

KOSMORAMA

99/filmtidsskrift

ungarsk film · eric rohmer · michael wadleigh · filmlovtilæg



Ansvarshavende redaktør: Martin Drouzy.

I redaktionen: Per Calum (redaktionssekretær), Søren Kjørup, Philip Lauritzen og Morten Pål.

Tryk: Bonde's Bogtryk/Offset.

FILMLOVEN

»Kosmorama« er et uafhængigt tidsskrift, udgivet af Det danske Filmmuseum med støtte af Filmfonden. Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionen.

»Kosmorama« udkommer med 6 numre årligt. Abonnement kr. 40,00. Enkeltnumre kr. 8,00. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i Det danske Filmmuseums ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, Asta 6500 og Sundby 1003, mandag-fredag 9-16, tirsdag og torsdag tillige 18,30-21,30 eller på giro 4 67 38.

Den lov om film og biografer, der blev givet under hr. Frederik R.s Kongelige Hånd og Segl i 1964 og som nu står foran sin revision, er – som det turde fremgå af vort tillæg – en mærkelig lov. Det mærkelige er dog ikke det, Elsa Gress slår ned på i sin kommentar, nemlig at love normalt er indskrænkende, mens denne lov er åbnende. Elsa Gress kender mærkeligt nok af andre love kun straffeloven, der vitterligt er indskrænkende, og altså ikke sociallovene, ægteskabsloven og grundloven, der alle er eksempler på love, der giver os visse muligheder.

Næ – filmloven er en mærkelig lov af to andre grunde, nemlig for det første fordi den er en støttelejning for et bestemt erhverv, maskeret som kunststøttelejning under Kulturministeriet, og for det andet fordi den er en lov, der (som det hedder i politikerjargon) »øremærker« penge. Det er jo i samfundsøkonomien normalt ikke sådan, at penge, der kommer fra noget bestemt, også skal gå tilbage til dette og endda som det eneste tilskud hertil. Veje og broer bygges ikke for alle motorafgifterne og kun for disse, tobakkens ofre plejes ikke for alle cigaretafgifterne og kun for disse, skolebørn bespises ikke for alle restaurationsafgifterne og kun for disse. Men den danske filmverden understøttes med praktisk talt alle de penge, der kommer ind ved bevillings- og billetaftgifter fra biograferne og kun med disse. Det ligner måske en eller anden form for rimelighed, men er jo blot en mærkværdighed. Thi hvad rimelighed er der egentlig i, at der måske kan produceres en dansk kortfilm mere, fordi et par film af Truffaut, en af Hitchcock og fire spaghetti-westerns er gået særlig godt?

Skal vi have konsekvens og rimelighed ind i den nye filmlov, må man lave to – og opgive det mærkelige system med at film kun kan støttes med penge, der kommer fra film. Den ene lov bør da være en uforblømt lov om støtte til den danske filmindustri, hvis man da i øvrigt mener at denne industri, forstået som de firmaer, der i dag tegner denne industri, overhovedet er værd at støtte. Og denne lov skal naturligvis høre under Ministeriet for Handel, Håndværk, Industri og Søfart. Den anden lov bør være en lov om fremme af filmkunsten i Danmark. Og denne lov skal naturligvis forblive under Ministeriet for kulturelle Anliggender.

Men hvad burde der stå i en lov om filmkunsten i Danmark? Lad os skitsere nogle punkter:

1. *Produktion af film.* Der oprettes en produktionsfond (ved en fast årlig ydelse fra statskassen) med pligt til inden for bevilningens rammer at finansiere produktionen af filmprojekter udarbejdet af selvejende institutioner, oprettet og ledet af filmarbejdere. Hvis ansøgningerne om finansiering – og kun i dette tilfælde – tilsammen overstiger bevillingsrammen, afgør et råd af filmkyndige, udpeget af kulturministeren i visse nærmere angivne grupper, hvilke projekter der skal realiseres.

2. *Udlejning af film.* Der oprettes en udlejningsfond (ved en fast årlig ydelse fra statskassen). Denne fond bestyrer et udlejningsselskab, men er i øvrigt bemyndiget til at give støtte til selvejende institutioners indkøb og udlejning af film, hvis denne udlejning foregår efter samme regler som det statslige udlejningsselskabs (se også næste punkt). Grundstammen af film i det statslige udlejningsselskab er de film, der produceres fra statens produktionsfond (og som naturligvis overtages gratis), men udlejningsfonden indkøber også film fra udlandet og fra eventuelle private danske producenter. Hvilke film, der indkøbes, afgøres af et råd af filmkyndige, udpeget som ovenfor.

3. *Forevisning af film.* Biografbevillingssystemet ophæves, biografdrift gøres til et frit erhverv. Private kan mod en fast afgift leje film hos det statslige udlejningsselskab, hvis film i øvrigt udlånes til selvejende forevisningsinstitutioner (filmklubber o. lign.). De selvejende forevisningsinstitutioner betaler ingen fast afgift for at låne filmene, men er pligtige til at tage en vis, nærmere fastsat entre, at overholde visse bestemmelser for regnskabet og at overdrage det statslige udlejningsselskab et eventuelt overskud, mens et eventuelt underskud dækkes af udlejningsfonden. Der oprettes mindst én statslig biograf i hver købstad.

4. *Bevaring af film.* Det danske Filmmuseum sættes i stand til at udvikle sig ad de af Ib Monty skitserede baner.

Vi er naturligvis ikke uvidende om, at de her skitserede forslag i den nuværende filmsituation af de fleste vil blive betragtet som ren og skær utopi. Vi tror imidlertid ikke, at de er mere utopiske end mange andre fornuftige tanker, som i tidens løb er blevet til virkelighed.

Søren Kjørup,
Martin Drouzy, Per Calum,
Philip Lauritzen, Morten Pål.

KOSMORAMA

Forsiden:

Den ungarske filmskaber Miklos Jancso har gennem de seneste år manifesteret sig kraftigt som landets måske største nye filmtalent. Billedet stammer fra Jancsos »Mænd uden håb«, der er den hidtil eneste Jancso-film, der er blevet vist herhjemme.

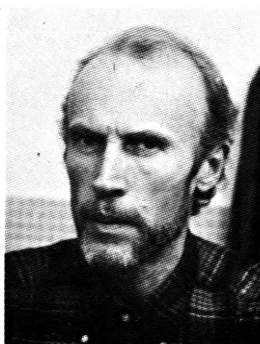
Bagsiden:

Glauber Rocha er en anden af tressernes nye instruktører fra nye filmlande, der har vakt opmærksomhed, og allerede nu har vi herhjemme set tre af instruktørens film: to i biograferne og en i TV. Billedet stammer fra Glauber Rochas seneste film »Der Leone Have Sept Cabecas«, der inde i bladet anmeldes af Rochas danske talsmand, Chr. Braad Thomsen.

Fransk film har gennem filmhistoriens skiftende højdepunkter altid bevaret sit ry som synonym med kvalitet – uanset, hvor mange dårlige film, der i perioder er lavet. Men trods nedgangssporer har der næsten altid været en eller to filmskabere, der på den ene eller anden måde har

unddraget sig enhver kritikers tilbøjelighed til at sætte i bås. Blandt de seneste års nye filmskabere i Frankrig er den tidligere kritiker Eric Rohmer måske den, der tydeligst har demonstreret sin vilje og sit talent uden om alle tidstypiske fænomener, og i dette nummer bringer vi et langt interview med Rohmer, der i sin tid startede som filmkritiker på Cahiers du Cinema og dér viste sine meninger i skrift, men som nu i tale er mindre tilbøjelig til at hævde en bestemt tolkning af (egne) film som den eneste rigtige. Interviewet med Eric Rohmer kan ses som optakt til Kosmorama's december-nummer, der fortrinsvis vil beskæftige sig med de helt nye franske filminstruktører – samt med Robert Bresson, der i endnu højere grad end Rohmer laver sine film uafhængigt af strømninger i tiden.

Af andre emner i dette nummer kan der være grund til at fremhæve omtalen af en række film fra årets festivaler. Vi har længe været lumsk kede af de traditionelle reportager fra filmfesti-



Eric Rohmer

valer. Vi har simpelthen ladet en række kritikere skrive om de bedste film fra Cannes og Venedig, og vi håber så, at dette er vejen til den rigtige omtale af de årlige sammenstød mellem kunsten og købmændene.

Endelig er der grund til denne gang at gøre opmærksom på minikritikken. Niels Jensen har efter tre års medvirken i spøgen ønsket at holde op (træt af at fornemme det som en pligt at se så mange dårlige film, måske), og i stedet indtræder Peter Kirkegaard, der i sidste nummer brillerede med en analyse af Peckinpahs »The Ballad of Cable Hogue«.

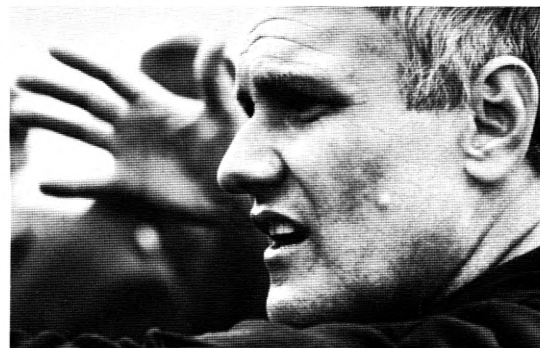
En anden grund, og måske nok så væsentlig, til at gøre opmærksom på minikritikken er: i top-

pen er der bred enighed om, at det er re-premierne, der vejer tungest i repertoire. Er det et forbigående fænomen? eller er danske udlejere låst fast i et system, der ikke giver mulighed for at importere en række nye og væsentlige film produceret af små, uafhængige selskaber og ofte distribueret uden om de store udlejningsselskaber? Vi vender tilbage til emnet senere i Kosmorama med en oversigt over nogle af de nyere film, der er gået vor næse forbi og håber på den måde, at de mest vågne udlejere vil gøre noget for at forbedre biografernes repertoire. Ungarske film har vi ikke meget kendskab til herhjemme, men med

Miklos Jancso har landet i hvert fald fået en stilistisk meget bemærkelsesværdig filmskaber, og en rapport fra Poul Malmkjær fortæller, at der også sker spændende ting, når andre ungarske instruktører laver film. Syn for sagen fås snart, idet Filmfonden arrangerer en ungarsk filmuge i filmmuseets biograf på Christianshavn.

Til slut et par ord om dette nummers mest massive bidrag: et 36 sider stort filmlovtillæg, som Philip Lauritzen har redigeret og som skulle give de fleste debattører stof i hænde til mange og lange diskussioner om, hvordan filmloven ændres til det bedste for både publikum og filmskabere.

Miklos Jancso



Indholdsfortegnelse

Ungarsk film

Poul Malmkjær: De andre og Jancso	4
Chr. Braad Thomsen: Miklos Jancso	6

Martin Drouzy, Flemming Behrendt og Philip Lauritzen:

Samtale med Eric Rohmer	10
-------------------------	----

Debat

FILMLOVTILLÆG	19-54
---------------	-------

Per Calum: Samtale med Michael Wadleigh	55
---	----

Helle Munk og Erik Thygesen:

Woodstock – Forglemmelser? Udeladelser!	57
---	----

Festivalfilm 70

Bjørn Rasmussen: La strategia del ragno	59
Mette Knudsen: Camarades	59
Mette Knudsen: Wanda	60
Chr. Braad Thomsen: Vent d'Est	61
Chr. Braad Thomsen: Ice	61

Chr. Braad Thomsen:

Land i trance	62
Løven har syv hoveder	63

Filmene

Morten Piil: En kærlighedshistorie	64
Poul Einer Hansen: Sanjuro – Ene mod alle	65
Anders Bodelsen: Den vilde dreng	67
Henning Jørgensen: Zabriskie Point	68
Ib Monty: Bob & Carol & Ted & Alice	69
Søren Kjørup: Flesh	70

Blå bog	71
---------	----

Minikritik	71
------------	----

POUL MALMKJÆR

de andre og jancso



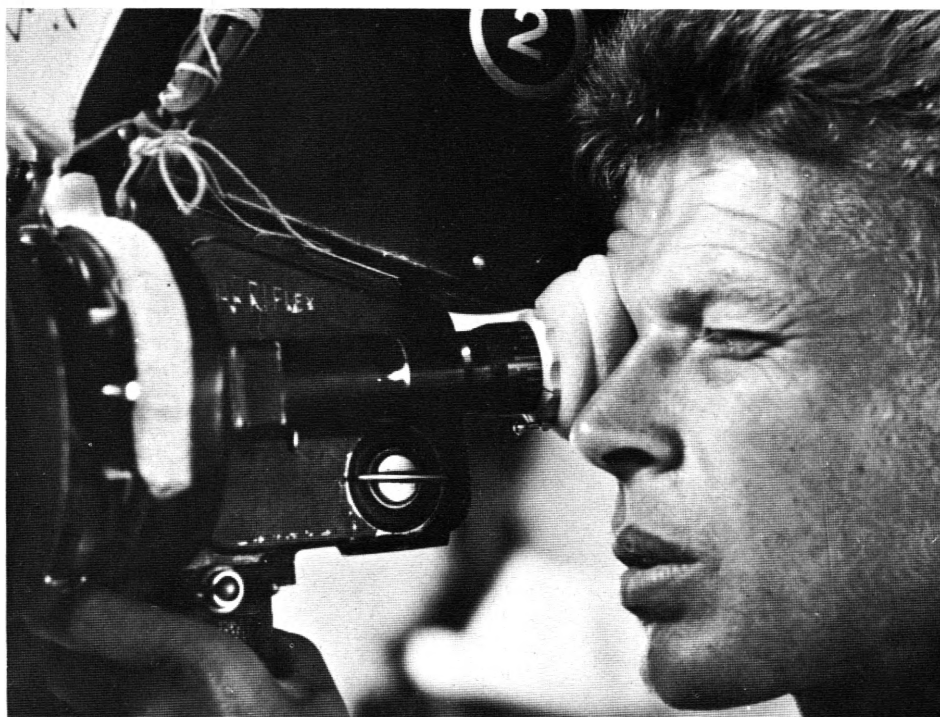
»... Den intime kontakt med det ungarske landsbymilieu og et stærkt personligt engagement i dette samfunds menneskelige problemer er de to hovedfaktorer, som nu endelig er slået afgjort igennem i ungarsk film og har bragt den op på et internationalt plan. Med den allerseneste politiske udvikling i tankerne – en udvikling som jo i nogen grad synes at være foregribet af den ungarske film – må det i høj grad være berettiget at tro, at denne udviklingslinje vil blive fortsat.«

Citatet er fra Børge Trolles artikel om ungarsk film i »Kosmorama 21«. Artiklen er dateret: 24. oktober 1956.

Linien blev fortsat, selv om netop den politiske udvikling for en tid tog en retning, filmene ikke havde forudset. Denne udvikling fik føjet endnu et emne til ungarsk film: selvransagelsen. Selvransagelsen skildredes vel stadig i vid udstrækning i landsbymilieuet, men det var vigtigt, at enkelte brød med traditionen og forsøgte at analysere også denne problematik i et bymiljø.

I Istvan Gaals »Zöldár« (Grønne år) fra 1965, der skildrer studenternes vilkår under stalinismen, får hovedpersonen at vide, at han er privilegeret, da han »kommer fra landet«. Jeg går ud fra, at de fleste danskere har det som jeg: Ungarn består af Budapest og et enormt område, der må betegnes som provins. Hvem kender flere ungarske byer? Jeg generaliserer naturligvis, men generaliseringen synes at retfærdiggøres af ungarsk film, der skelner skarpt mellem hovedstaden og landsbyerne. Begrebet provinsby eksisterer næppe. En undtagelse er Zoltan Fabris »Utószézon« (Sent på sæsonen), der henlægger en del af sin handling til et apotek i en provinsby, men Fabri nøjes med at kratte lidt i overfladen af dette milieu til fordel for en skildring af en pensionists samvittighedskvaler efter Eichmann-processen.

Netop Istvan Gaal (f. 1933) er instruktøren, der forbinder de to milieuer. I sine film lader han hovedpersonerne skifte milieu, men de konflikter, der opstår, skyldes mindre selve skiftet end systemet. I debutfilmen »Sodrasban« (Strømhvirvler) fra 1963, der almindeligvis regnes for den første film i den nye ungarske bølge, møder en medicinstuderende fra hovedstaden en gruppe studenter fra provinsen. Et tragisk dødsfald blandt dem sætter forholdet imellem de enkelte på en prøve, og deres »kollektiv« er ikke stærkt nok til at klare de individuelle følelser. En af de unge er billedhugger. Han dukker op i Gaals »Dáben« fra 1967, som TV viste i august, men her er han landsbydrengen, der har haft succes i hovedstaden (og i den stalinistiske kulturpolitik), og som nu vender tilbage til landsbyen og vennerne fra dengang. Opgøret er lige så frustreret, som det er nytteløst. I hans seneste film, »Magasiskola« (Falkene – egl.: »Efterskole«), der stillemæssigt lægger sig op ad Jancsó, er miljøet af underordnet betydning, selv om hele handlingen udspilles på en gård på



En af de »andre«: instruktøren Istvan Gaal. Modstående side: en scene fra Gaals seneste film »Magasiskola«.

pustaen. Gaál lægger vægt på, at historien om falkene, træningen, disciplinen og den kærlighedsløse tilværelse kun er et påskud. Han er for første gang ude i allegorisk ærinde. For første gang er denne privilegerede instruktør (fra provinsen) – han har bl. a. studeret ved Centro Sperimentale – gået ud over sine egne erindringer. Gaál er opsat på at være oppositionel (han nægter bl. a. at undervise på filmskolen), og han føler sig eksempelvis ikke på bølgelængde med en instruktør som István Szabó (f. 1938), der officielt har været benævnt ungarsk films enfant terrible, men som af f. eks. Gaál betragtes som den pæne unge mand. Szabó er perfektionisten, den eminent dygtige håndværker, der ligesom Gaál fortæller om sine egne oplevelser; men Szabó fortæller om minderne, pubertetsvanskelighederne og kærligheden, som udspiller sig med systemet og de politiske begivenheder som bagtæppe. En gang imellem får personerne øje på bagtæppet og skifter ansigtsudtryk, men hovedpersonen (spillet af András Bálint) forbliver dybest set uberørt. Der er nok noget om det, Gaál siger. Såvel Szabós korte, præmierede »Du«, som hans to første lange film, »Dagdrømmenes år« (1964) og »Far« (1967) er kendt i Danmark, og hans seneste, »Szerelmesfilm« (Kærlighedsfilm) fra i år, knytter sig tæt til de foregående med sit truffautske tema fremlagt i 143 min.s teknisk bravour og en lille smule tomhed. Szabó vil tilsyneladende ikke undvære ét sekund af den enkle historie om de to, der skiltes i 1956, og som nu genser hinanden, optændt af alt for store forventninger til den gensidige kærlighed. Et enkelt tema i en kompliceret form.

Ungarske film præges af, at de (for de seriøse films vedkommende – man skelner

skarpt) i første række er politiske eller sociale debatindlæg, og man har indtryk af, at filmskaberne er en slags opposition. Kun få behandler, som Szabó, enkelte menneskers enkle problemer. En undtagelse er Márta Mészáros (f. 1931), der er gift med Jancsó og som debuterede med spillefilmen »Eltavozott Nap« (Pigen Kati) i 1968, en køn beskrivelse af en plejehjems-piges søgen efter sine forældre. Den efterfølgende »Holdudvar« (Følelsernes bånd) tager fat på kvindens stilling i dagens samfund; seriøse ungarske film handler næsten udelukkende om mænd og deres politik. En anden undtagelse er Judit Elek, der med den dokumentariske »Meddig él az ember?« (Hvor længe gælder mennesket?) vakte en vis opsigt i Cannes 1968. Hendes skildring af en ensom gammel dame i kontakt- og flyttebesvær, »Sziget a Szárazföldön« (Damen fra Konstantinopel) præges af stilfærdighed og glæde ved detaljer.

