske gæstestjerne Sigourney Weaver, der er filmens åbenlyse katastrofer. Swaim (ejendommeligt nok halvpart i manuskriptet) har allerede i filmens eksposition travlt med at bygge billedmystifikationer op, hvor en stabel videokassetter, monitorbilleder og Dr. Slaughter (Weaver) på joggingtur veksler behændigt. Det er netop den behændighed, Swain snubler i. Han bliver aldrig klar over, om han laver uhøjtidelig agentfilm, iskold politisk thriller eller indført kammerspil. Resultatet bliver, at de forskellige markeringer modarbejder hinanden. Som komedie bliver filmen overtydelig, som politisk thriller u-tydelig, som personskildring overfrisk, som action – snork!

Et helt kapitel i dårligdom er Sigourney Weaver. Her må alle erkende at hun er storeslem. Hun spiller klog og ovenpå – dr. phil. med sex som intellektuel hobby – med demonstrativ dødkold sensualitet, vinduesglasbriller og bar figur til ære for diverse fremmedarbejdere (!) og andre i nabolaget. Jeg har i det hele taget aldrig set så meget forkert anvendt nøgenhed på film.

Både instruktør og stjerne tror, hun kan bære det hele, og der må de tro om. Men heldigvis er Michael Caine med som politikeren, der mandschauvinistisk klarer sig med callgirls (men falder for Dr. Slaughter), fordi han koncentrerer sig om at bringe fred til Mellemøsten. Caine skider højt og flot på instruktøren og har tydeligvis interesseret sig for sin rolle. Med den vanlige beherskede spritglans i øjeæblerne og velplejede fønbølger, redder han igen et havareret projekt og gør det seværdigt.

Carl Nørrested

LILLE MAND, HVAD NU?

Mona Lisa (Mona Lisa) England 1986. I: Neil Jordan. M: Jordan, David Leland. F: Roger Pratt. Kl: Lesley Walker. Mu: Michael Kamen. Medv: Bob Hoskins, Cathy Tyson, Michael Caine, Clarke Peters, Kate Hardie, Robbie Coltrane.

Blandt de aktuelle tendenser i tidens film er en hang til titler, hentet fra gamle populærmelodier, der samtidig i reglen bliver temamusik – *Peggy Sue Got Married, Blue Velvet* (og endda danske films udenlandske titler, *Twist and Shout* = *Tro, håb og kærlighed* og senest Pink Floyds *The Dark Side of the Moon* = Erik Clausens *Manden i månen*, der oprindelig var dansk titel på en Godard-film). Måske er filmfolkene i den alder, hvor ungdomsminder trænger sig på. Eller det kan være udtryk for det mere musikprægede stemningsleje, som mange nyere film benytter, mere fabulerende, mindre „litterært".

Den engelske instruktør Neil Jordan debuterede med *Angel*, en thriller fra Nordirland, lavede så den symbolprægede og fantasifulde *Ulvenes nat*, og har nu begået en slags krimi i typisk britisk stil, der kombinerer tæt hverdagsrealisme i levende, nedtrampede miljøer med helt barokke indslag – i dette tilfælde sammenfattet i den nævnte fabulerende form. Mona Lisa er således ikke Leonardo da Vincis men Nat King Coles, som til gengæld har Leonardo inde i en fiks dobbelttydighed om den elskede som kvindeligt uudgrundelig: „Are you warm, are you real, Mona Lisa, or just a cold and lonely, lovely work of art?"

Jordan sigert selv, at han blev inspireret af sangens kvindesyn, samt mere konkret af en avisartikel om en forbryder, der hævdede at beskytte nogle prostituerede, da forbrydermoralen ligesom alt andet var i forfald. Disse to kilder er udmøntet i historien om halvgamle George, der efter syv års fængsel for sin forbryderchefs ugerninger belønnes med et job som chauffør og bodyguard for en ung callgirl. Og så kører han rundt på livets skyggeside som en anden *Taxi Driver*, der dybt inde i håbløsheden opretholder en personlig distance, som ender med at bringe den lille, uanselige mand ud i åbent opgør med forfaldets købmænd.

Før det kommer så vidt har filmen vekslet mellem tilsyneladende tilfældige miljøkarakteristikker og barokke personmodsætninger – vennen, den tykke og dumme Thomas, der laver absurdgeniale collager som kommercielle set designs, f.eks. et caférum med plastic-spaghetti, som George er lige ved at sætte tænderne i.

Og især pigen Simone, elegant, høj og tynd overfor Georges lille trinde figur, klædt i et panorama af smagløshed. Langsomt nærmer disse to yderpunkter sig hinanden, George bliver lidt småforelsket og hjælper så Simone med at finde hendes veninde fra tiden som gadeluder. Umærkeligt får han stukket snuden for langt frem og lige ind i et komplot mellem Simones tidligere alfons og Georges chef. Og vi tror, at en storstilet sag skal afdækkes. Men skurkene falder i kuglegregnen, og sammenhængen bliver aldrig klar.