Efter det første ungarske film-gennembrud i begyndelsen af 50'erne med Fabri, Hersko, Révész m. fl. (man har været henvist til at se deres film i TV), kom 1960'erne med bølgen Jancsó (f. 1921), András Kovács (f. 1925) og Peter Bacsó (f. 1928). Er det nødvendigt at præsentere Miklos Jancsó? Han er jo fejlagtigt blevet karakteriseret som *den ungarske film*, hvilket er en af grundene til, at jeg ikke nævner ham først. Hans superæstetiske analyser af politisk forfølgelse og fysisk såvel som psykisk vold er næsten ens i film efter film. Milieuet kan veksle mellem pustaen og de russiske stepper, men temaet såvel som personerne er de samme (András Kozák som den evige samvittighed). Jancsó's film er labre emner for omfattende analyser. Kovács er vanskeligere at holde styr på. Hans »Hideg napok« (Kolde dage) fra 1966 er

af den også blandt filmfolk ansete filosof György Lukács betegnet som en fremragende film om problemet: hvordan går det til, at et almindeligt menneske kan blive et fascistisk udyr? Filmen skildrer en mas-sakre, ungarske soldater foretog i Novisad i 1942. Filmen holder den rituelle, kølige tone, man møder i så mange ungarske film, og den er helt forskellig fra hans efterfølgende »tale«-film »Falak« (Murene, 1967), et næsten handlingsløst debatindlæg om magtkamp i et større firma. Den var som at læse en lang dialog, men også den film blev set og diskuteret med en heftighed, der nødvendigvis må forbløffe i vor tavse del af verden. Den tredje, Bacsó, har bl. a. en fortid som manuskriptforfatter (det er også et særkende for ungarsk film, at en række navne går igen i forskellige funktioner). Hans »Nyar a Hegyen« (Sommer i bjergene, 1967) vakte opsigt med problemet: ex-fange møder ex-fangevogter i nedlagt koncentrationslejr fra dengang, folk blev arresteret og holdt fængslet i årevis uden at vide hvorfor. Den efterfølgende »Fejlöves« (Det skæbnsvangre skud) forsøgte en utraditionel skildring af tre unges uformulerede oprør.

En af disse ex-fanger er Imre Gyöngyössi, der var manuskriptmedarbejder på Gaáls to første film. Han var præmiestudent, blev arresteret og holdt fængslet i tre år. Han ved den dag i dag ikke hvorfor. Efter års forsøg fik han i år lov til at iscenesætte sin første film, »Virágvasárnap« (Palmesøndag), en speget og som så mange ungarske film ret grusom 'passions-historie' fra oprydningen efter den korte 1919-republik; et religiøst/revolutionært folkeligt mysteriespil med anvendelse af så moderne temaer som Martin Luther Kings »I have a dream«-tale.

Gyöngyössi hører til den nyeste gruppe instruktører. De er ikke nødvendigvis yngre end Gaál-gruppen – de kom blot til orde nogle år efter. En central figur blandt dem er Sandor Sara (f. 1933), der var fotograf på en række af de betydeligste film og medstifter af den berømte arbejdsgruppe Béla Balázs Studio. Han har arbejdet sammen med Gaál, Szabó, Ferenc Kósa, Kardos og Rózsa – bl. a. den i TV viste »Gyerekbetegség« (»/Eh, bæh, buh«). I 1968 debuterede han som instruktør med »Feldobott Kó« (frit fortolket: Man skal ikke kaste med sten), et billedstærkt kollektiviseringsdrama med morale og paralleler til zigøjnernes vilkår i dagens Ungarn. Kollektiviseringen behandles også i Ferenc Kósa's (f. 1937) »Tízezer nap« (Titusind sole), der var det første spillefilmprojekt fra Béla Balázs Studio. Gyöngyössi var på manuskriptet og Sara fotograferede, og projektet mindede lidt om Fabris »Húzs óra« (Tyve timer) fra 1965: den ungarske landsby under de seneste 30 års skiftende systemer, med splittede familier, venner, der bliver fjender, og børnene, der forlader landsbyen efter den hårdest mulige politiske anskuelsesundervisning. Selvransagel-

sen og analysen af landsbymilieuet blev fremlagt i en ret overlegent styret parallel-handling, der (bl. a.) skaffede Kósa instruktørprisen i Cannes 1967.

En helt ny form for selvransagelse finder man i Kardos' »Egy örült éjszaka« (En tosset nat) fra i år. Dens milieu er en større købmandsbutik, dens stil er nærmest 'tjekkisk' anno 1966-67 og dens emne er lidt a la Gogols »Revisoren«. Her laves »undersøgelser«, her fuppes, svindles, anklages; kolleger spilles ud mod hinanden, chefen intrigerer, beviser brændes, våben skifter hænder, mindre oprør slås ned og ingen tør til sidst fortælle, hvad der er sket. En ung lærling flygter og vender aldrig mere tilbage. Det er en ny form for historieskrivning, der giver pokker i subtilitet eller smukt formet allegori, og som sådan kan man se den som et ensomt forsøg på at bryde skranken mellem den »kunstneriske« og den »underholdende« film. Det kan måske synes et småtteri i sammenligning med de alvorlige problemer i og omkring den ungarske film, men jeg finder det karakteristisk, at forsøget er så ensomt. Der må være plads og behov for flere og andre, om ikke Jancsó's tørre ritualer skal få det hele til at støve. Dette være sagt i bevidstheden om, at vel de færreste læsere har set mere end en enkelt af hans film; men på den anden side kan det ikke siges for tit: Kunsten er lang.

Når de ungarske filmkunstnere har fået skrevet deres nyere historie og har analyseret baggrunden for den, for volden og for magten, – og noget tyder på, at man er ved at nå up to date – så vil de måske se med andre øjne på disse ting. Måske ser de det groteske, det absurde. Deres revolutioner har fundet sted, deres blod er gydt under udfoldende af mange ritualer og i sirlige geometriske figurer; deres selvransagelse er ærlig, men stadig tilbageskuende: hvad var det dog, vi gjorde ved hinanden? Man kan måske sige, at deres film beviser mere end viser, i den forstand at de oftest er filosoferende kommentarer til begivenheder og tendenser, der har manifesteret sig, som har kastet skygge. Jeg har altid ment, at man burde overlade historieskrivningen til poeterne, og vist er der poeter blandt de ungarske instruktører, poeter, der skriver historie for deres samtidige. Men meget få giver sig af med samtids-historien for slet ikke at tale om profetien. Deres samfundsdebat er indirekte, deres konklusioner er ofte tragiske eller fatalistiske, deres personer er fanger i et mønster, de ikke kan bryde – ja ofte virker det, som om de slet ikke har lyst til at forsøge at bryde det. Jancsó laver i øjeblikket film for et fransk produktionsselskab. Med den toneangivende position han har i ungarsk film, er dette projekt af stor interesse. Kan han nå fra »Konfrontation« (1968), der skildrede 1947, frem til vor tid, vil Szabó og de andre få seriøs konkurrence, og filminstruktørerne vil selv blive i stand til at kaste skygger.

miklos jancso

christian
braad
thomsen

Den herhjemme næsten ukendte ungarske filminstruktør Miklos Jancso hører til de mest formbevidste moderne filmskabere. Hans film er så formelt særprægede, at de i højere grad end vanligt rejser spørgsmålet: Kan man begribe en films »indhold« direkte ved en aflæsning af dens billeder uden at gå om ad den litterære historie, som billeder (nu og da) formidler? I Jancsos film er der en klar tendens til at reducere historien til et minimum og at lade måden at fortælle på være alt. Det har ført til beskyldninger for gold formalisme, men kan man kalde hans formalisme for gold, hvis det viser sig, at han af den ene eller den anden legitime grund netop vælger, at lade »indholdet« overvintre i »formen«?

Det mest iøjnefaldende ved Jancsos film er hans stædige uvilje mod at klippe! I lange, uklippede køreture på op til ti minutter lader han kameraet kredse om de personer eller grupper, han vil skildre. Og selv om han har demonstreret at køre fra et udendørs totalbillede af en henrettelse til et indendørs close-up af et ansigt, er det klart, at nærbilleder er relativt sjældne. Derfor kan man næsten slutte sig til, at psykologiske forklaringer på handlingsforløbet ikke er Jancsos sag. Hverken teknisk eller psykologisk kommer man nogensinde tæt ind på en Jancso-person. Kameraet forbliver altid diskret på afstand og skildrer med forkærlighed tableau-agtige handlingsforløb, ofte mellem grupper af mennesker snarere end mellem enkeltmennesker. Som en kon-

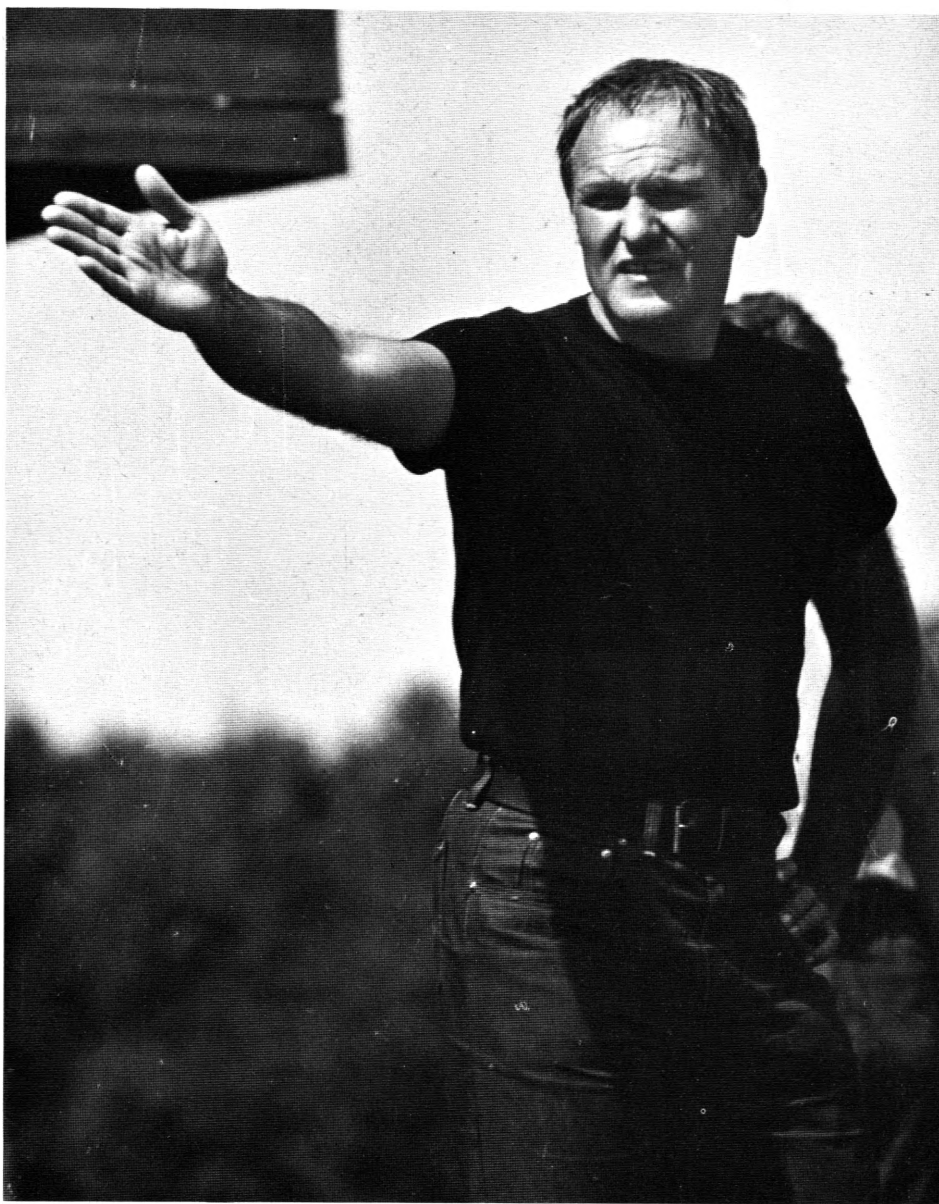
sekvens heraf er hans film meget dialogfattige, og dialogen indskrænkes ofte til at være kommandoråb fra den overlegne til den underlegne part, der altid udgør de to poler i hans film. Egentlig kommunikation mellem to personer forekommer næsten ikke, for i en samtale ville personerne uvægerligt komme til at røbe noget om sig selv, og det undgår Jancso. I en artikel om Jancso i »New Hungarian Quarterly« (vinter 1968) fortælles en episode, der understreger, hvor fanatisk Jancso forsøger at rense sin dialog for psykologisk indhold. Under indspilningen af »The Red and the White« foreslår en skuespiller, at han siger til sine soldater: »Se mig i øjnene! Tør I ikke engang se mig i øjnene?« »Duer ikke«, sagde Jancso. »Ingen filosofi her!« Ordren kunne gives, men spørgsmålet »Tør I ikke se mig i øjnene« var en uønsket form for psykologisering.

I en samtale med »Cahiers du Cinéma« (maj 1969) forsøger Jancso at begrunde sin uvilje mod at forklare ting:

»Når man begynder at undersøge det komplekse i menneskelig konfrontation, opdager man snart en sådan psykologisk, social og politisk sammenblanding af faktorer, at man ikke magter at beskrive dem. Når man indser begrænsningen af vore evner, forstår man, at det ikke er muligt at forklare alt. Måske er dette grunden til, at jeg har besluttet at nægte at forklare noget, så at alle mulige forklaringer står åbne.«

Miklos Jancsos stejle og utilnærmelige film har vakt opsigt på de europæiske festivaler siden hans internationale gennembrud i 1965 med »Mænd uden håb« (»The Round-Up«), som er den eneste af hans film, der har været vist herhjemme. Indledningen til denne film er meget typisk for Jancsos univers: En mand er på vej ud i et øde, vidtstrakt slettelandskab. Han synes at være løsladt af sine fangevogtere, men pludselig lyder der et skud. Manden står stille et øjeblik, falder så om ramt i ryggen. En variation af denne scene indgår som et grundelement i de fleste af Jancsos film, og scenen føles næsten rituel i dens brutale fremvisning af et menneske, der et kort øjeblik får lov at drømme sig fri, før det indhentes af en uafviselig skæbne. »Mænd uden håb« foregår blandt fanger i en lejr, hvis klaustrofobisk tillukkede atmosfære også er typisk for Jancso. Baggrunden er historisk: nogle frihedskæmpere, der har rejst sig mod det habsburske monarki, skjuler sig blandt bønderne i fangelejren og skal med alle midler findes frem. Men samtidig er der noget fortærende tidløst over filmens grundstemning af mistillid, ondskab og grusomhed. Filmen rummer endnu en scene, som man tør kalde ærketyppisk for Jancso: en blondine tvinges til at klæde sig nøgen og løber spidsrod mellem et regiment soldater, der pisker hende til døde. Mennesket, der klædes nøgent og ydmyges og eventuelt henrettes, er et tilbagevendende Jancsomotiv.

Jancsos næste film »The Red and the White« (1967) er endnu mere konsekvent renset for intrige og individuel psykologi. Filmen beskriver en gruppe ungarske soldaters skæbne, da de som frivillige kæmpede for den røde armé i Rusland 1918. Kølgt og ulidenskabeligt fortæller Jancso en række brutale episoder under kampen mellem de røde og de hvide, og der er over alle scenerne noget ubønhørligt skæbnebestemt, der kulminerer, da en lille deling jagede ungar-



Miklos Jancso under filmoptagelse: »Jeg har aldrig lært, hvordan man klipper!«

ske soldater syngende »Marseillaisen« bevæger sig frem mod den opmarcherede overmagt til et sidste selvmorderisk slag.

I »Silence and Cry« (1968), som jeg ikke selv har set, beskæftiger Jancso sig tilsyneladende mere med enkeltpersoner, skønt han efter sigende ikke giver mange forklaringer på deres handlinger. Filmen foregår på en gård, hvor bonden skjuler en flygtning, der kæmpede for den mislykkede kommunistiske revolution i Ungarn 1919. På gården involveres flygtningen i et morbidt intrigespil: bondens hustru og dennes søster forsøger at forgive bonden og deres gamle mor ved daglige portioner gift i maden – og bonden synes stiltiende at acceptere dette mordforsøg. Der synes ikke at herske megen klarhed om personernes motiver til deres handlinger, og Jancso selv har givet diametralt modsatte forklaringer på de seksuelle relationer i filmen (i interviews med »Cahiers du Cinéma« maj 1969 og »Hungaro Film Bulletin« 1968/1).

Med sin næste film »The Confrontation« (1969) er Jancso igen tilbage i gruppeskiltringen, og tidsmæssigt er det hans mest aktuelle film, idet han har bevæget sig helt frem til slutningen af 40'erne og skildrer

konflikten mellem en gruppe kommunistiske studenter og elever på en katolsk klosterskole. Han beskæftiger sig også med den ideologiske uenighed og magtkamp blandt studenterne indbyrdes. Jancsos seneste film »Sirocco d'Hiver« (1969) foregår i 30'erne på grænsen mellem Ungarn og Jugoslavien, hvor en gruppe terrorister hærger. En romantisk anarkist samarbejder med gruppen uden at kunne tilslutte sig den helt, og filmen beskriver spændingen mellem individualisten og gruppen. Han henrettes til sidst ud fra den kyniske betragtning, at en død helt kan være mere nyttig end en levende og besværlig person. Skønt filmen beskæftiger sig med intriger af psykologisk art, bl. a. udnyttelsen af visse erotiske følelser i det politiske magtspil, afstår Jancso selvfølgelig endnu engang fra alle forklaringer. Vi får ikke engang at vide, hvad terrorist-gruppen egentlig står for, og hovedformålet med filmen synes at være Jancsos evigt tilbagevendende: at etablere en morbid atmosfære af uro, usikkerhed, mistro og frygt. Formelt er filmen Jancsos mest konsekvente, idet den består af kun 13 kamera-indstillinger uden et eneste klip inden for den enkelte scene. Det gør ikke på nogen måde filmen statisk,

for som oftest hos Jancso er både personer og kamera hele tiden i bevægelse i en række virtuose forløb, hvis drømme- eller mareridt-agtige præg understreges af, at næsten intet forklares eller begrundes. Vi ser blot tingene ske som styret af en højere usynlig magt, hvis motiver vi ikke kender eller forstår.

Efterhånden er det måske ved at være klart, at den vestlige instruktør, Miklos Jancso minder mest om, paradoksalt nok er Robert Bresson, – paradoksalt fordi Jancso arbejder på erklæret marxistisk grundlag, Bresson på katolsk, og fordi Jancso især beskæftiger sig med grupper af mennesker, Bresson med enkeltpersoner. Men de er fælles om at forkaste psykologiske forklaringer på det, de fremviser, og fælles om denne maniske optagethed af tilværelsens nådesløse fremfærd over for mennesker, der er låst fast i et mønster, som de ingensomhelst muligheder har for at bryde ud af eller ændre. Og skønt det i Jancsos film naturligvis til syvende og sidst er magthaverne, der står bag den umenneskelige leg med personerne, så er magthaverne holdt uden for filmene i en sådan grad, at deres værk ofte fremtræder som metafysiske love af samme art som dem, der styrer spillet i Bressons film.