Man kan føle sig snydt over, at komplottet ikke udredes, at storyen ikke hænger sammen, men det er så gennemført, at det bliver en pointe. Simone viser sig blot at have brugt George til at finde sin lesbiske kæreste, og George er faktisk blevet brugt af alle implicerede. Han er nok engang blevet den lille uden så meget som at finde ud af hvorfor! Tilbage er kun det helt nære, datteren, som trods sin mors forbud mod samkvem, holder af sin far.

Bob Hoskins' George er en studie i skuespillerkunst – vulgær og fintfølende, tykhovedet og snedig, rørende og vittig, og fremfor alt menneskeligt nærværende. Cathy Tyson er typecasted til Mona Lisa/Simones utilnærmelige sårbarhed, og Michael Caine overhælder chefens afstumpede levemandsfigur med den rette mængde billigt duftevand. En helt igennem stilsikker og vellykket film.

Kaare Schmidt

TAG DIN SENG OG GÅ

Små mirakler (Heavenly Pursuits) England 1986. I+M: Charles Gormley. F: Michael Coulter. Kl: John Gow. Mu: B.A. Robertson. Medv: Tom Conti, Helen Mirren, David Hayman, Brian Pettifer.

I en samling klip fra folkeskolens danske stile hedder det om Jesus, at han var til stor hjælp for trafikken. „Tag din seng og gå", sagde han til en mand, der havde lejret sig i et vejkryds. Og så var det slut med dén trafikprop.

Historien fortælles i en lidt anden version i evangeliet. Om vi har et mirakel eller blot en praktisk hændelse afhænger altså af, hvem der beretter historien og af hvilke interesser, der er på spil. Sådan er det også med „miraklerne" i den lille, humoristiske, engelske *Små mirakler*. Den lokale kapellan er interesseret i at kanonisere den Hellige Edith. Han mangler beviser. Man skal kunne fremvise tre vaskeægte mirakler, før helgenkåringen er hjemme. Kapellanen ser mirakler overalt, hvilket skaber en del problemer for læreren Vic Mathews (Tom Conti), der med tålmodigt arbejde og blød erfaringspædagogik gør sit bedste for at få de svage elever med i undervisningen. Det har han held med: „mirakel", lyder dommen. Værre bliver det, da han slipper godt fra et fald på 12 meter. Pressen blander sig og udråber ham til mirakel-mager. Da det tilmed viser sig, at Vic „på mirakuløs vis" bliver kureret for en hjernesvulst, bryder mirakel-feberen ud. Kirken fyldes – og så er kapellanen glad. Helgenkåringen vinker forude. Vic protesterer midt under nadveren, og lykkelig bliver *han* først, da miraklerne bliver trukket ned på det praktiske plan. Han får lov til at hente to elever, der var blevet sendt bort fra skolen (han skulle have udøvet mirakler på dem). Hvem tager med ham i toget? Det gør den kvindelige kollega, Ruth Chancellor (Helen Mirren), han har bagt på i hele filmen. Jo, det kører bare deruda'.

Trods sit ophøjede emne er *Små mirakler* ganske jordnær. Uden at gøre et stort nummer ud af Vics evner som pædagog fortæller den en sød historie om, hvordan indlevelse og varme kan udrette utrolige ting i dagligdagen. Tom Conti, der ligner en nedpumpet blanding af Sylvester Stallone og Paul McCartney, giver sin store skærv til, at filmen alt i alt kan karakteriseres som charmerende let.

Palle Schantz Lauridsen

TRE KULREDE SØSTRE

Det slemme hjerte (Crimes of the Heart) USA 1986. I: Bruce Beresford. M: Beth Henley efter eget skuespil. F: Dante Spinotti. Kl: Anne Goursaud. Mu: Georges Delerue. Medv: Diane Keaton, Jessica Lange, Sissy Spacek, Sam Shepard, Tess Harper, Hurd Hatfield.

Faderen skred, og moderen hængte sig i kælderen sammen med familiens gule kat!!! Man behøver ikke at have studeret Freud i en menneskealder for straks at være på det rene med, at tragiske begivenheder af denne kaliber nærmest naturnødvendigt må sætte sig visse traumatiske spor i parrets tre efterladte døtres sind. Dét er da også forfatteren Beth Henley's udgangspunkt i teaterstykket "Crimes of the Heart", som ligger til grund for Bruce Beresford's film, der på dansk har fået titlen *Det slemme hjerte*, og hun gør visselig på ingen måde vore forventninger til de tre søstres kranke skæbner i voksenlivet til skamme: den ældste af dem, Lenny, gennemlever alle cølibatets pinsler, da hun er overbevist om, at enhver mand ville løbe skrigende bort, hvis hun åbenbarede sin godt gemte hemmelighed for ham – hun har en skrumpen æggestok (sic!); søsteren Meg's problemer er hverken lokaliseret i æggestokkene eller i hendes forhold til mænd. Hun er familiens håb, den lokale skønhedsdronning, der drog til Hollywood med drømmen om stjernestøv og berømmelse, men som endte i psykiatrisk behandling. Endelig er det så lillesøster Babe, der skyder sin mand, fordi han blev sur over, at hun havde et forhold til en 15-årig sort dreng (vi befinder os i Sydstaterne!), og som i stedet for at tilkalde hjælp til sin sårede gemal uanfægtet går ud i køkkenet og tilbereder en stor kande af sin yndlingsdrik – limonade af friske citroner og et større kvantum sukker – til sig selv og ham. Nej, med en sådan uheldsvanger bagage fra barndommens land kan det kun ende galt.

Det er ikke godt at vide, hvilke traumatiske oplevelser Bruce Beresford's film kan have været ude for i produktionsfasen, men man må håbe for instruktøren af så glimrende film som *Ingen roser uden torne*, *Stærke viljer* (fra den australske periode) og *Den sidste drøm*, at der et eller andet sted findes en plausibel forklaring på, at han her har begået en om ikke helt lige så slem film, som den danske titel lidt provokerende lader antyde, så i alt fald et par timers fuldstændig uvedkommende og ligegyldig underholdning. Man kunne få mistanke om, at denne film gerne ville have været en slags let pastiche over såvel Tjekhov og Tennessee Williams som hele den filmtradition, der går under betegnelsen "psykologisk drama", men uanset hvad den godt skjulte hensigt med sammensuriet måtte have været, så må det i alt fald konstateres, at resultatet hverken er fugl eller fisk. Filmen tager sit psykologiske handlingsskelet for alvorligt til, at *Det slemme hjerte* kan opfattes som ren farce, men samtidig serveres de tungeste og dybest stikkende replikker indhyllet i så voldsomme latterkaskader, at det bliver umuligt at tro på, at nogetsomhelst af det, der foregår på lærredet, skulle være seriøst ment.

De tre stjerner, der skal sælge filmen – Diane Keaton, Jessica Lange og Sissy Spacek – samt, i en mindre rolle, Sam Shepard, kæmper en desperat kamp for trods alt at få noget ud af det intetsigende manuskript. Bedst lykkes det for Sissy Spacek og Jessica Lange, der i sjældne øjeblikke får lejlighed til at bevise deres kvaliteter som skuespillere, mens der skal rummelige sko til at klare Diane Keaton i rollen som den overgearede gammeljomfrunalske storesøster med skrumpen æggestok og ulidelig påtaget sydstatsaccent. Selv om skuespillerne altså langt fra yder pragtpræstationer i denne film, så er det alligevel ene og alene dem, man kan takke for, at *Det slemme hjerte* trods alt momentvis *kan* være ganske underholdende. Men alt er som bekendt relativt.

Eva Jørholt

EN BLOTTER STÅR TIL SØS

Pirater (Pirates) USA 1986. I: Roman Polanski. M: Roman Polanski, Gérard Brach. F: Witold Sobocinski. Kl: Herve de Luze. Mu: Philippe Sardes. Medv: Walter Matthau, Chris Campion, Damien Thomas, Charlotte Lewis, Olu Jakobs, Roy Kinnear

Når der er mider i maden, begår sømænd mytteri. Sådan har det været, siden Eisensteins *Potemkin* i 1925 sejlede rundt i Sortehavet. Det er dér, Kaptajn Red i Polanskis *Pirater* henter inspiration til det mytteri, han starter ombord på den spanske galeon "Neptun". Han bruger ikke mider, men putter en rotte i suppen. Havde han dog blot kommet nogle boller på den samtidig.

Pirater er Polanskis første film siden *Tess* (1979). At dømme efter resultatet er der ingen grund til at være ked af, at manden, der gav os film som *Chok*, *Blind vej*, *Vampyrernes nat*, *Rosemarys baby*, *Chinatown* og *Den ny lejer*, har ligget stille så længe. *Pirater* er en ligegyldig film, der uden held forsøger at være både spændende og morsom.

Planerne om at lave filmen går tilbage til 1974. Jack Nicholson, der netop havde haft succes i *Chinatown*, skulle spille Kaptajn Red og Polanski skulle være hans unge partner. Sammen med sin mangeårige makker Gérard Brach skrev Polanski manuskriptet. Der blev forhandlet, underskrevet kontrakter og præproduceret. Men det blev ikke til noget i dén omgang. Imidlertid "morede vi os gevaldigt, mens *Pirates* var på manuskriptstadiet", som Polanski skriver i sin selvbiografi. Det er de nok de eneste, der kommer til at gøre.

Måske er problemet, at det er svært at puste liv i en afdød genre. Måske er problemet, at sørøverfilmen har en glorværdig fortid. Og det på trods af at den ligger i dén ende af eventyrfilmen, der åbenbart anses for at være så let, at ingen endnu har beskrevet den samlet.