Jeg har kun haft lejlighed til at se de nævnte Jancso-film en enkelt gang hver på filmfestivalerne og skal derfor ikke komme ind på en nærmere kvalitativ vurdering. I første omgang kan filmene føles meget fremmede og lukkede, men man kan ikke andet end beundre Jancso for hans ubestikkelighed og for den indættede konsekvens, hvormed han følger den vej, der nu engang er hans. Det er beklageligt, at vi herhjemme endnu ikke har haft mulighed for et nøjere studium af hans film, som især blandt franske filmkritikere har vakt megen opmærksomhed. Jeg traf Jancso på Venezia-festivalen 1969, hvor det følgende interview blev optaget på bånd.

– Når man ikke føler sig videre fortrolig med Deres film, er det nærliggende at starte med at spørge: Finder De selv, at der løber en rød tråd, et fælles tema gennem hele Deres produktion?

– Ja, det tror jeg. Jeg holder mig fanatisk til et betemt tema, som nok gør, at jeg aldrig vil komme i kontakt med et større publikum via mine film. Jeg er altid meget optaget af menneskers magtudøvelse i samfundet og af revolutionære og voldelige tendenser, og det er ikke særligt behagelige temaer. Jeg misunder de mennesker, der kan lade sig optage af tilværelsens mildere og mere behagelige sider, men selv kunne jeg f. eks. aldrig lave en kærlighedsfilm. Jeg ved ikke hvorfor, – måske skyldes det mit lands, min families og min egen historie. Mor var rumæner og far ungare, og som barn oplevede jeg således en række politiske, sociale og nationale modsætninger. Jeg er opvokset i en urolig verden, og overalt ser jeg, hvor umuligt det synes at være at udøve magt for andres velfærds skyld og samtidig respektere friheden. Uheldigvis rummer mine film ingen løsninger på, hvordan man skal løse konflikten mellem magtudøvelse og frihed, og jeg er ikke sikker på, det nogensinde lykkes mig at finde en løsning.

– Ser De selv nogen sammenhæng mellem, hvad De ønsker at formidle via Deres film, og så filmenes meget karakteristiske form med disse lange kamerature uden klip?

Mener De, at filmenes reelle indhold kunne formidles via en anden teknik?

– Jeg tror, at hvad jeg udtrykker, også kunne udtrykkes på andre måder, ja. At jeg benytter mig af denne specielle teknik skyldes ikke blot, hvad jeg vil sige. Det er lige så meget et tilfælde: Jeg er simpelt hen ude af stand til at klippe. Jeg har aldrig lært, hvordan man klipper.

– De fleste mennesker ville til gengæld ikke vide, hvordan man realiserer disse meget komplicerede kamerature. Hvordan laves de rent teknisk?

– Jeg benytter altid skinner til at køre kameraet på. Til »Sirocco d'Hiver« brugte vi skinner på 80–100 meters længde, og selvfølgelig gør støjen fra skinnerne det umuligt at optage direkte lyd til filmen. Al dialog eftersynkroniseres, men det generer mig ikke, fordi jeg ikke er interesseret i naturalistisk dialog. Eftersynkroniseringen indebærer endog den fordel, at jeg kan instruere skuespillerne og fotografen under selve optagelserne, mens kameraet kører. Jeg kommer hele tiden med tilråb til skuespillerne om at komme ind i eller gå ud af billedet og se i den eller den retning. Samtidig er det meget tidsbesparende at optage filmen i så lange stræk i stedet for at bryde scenerne op i enkeltbilleder. »Sirocco« blev optaget på 11 dage, og processen er altid den, at om formiddagen indøver vi dagens kameratur med fotografen og skuespillerne, og om eftermiddagen optager vi den. Og selv om de færreste vil tro det, så er selve optagelsen ofte meget improviseret. Vi planlægger ikke alt for meget på forhånd.

– Jeg vil gerne lidt mere ind på filmenes problematik. De synes oftest at vælge historiske temaer for Deres film. Har De aldrig haft lyst til at lave en politisk film om Ungarn i dag, eller forsøger De f. eks. mere eller mindre skjult at kommentere aktuelle politiske problemer via Deres historiske temaer?

– Mine film fortæller om socio-politiske forhold, der kunne finde sted når som helst. Selvfølgelig er der hentydninger til dagens situation, men fordelen ved at bruge en historisk situation som udgangspunkt er, at man kan vurdere den mere præcist end de situationer, vi dagligt placeres i. Vi er ofte blændet af nutiden og kan ikke vurdere den objektivt. Derfor kan det på en måde være sundere og mere sikkert at forsøge at indarbejde eksisterende socio-politiske problemstillinger i en historisk sammenhæng.

– Når De foretrækker et historisk miljø, skyldes det så også, at filmenes problematik omkring magtudøvelse og frihed er et så aktuelt problem i Ungarn, at magthaverne ikke vil give tilstrækkelig frihed til en uddybelse af temaet i aktuel sammenhæng?

– Jeg tror, der er meget få steder i verden, hvor samfundet tillader en hård kritik eller dom over selv sig, og dette er selvfølgelig også tilfældet i Ungarn. (I »Sirocco« ønskede censorerne oprindeligt at beskære et lesbisk forhold mellem Marina Vlady og den anden pige.) Dette kan være en medvirkende grund, men ikke den eneste. Lad mig gentage, hvad jeg sagde for: at det er lettere at behandle et problem historisk og abstrakt end at give det aktuel form.

– Den af Deres film, som handler om de mest aktuelle begivenheder, er »The Confrontation« om kommunistiske studenters konflikt med katolske elever. Hvorfor valgte De det emne, – har det nogen bestemt betydning i Ungarn i dag, og hvor er Deres egen sympati placeret i filmen?

– Filmen skildrer begivenheder fra min egen ungdom, da jeg sluttede op om den stalinistiske ungdomsbewægelse. Vi har alle været igennem de ting, som filmen skildrer. Hovedproblemet i filmen er, hvad de revolutionære skal gøre, når de får magten. De kommunistiske studenter har magten, og hvad jeg ville med filmen var vel egentlig kun at beskrive, hvor vanskeligt det kan være for revolutionære pludselig at få magten, fordi de problemer, de stilles over for i den situation, er meget mere komplekse end de problemer, der er forbundet med at protestere mod magthaverne. Det er vel indlysende, at min sympati er på de revolutionæres side, men også i gruppen af katolske elever skildrer jeg personer, der fortjener sympati. Mange mennesker er blevet irriteret over filmen, fordi jeg hele tiden viser de revolutionære syngende og dansende, men faktisk har det ikke været min mening at lave en revolutionær musical. Den er på det punkt helt dokumentarisk: vi sang og dansede hele tiden i min ungdom.

– De sagde, at De aldrig kunne lave en kærlighedsfilm. Men ofte ser man i baggrunden af Deres film antydninger af en kærlighedshistorie, som imidlertid aldrig udvikles. Hvorfor ikke?

– Sandsynligvis fordi jeg er mere interesseret i politiske problemer. Og selv om jeg satte mig for at fortælle en privat kærlighedshistorie, er jeg sikker på, at den til slut ville vise sig at blive politisk.

– Har De set gode kærlighedsfilm af vestlige instruktører?

– Ja, »Pierrot le Fou«. Jeg holder af Godard, fordi han er gal, af Bergman, fordi han forstår at skabe atmosfære, og af Antonioni, fordi han er så enkel, ærlig og klar.

– Hvad er grunden til, at der i så mange af Deres film forekommer en scene, hvor en kvinde tvinges til at klæde sig af og blir ydmyget af mændene?

– Det er nu ikke blot kvinder, der ydmyges i mine film, – mænd gør det også. Men jeg har nok en tendens til altid at skildre kvinden som en genstand, ikke fordi jeg mener, hun er det, men fordi hun ofte er blevet opfattet som et objekt for manden. Og under alle omstændigheder: når man vil beskrive en ydmygelse, så er det en meget enkel og direkte fremgangsmåde at skildre en kvinde, der tvinges til at klæde sig nøgen for mændene. Og selv om jeg ofte bruger situationen, så har den forskellig betydning fra film til film. I »Mænd uden håb« skulle mishandlingen af den nøgne kvinde give tilskueren et fysisk chok, svarende til at nogle af fangerne i filmen begår selvmord, da de overværger mishandlingen. I »The Red and the White« og »Silence and Cry« udtrykker nøgenheden mere direkte forsvarsløshed over for en overmagt, men der er samtidig indlagt det perspektiv, at forsvarsløsheden kan blive til et slags forsvar ud fra den forhåbning, at »når jeg er nøgen, vil ingen turde gøre mig fortræd!« I »Sirocco« tvinges Marina

Vlady og den anden pige til at klæde sig af som en understregning af, at Marina Vladys lesbiske tilbøjeligheder bruges til at presse hende til forræderi mod Jacques Charrier. – For resten er jeg jo ikke den eneste instruktør, der har en forkærlighed for bestemte scener. I hveranden John Ford-film forekommer der en bal-scene.

– *Hvordan vil Deres fremtidige film komme til at se ud, nu da De ligesom har løbet en bestemt linje ud med »Sirocco«.* Vil De lære, hvordan man klipper, eller vil De fortsat lave film i absolut ukleppede sekvenser?

– Den teknik, jeg vil vælge, afhænger i vid udstrækning af emnet. »Sirocco« skildrer en meget lukket verden, og til det formål var min teknik meget velegnet. I en film, der skildrer et bredere og mere udvidet miljø, vil teknikken ikke være så velegnet.

– *Men dette var præcist, hvad jeg gerne ville ind på tidligere: forbindelsen mellem teknik og indhold. For det er min opfattelse, at alle Deres film netop skildrer meget lukkede miljøer, grupper af mennesker, der lever meget isoleret og er overladt til deres skæbne. Er det grunden til disse lange kameralure, der ligesom lukker sig om sig selv?*

– Der er måske noget om det, – men på den anden side: Hvis en film som »The Confrontation« er lukket, så er alle film vist lukkede, selv Eisensteins. Folk bebrejder mig altid disse lange køreture, samt at jeg altid beder mine skuespillere være i bevægelse i samme rytme som kameraet. Men så længe nogen vil give mig penge at lave film for, vil jeg lave film, som jeg har lyst.

– *Mine spørgsmål har ikke været ment bebrejdende, – tværtimod beundrer jeg kameralurene meget. Men hvilke af Deres egne film sætter De højest i dag?*

– Ikke nogen af dem, fordi jeg er færdig med dem. Jeg holder altid mest af den film, jeg gør i øjeblikket.

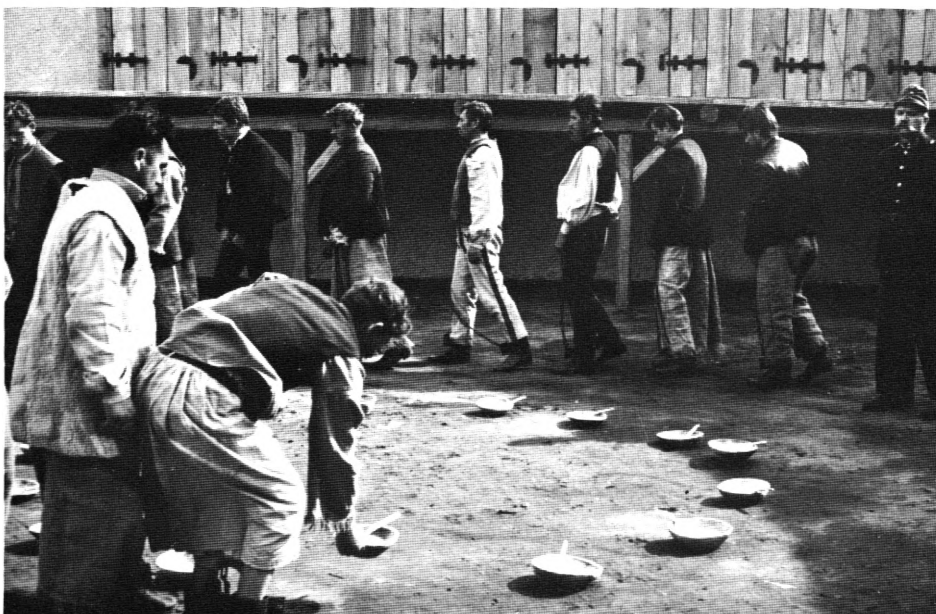
– *Og hvad forbereder De i øjeblikket?*

– Jeg har tre manuskripter færdige, men endnu ved jeg ikke, om jeg får penge til nogen af dem. Den ene af historierne foregår i Ungarn i 1919: efter den kommunistiske revolutions fiasko er en repræsentant for folket sendt til Budapest for at organisere det kommunistiske parti. Historien beskrives med dens filosofiske implikationer. Den anden film kunne jeg tænke mig som en ungarsk-italiensk co-produktion. Den foregår under sidste krig efter italienernes kapitulation og beskriver situationen på øen Cefalonia, hvor tyskerne henrettede en hel hær på 10.000 italienske soldater på tre dage, efter at soldaterne havde overgivet sig. Det tredje emne handler om i dag og kunne blive en fransk produktion: Maginotlinjen ligger ubebygget hen, og et selskab beslutter at købe nogle af fæstningsværkerne for at reparere og udstyre dem og leje tidligere soldater, som har kæmpet i Congo og andre steder, og med dem danne en privat hær. Og så kunne man invitere folk til at komme til stede og lege krig. De skulle betale et vist beløb, og for disse penge ville de så få mulighed for at deltage i en rigtig krig, hvor de kan skyde og endda dræbe hinanden. Alle tre manuskripter ligger færdige til at gå i produktion.

Chr. Braad Thomsen



»Når man vil beskrive ydmygelse, er det en meget enkel fremgangsmåde at skildre et menneske, der tvinges til at klæde sig nogen.« (»Mænd uden håb«).



»Det er nu ikke blot kvinder, der ydmyges i mine film, mænd gør det også.« (»Mænd uden håb«).

»Hovedproblemet i »The Confrontation« er, hvad de revolutionære skal gøre, når de får magten.«



SAMTALE MED ERIC ROHMER

Eric Rohmer (født 1920) er magister i fransk litteratur. Han begyndte sin filmkarriere som medarbejder og senere medredaktør ved »Cahiers du cinéma«, hvortil han i tidens løb skrev utallige artikler enten under sit eget navn eller under pseudonymet Maurice Scherer. I 1957 udgav han sammen med Chabrol en bog om Hitchcock, som vakte stor opsigt. Allerede i slutningen af 40'erne og begyndelsen af 50'erne optog han sine første kortfilm, men sit egentlige gennembrud fik han med spillefilmen »Le signe du lion« (1959), produceret af Claude Chabrol. Af sine planlagte »6 moralske fortællinger« har han indtil nu allerede optaget de fire: »La boulangère de Monceau« (26 min.), »La carrière de Suzanne« (60 min.), »Nymfomanen« (90 min.) og »Min nat hos Maud« (110 min.) (se Kosmorama nr. 85 og 96). Desuden har han lavet en lang række udsendelser i fransk skole-TV og i TV-serien »Cinéastes de notre temps«, deriblandt også en udsendelse om og med Carl Th. Dreyer.

Nedenstående interview, som er optaget på bånd, er en ordret gengivelse af, hvad Rohmer har sagt.

– Vi ville gerne begynde med at stille Dem nogle spørgsmål i al almindelighed. Hvad har fået Dem til at arbejde 6 gange ud fra den samme disposition? Er det en slags væd-demål, De har indgået med Dem selv?

– Nej. Vi kan lave en sammenligning, en sammenligning med musikken. Jeg betragter disse 6 fortællinger som 6 variationer over det samme tema. Det interesserer mig at søge mangfoldigheden gennem enheden. Jeg tænkte, at det, hvis man underkastede sig enheden fra starten, ville være lettere at finde mangfoldigheden til sidst. Jeg foretrækker at gå ud fra det samme for at tvinge mig selv til at forny mig fremfor at gå ud fra det forskelligartede for så til syvende og sidst

at falde tilbage i den gamle gænge. Det er en arbejdsform, som jeg finder ret spændende.

– Men De er på den anden side meget bundet af Deres disposition!

– Nej, det er jeg ikke, for den er meget vag og almen.

– Og dog har man indtryk af, at der er gået en enorm planlægning forud for det, De gør.

– Både ja og nej! Når det kommer til stykket er disse film optaget med ret lange mellemrum. Der er gået 8 år, siden jeg optog de første. På 8 år udvikler jeg mig selv, filmkunsten udvikler sig, og teknikken udvikler sig. Alene det giver en vis forskellighed. Men i øvrigt er mine film ikke lavet på samme måde; midlerne har været meget forskellige. De første blev optaget i 16 mm med et meget lille budget, næsten på amatørplan. Nu bruger jeg derimod professionelle skuespillere. Allerede det giver forskelligartethed. Temaet er for øvrigt meget vagt.

Jeg skal prøve at fortælle det i store træk: Der er tale om en mand i forhold til kvinder. Mens manden søger efter en kvinde, som er utilnærmelig, og som han lever udskilt fra, møder han en anden, som han til at begynde med ikke føler sig tiltrukket af, men som interesserer ham, og som prøver på at besnære ham (eller noget helt andet).

I mine moralske fortællinger er skemaet det, at kvinden, som prøver på at få hovedpersonen til at falde for sig, ikke altid har heldet med sig. Somme tider afskyr han hende tværtimod. Men hun lægger altså beslag på hans opmærksomhed, og filmen fortæller om de øjeblikke, han tilbringer sammen med hende. Ved filmens slutning vender han altid tilbage til den første. Han finder tilbage til den, han søgte! Emnet er meget vidtrækkende – jeg kunne skrive og lave 100 forskellige film om det.

– I denne forbindelse har vi undret os over, at De havde planlagt »Min nat hos

Maud« som film nr. 3 og »Nymfomanen« som film nr. 4.

– Det betyder absolut intet. Det forholder sig sådan, at jeg skrev »Maud« før jeg optog »Nymfomanen«. Derfor havde jeg kaldt den nr. 3 og den nummerering har jeg så bibeholdt. Det betyder bare, at den ene film er skrevet før den anden.

– Men kom optagelsen af »Nymfomanen« ikke til at påvirke »Min nat hos Maud«?

– Jo, det var uundgåeligt. De optagelser til »Nymfomanen«, jeg lavede før »Maud«, har ganske sikkert haft en vis indflydelse på den. Ikke på teksten, for den var skrevet forinden, og den holdt jeg mig til – ikke bare i de store linjer, men praktisk talt helt igennem. Jeg ændrede overhovedet ikke dialogen.

– Vil det så sige, at optagelsen af en film ikke har påvirket en anden?

– Nej, det har den nok gjort i nogle tilfælde, men jeg ved ikke hvordan. Den har måske påvirket instruktionen, undertiden også opbygningen, – men kun ganske lidt. Hvis den overhovedet har haft nogen indflydelse, kan jeg godt sige Dem, at det er, at kommentaren i »Min nat hos Maud« er blevet yderst begrænset. Den er næsten lig nul, for den består i virkeligheden kun af to sætninger. Til gengæld var den langt mere omfattende i »Nymfomanen«. Jeg tror, at det netop var, fordi jeg gjorde overdrevent meget ud af denne kommentar, at jeg næsten fuldstændig strøg den i »Min nat hos Maud«.