Lidt kan der dog hentes frem fra de filmhistoriske arkiver: Douglas Fairbanks, der i 20'erne personificerede så berømte helte som d'Artagnan, Robin Hood, Zorro og Tyven fra Bagdad, spillede *The Black Pirate* (1926) – i følge filmhistorikeren Jerzy Toeplitz den første farvefilm i technicolor, omend kun i tofarvesystem. I 30erne gjorde Errol Flynn det caraibiske hav usikkert som bl.a. *Kaptajn Blod* (1935). Gene Kelly sang og dansede sig igennem Minnellis *Piraten* (1948), og hvem husker ikke Burt Lancasters Vallo fra *Den blodrøde pirat* (1952), som *Pirater* i udstrakt grad deler plot med. Lidt uden for nummer skal også Disneys Kaptajn Klo fra *Peter Pan* (1953) nævnes. Det er ham, der altid efterstræbes af en krokodille, der har slugt et vækkeur. Som et ekko af denne lidet elskværdige tegnefilmsfigur bliver Kaptajn Red gentagne gange forfulgt af en haj.

De var muntre folk, de sørøvere; stolte, retfærdighedshungrende kvindebedårere med et smil, der næsten fik deres atletiske kunnen til at blegne. Sørøverfilmene er "swashbucklers", som amerikanerne kalder det med et herligt ord. Stor-skryder-film fyldt med action-scener, "så-border-viskuden-manne", og med en egen uskyld af en art, jeg ikke har set i biografen siden barndommens skolebio-repriser i den hedengangne Toftegårds Bio.

Den slags eventyrfilm har Spielberg/Lucas-maskinen bragt til ære og værdighed igen. Ja, Spielberg har endog produceret en slags børne-sørøverfilm, *Goonierne*.

I modsætning til Spielberg/Lucas slipper Polanski ikke godt fra sit genoplivnings-forsøg. Det er et flot skib, han har fået bygget – men så er der heller ikke stort mere. Ikke engang Walter Matthau kommer til sin ret. Hans uforlignelige gummiansigt er formummet bag et stort fuldskæg. Godt nok er det Matthau, der står for filmens få morsomme gags, men han mangler "dét", der ofte har givet hans spil en snert af galskab og en anseelig mængde charme. Og det er lige netop *charmen*, det skorter på i *Pirater*. Filmen er og bliver et udstyrsstykke, der er barnligt begejstret over at have rejst en pompøs, men skrøbelig bygning; et luftkastel, der aldrig tager form.

Da vi først ser "Neptun" nærme sig i horisonten, siger Frøen: "Måske er det et spøgelsesskib".

Javist, det er dét, det er.

Palle Schantz Lauridsen

DE GO'E GAMLE

Bare én gang til (Tough Guys) USA 1986. I: Jeff Kanew. M: James Orr, Jim Cruickshank. F: King Baggot. Kl: Kaja Fehr. Mu: James Newton Howard. Medv: Burt Lancaster, Kirk Douglas, Charles Durning, Alexis Smith, Eli Wallach, Dana Carvey, Darlanne Fluegel.

Da Kirk Douglas og Burt Lancaster begyndte deres filmkarrierer, var Harry Truman præsident og Ronald Reagan skuespiller...

Nu har Douglas og Lancaster, henholdsvis 69 og 72, indspillet endnu en film sammen. *Tough Guys* handler om to ældre herrer, Harry Doyle og Archie Long, der bliver løsladt efter 30 år i spjældet for verdenshistoriens sidste togrøveri. Deres begejstring over atter at være ude i den rigtige verden bliver imidlertid hurtigt neddysset. Ingenting er, som det var. Deres stamværtshus er lavet om til bøssebar, man sælger "bakterier" (Douglas' betegnelse for yoghurt) til børn, og en gal pensionist forsøger, uvist af hvilken grund, at myrde dem med et maskingevær. Man har besluttet, at de ikke mere må omgås hinanden, og på grund af deres alder kan man ikke tilbyde dem anden fremtid end et job som iskagemand til Archie og en plads på et plejehjem til Harry. Da Harry beklager sig, får han at vide, at han ikke må arbejde, fordi han er over 70, hvorpå Archie udbryder: "Hvorfor må Ronald Reagan så? Han er da ældre..." Forudsigeligt nok, kan de to, der efter 30 år i samme celle er blevet som et gammelt ægtepar, ikke holde sig fra hinanden og beslutter at gøre oprør mod det alderdomsfjendske samfund ved at bortføre det tog, de prøvede at røve for 30 år siden.

Denne film bør bestemt ses som kronen på værket af TVs Burt Lancaster serie. Den er charmerende og en værdig afslutning på både Lancaster og Douglas' lange karrierer. Dens tema om det moderne samfunds tendens til at umyndiggøre og pacificere de gamle er trods filmens lette tone behandlet med ægte medfølelse, og man jubler indvendigt over de to, der nægter at indordne sig. På vej ud af biografen, så jeg en gruppe pensionister, der stod og ventede på at skulle ind og se filmen. Jeg følte mig fristet til at gå med for at opleve deres reaktion.

Grunden til at de to skuespillere, som var gået på pension, følte sig tiltrukket af de to næsten ukendte canadiske forfatteres manuskript er, udtaler Lancaster, filmens tema: "hvordan man, når man bliver gammel, ikke behøver at miste sin værdighed". For Douglas' vedkommende, var *Tough Guys* "som en fantasi, der bliver til virkelighed. Jeg var fattig som barn, og havde aldrig et elektrisk tog. I denne film, får jeg lov til ikke bare at køre i et gammelt tog, men til at styre det".

I filmen, ligesom i virkeligheden, er Kirk Douglas den impulsive og udadvendte, og Burt Lancaster den eftertænksomme og stilfærdigt elegante. Men begge har de trods deres høje alder bevaret deres gamle uforlignelige maskuline stil, og kontrasten til filmens yngre, temmelig vattede og androgyne personer er slående. Ligesom Harry Doyle og Archie Long er de de sidste af en uddøende race. En ting er helt sikker, som Kenny Rogers synger under fortekstetne: "They don't make them like they used to".

Annette Wernblad

ORDRIG KÆRLIGHED

Kærlighed uden ord (Children of a Lesser God) USA 1986. I: Randa Haines. M: Hesper Anderson, Mark Medoff. F: John Seale. Kl: Lisa Fruchtman. Mu: Michael Convertino. Medv: William Hurt, Marlee Matlin, Piper Laurie, Philip Bosco

Kærlighed uden ord mixer et par sikre recepter fra *Love Story* og *Rocky* – Den Store Kærlighed og Vinderen, begge dele mod alle odds. William Hurt som idealistisk superpædagog kommer til provinsen i efterårsfarver og regnvejr for at undervise på en statslig (– og ingen penge) skole for døvstumme. Det er jo svært, men det går strygende, og selv de umulige forældre rocker med på succesen ved årsafslutningens musikalske (!) skolekomedie. Rektor prøver med regulativer og andet kedeligt at lægge en dæmper på vor helt, især da han kigger langt efter den smukke og intelligente – og døvstumme – Askepot-tjenestepige (Marlee Matlin, Oscar-vinder), der også har en ond mor, som viser sig at være god nok (i øvrigt smukt spillet af Piper Laurie, der var Paul Newmans veninde i *Hajen*).

Det resulterer i kompleks og kompliceret kærlighed med så meget bar røv, som farmor vil tolerere i Grand-teatret. På plakaten gennembryder parret ekstatisk triumferende vandmuren for opadgående. Det viser sig at være i et kedeligt indendørs svømmebasin, men ellers skulle man tro Flipper har fået menneskelige slægtninge. Alt er bare smadder naturligt, og psykologien ligger ved landsbyens gadekær.

De døvstumme giver naturligvis visse problemer i en talefilm, men filmen løser dem med et svagt ekko af gravrøsten fra Radioteatret. Hurt *siger* simpelt hen alt hvad de andre udtrykker med fingersprog, foruden det han selv har at sige, så han har nok at gøre som levende undertekst. Forsøg på at finde filmiske måder at formidle problemerne på er opgivet på forhånd. Det er selvfølgelig ikke en *problemfilm*, men filmen har dog selv valgt døvstumme, der imidlertid kun fungerer som eksotisk garniture, så vi kan falde i pladask trance over den store besættende kærlighed mellem lærer og elev.

En velment få-noget-med-hjem film, men den har en bismag.

Carl Nørrested

FRANSK BLINDGYDE

Hævnens nat (Rue Barbare) Frankrig 1983. I: Gilles Béhat. M: Jean Vautrin efter David Goodis' roman „Street of the Lost". F: Jean-Francois Robin. Kl: Geneviève Vaury. Mu: Bernard Lavilliers. Medv: Bernard Giradeau, Corinne Dacla, Bernard-Pierre Donnadieu, Jean-Pierre Sentier, Jean-Pierre Kalfon.

Det er interessant at se hvordan postmodernismen som vor tids indædte manierisme tydeligere og tydeligere tegner sig som modefænomen for vore undrende øjne. 1983 blev klart et nøgleår for fransk produktion. Selvhøjtideligheden fandt sin balance med mystiske anknytninger til fransk genre sombre og amerikansk film noir. I stedet for den klassiske studiestilisering rykker man ud i ramponerede miljøer og får dem til at ligne studieoptagelser. Hele indledningen af *Rue Barbare* er et studium værd i sin opbygning af et mystisk miljø af evige drømme om opbrud i netop den guldgrønne neonorienterende belysning, som vi året efter herhjemme oplevede det i *Forbrydelsens element*.

Filmen beskriver en fyr, der sætter sig ud over kvarterets almindelige gangsterundertrykkelse ved at hjælpe en stakkels voldtaget kineserpige. Han drømmer ligesom alle i kvarteret om at komme væk, men ender med at gå op imod gangsterkongen i et utroligt blodigt opgør.

Det er imponerende at Gilles Béhat med så megen ufrivillig komik omkring mislykkede opbrud, kan holde tungen lige i munden (heltens far når eksempelvis i hele filmens forløb fra køkkenet til afsatsen på ydertrappen). Hårdnakket bider han sig fast i en benhård stil, der i sin indadvendthed slår ud i åbenlys fascination af voldens udløsninger. Symptomerne er helt de samme i Jean-Jacques Beineix' *Månen i rendestenen* (1983, også efter Goodis), der er langt mere stilsikker og udarter til næsten rene reklamefilminspirerede tableauer med bevidst stupid småfilosoferen.