– Og de to næste film, – hvornår tænker De på at lave dem?

– Den første har jeg tænkt mig at lave i juni, jeg er ved at forberede den. Og hvad den anden angår, som jeg har givet titlen »Kærlighed om eftermiddagen«, så har jeg for øjeblikket ikke andet af den end titlen. Emnet står meget vagt for mig, og jeg ved endnu ikke helt, hvordan handlingen bliver. Den er ikke skrevet endnu. Jeg har selvfølgelig en idé til drejebogen, men jeg har endnu ikke skrevet den ned.

– Er de 6 film, De har lavet, blevet til i en helt tilfældig rækkefølge, eller kan man prøve på at se en udvikling, en fremadskridende tendens, i dem?

– Nej, de kan udmærket ses i den rækkefølge, man vil. Ideerne til dem er slet ikke blevet til i samme rækkefølge som optagelserne. Ideen til den første film, jeg lavede, var den sidste, jeg fik. Men det betyder ikke noget. Alle ideerne er meget gamle, og de har i den grad skiftet form, at enhver dato vil være uden betydning.

– Nu vil vi gerne stille Dem et par spørgsmål om Deres syn på filmkunsten ud fra den tankegang, Jean Collet giver udtryk for i sin omtale af »Min nat hos Maud« (Avant-Scène, nr. 98). De prøver i ét og alt at være tro imod virkeligheden, at stille Dem »på tingenes side«, som Godard sagde. Det vil sige, at De ikke prøver på at finde en mening ud over billedet, men at lade billedet være så gennemskueligt som muligt. De prøver med andre ord ikke på at fortolke virkeligheden, men kun på at beskrive den.

– Ser De, jeg går ind på enhver fortolkning! Jeg har ikke nogen forud fastlagt mening om mine film. Hvis der er en anden, der udtrykker den, betyder det ikke, at jeg ikke selv mener det samme, men det betyder heller ikke, at det uden videre er det, jeg mener... Jeg er på en vis måde enig med Collet. Jeg har selv været filmkritiker, og jeg har haft mit eget syn på forskellige film, men jeg kan ikke have noget på mine egne. Jeg tror ikke, at min egen udlægning af mine film er bedre end nogen som helst andens. Jeg er tværtimod altid nysgerrig efter at få at vide, hvad andre kan have at sige om dem. Selv om det ikke er det samme, som jeg selv har tænkt mig, behøver det ikke at være forkert af den grund.

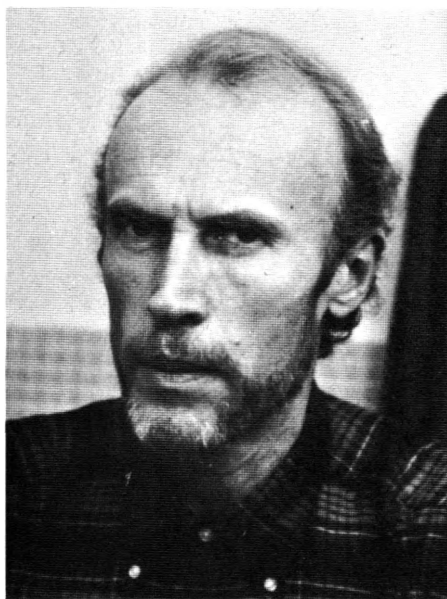
– Når De selv har været kritiker, arbejder De vel meget mere bevidst end mange andre instruktører, som gør det mere intuitivt. De har jo overvejet filmsprogets problemer.

– Ja, selvfølgelig. Men når man så skal overføre det på sig selv, opdager man tit, at det ikke mere fungerer. Man er altid en dårlig dommer i sin egen sag. Om Collets synspunkt kan jeg kun sige, at det er interessant, men når det kommer til stykket, ved jeg i virkeligheden ikke, om det er rigtigt eller forkert.

FILM OG VIRKELIGHED

– Når man læser Deres artikler fra før i tiden, har man en tydelig fornemmelse af, at Deres syn på filmkunsten netop går ud på, at en filmkunstner skal glemme sig selv, og at han ikke systematisk skal prøve på at lave en film, der opfattes som film, men at filmkunsten simpelt hen skal være et middel til at afdække virkeligheden.

– Jeg mener stadig alt, hvad jeg har sagt i så henseende. Jeg har slet ikke skiftet mening i mellemtiden. Jeg kan ikke lide film, hvor man prøver på at brillere og lave stilakrobatik. Dem har jeg altid haft en vis mistillid til. Jeg har altid godt kunnet lide en vis neutralitet, en vis selvudslettelse og – lad os kalde det en vis beskedenhed. Men på den anden side skal man også være på vagt over for falsk beskedenhed, for hvis man skilter med sin beskedenhed, holder den op med at være beskedenhed. Men jeg tror nu trods



Eric Rohmer: »Jeg kan ikke lide film, hvor man prøver på at lave stilakrobatik.«

alt, at det for filmen som kunstart er meget vigtigt at indfange og skildre virkeligheden. Man må altid respektere, tage hensyn til og beundre virkeligheden.

Det betyder dog ikke, at man skal skildre virkeligheden nøjagtigt, som den er, men at man skal tage den alvorligt. Man må ikke sige, at virkeligheden er noget, der ikke eksisterer. Jeg tror, det kan være meget farligt inden for filmkunsten helt at tage afstand fra den mekaniske gengivelse af virkeligheden. I hvert fald må det gøres med stor forsigtighed. Det har altid været mit princip. Men det betyder jo på ingen måde, at man ikke selv må gribe ind, at man ikke må skabe, og at man ikke må opfinde. Tværtimod! Sådan ser jeg altså på det.

– Nu siger De, at De respekterer virkeligheden, men det er trods alt en virkelighed, som skabes af filmen.

– Ja, men definitionen er så åben, at man næsten kan fortolke den, som man vil.

– Men lad os så tage spørgsmålet ud fra en anden synsvinkel. Man har undertiden beskyldt Deres film for at være alt for litterære. Hvordan ser De selv på forholdet mellem litteraturen og filmkunsten? Det spørgsmål må være af særlig interesse for Dem, som selv engang har undervist i litteratur.

– Ja, – der er en del i mine film, som man kan kalde litterært. Det vil sige, at de er til, før de bliver filmet. Handlingen i dem kunne også have været gengivet skriftligt – som en novelle eller en roman. Og hvorfor skulle det ikke være sådan? Siden vi er gået over til talefilmen, er der ingen tvivl om, at både ordene og teksten har deres meget store betydning. Jeg tror endda, at det er spildt og endda temmelig forældet for enhver pris kun at ville udtrykke sig gennem billedet. Det var stumfilmens særkende, men om talefilmen gælder det, at den samtidig også skal udtrykke sig gennem det, der siges. Men når det så er sagt, er der mange film, som ikke er andet end tale og tale. Selv blandt de film, der optages i dag, er der mange, som slet ikke gør sig på lærredet, fordi de fra begyndelsen er tænkt som skuespil.

Jeg for min del har altid prøvet på at undgå det teatraliske i dialogen. Men på den

anden side har jeg så i mange af mine film en kommentar, dvs. en skreven tekst, der fremsiger af en stemme, der er indlagt i filmen. På det punkt kan man godt beskyldte mig for at være litterær. Men når det så er sagt, ved jeg ikke rigtig, hvordan jeg skal svare på denne anklage. Jeg indrømmer gerne, at metoden giver mine film en litterær slagside, og i »Min nat hos Maud« prøvede jeg netop på at udtrykke mig uden denne kommentar. Men dette at få en tekst og et billede til at følges ad og at skabe en slags kontrastpunkt imellem dem er en rent filmisk procedure. Selv om det måske kan være rigtigt, at teksten som sådan er noget litterært, er der ikke mere tale om litteratur, når det gælder samspillet mellem teksten og billedet. I hvert fald gælder det i den grad, billedet ikke opfattes som en simpel illustration til teksten, men har sit eget liv. I det øjeblik opstår der en slags overskud, en rigdom, en overflod, som det for øvrigt er meget vanskeligt at udnytte, fordi det så let kommer til at virke, som om man siger den samme ting to gange. Derfor må man være meget tilbageholdende med at bruge den. Altid at lave film med en kommentar af den art ville være meget let. Men i visse tilfælde forekommer det mig nu ikke så let, – tværtimod! Det gør det nemlig meget sværere at opnå en dyb overensstemmelse mellem teksten og det, der foregår på lærredet.

DIALOGERNE

– A propos dette spørgsmål om teksten, så forekommer det mig, at Deres måde at arbejde på er meget forskellig i »Min nat hos Maud« og »Nymfomanen«, eftersom De i den ene bruger professionelle skuespillere, mens De i den anden, så vidt man kan se, kun bruger amatører.

– Ja, de to film har jeg lavet vidt forskelligt. Til »Min nat hos Maud« havde jeg skrevet en tekst, som skuespillerne fulgte ganske nøjagtigt.

– Havde De på forhånd bestemt, hvem der skulle sige det og det, da De skrev den?

– Nej, ikke helt. Jeg havde tænkt meget vagt på Trintignant, og det var det hele. De andre kendte jeg slet ikke. Jeg tænkte på ham, men jeg kendte meget lidt til ham, – især kunne jeg ikke rigtig huske hans stemmeklang og hans måde at sige ordene på. Det lyder faktisk mærkeligt, for nu kan jeg slet ikke forstå, hvordan de kunne have været sagt af nogen som helst anden en Trintignant. Jeg skrev teksten uden tanke på, hvordan den skulle instrueres.

Teksten til »Nymfomanen« er derimod blevet til i samarbejde med dem, der skulle have rollerne. De gav mig ideer, – for øvrigt er der en af de medvirkende, som gav udtryk for sine egne ideer, og som altså kan gøre krav på at have været med til at forfatte den. Det var ham, der spillede Daniel. Hvad de andre angår, skrev vi teksten i fællesskab på den måde, at vi talte sammen, og det, vi sagde, blev indspillet på bånd. Ud fra det skrev jeg så selv en første tekst, som jeg så senere forelagde skuespillerne, og så rettede vi den sammen. Resultatet blev, som De måske har bemærket – hvis det da overhovedet er muligt at bemærke for et dansk publikum, det er det i hvert fald for et fransk – at stilen, tonen i »Nymfomanen« og »Min nat hos



Maud« er meget forskellige. I »Nymfomanen« kunne jeg benytte det ordforråd, den jargon, det lidt specielle sprog, der benyttes i denne lilleverden, og som jeg slet ikke kender og ikke selv ville have været i stand til at opfinde. I »Min nat hos Maud« er det et meget mere almindeligt fransk, – det er simpelt hen mit eget ordforråd, da det er et miljø, jeg kender godt, og som er kendt af alle. På den måde kunne jeg variere tonen og undgå det krampagtige både i skrift og i tale. Det gør, at stilen i dialogen kan blive meget forskellig i alle mine film. For øvrigt vil jeg også bruge båndoptageren til min næste film og lade mig inspirere af de ord, personerne virkelig har sagt, for også at få afveksling i den. Hvad selve samtaleforløbet og sammenkædningen af replikkerne angår, så er det mig selv, der står for det. Jeg tilrettelægger en tekst ud fra det materiale, jeg har, lige så omhyggeligt som hvis det var mig selv, der forfattede den fra A til Z.

– Foruden spørgsmålet om ordforrådet vil vi også gerne spørge Dem ud om Deres valg af miljø. Hang Deres valg af en katolik som hovedperson i »Min nat hos Maud« nøje sammen med filmens tema?

– I hvert fald hænger det meget nøje sammen med temaet i de moralske fortællinger, idet det nemlig drejer sig om en mand, der bliver fristet af en kvinde, men afviser hende. Det er forståeligt, at den første af

»I mine contes moraux drejer det sig gang på gang om en mand, der bliver fristet af en kvinde.« (Haydée Politoff i »Nymfomanen«).

disse fristelser finder sted på det religiøse plan. Når han modstår denne fristelse, er det af både religiøse og moralske grunde. I »Nymfomanen« er det andre – æstetiske – grunde, der får ham til at sige nej til den kvinde, der tilbyder sig. I »Maud« er det af moralske grunde – en moral, der hænger nøje sammen med hans religion. Pascal valgte jeg ud fra tanken om væddemålet, valget, tilfældigheden, – en tanke, der går igen i mine moralske fortællinger. I alle disse fortællinger optræder tanken om mødet, og har man sagt »møde«, må man også sige »mulighed«. Det er altså en af de tanker, der ligger til grund for alle mine film.

– Når det kommer til stykket, er det altså først og fremmest situationen, der interesserer Dem. Hvis man vil komme med en indvending, der ligger lige for, kan man måske sige, at De i Deres film snarere beskæftiger Dem med situationer end med mennesker.

– I virkeligheden drejer de sig både om det ene og det andet. Efter min mening får personerne nemlig først deres værdi ud fra den situation, de befinder sig i, ligesom en situation er helt uden interesse, hvis den ikke er baseret på et forhold mellem perso-

ner. Jeg tror, at de to ting er nøje forbundet med hinanden, og det, der interesserer mig i mine film, er at knytte situation og personer helt tæt til hinanden. Jeg synes, at der i mange moderne film er alt for lidt sammenhæng mellem situation og personer. Det er enten situationen eller personen, der interesserer. Men det, der interesserer mig, er at knytte de to ting til hinanden.

– Når De vælger Deres personer, sker det altid ud fra den situation og det tema, De har valgt fra begyndelsen.

– De to ting er for mig uadskillelige. Eftersom personerne er, som de er, kan situationen heller ikke være anderledes, og når situationen er, som den er, kan det kun være disse personer, der befinder sig i den. I de moralske fortællinger er situationen altid den samme, mens intrigen varierer efter personerne. Situationen i »Nymfomanen« og »Min nat hos Maud« er i virkeligheden den samme, eftersom der i begge tilfælde er tale om en mand, som afviser en kvinde. Når årsagerne til, at han gør det, er vidt forskellige, skyldes det simpelt hen, at hovedpersonen i »Nymfomanen« er vidt forskellig fra hovedpersonen i »Min nat hos Maud«.

– Synes De ikke, at »Min nat hos Maud« i stedet kunne have heddet »Le signe du Christ«? Den foregår jo faktisk i juleferien. Det ser ud til, at juletræet indtager en ret



vigtig plads i den. Skal man opfatte dets tilstedeværelse symbolsk?

– I virkeligheden er juletræets symbolik – i hvert fald for os franskmænd – ikke kristen. I så fald skulle det snarere symbolisere den hedenske, fritænkerens, jul.

– Men de tre prædikener, der forekommer i deres film, og gudstjenesterne giver den en kristen bitone.

– Så snart jeg taler om religion, synes jeg også, jeg må vise, hvad religionen er. Derfor viste jeg en del af messen, som den former sig i dag. Det skyldes sikkert den kærlighed til virkeligheden, som vi talte om før. En film bør trods alt efter min mening virke oplysende på tilskueren. I den grad, filmen henvender sig til mennesker, som ikke nødvendigvis behøver at være aktive katolikker, og endda til aktive katolikker, har de brug for at vide ikke alene, hvad religionen går ud på, men også hvordan den pågældende person praktiserer sin religion, og hvordan han opfører sig under en religiøs ceremoni. Min hovedperson rører lige fra begyndelsen, hvordan han er, ved sin holdning under gudstjenesten og ved den måde, han reagerer på, over for de prædikener, der holdes, og som alle har en vis tilknytning til emnet. Selv de liturgiske tekster og en rigtig prædiken, som ikke er lavet til filmen, har forbindelse med emnet. Den anden prædiken, den,

Françoise Fabian, juletræet og Jean-Louis Trintignant i »Min nat hos Maud«.

der holdes under midnatsmessen, havde jeg ikke regnet med på forhånd, men jeg valgte en sætning ud af den, som jeg syntes havde en – omend svag – tilknytning til emnet. Hvad den sidste prædiken angår, udarbejdede jeg den sammen med den præst, som skulle holde den. Den er en direkte kommentar til emnet og har derfor en langt nærmere tilknytning til det.

– Skal disse religiøse indslag og især prædikenerne så forstås som en skildring af den måde, hvorpå personer opfatter sig selv, eller er de instruktørens kommentar til situationen?

– Det kan jeg slet ikke svare på. Det kommer helt an på tilskuerne, om de vil gå ud fra, at filmen skal ses ud fra personernes synsvinkel, som titlen »Min nat hos Maud« for øvrigt antyder det. Set ud fra det synspunkt er alt, hvad der foregår, noget, der sker i hovedpersonens tanker. Så er det hovedpersonen, der ser sig selv, men på en sådan måde, at det i sidste instans ikke er ham, der ser sig selv, men tilskueren, der ser ham. Personlig har jeg intet at sige ud over det, at der for mig er noget meget objektivt i mine bevæggrunde til at filme alle disse ceremonier. For øvrigt kan jeg ikke se, at der var andet at gøre.

– De danske anmeldere har spurgt (og der har for øvrigt været en diskussion i bladene i den forbindelse), om det er nødvendigt at have et vist kendskab til katolicismen og til den katolske teologi for at kunne forstå filmen? Eller mener De tværtimod, at filmen er nok i sig selv? Hvordan har de franske kritikere reageret?

– De franske kritikere har reageret positivt – ikke mindst marxisterne, og det af to grunde: For det første, fordi marxisten i filmen er meget tiltalende. Der bliver ikke gjort nar af ham, og han fremstilles ikke på nogen måde som usympatisk. Og for det andet, fordi det spørgsmål, der debatteres, også angår marxisterne. Det er nemlig spørgsmålet om at være tro mod et dogme. Efter min mening er det et spørgsmål, som den marxistiske »kirke« ikke kan undgå at diskutere (jfr. tilfældet Garaudy). Jeg ved ikke, om de danske protestanter fornemmer problemet på samme måde. Hvad jeg derimod ved, er, at filmen gør mere lykke i de nordiske, dvs. i de protestantiske, lande end i de latinske. I de latinske lande har den ikke så stor succes – muligvis af andre grunde, fordi latinerne ikke kan lide at tale religion, når de går i biografen, og fordi det at gå i biografen for dem er en ren og skær underholdning. Tankerne keder dem. En anden grund er, at publikum er mindre udviklet. I Italien og i Portugal er der et langt mere begrænset

publikum til en vanskelig film. I hvert fald var jeg meget forbavset over, at »Maud« havde succes i Danmark. Og jeg tror, at det samme var tilfældet i Sverige. Og i de angelsaksiske lande, i England og Amerika. Men til gengæld slet ikke i Italien.

– Det undrer Dem nok, at De har lavet en film, der gør lykke. Det er De jo ikke forvænt med!

– Læg mærke til, at den trods alt ikke har nær så stor succes som »Z« og »Les choses de la vie«, som lige har haft premiere. Men når det er sagt – og i betragtning af filmens emne – undrer jeg mig trods alt over den opmærksomhed, den har vakt. Jeg havde ikke ventet, at den ville blive nær så stor.

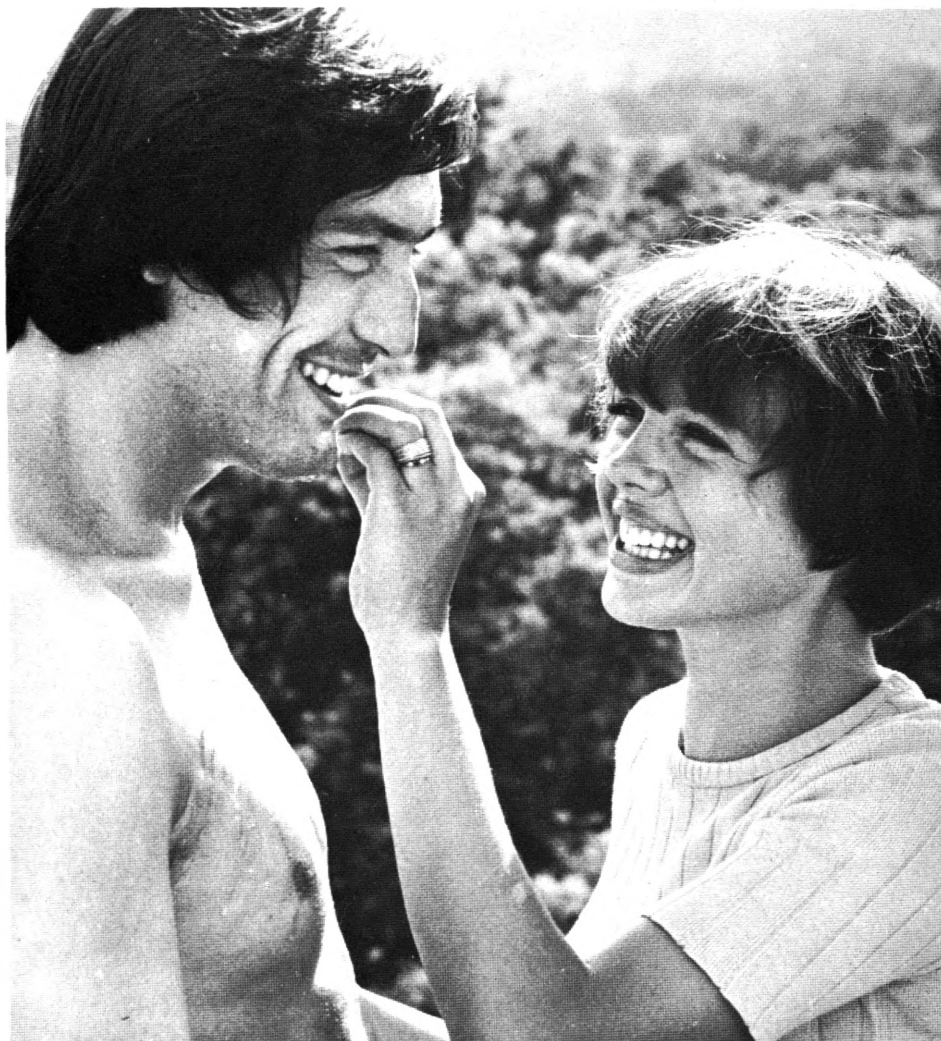
FILMTEMAER

– Men for nu at vende tilbage til Deres filmtemaer, vil vi også gerne have lov til at stille Dem et enkelt spørgsmål om dem. Det virker, som om forestillingen om en forudbestemmelse eller en skæbne optager Dem meget. Og samtidig er der noget mærkeligt i, at alle – eller næsten alle – Deres film foregår i en »lediggangs«-periode, hvor man ikke har ret meget at lave. »Nymfomanen« foregår i sommerferien, – »Min nat hos Maud« i juleferien. Og hvad hovedpersonen i »Signe du Lion« angår, er det en mand, der ikke har andet at gøre end at spadsere omkring i Paris. Deres film er på en vis måde »betragtende«.

– Ja, i de moralske fortællinger er det i nogen grad ferietemaet, der dominerer. Ferien er en overgangstid, en afbrydelse, et intermezzo i dagliglivet. Hvorfor det? Jo, når man er optaget af sine egne gøremål, sker der ingenting. Det er først, når man afbryder arbejdet, at der begynder at ske noget usædvanligt ... Jeg kan for resten fortælle Dem, at jeg som ung blev stærkt påvirket af den danske filosof Kierkegaard. Jeg læste meget af ham. Han var en af mine yndlingsforfattere, og han har præget mig lige så meget som Pascal. For øvrigt har han en vis lighed med Pascal. Tanken om væddemålet, valget og paradokset er fælles for dem begge.

– I »Min nat hos Maud« kan den første sætning i kommentaren: »Jeg fik den tanke, at Françoise ville blive min hustru« udlægges på to forskellige måder, – dels som en slags bemærkning om det, kommentatoren allerede har oplevet, dvs. som en subjektiv udlæggelse af en forudgående oplevelse, og dels som en slags forudbestemmelse.

– Man kan ikke komme uden om, at tanken om en forudbestemmelse har sin betydning i denne sammenhæng. Men når det er sagt, er der snarere tale om en slags forudfølelse fra hovedpersonens side. Kærlighed kan ikke undgå at indeholde et moment af forudfølelse: man føler på forhånd, at den kvinde vil man blive lykkelig med. Det er der ikke noget usædvanligt eller magisk i. Alle mennesker har en fornemmelse af fremtiden, en slags fremtidsvision. Det kan ske, at visionen er forkert, men i mange tilfælde går den i opfyldelse. Jeg tror, at det er vanskeligt for mennesker at leve uden denne forestilling, – en forestilling, som for øvrigt kan være – og for mange også har været – i modstrid med både videnskaben og filosofien, og som desuden er blevet bekæmpet af



Lediggangs-temaet er fælles for alle de moralske fortællinger. »Nymfomanen« (øverst) foregår i sommerferien og »Min nat hos Maud« (nederst) i juleferien.



religionen, fordi den snarere er overtroisk end religiøs.

– I Deres film ser det ud til, at det lykkes Jean-Louis at realisere sin idé, men på en helt anden måde, end han egentlig havde forestillet sig, fordi Françoise, som han gifter sig med, slet ikke svarer til det idealbillede, han havde dannet sig af hende...

– Ja, det er rigtigt. Det er virkelig ironisk. Jean-Louis kommer så vidt, at han spørger sig selv, om den forestilling, der binder ham til religionen, ikke er meget vag og udflydende, og om hans egen religiøsitet ikke er meget overfladisk, så den i virkeligheden snarere er magisk end dybt forankret i religionen. Det er denne overfladiske forestilling, både hans ven professoren og Maud kæmper imod. Men de gør det ud fra to forskellige synspunkter: Han ser optimistisk på livet og hun pessimistisk. Han tror ikke, der vil ske ham andet end godt, han har tillid – ikke til Gud, men til sig selv. Hun derimod tror, at hun ikke kan komme ud for andet end ulykker. Begge disse holdninger er meget almindelige her i livet.

– Man finder for øvrigt ud af, at der, når det kommer til stykket, ikke er så stor forskel på Maud og Françoise. Hvis Maud havde haft lidt mere held med sig, kunne hun uden tvivl være blevet som Françoise – og omvendt.

– Ja, men Françoise har nu alligevel en enklere indstilling til livet. Hun lever mere i nuet. Jean-Louis og Maud lever begge i fremtiden, – den ene som optimist og den anden som pessimist. François' holdning ville være mere kristen, hvis hun havde mere tillid – ikke til sig selv, men til Gud. Til gengæld tænker hun slet ikke på skæbnen, hvad jeg for øvrigt finder meget feminint. Hun er meget kvindelig og lever først og fremmest i nuet. Det er muligt, at man også i de andre moralske fortællinger kan møde personer, som er bundet til nuet (her får De mig for øvrigt til at tænke på noget, som ikke tidligere er faldet mig ind). Også i »Nymfomanen« træder tanken om nuet meget stærkt frem. Der forekommer en person, som absolut vil leve i nuet, selv om han slet ikke er skabt til det, – det eneste, han gør, er at tænke på fremtiden. Derimod er der pigen, som helt spontant lever i nuet.

– Men man må nu trods alt indrømme, at situationen i »Min nat hos Maud« er betydeligt mere kompliceret, fordi de tre personer er langt mere knyttet til hinanden end i »Nymfomanen«, hvor den første pige øjeblikkelig forsvinder og flyver til England.

– Ja, hun eksisterer slet ikke som person i filmen. Hun antydes kun. Jeg gjorde det, fordi jeg synes, at man for at skabe variation fra den ene film til den anden måtte gøre mere ud af en person og til gengæld gøre mindre ud af en af de andre. I »Nymfomanen« var jeg først og fremmest opsat på at vise forholdet mellem to personer, men hele temaet hvilede på tre.

– Vi vil nu være lidt frække og stille Dem nogle spørgsmål om Deres forhold til »Cahiers du Cinéma« i dag. I Danmark forbindt man Deres navn med grundlæggelsen af »Cahiers«, med den store periode i 60'erne, med en bog om Hitchcock osv. Men filmen har naturligvis udviklet sig siden da. Man

har især en fornemmelse af, at »politique des auteurs«, der betød så meget for den nye bølge, er blevet fuldstændig revideret af den nye garde, som foretrækker at arbejde i en langt mere politiserende retning. For dem er det slet ikke filmskabernes navn, der tæller mest, men filmen og dens betydning på det politiske område.

– Jeg kan ikke svare Dem med hensyn til »Cahiers« – næppe mere end med hensyn til Deres eget tidsskrift (Kosmorama). For mig er det lige så fremmed, og jeg vil endog sige, ikke mere forståeligt. Jeg forstår ikke de nuværende redaktørers sprog bedre, end jeg forstår dansk. For ganske nylig blev jeg interviewet af »Cahiers«-folkene, men jeg må sige, at vi er blevet meget fremmede over for hinanden, og desuden er deres blad meget mere sektersk, end vores var. Vores var temmelig åbent, vi godtog artikler fra vidt forskellige kanter, medens den nuværende redaktion danner et lille hold, der aldrig tager imod andre artikler end dem, de selv skriver – i det mindste for tiden.

PRODUKTIONSVILKÅR

– Er det af økonomiske grunde, De ikke har lavet flere film, end De har? Hvordan har De i det hele taget finansieret Deres film?

– Jeg må sige, at jeg har været meget heldig, og hvis man selv tror på, at man kan lave en film, lykkes det også altid til sidst. Det har ikke været særlig besværligt for mig at lave mine film, men samtidig ville jeg lave dem, som jeg selv ønskede det. Jeg foretrak at vente den tid, det tog at få lov til at lave det, jeg ville, frem for at gå ind på kompromiser. Jeg er begyndt på bar bund, og jeg har holdt mig til sneboldprincippet. Jeg begyndte med at lave film for mine egne penge og købte råfilm. »La boulangère de Monceau« er lavet som amatørfilm og kostede praktisk talt ingenting. Min ven Barbet Schroeder, som heller ingen penge havde, hjalp mig med lyden. Det lykkedes os at sælge filmen til fransk TV, og for de penge, den gav – det var en latterligt lille sum – købte jeg råfilmen til »Nymfomanen«. Jeg brugte meget lidt råfilm. Det skete aldrig – eller i hvert fald næsten aldrig – at jeg optog den samme scene to gange. Filmen er på 2500 m, og jeg har ikke engang brugt 5000 m råfilm til at lave den af. Senere lykkedes det mig med vor producent Georges de Beauregards hjælp at få lyd på (lyden er nemlig ikke direkte). »Nymfomanen« blev ikke noget underskudsforetagende, selv om den heller ikke gav meget overskud. Vi fik de penge tilbage, vi havde investeret i filmen, men der var ikke nok, til at jeg kunne lave »Min nat hos Maud«. Den kunne jeg kun lave, fordi der var en række producenter – først og fremmest François Truffaut, der hjalp mig. Han havde syntes vældig godt om »Nymfomanen« og havde set drejebogen til »Min nat hos Maud«. Emnet tiltalte ham, og han tilbød mig den kombination, at vi skulle lave en optagelse i fællesskab og bede nogle af hans venner, der var producenter, deriblandt Braunberger, Claude Berri, Yves Robert m. fl., om en ganske lille sum (70.000 kr.). På den måde blev »Min nat hos Maud« optaget.

Hvad den næste gang, har »Films du Losange« penge nok til at optage den, fordi »Min nat hos Maud« blev en succes. Jeg

begyndte i det små, og ligesom snebolden bliver større og større, når den ruller gennem sneen, er udbyttet for mit vedkommende for hver film steget mere og mere – om ikke i penge så dog i hvert fald i prestige, så jeg på den måde har kunnet lave mere og mere. Men systemet fungerer naturligvis langsomt, og derfor har jeg heller ikke været i stand til at filme ret meget.

– Men ligger der ikke i denne fremgangsmåde en fordømmelse af det nuværende system?

– Muligvis, – jeg har nemlig aldrig lavet en film, andre har givet penge til, f. eks. på grund af en bestemt stjerne. For øvrigt tror jeg, at det bliver sværere og sværere for filmen at lave den slags ting. Stjernerne bliver simpelt hen færre og færre. Trintignant var det f. eks. ikke, selv om han måske nok bliver det lidt mere fra nu af. Der var i hvert fald ingen, der ville sætte penge i ham. Han var ikke noget virkeligt navn. Der er meget få navne inden for fransk film, – der er Delon og Belmondo, og det er alt! Og Brigitte Bardot, og dog, jeg ved ikke engang, om hun stadig er så rentabel. Hun har haft nogle ret iøjnefaldende fiaskoer...

Dertil kommer for øvrigt, at jeg ikke kan fordrage at arbejde hurtigt. Jeg holder ikke af at lave alt for mange film. For mig tager det som regel næsten et år at tilrettelægge, optage og klippe en film. Jeg kan ikke se, hvordan jeg skulle gøre det hurtigere. For øvrigt har jeg samtidig lavet optagelser til skole-TV. Jeg kan godt lide at skifte fra det ene til det andet. Jeg betragter ikke mig selv som en professionel filmmand. For mig er det at optage en film en lille smule som at tage på ferie inden for mit eget arbejde.

– Og hvad så med Deres arbejde for TV, – er det udelukkende af pædagogisk art?

– Nej, ikke i ordets egentligste forstand. Jeg har lavet reportager, dokumentarfilm, f. eks. med landskaber fra øen Gersey, som inspirerede Victor Hugo. De fleste af dem er personlige. Jeg har haft meget frie hænder til at lave dem. Desværre har jeg vanskeligheder med at få dem vist, fordi de tilhører undervisningsministeriet. Men nogle af dem holder jeg lige så meget af som af mine moralske fortællinger. Andre er derimod udelukkende pædagogiske, og når jeg har lavet dem, er det, fordi jeg er interesseret i pædagogik.

– Hvis jeg ikke tager fejl, har De lavet en udsendelse om Carl Th. Dreyer!

– Ja, det har jeg. Jeg var i Danmark i 14 dage, og jeg har besøgt Dreyer. Det er en filmskaber, jeg sætter stor pris på, selv om jeg måske ikke føler, det er ham, der står mig nærmest... Jeg arbejdede på udsendelsen sammen med André Labarthe og Janine Bazin. Jeg har set ham og talt med ham flere gange (han talte for resten godt fransk). Han var ret svær at have med at gøre og ville ikke have, at man stillede ham spørgsmål. Han var meget beskedent, – og han undrog sig til det yderste, selv om kameraerne stod der og ventede på os. Han gjorde et meget stærkt indtryk på mig. Og samtidig var han fuld af humor, men en lidt barsk humor, lidt tør og vanskelig at fange. Endelig lykkedes det os at få en optagelse i gang. Han gik ind på at tale, men han ville kun tale om de skuespillere, han havde arbejdet



sammen med, og det var vi slet ikke interesserede i. Desuden ville han ikke improvisere. Han sagde, at han ikke kunne så godt fransk. Han ville for enhver pris læse tingene op. Vi optog det, han ville sige, men vi ordnede det sådan, at optagelsen fortsatte bagefter.

– De siger, at Dreyer ikke er den filmmand, der står Dem nærmest.

– Nej, for Dreyer var virkelig en instruktør, der arbejdede med et på forhånd fastlagt emne og overførte det til lærredet. Jeg selv derimod er langt snarere en instruktør, der har et emne, som jeg direkte optager på film, fordi lærredet er den mest passende udtryksform, jeg kan finde. Filmen er for mig ikke skabt til at fremstille noget allerede eksisterende, men for at jeg kan udtrykke mig direkte. Hidtil har jeg kun filmet mine personlige emner. Jeg har aldrig givet mig i kast med andres. Det interesserer mig ikke. Selv om jeg beundrer et stykke eller en roman, har jeg, selv om det er verdens smukkeste roman, ikke lyst til at overføre den til film. Heri adskiller min holdning sig altså fundamentalt fra Dreyers.

– Hvilke filmsfolk føler De selv, De har mest til fælles med?

– For øjeblikket ingen, for i den grad, man selv prøver på at lave noget, gør man sig fri af dem, man beundrer. Jeg har beundret mange, – de første var Griffith og Buster Keaton. Men nu håber jeg, jeg har for døjet alt det, og er slået ind på en retning, der er lidt mere original. Derfor kunne jeg nævne mange, men i virkeligheden er der ingen, når det kommer til stykket.

Scene fra »Nymfomanen«.

– Vil det, at »Min nat hos Maud« er blevet en succes rent kommercielt, nu gøre det muligt for Dem at fremskynde arbejdet med Deres næste film og eventuelt at lave nogle flere?

– Det ved jeg slet ikke. Jeg har ikke spor travlt, og jeg bryder mig heller ikke om at filme ret meget. En film om året er allerede lidt for meget for mig. Det ideelle for mig ville være, hvis jeg kunne tage halvandet år til hver film. Jeg kan godt lide at tænke over mine film et stykke tid. Og det er jo meget naturligt, eftersom det er mig, der skriver dem. Jeg ville ikke være i stand til at arbejde i samme rytme som Bergman, der laver to film om året.

– Hvad så med Godard?

– Godard har arbejdet meget og i en helt utrolig rytme. Nu laver han ikke andet end revolutionære film, som jeg ikke har set nogen af. Han arbejder helt ude i margenen af filmproduktionen. Jeg kan slet ikke sige noget om ham. Men jeg kunne godt tænke mig at se det, han har lavet. Jeg tror ikke, det er film, der kan ses som film. Han har helt taget afstand fra det hele. De film, han laver, er ikke film, men flyveskrifter. Men har de nogen virkning? Når man ser det, han hidtil har lavet, kan man tvivle ... jeg ved det ikke.

– Det vil altså sige, at medlemmerne af den gruppe, der først arbejdede med »Cahiers du Cinéma«, da det kom til stykket var

vidt forskellige. Man så jo, hvordan den siden faldt fra hinanden.

– Ja, det kunne slet ikke undgås, for vi ligner overhovedet ikke hinanden. Vi havde noget til fælles i starten. Til at begynde med kunne vi godt have arbejdet sammen, og det var der for øvrigt også nogle, der gjorde, f. eks. Chabrol og Rivette. Jeg har selv haft et samarbejde i gang med Godard, – vi lavede en lille kortfilm sammen. Siden var det umuligt, og det synes jeg er udmærket, for det viser, at vi begge to har udviklet vor personlighed, og jeg tror, at I, der iagttager os, synes, at der er meget stor forskel på vore film. De ligner absolut ikke hinanden.

– Må vi have lov til at stille Dem et par spørgsmål angående den film, De nu skal til at optage. Hvilket miljø foregår den i?

– Den kommer til at foregå under en ferie i Alperne ved Annecy-søens bred, og den handler om en mands (Jean-Claude Brialy) forhold til to meget unge piger, – de er næsten børn endnu. Men alt i alt bliver der mange kvindelige personer i den film. En af dem ser man kun et fotografi af, og så er der de to unge piger, deres mor og en person til. Der bliver fem kvindelige personer og en mandlig, så temaet bliver altså lidt splittet og usammenhængende. Filmen handler om en mand, som dagen før sit bryllup opholder sig i Frankrig, hvor han tilbringer sine sidste feriedage (hans forlovede er i Sverige, hvad der for os er næsten det samme som på månen!). På det tidspunkt, filmen handler om, er han sammen med fire kvinder. Det foregår på den måde, at hovedrollen – den som Maud spillede – bliver delt op i tre.