Vi befinder os midt i en gyde af håbets franske udsigtsløshed, hvor stilen ikke rummer mulighed for ironi, men kun ironi kan gøre manierismen fordøjelig.

Carl Nørrested

PÅ SPORET AF NUTIDEN

Månen i rendestenen (La lune dans le caniveau) Frankrig-Italien 1983. I: Jean-Jacques Beineix. M: Beineix, Olivier Mergault efter David Goodis' roman „The Moon in the Gutter". F: Philippe Rousselot. Kl: Monique Prim, Yves Deschamps. Mu: Gabriel Yared. Medv: Gérard Depardieu, Nastassia Kinski, Victoria Abril, Vittorio Mezzogiorno, Dominique Pinon.

I en tid, hvor æg leveres i meterlange stænger, hvor det er muligt at undfange børn i reagensglas og klone supereksemplarerne i utallige ens kopier; hvor vi i stadig større grad omgives af syntetiske billeder, lyde og dufte, og videnskaben om føje tid tillige vil kunne præsentere den kunstige intelligens – hvor naturen kort sagt mere og mere viger pladsen for mere eller mindre artificielle kulturprodukter, som menigmand kan have vanskeligt ved at skelne fra "den rene vare" – i et sådant univers kan de traditionelle kunstarter alene i kraft af deres materielle/stoflige basis forekomme utidssvarende. Teatret er nok illusion, men det arbejder med nærværende mennesker af kød og blod; litteraturen formidles til sine læsere via tryksværte og papir; den akustiske musiks toner er reelle, fysiske frembringelser af lyd, og de plastiske kunstarters fundamentale stoflighed er naturligvis indlysende. Alle disse kunstarter har ganske vist efterhånden indoptaget elementer af vore dages elektronik og computerteknologi, men af de 7 "gamle" kunstarter er kun filmen i sin essens uhåndgribelig, immateriel. Som filmskaber kan man vælge enten at prøve at undertrykke denne iboende immaterialitet og gøre sine værker så naturtro og virkelighedsnære som muligt, eller man kan tværtimod sætte netop immaterialiteten, det uvirkelige ved filmmediet, i fokus og bevidst udnytte selve filmens natur i et kunstnerisk udtryk for den postmodernistiske æra.

Det er dette sidste, Jean-Jacques Beineix har gjort i sin på mange måder fascinerende film *Månen i rendestenen*. Absolut intet i denne film er virkeligt. Ikke engang det havnekvarter, der danner ramme om handlingen, findes i den virkelige verden. Alt er simulation i det lugubre beineix'ske univers, som med stor akkuratesse i gengivelsen af virkelighedens mindste detaljer er blevet skabt fra grunden i de romerske Cinecittà-studier. Og ikke blot scenen for handlingens udspillelse er et bevidst villet kunstprodukt: Beineix bestræber sig også på at sprænge vedtagne normer såvel for det fotografiske billedes virkelighedsgengivelse og perspektiv – hvilket opnås dels ved elektroniske hjælpemidler dels ved en accelereret klipning mellem uortodokse kameraindstillinger – som for det traditionelt kronologiske narrative forløb, der her undertiden sprænges i idelige gentagelser af denne samme handling på billedsiden, mens det til andre tider er brudstykker af dialogen, der repeteres igen og igen på filmens lydside. Ved sin form bliver *Månen i rendestenen* således en slags koncentrat af det konstante bombardement af delvist usammenhængende sanseindtryk, som vi alle daglig udsættes for af TV, radio, reklamer, film, den trykte presse, grammofonplader, walkmen osv. osv.

Helt i postmodernismens ånd skal *Månen i rendestenen* først og fremmest sanses – i samarbejde med fotografen Philippe Rousselot (der også er manden bag bl.a. *Diva* og Alain Cavaliers *Thérèse*) har Beineix skabt et veritabelt visuelt overflødighedshorn af sjælden magisk skønhed. Det er ikke en film, der nødvendigvis skal begribes med intellektet. Kritikere af den mere ondskabsfulde slags vil sandsynligvis efter at have set Beineix' tre film hævde, at han i høj grad gør en dyd af nødvendigheden, og at det er herligt bekvemt for denne instruktør, der sjælent lader den altid raffinerede æstetik formidle noget videre interessant indhold, at der er noget, der hedder postmodernisme. Ganske som i *Diva* og i *Betty Blue* er selve historien i *Månen i rendestenen* – der i Beineix' produktion ligger imellem de to andre – relativt intetsigende. Havnearbejderen Gérard (Gérard Depardieu) er besat af tanken om at finde den mand, der voldtog hans søster så grusomt, at hun bagefter begik selvmord. I en havneknejpe møder han den kølige æggende overklassepige Loretta (Nastassja Kinski), der (vistnok) minder en del om søsteren. Hun repræsenterer tillige "den anden verden", som Gérard drømmer om at stige op i – således som et gigantisk himmelblåt reklameskilt med teksten "Try another world" gennem hele filmen manende opfordrer ham til. Skønt plottet i *Månen i rendestenen*, der bygger på en roman af David Goodis, er både strammere struktureret og mere filosofisk, end man ellers har set det i Beineix' værker, bliver det aldrig rigtigt vedkommende.