– Hvorfor er hans forlovede i Sverige?

– I mine film er der altid et fremmed land, som man ikke får at se, og som hele tiden virker lidt mystisk. I »Maud« kommer Jean-Louis Trintignant tilbage fra et besøg i udlandet. I »Nymfomanen« er det London, det drejer sig om ...

– Kan De ikke fortælle os lidt mere om Deres forhold til publikum? Hvordan arbejder De? Tænker De overhovedet på tilskuerne? Er De optaget af spørgsmålet om at kunne give noget videre til Deres publikum? Den succes, De har haft med »Min nat hos Maud« er måske resultatet af Deres overvejelser i så henseende.

– Det ved jeg ikke. På en måde interesserer jeg mig ikke for publikum, og på den anden side interesserer det mig alligevel. Jeg synes, at det jeg laver, må interessere. Hvis jeg havde på fornemmelsen, at det ikke kunne interessere andre end mig selv, ville jeg slet ikke lave det. Ønsket om at meddele mig eksisterer, – det er fuldstændig sikkert. Men når det så er sagt, prøver jeg ikke på at finde ud af, hvad der falder i publikums smag – og hvad ikke. Tværtimod! Jeg foretrækker at tvinge det til at se ting, som det til at begynde med overhovedet ikke kan lide, som det er fjendtligt indstillet overfor, og som jeg så lidt efter lidt overtaler det til at synes om. Det har De blandt andet et tydeligt eksempel på i »Min nat hos Maud«. Den måde, jeg begynder på, er meget utaknemmelig, fordi der ingenting sker. Der er gudstjenesten, og så prøver jeg på lidt efter lidt at få publikum med mig. Det er min måde at gøre det på. Jeg vil ikke – som andre til

Fra »Min nat hos Maud«.

tider har gjort det – hverken skræmme eller provokere. Lad os nu sige, at publikum, når det kommer til stykket, reagerer på samme måde som jeg selv på filmens personer. Hvis jeg selv kan lide mine personer, tror jeg, at publikum også vil kunne lide dem. Og jeg kan altid lide dem. Jeg er fuldstændig betaget af dem. Mit behov for at lave film er i virkeligheden et behov for at give personerne liv og personlighed.

– Det karakteristiske ved Deres film er for øvrigt, at der ingen utiltalende personer er i dem. De prøver på at forstå dem mest muligt uden nogen sinde at domme.

– Ja, det er rigtigt nok. Den person, der i sidste instans er den mest utiltalende, er hovedpersonen, dvs. ham, der taler i jeg-form. De moralske fortællinger er nemlig for mit vedkommende lidt af et skriftemål. Det drejer sig om et menneske, som, da det kommer til stykket, bliver klar over, at de andre måske er bedre end han. Derfor har han et venligt blik til overs for de andre, selv om hans opførsel over for dem ikke er helt fri for bebrejdelser. Til gengæld vil han gerne være streng over for sig selv, hvor han tidligere har været eftergivende. Det blik, som – efter handlingen – kastes på hovedpersonen i de moralske fortællinger, er med andre ord et strengt blik, mens det, der kastes på de øvrige, er venligt. Men under selve handlingsforløbet er det omvendt. Hovedpersonen er som regel ret uvenligt indstillet over for de andre og er til gengæld eftergivende over for sig selv. Denne modsætning mellem tiden

i handlingen og tiden i fortællingen finder man i alle fortællingerne.

– Men lykkes det nu at få en scene som samtalen mellem Vidal og Jean-Louis, som er ret vanskelig og filosofisk, til at nå ud til publikum?

– Det kommer an på, hvad det er for et publikum. I Frankrig har vi ikke ét publikum, men flere. Det publikum, der har set filmen, må mere eller mindre have accepteret den, for havde det ikke gjort det, var det vel ikke kommet. Men det er udmærket muligt, at et publikum af den slags, der går hen og ser »Borsalino«, eller som går til lystspil eller gangsterfilm, ikke ville have accepteret den. Det interessante er, at der overhovedet findes et publikum, der interesserer sig for åndelige ting, og at dette publikum er ret stort. Det er klart, at det må dreje sig om adskillige hundrede tusinde mennesker.

– Men bliver en sådan samtale som den, vi her taler om (mødet mellem Vidal og Jean-Louis), nu modtaget som noget reelt, eller virker den tværtimod som et postulat?

– I Frankrig er det noget meget almindeligt – og meget fransk – at udveksle tanker på en café. På cafeerne elsker folk at tale – ikke alene om politik, men også om metafysik ... Franskmandene har denne intellektuelle last, som sikkert ikke er nær så udbredt i andre lande. For en franskmænd er der overhovedet ikke noget mærkeligt i at drøfte Pascal eller marxisme på en café, – det er tværtimod det mest oplagte sted at gøre det på.

Overosat af Elli Gambell

DEBAT



SPAGHETTI-WESTERNS

I sin spaghetti-artikel (Kosmorama 96) kører Troels Wörsel et begrebsapparat i stilling, der var en professor i religionsfilosofi værdigt. Det forekommer mig dog, at der kun er sparsomt belæg i filmene for artiklens mange sært generaliserende påstande. Som eksempel kan vi tage omtalen af filmens musik, der iflg. Wörsel »væsentligst består af skingrende falsset-stemmer (lidelsen og den nihilistiske eksistentialitet) og kirkeklokker (skæbnen, forstået som det godes negation).« Mon dog? Musikken i de 20-30 spaghetti-westerns, jeg har set, domineres af elektrisk guitar, trompet og fløjten (med munden), en illustration af heltens fandenivoldskhed. Klokker anvendes med koloristisk effekt i de afsluttende opgør; den nærliggende association er død og begravelse, simpelthen. Falssetstemmer bruges ikke ofte. I »En dollar pr. hoved« forekommer de i hovedpersonen Navajo Joe's leitmotiv og hentyder musikalsk til hans indianske herkomst, hvorved der vækkes forestillinger om vildskab og blodtørst.

Wörsel finder, at musikken sårner »differentiering og tilpasning til de forskellige typer af scener«, og det opfatter han som forsøg på at give musikken »dens egen dramatiske funktion«: den er »vindens meningsfulde konkretion... det filmiske univers' »verdensånd«, og musikken er ladet med dette univers' eksistentielle muligheder etc., etc., etc. Men har den tanke slet ikke strejft Wörsel, at når musikken ikke er tilpasset de enkelte scener, så kan det simpelthen skyldes, at komponisten skal arbejde hurtigt og billigt? I film, der ikke er low budget-produktioner, er der ofte god overensstemmelse mellem musikken og det, den skal understrege; bestræbelsen er helt gennemført af Ennio Morricone i »Vestens hårde halse«, af Wörsel selv kaldet en »pædagogisk indføring i den europæiske westerns æstetik«. Køb selv pladen og studér de enkelte numre. Næh, jeg er ikke overbevist om det med »verdensånden« og »de eksistentielle muligheder«.

Der er heller ikke meget kød på Wörsels betragtninger over filmenes politiske implikationer – ellers et spændende emne; men vi får ikke meget mere at vide, end at helten som en anden stud. psych. »ender med at tage parti mod borgerskabet«. Anvendt på massakresekvensen i starten af »Vestens hårde halse« går disse vage tanker helt grassat: de »plumpe, grimme og indskrænkede« småborgere »skydes ned som dyr i deres underlegenhed, kun den mindste dreng, som i sin uskyld endnu er uberørt af de borgerlige værdier, dør uden at en sondring mellem ham og morderne bringes til udtryk«. Det skal man have mange akser i sit mentale koordinatsystem for at kunne indse.

Der er sikkert meget spændende at sige om spaghetti-genren; men vil man forblive på det ædruelige plan, bør man holde sig for øje, at det først og fremmest er en genre, der er kommerciel, så det gryner.

Poul Einer Hansen.

DIPLOMPRODUKTER

Jeg siger, samtale er næppe mulig. Jeg gider ialfald ikke snakke med det miljø. Men man kan vel få lyst til bare at sige fra. F. eks. hvad er det for noget lort, de nu har udruguet ude på filmskolen?

Småborgerlig æstetik og en tolt fraværende evne til at træffe kunstnerisk motiverede valg. Det var, hvad der sprang i øjnene ved forevisningen af elevfilm fredag den 29. maj. Det, de pæne unge mennesker har i posen, viser sig – voila! – at være den yderst nøjsomme ambition: at få lov til – på den mest studentikose bedrevidens betingelser – at overtage »det fol-

kelige vid«, som vi kun kender alt for godt fra de nedre regioner af dansk filmindustri. Ja, man gned øjnene, men lige meget hjalp det. Det ene hjælpest umorsomme gag efter det andet, sat op med det tunge maskineri i cinemascope. Genre-parodier synes lektien at hedde på filmskolen. Det er også det letteste af alt. Men én ting kræver den slags som bekendt, og det er evnen til stilistisk at holde tungen lige i munden. Stilistisk fornemmelse er et flygtigt begreb, men mærkes massivt som mangelvare. Alle »greb«, alle virkemidler var begrænsede, tilfædtede, forgrovede i en grad, man ikke troede mulig i denne tid, hvor man overalt ser konventioner, stiltyper og værdibegreber udsat for dette særlige tvæls, som kommer fra hvad man har kaldt »den nye sensibilitet«.

Her var ingen ny eller gammel følsomhed, her var bare vulgær klumpedumpe-opfindsomhed hvad angår valg af klip, billedsnit og lyd. Ja, valg kan man dårligt tale om. Med en enkelt undtagelse (Ib Thorups »Selvportræt«) bar filmene ikke præg af, at deres ophavsmænd havde gjort sig nogle tanker om valg af fortællemanér og de dermed forbundne æstetiske konsekvenser, endsi at de har haft nogen som helst problemer af eksistentiel eller moralsk art i den anledning. Det var bare lige på og efter bedste beskub, det bedste de havde lært og sprækkebenovet over det dyre apparat, som man da skyldte at presse det maksimale ud af. Så kunne klippeprincip og billedplan sådan udfolde sig lidt henad vejen. Sådan noget som struktur, princip, for ikke at nævne det famøse ord: holdning, syntes at være fuldkommen eksotiske sager for disse kulturelle tremmekalve. Deres diplomprodukter var ikke den mindste smule eksotiske, mærkelige, spændende, elegante, højrovede. De var ikke andet end tåkrummende idéforladte og lige-gyldige.

Det drejer sig om værker af Adam Schmedes, Arthur Krasilnikoff og Niels West, men jeg skriver ikke dette for at genere nogle flinke fyre, som går rundt og laver nogle ligegyldige film. Jeg skriver, fordi der er grund til at gøre opmærksom på, at vi ikke forstår hinanden og ikke vil komme til det. Jeg forstår absolut ikke det pæne udvalg af interesserede pårørende til dansk film, som sad der i filmsalen og så ud til at have en skæg aften og klappede som søløver. Vi kan ikke råbe hinanden op, og det er der så nok heller ingen grund til. Man kan bare finde det påkrævet engang imellem at markere afstanden. Jeg synes pludselig, at »Frændeløs« er en fantastisk god film.

Jørgen Leth.

KOSMORAMA

99/ filmlovtillæg

Redaktion: Martin Drouzy (ansv.), Per Calum, Søren Kjørup, Philip Lauritzen og Morten Piil. Tillægget redigeret af Philip Lauritzen.

Hvorfor dette tillæg?

... fordi filmlovrevisionen er af afgørende betydning – ikke kun for vor hjemlige filmproduktion, men for mulighederne for at se og beskæftige sig med film overhovedet i fremtiden.

Basis i dette tillæg er offentliggørelsen af størsteparten af de indstillinger brancheorganisationer og filminstitutioner har tilsendt kulturministeren som svar på en opfordring i november 1968. Nogle har været offentliggjort før (filmudlejernes, Abcinemas og filmarbejdernes), resten publiceres for første gang. Det fælles forslag fra producenternes og filminstruktørernes bestyrelser (s. 41) trykkes endda uden tilladelse – »Det er ikke skrevet med henblik på offentliggørelse«, siger man, bl. a. fordi instruktørerne ikke – efter den megen kritik? – vil vedkende sig dele af det. Man er i gang med nogle tilføjelser. Forslaget er dog immervæk for et år siden godkendt af alle parter, så en vis interesse – om ikke andet så historisk – har det. Ikke mindst for organisationernes medlemmer, der aldrig har set det.

Endelig er der en række forslag, som ikke er med, enten fordi vi ikke kender dem, eller fordi vi ikke måtte få dem. Dette gælder bl. a. for de forskellige biografsammenslutninger i provinsen. Formanden for Fællesrepræsentationen for Danmarks Biografteatre, direktør Oluf Larsen, Astoria, Aalborg, lovede simpelt hen at gøre, hvad han kunne for at forhindre, at KOSMORAMA fik et eneste forslag.

Det er vi glade for, at Oluf Larsen ikke magtede. I stedet skulle det nu være muligt at få en grundig baggrund for vurderingen af kulturministerens forslag, der ventes fremsat i december, samt konstatere hvilke rådgivere, han har rettet sig efter. Og det er det ene af vore motiver til at udgive tillægget.

Det andet er et håb om at kunne bidrage til en højnelse af filmdebatten – i al beskedenhed. I hvert fald at give materiale til den. Derfor er de tørre forslag krydret med en række artikler, dels om principielle problemer i forbindelse med en kunstlov, dels om konkrete spørgsmål, som vi mener denne lov må tage stilling til.

Ph. L.

KOMMENTARER:

Elsa Gress: Hvad skal vi med en kunstlov?	20
Søren Vinterberg: Holder kulturministerens bukser?	20
Henrik Stangerup: Privilegium at lave film	22
Peter Madsen: Kunststøtte, et paradoks	22
Chr. Braad Thomsen: Statsproduktion	23
Philip Lauritzen: Statsdistribution	24
Claus Ib Olsen: Filmudlejning og loven	24
Morten Piil: Filmrådets vurderingsgrundlag	25
Per Kirkeby: Work-shop?	26
Dan Harild: Offentlighed i forvaltningen	26
Søren Kjørup: Behovet for film litteratur	28
Filmstudienævn: Behovet for filmforskning	29
Knud Heinesen: Film og fjernsyn	30
Bent Christensen: Filmskolen og fremtiden	31
Ib Monty: Filmmuseet og fremtidsmusik	32

BEVILLINGSSYSTEMET:

Per Calum: Betænkning om biografbevillingssystemet ...	35
Bjørn Rasmussen: Vore dejlige biografdirektører	36
Claus Ib Olsen: Produktionsbevillinger	36
Philip Lauritzen: Bevillingssystemet må ophæves	36

FORSLAGENE:

Filmfonden	38
Forslag til tabsudligning	40
Filminstruktørerne, filmproducenterne og kortfilmproducenterne	41
Filmudlejerne	42
Biografteater-Foreningen af 1960	44
Filmarbejderforeningen FAF	46
Det danske Filmmuseum	48
Statens Filmcentral	48
Dansk Skolebio	49
Dansk Filmlærerforening	49
Abcinema	49
Børnefilmnævnet	50

OPPOSITIONEN:

Niels Matthiasen: Ændring af filmfond	51
Socialdemokratiets kulturudvalg	51
Erik Sigsgaard: Selvejende selskaber	52

EKSTRA:

Nugældende lov om film og biografer	53
---	----

Hvad skal vi med en kunstlov?

Af Elsa Gress, forfatter

En kunstlov er en selvmodsigelse, en *contradictio in terminis*, al den stund love normalt er noget begrænsende, indkredsende, definerende, på forhånd afgørende, kort sagt: *indskrænkninger*, der er mere, og undertiden mindre nødvendige i samfundet, som må afgrænse den enkeltes magtudfoldelse for at beskytte medborgere, og i sidste instans samfundet selv. (»Thi var ikke lov i landet, ville den mest tage som mest kunne få.«) Love er restriktive og kan kun meget indirekte være baggrund for noget skabende, nemlig ved at tillade dets eksistens og udfoldelse og forbyde hvad der hindrer denne eksistens og udfoldelse.

Kunst derimod er ikke et spørgsmål om magt der truer nogen, det er i bedste fald det mest skabende mennesker kan foretage sig, både som ydere og nydere, og det er på en gang det mest personlige og mest universelle menneskesprog der findes. Per definition står kunst over både lovens bogstav og ånd, selv om kunstnerne, der producerer kunsten ikke gør det som samfundsborgere. Man kan ikke lovgive om eller for kunst, højst *mod* det og dem der truer kunsten og dens udøvere. Og mens der nok er mange der ønsker kunstnere hen hvor peberet gror, og endnu flere der finder det besynderligt, at de skal have noget at leve af, er der ingen gruppe der endnu åbent har erklæret deres hensigt om at udrydde kunstnere og ødelægge deres arbejder. Vi behøver altså ingen »kunstlov« til beskyttelse af kunst og kunstner, der er beskyttet under de almindelige borgerlige love. Og hvad behøver vi så en kunstlov til? Ja, hvad ...

Denne modsætning i selve begrebet kunstlov, som vi bruger det, påpeges her ikke for at gøre grin med de mange mennesker af god vilje, der har afstedkommet det danske kunstlovkompleks, der er *avanceret* i forhold til de fleste andre landes, for så vidt de overhovedet har kunstlovgivning. Den påpeges for at komme den sjældent udtalte, men des oftere underforståede forestilling til livs, at man, ad den positive, dvs. *opmuntrende* lovgivnings vej, naturligvis med finansiell indsats til at præmiere de artige, ligefrem kan *fremkalde* dels talenter, dels et gunstigt kunstklima, der ikke er der. Det kan man ikke, og jo hurtigere den tanke opgives, jo bedre.

Man kan derimod gennem en sådan lovgivning, der uvægerligt *må* favorisere og belønne, og tilsvarende udelukke og »straffe« (og det uanset i hvor god tro og dygtigt den end administreres) gøre to ting: a) over-fremhæve det allerede accepterede, derunder det mindre gode, livlige og talentfulde, hvad der måske ikke er særlig slemt, ud over det økonomiske spild, men heller ikke særlig positivt, og b) undertrykke og vanskeliggøre det livfulde, spændende, frugtbare og inspirerende, simpelt hen ved *ikke* at se det og opmuntre det. Og det er jo værre. Så meget værre som de forhåndenværende midler til opmuntring og støtte er begrænsede, og de *apparater* hvorigennem al kunst i dag (og ikke bare film) må passere for at nå et publikum, efterhånden er prohibitivt dyre i drift, så at ingen af dem, uanset god vilje, kan tillade sig at opmuntre og støtte det ikke accepterede, uden om loven og statsstøtten.

Jeg kan ikke se nogen løsning på dette dilemma – dvs. ingen løsning der har chance for at blive gennemført uden (ublodig) revolution, men det skal jo ikke hindre nogen i at drømme. Min ønskedrøm for fremtiden, helst også den nære, er da følgende: Ophæv al kunstlovgivning der involverer juryer, repræsentantskaber, bedømmelser, graderinger, fordelinger, præmieringer og andet kunst- og menneske-fjendtligt djævelskab, der alligevel aldrig vil kunne administreres retfærdigt og fornuftigt, i betydningen æstetisk og økonomisk

rimeligt. Lige meget hvor ihærdigt de pågældende »dommere« arbejder (de vil aldrig kunne »se« hvad der er dem fremmed, og det kan netop være det, det kommer an på). *Brug i stedet midlerne, samt alle de midler der tænkes brugt til at lave flere rammer om kunst der ikke er der (endnu), til at skabe et frit, selvejende, eller statsejet generalapparat*, der simpelt hen omfatter alle former for produktionsapparater og agentforanstaltninger – trykkerier, forlag, teatre, filmproduktionsapparater, filmdistribution, gallerier, musikforlag, orkestre, »moogs« osv. *Og lad dette apparat (eller rettere disse apparater) være tilgængeligt for hvem der kan bruge det.* Dvs. kunstnerne. *Uden hensyn til nationalitet – det er meget vigtigt at få brudt det fjollede og antikunstneriske nationale kunst»protektions«system, hvorefter udenlandsk kunst ikke kan støttes – i virkeligheden det modsatte af reel protektion af den lokale kunst. Og uden indskudte dommere, der skal afgøre om Petersen er ti- eller femtusind mere værd end Sørensen.*

For det er og bliver det ene, vitale spørgsmål for både kunstnerne og deres publikum, at de kan komme til. Ikke bare til at arbejde og fungere som kunstnere – det kan malere og skribenter jo uden større omkostninger, mens billedhuggere, komponister, teater og film og tv-folk ikke engang kan komme til at fungere uden apparatet. Men også komme i kontakt med publikum – og det kan *ingen* kunstnere, heller ikke skribenter og malere, uden mangfoldiggørelses- og distributionsapparat. Ved den åbne adgang til et offentligt, *frit* produktions- og distributionsapparat for kunstnere ville man omgå og undgå alle bedømmelsesvanskeligheder, der vil blive sværere og sværere med den accelererede udvikling, også i kunsten.

Et sådant »generalapparat« behøvede ikke at udelukke private alternativer, som altid vil være velkomne for de etablerede, der *har* publikum. Men det ville løse de væsentlige problemer, som simpelt hen, ikke mindst for teaters og films vedkommende, er uløseligt på den nuværende basis, nemlig den private, ustøttede drift af apparater, og den enkelte kunstners adgang til at udøve sin kunst, der også er hans/hendes erhverv, så han/hun kan leve af det og producere videre. Og det ville løse det ellers ubesvarlige spørgsmål om talentreserven (er den der, er den der ikke?) idet reserven af sig selv ville komme for dagens lys.

For dyrt? Næppe dyrere end administration, ministerium, repræsentantskab, støtte, legater, pensioner og hædersgaver tilsammen er nu. Og så ville der jo også blive *indtægter* for apparatet. De indtægter der nu går til hundreder af private foretagender. Uigennemførligt? Ikke hvis man ville.

Lad det være sagt klart: når man påpeger, som sandt er, at ingen lov eller støtteordning i sig selv kan skabe god kunst eller godt kunstklima, siger man *ikke* dermed (i alt fald ikke jeg), at det ikke er godt for kunstnere at kunne leve og endda betale deres regninger. Det er godt for dem, de gode som de mindre gode. Men det var og er ikke godt for dem at være under forsorg og stadig bedømmelse udefra. Deres arbejder skal købes og bruges, ikke belønnes eller overses. Endnu engang: *Adgangen til at skabe og »nå ud« er og bliver det væsentlige.*

Holder kulturministerens bukser?

Af stud. mag. Søren Vinterberg

Med bukser, som uopholdelig knager, men følgelig også har holdt hidindtil, skræver ministeren for kulturelle anliggender over kunstens dobbelthed og kulturlivets kløftethed.

Højre ben solidt plantet på liberalismens grundlov om, at afsætningen af handelsvarer skal regulere sig selv efter princippet om udbud og efterspørgsel. Lad falde, hvad ikke kan indbringe tilstrækkelig mønt til eget ophold plus de obligatoriske afkastninger til forhandlere og mellemmand, som også hører til billedet af det liberale kunstudbud. Kunstproduktet som vare.

Venstre ben lidt mere svævende anbragt i kulturradikalismens betragtning af kunstværket som budskab, evangelium, forkyndelse af ny bevidsthed. Profeternes røst skal holdes i live, selvom det medfører indgreb i profitmageriets junglelov. Og det gør det, thi røstens ophavsmænd skal have midler til livets ophold; midlerne skal udredes af masserne, som iflg. sagens natur ikke kan dele kunstnerens ny bevidsthed (den er jo endnu ikke publiceret) og derfor ikke af sig selv kan være motiveret for at slippe noget mønt til den.

»Det er denneher, det drejer sig om,« råbte Rindal for fem år siden og viftede med tegnedrenge til fjernsynskameraet. Det var nok den væsentligste bemærkning i dansk kulturdebat i mange herrens år. Derfor blev han da også groft misbrugt, og en reel debat om kunstens placering og finansiering i det masseproducerende samfund blev ledt på vildveje i et forsøg på at slå partipolitisk mønt af Rindals tegnedreng: Er socialdemokratiet asocialt og udemokratisk på grund af den guldstrøm, der passerer Sølvhøjs budget? Det var den dybsindighed, de borgerlige mediers kulturdebattører kunne få øje på.

Kulturministerens udsatte position og de periodisk tilbagevendende kulturelle medbestemmelseskriser har deres baggrund i forskellige forhold.

Dels udviklingen fra lukkede småsamfund til åbne stor-samfund, dvs. fra landsbyhandel til massemarkedsproduktion (hvilket efter adskilliges mening jo har ført til at menneskene er blevet lukkede, hvor de før var åbne). Teorien om varefetischismens fremmedgørelse af menneskenes forhold til hinanden indbyrdes og til tingene finder anvendelse på kunsthvets område om noget teds.

Landsbyens skronefortæller og herregårdsdigteren delte behov og begrebsverden med sit publikum og kunne præstere den kvalitativt værdifulde kunst, dvs. den landsbyen eller landadelen havde brug for. Mellem ophavsmanden og modtageren af fl. eks. en film befinder sig derimod hele rækken af kvantitative vurderinger: Hvor dyr bliver produktionen, hvor mange billetter skal så sælges, hvor mange trækplastre skal så klæbes ovenpå den oprindelige drejebog – og fra den anden side: hvor meget koster billetten, hvor dyrt er det at få en film som denne støttet via de offentlige midler, hvordan kan vi få det billigere: »Det er denne her, det drejer sig om!«

En anden årsag ligger hos den professionelle kulturformidling, som forekommer suspekt, dels fordi den opfattes som reklamefidus, dels fordi den betjener sig af vurderingsmåder og sprogbrug, som er fremmede for flertallet. Kulturformidlingens tilstand bunder i teorien om, at der gives objektive, graderbare skalaer for æstetisk kvalitet. Den holdning brødfæder en formidler – (læs: recensent-)stand, som fra et utilnærmeligt kunst-teknologisk tredjestandpunkt svinger pen og pegepind til dobbelt pædagogisk indsats: Mod kunstnerne, som bør gøre sig fortjente til bedre karakterer i det fag æstetik – og mod modtagerne som bør mobilisere større viden og åbenhed overfor kunsten.

De deraf flydende uddannelseskonsekvenser kan være ganske gavnlige: Oprettelse af kunstakademi, filmskole og vel også engang forfatterskole. En demokratiserende uddannelsespolitik i det hele taget kunne også være en konsekvens (forudsat regeringen ønskede en sådan iøvrigt), fordi højere uddannelsesniveau betyder bredere marked for en kunst med mere komplekse bevidstheds- og symbolstrukturer, dvs. budskaber om en mere kompleks omverdensstruktur.

Recensent-institutionen medfører imidlertid tillige, at kul-

tur kun formidles én vej: fra frembringerne til forbrugerne. En indsats for systematisk at publicere publikums reaktioner på kunstproduktionen ud i en offentlig debat eksisterer ikke i Danmark.

Den ville nemlig forudsætte en erkendelse af, at kunstnerisk kvalitet er et abstrakt, hvorimod et bestemt kunstværk opfattet af en bestemt publikummer har en kvalitet, som er sammensat af psykologiske, sociologiske og korporlige karakteristika. »Kvalitet« altså summen af en serie af personlige (omend måske klassemæssigt gruppérbare) variable, ikke en objektiv meterstok, hvorpå kunstværket (som også er en variabel) kan måles.

Men selv om der sker forbedringer i retning mod en to-vejs kommunikation (og det ser det jo ud til), løser det ikke hele problemet.

Tilbage står stadig den pinagtigt skrævende minister. Hvordan undgå det oprørende øjeblik, da bukserne revner og al folket får syn for sagen: så var det dog blot røvkulturen vi støttede, og midlerne til både forfatterskaber og filmproduktioner og al den anden luksus må følgelig ind-drages.

Mulighederne ere tvende:

Læg vægten over på højre fod, og vi har situationen, hvor kun de kunstværker, som kan finde sikkert afsætningsmarked, bliver sat i produktion. Kulturindustrialismen, som allerede har fat i den tunge ende.

Eller flyt vægten til venstre ben, og konsekvensen må se sådan ud:

Bestemte budskaber skal fremmes, sorteres i overensstemmelse med de bidragydendes interesser. Sammen med tesen om, at ethvert budskab former vor bevidsthed, og bevidsthedsmodellering er politik, bliver det altså til en kunststøtte efter erkendelsen: Ethvert kunstværk er en politisk ytring/handling.

Mener man, massernes nærmeste mål er omvæltning af samfundets social-økonomiske struktur, skal de kunstværker støttes, som skærper appetitten på at vælte samfundets støtter. Hvilket i praksis er et paradoks, indtil samfundsstrukturen er ændret.

Modsat, hvis man mener, masserne består af forskellige grupper med modstridende interesser udover den ene fælles: at bevare eller evt. forbedre den givne ramme. I så fald skal de kunstværker støttes, som sigter på en forhøjet tilpasnings-evne hos publikum. Eller masseproduktionen skal helt opgives, og småkomiteer forvalte produktionsmidler til frembringelse af kunstprodukter for mindre kredse, små oplag.

Eller smågruppernes repræsentanter træder sammen til periodiske kundeslagsmål med det formål at fordele bevil-lingerne i overensstemmelse med div. interessers »vægt i be-folkningen«, dvs. politiske indflydelse.

Med den sidste mulighed er vi tilbage til tingenes aktuelle tilstand, hvor byrdefordelingen mellem højre og venstre ben kan bevares. Og det vil den blive, paradokset er uløseligt inden for de givne rammer. Og rammerne ændres ikke først og fremmest ved kunstens hjælp.

Ministeren vil holde sig skrævende og håbe, at bukserne holder. Derfor må han nok holde sig fra udladninger af ka-liber »517«, som nær var blevet til hestefjerten med de be- kendte tilintetgørende følger. Betænkning nr. 517 rummer i sig den erkendelse, som strider mod hele kulturliberalismen, hvor radikalt den end formuleres: Forståelsen af, at kultur-politikken først og fremmest lægges i bolig-, undervisnings-, social-, kirke- og trafikministerierne. Konsekvensen ville være, at Helveg Petersen opgav besværet med at administrere pebernødderne på sit eget budget og i stedet brugte al sin tid på at tvinge den resterende regering til at ændre sin »mål-sætning« henimod noget, der lader sig forene med kultur-ministerens lyse syn på menneskenes muligheder.

Det kan man næsten ikke forvente af en minister, som har hænderne fulde blot med at beholde bukserne på.

Det er et privilegium at få lov at lave film

Af Henrik Stangerup, journalist og instruktør

Den store repression i et lille land gør ikke den lille repression i et andet land bedre. Men vi har muligheden for at komme den lille repression til livs, vi har muligheden for at blive et førende filmland, fordi vores rammer er videre end noget andet sted. I Danmark kan Christian Braad Thomsen med et skævt grin og over en filmfondbajer snakke om nødvendigheden af en revolution, fordi han bl. a. ikke får nok skilling til den film, han trods alt fik lavet. I Brasilien eller i kommunistlandene ville han ryge i spjældet bare han åbnede munden.

Jeg ved det: magtmønstret er overalt det samme, hvad enten det er liberalt eller diktatorisk. Men ser man på den danske filmlov, tror jeg, man må gøre sig klart, at det er en luksuslov. Der er ikke en mors sjæl, der beder Christian Braad Thomsen eller Henrik Stangerup om at lave film. Lad os sige det på den måde: jeg vil lave en socialt engageret film om manglen på vuggestuer i Danmark. Den skal koste cirka en million. Filmen bliver i heldigste fald set af nogle hundred-tusinde mennesker, i værste – og mest sandsynligste – tilfælde bliver den kun set af kredsen af de på forhånd enige. For den million filmen koster kunne der bygges en splintermoderne vuggestue i et arbejderkvarter. Med andre ord: kunsten er i den social-politiske sammenhæng, vi alle er underlagt, aldeles overflødig. Kunstens vilkår er og må altid være irrationelle, noget der bliver til på trods af al »sund« fornuft. Der er ikke bud efter os, og ved gud: jeg forstår de arbejdere og bønder, der knokler sig ihjel, og som bliver rasende, når de i Søndags-Aktuelt kan læse et interview med en henslængt Jens-Jørgen Thorsen, der fortæller, hvordan han agter at pjatte med de hundredetusinde kroner han fik i præmie for sin økonomiske kæmpesucces »Stille dage i Clichy« (filmens kvaliteter ufortalt).

I midten af tresserne blev den socialdemokratiske regering klar over, at der er noget, der hedder kulturpolitik, og at kulturpolitik nødvendigvis koster penge. Resultatet blev den voldsomme kunstfond-debat, hvor en vis Rindal ved et spil af tilfældighederne kom til at indtage positionen som den kunstfjendtlige gennemsnitsdansker. Kunstnerne (dengang var det først og fremmest lyrikerne) forsømte ikke nogen lejlighed til at beskyldte den arme lagerforvalter for at være kulturfascist. De venstreorienterede kulturdebatører optrådte dengang som veritable københavnske nationalliberale, uden en gnist af respekt og forståelse for det folk, de er født i. I dag har de mere tænksomme blandt dem fået svære tømmermænd og fortryder meget af, hvad de dengang sagde. I stedet for at gøre sig klart, at kunstnerstøtten var utænkelig uden det arbejdende folk, optrådte de i folks bevidsthed som bundforkælede burgøjsere, ud fra devisen: det manglede sgu da for fanden bare at vi ikke skulle statsunderstøttes! På samme måde med mange filmfolk: det er, som om de tager det som en naturlov, at staten skal betale alt, hvad de forlanger, rub og stub, om de så vil lave film til flere millioner, og det gælder – paradoksalt nok – både de (i munden) revolutionære filmkunstnere og de kapitalistiske producenter. Som om verden ikke kan leve glimrende uden revolutionære filminstruktører og kapitalistiske producenter.

Nu har vi den filmlov. Og vi har muligheden for at gøre den endnu bedre. Og Gud være lovet. Men vi må gøre os grundlaget, hvorpå den hviler, helt klart: den er og kan aldrig være andet end aldeles overflødig i sammenligning med f. eks. en ny lov om ordentlige bevillinger til vuggestuer og børnehaver. Føres diskussionen omkring den videre på det

plan af misundelse, gnækkeri og ølstuebavl, som i Danmark går under benævnelsen kulturdebat, så risikerer vi bare, at politikerne en dag siger rend os i røven og snupper alle filmpengene og – hvis de er til højre – bruger dem til tanks og motorveje eller – hvis de er til venstre – til vuggestuer, børnehaver og nye hospitaler. Så er det nat med det overflødige, der hedder dansk film. Så bliver den igen overladt til for-dummelsesfabrikanterne. Dem er der, som bekendt, til enhver tid og i ethvert system plads til.

(afslutning på artikel i Politiken d. 2.10.70).

Kunststøtte i det kapitalistiske samfund er et paradoks

Af Peter Madsen,
amanuensis i litteraturvidenskab

Også filmfolk er prisgivet (i) det kapitalistiske samfund. De store beløb, der er i omløb kan ikke tilsløre, at også filmfolkenes arbejdskraft og realiseringen af dennes potentialer i film indgår i den almindelige vareudveksling.

Forvirringen kan træde ind af mange veje, men en afgørende kan fikseres sprogligt: FILMENS VÆRDI. I den offentlige bevidsthed sløres skellet mellem den markedsmæssige bytteværdi og den „æstetiske“ eller „kunstneriske“ værdi ofte. Ikke uden grund: de hænger sammen såvel ideologisk som i praksis. Intetsteds – eller sjældent – er filmens brugsværdi på tale uden at denne i det væsentligste betragtes fra bytte-værdiens synspunkt. Så meget desto vanskeligere er det at udrede trådene som den kunstneriske værdis generelle ækvivalent er den offentlige menings guldgrube. Tanke-guldet og papir-guldet indgår de særeste legeringer. Film(for)brug har også at gøre med udbytte, selv om udbytningens åndeligt-luftige art kan vanskelig-gøre filmfolkenes selvrefleksion over fremmedgørelsen: det er ligesom mere håndfast at blive frataget (på forhånd have solgt, bevares) et materielt arbejdsprodukt, at se sit konkret-individuelle værk blive hvirvlet ud på det marked, hvor kun ensheden (sammenligneligheden) er gyldig, end det er at blive frarøvet et film-værk, hvori individualiteten kun i „sjælelig“ forstand er lagt; indordningen af det konkrete filmværk i den abstrakte ideologi foregår ubemærket.

Men markedet sætter sig spor i arbejdet: man indretter sig, thi også på filmens område gælder det, at kun den, der bliver sat pris på har værdi, kan produktet ikke sælges, så må producenten søge en anden næringsvej. Og hvem er standhaftig nok til ikke at interiorisere offentligheden.

Mit postulat er altså, at værkets markedsmæssige bytteværdi er afhængig af dets ideologiske (kaldet æstetiske eller kunstneriske) bytte-værdi, af muligheden for at indordne værket i en bekvem sammenlignelighed, for at udtrække det af dets konkrete individualitet (og det vil også sige af dets historiske situation), at abstrahere det. Dog således at også originalitet (nyhed) kan forøge bytteværdien, men det er da en abstrakt originalitet, hvis konkrete indhold bortvejes.

Den konkrete brugsværdi, grundet på det kvalitativt forskellige meningsmæssige udsagn spiller kun en marginal rolle og knægtes jævnt hen flittigt af film-kritikken (som i så henseende er ganske ukritisk bl. a. netop tydeligt i sin iver efter sammenligninger).

Slet så simpelt er forholdet dog ikke i det borgerligt-kapitalistiske samfund, hvor staten (ikke at forveksle med samfundet) også tager sin del af slæbet med at få lortet til at køre i et evindeligt (men dog næppe evigt) forsøg på at forgyldte det til folkets glæde (det jeg tænker på kaldes velfærd og er som bekendt skidt).

En vigtig del af dette arbejde forholder sig til kunsten. Men holdningen er tvetydig som selve den borgerlige ideologi. Man vil jo på den ene side bevare den statsmodificerede (eller -støttede) kapitalisme, mens man på den anden side som bekendt i tide og utide råber op om kritisk holdning, livlig debat osv. (Det er specielt det man har et kulturministerium til). Alt er idyl lige indtil den ønskede kritik bliver uønsket fordi den rettes mod det kapitalistiske samfundssystem, thi da bliver den samfundsfjendtlig – siger man, og det er her sammenblandingen sker: den er i realiteten statsfjendtlig for så vidt som staten går kapitalens ærinde og dermed går *mod* samfundets generelle interesse.