Man kan – med rette – finde *Månen i rendestenen* både kedelig, maniereret og tom, men ligegyldig eller uinteressant kan man under ingen omstændigheder beskylde den for at være. I modsætning til de fleste af sine samtidige kolleger arbejder Beineix bevidst med filmmediets potentielle udtryksmuligheder. Som alle filmskabere må han naturnødvendigt tage sit udgangspunkt i virkeligheden, men han nøjes ikke med at affotografere den. Virkeligheden er ikke emnet for Beineix' kunstneriske skaben, men blot hans materiale, ganske ligesom en rå klippeblok er det for billedhuggeren. Man har lov til at mene, hvad man vil om den færdige filmskulptur, men man kan ikke komme uden om, at Beineix' film på godt og ondt i allerhøjeste grad er i fase med vor tid.

Eva Jørholt

JUNGLELOV I UTOPIA

Mosquito Kysten (Mosquito Coast) USA 1986. I: Peter Weir. M: Paul Schrader. F: John Seale. Kl: Thom Noble. Mu: Maurice Jarre. Medv: Harrison Ford, Helen Mirren, River Phoenix, Jadrien Steele, Hilary Gordon, Rebecca Gordon, Conrad Roberts, Andre Gregory, Martha Plimpton.

Den australske instruktør Peter Weir har med stort held ladet tidligere film som *Picnic At Hanging Rock* og *Den sidste bølge* været indhyllet i mystik og mytologi. Hans første amerikanske film, *Vidnet*, overraskede derfor ved „bare" at være en rigtig veldrejet thriller, som Weir dog også kun påtog sig, mens han alligevel ventede på at kunne komme igang med filmatiseringen af Paul Therouxs roman „The Mosquito Coast".

Harrison Ford, der havde hovedrollen i *Vidnet*, yder i *Mosquito Kysten* endnu en intens præstation, denne gang som Allie Fox, en miskendt Georg Gearløs, der i væmmelse over et kuldsejlet Amerika med japanske produkter og bibler indbundet i blue denim, beslutter at søge tilbage til naturen. Med hustru og fire børn rejser han til Mellemamerika, hvor han køber en lille flække langt inde i regnskoven. Med sin geniale opfindelse, en maskine der kan omdanne ild til is, som midtpunkt opbygger Allie et lille idealsamfund. – Men nissen flytter med, og i junglen konfronteres Allie med religionskøbmanden pastor Spellgood, der har oprettet en filial af sin amerikanske kirke, med alle moderne bekvemmeligheder; den gode hyrde holder bl.a. gudstjeneste for sin menighed via en stor videoskærm. En mere konkret trussel udgøres imidlertid af tre lejesoldater, og Allie viser for alvor den jernnæve, der skjuler sig i hans idealistiske fløjshandske, da han beslutter at dræbe de ubudne gæster. Det lykkes, men får samtidig katastrofale konsekvenser for det lille samfund, og familien må herefter friste en kummerlig tilværelse på en gold strandbred.

Hvor filmen i sin skildring af Allies jungle-Utopia har en egen finurlig charme, særlig takket være hans bidende kommentarer til industrisamfundets forbandelser, så lider den i sidste del i nogen grad skibbrud (hvis man må være så fri) under Allies forudsigelige deroute fra blåøjet idealist til bitter despot og hustyran, der styrer mod sit endelige og skæbnesvangre opgør med den forhadte civilisation.

Veteranen Maurice Jarres underlægningsmusik, der udgøres af et enkelt, kedeligt synthesizer-score, klæder faktisk filmen ganske godt.

Peter Risby Hansen

Farvefilm for folket

Det sidste årstid har der været megen postyr – især i USA – omkring farvelægningen – colorization – af gamle sort-hvide film, som nu synes at være slået igennem på markedet. Det er en del år siden, at eksperimenterne begyndte med kolorering af Betty Booptegnefilm og Gøg og Gokke-farcer. Men nu er den computerteknik, der anvendes, fuldt udviklet, og nye selskaber køber gamle film op i bundter for at farvelægge dem og give dem påstået nyt liv og især et nyt publikum. For tilskyndelsen til at markedsføre farvefilmudgaver af sort-hvide film er naturligvis merkantil. Der kan ikke opdrives én æstetisk undskyldning for at gøre det. Men en branche, der altid har vidst at følge publikums ønsker, må naturligvis tage hensyn til, at unge mennesker ikke vil se sort-hvide film i biograferne, og først og fremmest, at ingen vil glo på sort-hvide film i TV eller købe sort-hvide film på video. Og det er TV og video som markeder, der nu regerer over filmen.

Protesterne mod farvelægning af sort-hvide film har været lige så talrige som rimelige. Woody Allen, John Huston, Fred Zinnemann, James Stewart og mange andre har forarget taget afstand fra fænomenet som enkeltpersoner og såvel Directors Guild som Screen Actors Guild of America, The American Film Institute og The American Society of Cinematographers har i kunstens hellige navn fordømt denne nyeste form for vandalisme.

I et vittigt essay i Time (12.1.1987) anlagde Charles Krauthammer et mere nøgternt synspunkt. Ikke at han principielt ville forsvare farvelægningen, men han raillerede over det hykleri, som han fornemmede i en branche, der altid har sat hensynet til, hvad publikum ønskede, over hensynet til, hvad man mente, publikum burde have. Krauthammer havde vanskeligt ved at blive så stærkt ophidset over, at man nu producerer en ny form for ragelse i en kultur der producerer megatons af junk hver år. Og som en god liberal ville han lade markedet afgøre, om de nye farvelagte film skulle blive en succes eller ej. Og hans egentlige ærinde var at gøre opmærksom på farerne ved at indføre forbud.

Hvad man kan give Krauthammer ret i er, at farvelægning af sort-hvide film kun er det nyeste udslag af en konstant foragt fra branchens side over for de produkter, den lever af. Krauthammer nævner, at Hollywood i årtier har tolereret eftersynkronisering af film, og mener, at i princippet er farvelægning ikke andet end eftersynkronisering for en generation, der er døv over for den sort-hvide film.

Claude Rains og Humphrey Bogarts skygge i Casablanca (Michael Curtiz, 1942).

Hvor meget man end naturligvis må tage afstand fra denne nye form for vandalisme, må man desværre konstatere, at den ligger inden for en tradition, der er lige så gammel som filmen selv. Man kan næsten gå så vidt at hævde, at film aldrig er blevet respekteret i den form, de er blevet skabt.

At fremvise stumfilm i forkert tempo, at vise film i forkert format, at lægge ny musik til gamle film etc. er alle udtryk for overgreb mod filmene selv, hvor smukke motiverne end i visse tilfælde kan være. Vandalisme over for filmene har som sagt eksisteret lige så længe, der har været film til. Men det virkelige skred skete selvfølgelig med fjernsynets fremkomst, og hvis branchen havde sat hensynet til filmene over hensynet til pengene, havde den naturligvis aldrig solgt sine film til TV, men forbeholdt dem til biograferne.

Den forfladigelse af smagen, som kravet til kun at se film i farver, er det seneste resultat af, er først og fremmest blevet stimuleret gennem TVs filmforevisninger. Og det er i og for sig en logisk udvikling, at når man begyndte med at vise farvefilm i sort-hvid må man foreløbig ende med at vise sort-hvide film i farver.

Det er trist, at det store og ikke mindst nye unge publikum nu bliver spist af med lemlæstede udgaver af det, der engang kunne opleves som filmkunst, og det vil naturligvis betyde en yderligere vulgarisering af smagen. Tilbage er at konstatere, at så længe der er filmarkiver til, vil de sort-hvide film ikke forsvinde, og filmarkivernes position som åndehuller for de filmkunstinteresserede vil blive endnu mere central. Det er således vigtigt, at man opprioriterer filmarkiverne bevillingsmæssigt, således at de får mulighed for at restaurere og bevare filmene i en form så tæt på den originale som overhovedet muligt. Dette er i sig selv i kæmpearbejde i betragtning af, hvilket materiale, arkiverne ofte har overtaget fra producenter og udlejere. Og det værst tænkelige resultat af den almindelige smagsforringelse er, at man fra politisk hold skulle nedprioritere filmarkiverne fordi man fandt deres virksomhed elitær.

Ib Monty

Efterårets repertoire på museet

Museet indleder den næste sæsons forevisninger mandag den 31. august. I september og oktober vil der blive vist serier af Jørgen Leths og Francis Coppolas film. I tilknytning til museets udstilling præsenteres en serie over temaet „Den rumelige illusion" og som et a propos til TV's forevisning af Claude Lanzmanns *Shoah* viser museet Lanzmanns første film *Pourqoi Israel?*. Endelig fortsætter vi serien af franske film, der nu er nået til 40'erne.

ABCinema

Rådhuspladsen -
Billetbestilling
telf. 14 53 52
fra kl. 11.30

Alle forestillinger før kl. 1.15 kun kr. 30,-
Folkepensionistrabat alle forestillinger før kl. 18 - mandag til torsdag kr. 20,-

KAVALKADE 87

meryl streep

Glæd dig...

Se eller gense disse mesterværker resten af sommeren.

1979 KRAMER MOD KRAMER
1981 DEN FRANSKE LØJTNANTS KVINDE
1982 SOPHIES VALG
1982 STILL OF THE NIGHT
1983 SILKWOOD
1984 FALLING IN LOVE
1985 FOR ENHVER PRIS
1985 MIT AFRIKA
1986 TIL ÆGTESKABET OS SKILLER

ISSN 0023-4222