Filmen indgår blot som en del af diverse helheder, særlig vigtige er her på den ene side hele det ideologiske reproduktions-apparat (der f. eks. kaldes massekommunikation, ja endog til tider oplysning, til trods for at den vigtigste funktion er at fastholde formørkelsen) og på den anden side det før omtalte marked. De film, der kan sælges (har stor markedsmæssig bytteværdi) er dem, der vækker genklang (altså er et ekko af de formørkede tanker), har stor ideologisk bytteværdi i den ufarlige meningsudveksling, disse film er der ingen problemer med, hverken for producenter, stat eller forbrugere. Vanskeligheden opstår ved de (i høj grad fraværende) problematiske film. Netop dem skulle der gives støtte til ifølge den kulturministerielle målsætning om kritik osv. En lov skulle gerne indrettes sådan, at der fra de officielle organers side blev sat særlig pris på den slags film – og helst *inden* deres realisation er blevet umuliggjort af de ovenfor skitserede markeds-mekanismer (film-industrien har jo sine egne interesser). Loven skal direkte modarbejde markedets almindelige tendenser, enhver forestilling om interessefællesskab mellem filmindustri og samfundskritik er illusorisk. Og et arbejde rettet mod de almindelige markedstendenser kræver beherskelse af *alle* områdets led, også filmkritikken (f. eks. gennem udgivelse af et billigt, bredt distribueret film(uge)blad). Denne beherskelse kan realiteter ikke realiseres, der kan kun arbejdes i den retning (gennem alternative organer f. eks.). Og paradokset – som er den borgerlige statsmagts paradoks – er, at det som statsmagten *siger* den gerne vil, er direkte i modstrid med dens egen interesse. For filmfolkene er der ikke andet at gøre end at tage den kulturministerielle snak på ordet og forlange ideologiens positive side realiseret. Uden illusioner om at vi har et andet samfund og en anden statsmagt end vi faktisk har.

Erhvervslov eller kunstlov? Instruktøren Chr. Braad Thomsen skitserer en stats- produktion, der ikke indebærer nationalisering

Da politikerne vedtog den nuværende filmlov, var deres største fejl, at de ikke gjorde sig klart, om loven skulle være en støtte til filmkunsten eller til det private erhvervsliv. I for-

længelse af denne forvirring nedsatte man en fondsbestyrelse, hvor erhvervslivets repræsentanter dominerede over filmkunstens, og man ansatte en direktør, der har gjort en politisk karriere, men som ikke har forstand på filmkunst.

Det ville være ønskværdigt, om politikerne ved filmlovens revision ville forstå, at det ikke kan være en kunstlovs formål at støtte andet end kunsten. Filmloven må sikre, at filmindustriens repræsentanter ikke har nogensomhelst indflydelse på, hvordan den statslige støtte til filmkunsten skal fordeles.

Før politikerne bestemmer sig til fortsat at støtte de private filmproducenter i de tilfælde, producenterne ønsker at lave lødige film, må en række spørgsmål besvares: Er det ønskværdigt, at de private producenter kan høste betydeligt overskud på diverse sex- og agentfilm, mens de samtidig aldeles risikofrit kan producere lødige film for filmfondens penge? Hvis de private producenter ønsker at blive holdt risiko-løse af staten, før de binder an med et lødigt filmprojekt, bør staten så ikke samtidig være i stand til at kontrollere det overskud, de samme producenter nu stopper i deres egen lomme ved at producere underlødige film? Ville det desuden ikke være rimeligt, om staten havde indflydelse på producenternes lønpolitik, før der tildeles statsstøtte til deres produktioner? Er det rimeligt, at producenterne får statsstøtte for at underbetale deres filmarbejdere i den grad, som det fortsat er tilfældet i branchen?

Ingen forventer naturligvis, at de private producenter ønsker, at staten skal kontrollere deres økonomi. Men kan producenterne i så fald fortsat forvente at få statsstøtte til visse produktioner? Hvis staten ønsker at støtte filmkunsten og ikke de private filmproducenter, lader det sig så ikke lettest gøre ved, at staten opretter sit eget produktionsselskab?

Det er klart, at de private filmproducenter vil gå kraftigt imod statsproduktion, fordi det vil afskære dem fra at profitere af filmfondens midler i den udstrækning, som de i dag gør. Men en kunstlov skal næppe dikteres af hensynet til private profit-interesser. Når man i de senere års filmdebat har nævnt tanken om statsproduktion, har der også fra anden side end producenterne lydt reflekt-agtige varselsråb om »sovjetiske tilstande«: Se blot, hvad der er sket med filmkunsten i de lande, hvor produktionen er helt på statens hænder! Men der er ikke tale om at nationalisere filmindustrien. Der er tale om, at staten bør have adgang til at producere de kunstnerisk værdifulde film, som de private producenter ikke er interesseret i at producere. Og de mennesker, der frygter, at staten skal blande sig æstetisk og politisk i, hvilke film der produceres for statens penge, udtrykker en fantastisk mistillid til det borgerlige demokrati i Danmark. I årevis har staten støttet forfattere, komponister og teaterfolk, uden at støtten har været ledsaget af politiske betingelser. Kunne det tænkes, at staten bad Ivan Malinowski eller Erik Knudsen om ikke længere at kritisere det kapitalistiske samfund, hvis de ønskede flere statspenge? Kunne det tænkes, at radio og TV øvede politisk censur på de kunstnere, der får lov at komme til mikrofon og skærm? Jeg tror, at de private producenters æstetiske og politiske censur af deres kunstnere *nødvendiggør*, at staten opretter sit eget produktionsselskab, – ikke for at indsnævre, men for at udvide den kunstneriske frihed.

Det turde samtidig være indlysende, at politikerne og pamperne ikke bør have nogen indflydelse på et sådant produktionsselskabs kunstneriske ledelse.

Philip Lauritzen om behovet for statsdistribution. Flere penge til Statens Filmcentral

Et af de principper for kunststøtte, som i de sidste år er blevet fremført med stigende styrke, er opkøb. I stedet for at give malere penge til at male for, skulle man hellere afgive frie bestillinger til udsmykninger af skoler, rådhus m. m. Dette princip er ikke umiddelbart til at overføre på alle kunstarter, men skulle det gøres på filmen, må noget af det nærmeste være, at staten havde et købedygtigt distributions-selskab. Den filmstøtteordning, vi har i dag, garanterer ikke på nogen måde en ordentlig distribution af de støttede film. For spillefilmens vedkommende er den i hænderne på producenterne og deres udlejere, kortfilmen i Statens Filmcentrals. At kortfilmen alligevel ikke har gode distributionsvilkår er kun et betinget argument mod tanken. Dels er kortfilmen en besværlig vare i forbindelse med biografer, dels – og det er det vigtigste – skal tanken om et statsdistributionsselskab ses i forbindelse med den frigivelse af biografmonopolet, som er absolut afgørende for at film- og publikumminoriteter kan få demokratiske udfoldelsesmuligheder.

I bogverdenen er Danmarks Radios grundbøger udtryk for en helt gennemført statsproduktion, der distribueres af private, boghandlerne. Det modsatte finder imidlertid også sted. Bibliotekerne er statsdrevne distributører, der på grund af deres købekraft, indvirker på den private bogproduktion. En lang række bøger ser kun dagens lys fordi forlagene kan kalkulere med bibliotekerne som sikre aftagere – og er man ikke sikker, spørger man sågar bibliotekerne, før produktionen sættes i gang.

Et statsligt filmdistributionsselskab kunne udmærket tænkes at få samme virkning og ville – stadig kombineret med lempelser i bevillingssystemet – også være en meget mere publikumsvenlig ordning end den nuværende, hvor størstedelen af landets befolkning ikke har *mulighed* for at se en lang række film.

Statens Filmcentral kunne lynhurtigt tages i anvendelse til dette brug. Og er det vel til en vis grad allerede, blot har de helt urimeligt små bevillinger sat en naturlig grænse for aktiviteterne og eftersom SFC ifølge sit kommissorium skal koncentrere sig om undervisningsfilm, er de mere frie films distribution af nødvendighed blevet tilsidesat. I 1969/70 havde man ialt små 150.000 udlån (og hvert udlån kan sagtens dække over en lang række forestillinger) og man måtte give 40.000 afslag. For et års tid siden udgav SFC en pjece "50 film til filmundervisning" og ser man på efterspørgslen af disse film, så har den været så kraftig, at man et par steder er kommet op på 235 afslag; til en lang række film har man måttet give omkring 100 afslag – hvorfor: der er ikke penge til flere kopier.

For nogle år siden indlemmede SFC to spillefilm af den indiske instruktør Satyajit Ray's verdensberømte film om Apu. Grunden var at ingen andre ville vise dem. De fik almindelig biografdistribution – der er altså ikke tale om noget nyt, men om at følge en allerede startet tendens op: statsdistribution også af spillefilm. Pengemangel har forhindret dette hidtil, men der ville være nok at rive i. Og interessen omkring de to film, der i 1969/70 havde henholdsvis 116 og 66 udlån, må siges yderligere at understrege behovet for at en del af statens millioner "til fremme af filmkunsten i Danmark" i fremtiden bruges til formidling. Loven siger jo netop "i Danmark" og det er ikke kun et par københavnske biografer!

Filmudlejerne bestemmer ofte biografernes repertoire - og bryder dermed loven. Af Claus Ib Olsen, undervisningsassistent i filmvidenskab

Bevillingsloven er et udtryk for at staten gerne vil have hånd i hanke med hvilke folk, der driver hvilke biografer og på hvilken måde disse biografer drives. Om udlejning af film her i landet har filmloven af 1964 ikke meget at sige – og man kunne gøre sig nogle tanker om den logik, der på den ene side fører til en mulighed for en stram kulturpolitik i forevisningsleddet (biograferne) og på den anden overser, at der også kan drives (kultur)politik i distributions- eller indkøbsleddet (udlejerne). Dog siger loven så meget om udlejning, at den enkelte bevillingshaver ikke må være forhindret i frit og uafhængigt at bestemme over biografens repertoire, og at derfor udlejning af en enkelt film ikke fra udlejers side må betinges af at der skal aftages flere film (§7, §16).

Dette er lovens indstilling, men det ville være utilladeligt naivt at tro på, at denne indstilling bliver fulgt i praksis. I dag hvor situationen er den, at det (nogle få hovedstadsbiografer undtaget) er sælgers marked, vil man kunne finde adskillige eksempler på en sådan block-booking. Noget andet er, at det i sagens natur vil være halsløs gerning at fremlægge beviserne i fuld offentlighed. Den enkelte biograf ejer har hovedbrud nok med at få det hele til at løbe rundt, og vil derfor nødtigt bringe sig i et modsætningsforhold til den eller de udlejere, der i forvejen kører ham stramt.

Lad os se på den legale udlejerpraksis herhjemme. Der eksisterer en aftale mellem biograferne og de amerikanske udlejere, eller rettere med MPEAA (Motion Picture Export Association of America), som afstikker linjerne for hvordan en film normalt handles.

Fra amerikansk side har man dog ønsket at visse film skulle unddrages disse bestemmelser, helafstens-film og film med ekstra stort budget. Man enedes så om at hvert medlem af MPEAA hvert år måtte anmelde to film som *frit forhandlelige*.

Denne aftale er stadig aktuel, men hvad der i dag er mindre aktuelt, er baggrunden for hele sagen. Ordningen etableredes i 50'erne, hvor man i den amerikanske filmindustri netop satsede på disse lange film. I dag har man stort set lagt produktionen om, og der ville intet være til hinder for, at alle importerede film kunne handles på samme betingelser. En gennemgang af selskabernes valg af frit forhandlelige film, lader da også ane, at det ofte er andre kriterier end spillelængde og omkostninger, der lægges til grund for udvælgelsen.

Til problematikken omkring disse film kommer så tillige, at flere af de store selskaber gennem deres distributionssystem formidler film fra andre mindre medlemmer af MPEAA og derigennem forøger antallet af »frie« film. Er en film en gang udvalgt som frit forhandlelig, vedbliver den med at have samme status. Det vil sige, at den enkelte store udlejer ikke i dag forhandler 2 »frie« film om året, men derimod ofte en hel række film.

Fox står foruden for sine egne, tillige for udlejningen af film fra *Avco Embassy* og *ABC*. Alle tre selskaber er tilsluttet MPEAA (selv om det for de to sidstnævntes vedkommende ikke fremgår af Motion Picture Almanac, 1970), hvilket re-

sulterer i at Fox i sine forhandlinger med den aktuelle biograf ikke forhandler to, men seks frie film pr. år. Til dette tal kommer så tillige repremierer på en række film, der tidligere var udvalgt som frit forhandlelige.

Man kunne så påstå, at det med de »frie« film ku' der vel ikke være noget ondt i – men er der ikke det? – Lad os se på et eksempel:

Kubrick-filmen 2001 var en film, der på grund af sin længde og sit omkostningsniveau var udpeget som frit forhandlelig. Der var naturligvis flere københavnske premierebiografer, der var interesseret i at få den på plakaten. I alt fald var både Kinopalæet og Imperial ude efter den, og det ville – filmens format og karakter taget i betragtning, have været naturligt om et af disse to teatre havde fået den. 2001 kom imidlertid op på Rialto. Grunden: i handelsbetingelserne indgik et diktat om at den skulle garanteres en spilletid på mindst 26 uger. En sådan betingelse var betydelig nemmere at opfylde for Rialto med 737 pladser end for Kinopalæet eller Imperial med henholdsvis 1118 og 1521 pladser. Resultatet var, at filmen og i sidste instans publikum blev sorteper, på den måde, at Rialto hverken har lærred- eller lydfaciliteter til en film af det format, og det kan naturligvis hverken film eller publikum være tjent med.

Det kan tillige være lærerigt at se på biografernes repertoire. En biograf som Metropol er kendt for at have mange Disney film på programmet. Disney udlejedes indtil for et årstid siden af Gloria, og man kunne følgelig også finde adskillige Gloriafilm på Metropols plakat. I dag udlejes Disney gennem Metro, og man vil nu tilsvarende finde flere Metro-film på teatrets repertoire.

Også for de danske films vedkommende er der (over for biograferne) tale om en repressiv tolerance. Der er visse faste kanaler gennem hvilke en dansk film arbejder sig frem gennem landet. Det er ikke muligt for en hvilken som helst forstadsbiograf at sætte en dansk film på programmet efter at den har forladt premiereteatret, men man må pænt vente til det bliver ens tur, med det resultat, at filmen ofte er udspillet, når den endelig bliver tilbudt en.

Ved den forestående revision af filmloven kunne man se sig om efter et alternativt eller sideløbende forslag med hensyn til import og distribution af spillefilm herhjemme. I Norge har man en ordning, hvorefter kommunerne distribuerer film til biograferne. Denne form ville nok ikke være den bedste, men man burde undersøge, hvorledes staten (kulturministeriet) evt. parallelt med den nuværende ordning i betydeligt omfang kunne importere og distribuere film til de danske biografer.

Manuskripter utilfredsstillende som vur- deringsgrundlag - hævder filmkritikeren Morten Piil, der er suppleant i Filmrådet

Filmrådets arbejdsgrundlag er indsendte manuskripter og i ganske få tilfælde indsendte film eller filmudkast. Ved hjælp af dette materiale prøver rådet at vurdere om et filmprojekt bør støttes. Rådets medlemmer har ingen direkte kontakt med indsenderne, og det forventes ikke, at medlemmerne har

noget kendskab til indsendernes tidligere virke inden for film eller andre områder.

Den første erfaring man gør, når man i rådet skal tage stilling til om et manuskript skal have støtte, er, at denne vurdering foretages på et overordentlig spinkelt grundlag. Efterhånden som filmkunsten har frigjort sig fra litterære og teatermæssige struktur-konventioner, er filmmanuskriptets betydning i instruktørens arbejdsproces blevet formindsket. Manuskriptet er i mange tilfælde blot en skitse, et i sig selv ganske uvæsentligt udgangspunkt for den egentlige filmskaben, der finder sted under optagelserne og ved klippebordet. Så centrale nyere danske film som »Balladen om Carl-Henning«, »Giv Gud en chance om søndagen« og »Angående Lone« er eksempler på denne fremgangsmåde.

Det, Filmrådets medlemmer da ofte skal vurdere, er simpelt hen et motiv. Men enhver kunsthistorisk erfaring vil lære én, at det ene motiv kan være lige så godt som det andet. Et maleris værdi består ikke i, at det er Møns Klint, der males, men i den måde, hvorpå Møns Klint males. I de fleste tilfælde er det altså umuligt at forudse kvaliteten af en film udelukkende på grundlag af denne films »manuskript«, med mindre man vil lade motivvalget være en kvalitet i sig selv. Det kan imidlertid ikke være Filmrådets – eller andre offentlige støtteorganers – opgave at vurdere, om det er mere væsentligt at beskrive en præsts absurde situation i det moderne Danmark end en pighjemsflygtnings ensomhed i forskellige københavnske miljøer. Et »filmråds« opgave må primært være æstetisk – det vil sige, at det konstant må have kunstværkets totalitet for øje og ikke lade sig vildlede af private idiosynkrasier.

Det er derfor nødvendigt, at vurderingsgrundlaget for støtte til film udvides betydeligt. Hvis et »filmråd« skal kunne danne sig et blot nogenlunde klart billede af den færdige film (og dermed af dens kvalitet), er det langt fra nok udelukkende at holde sig til det indsendte manuskript. Man må kunne kræve, at rådets medlemmer er eller gør sig fortrolig med indsenderens øvrige filmiske arbejde, så projektet kan ses i sin rette æstetiske sammenhæng. Og man må åbne mulighed for, at en personlig kontakt med instruktøren kan give rådsmedlemmet svar på spørgsmål, som selve manuskriptet ikke besvarer, men som kan give bedømmeren et klarere billede af det arbejde, der skal bedømmes.

De mennesker, som i fremtiden skal træffe den vigtige afgørelse om en film skal have offentlig støtte, bør have så mange hjælpemidler ved hånden som muligt. Det er misforstået puritanisme at tro, at man bliver mere retfærdig i sin bedømmelse, hvis man udelukkende går ud fra et indsendt skriftligt materiale. Skabelsen af en film er en så mangesidig proces, at dette materiale i langt de fleste tilfælde kun kan give et meget ufuldstændigt billede af den film, instruktøren forestiller sig at lave. Det er dette billede, som bedømmeren har til opgave at gøre så fuldstændigt som muligt. Han må derfor have mulighed for at gøre sit vurderingsmateriale så stort som han selv ønsker det.

Det bør være et forpligtende job at sidde i et »filmråd«. Det bør kræve filmisk viden, dømmekraft og initiativ. Øjeblikkets bureaukratiske arbejdsform i Filmrådet er utilfredsstillende for såvel bedømmeren som for den, der skal bedømmes.

Hvorfor hedder det en work-shop? spørger maleren og filminstruktøren Per Kirkeby

I august måned var Filmfonden og Danmarks Radios work-shop klar til start i lejede lokaler ved ASA studierne i Kgs. Lyngby. Egentlig skulle både filmfond og DR stille med 200.000 kr. til brug for filmproduktion under friere former end normalt, men indtil videre er der kun fondens del at tære på. Work-shop'ens organisation består af en 4 mands ledelse og et 4 mands arbejdsudvalg. Man har indkøbt forskelligt apparatur og sigter på at blive et forum for eksperimenter og alternativ filmproduktion, som ellers ikke ville have finansielle muligheder. Imidlertid er work-shop'en ikke blevet udelt positivt modtaget, den er bl. a. blevet beskyldt for at være unødigt bureaukratisk. En af kritikerne redegør her for, hvad der er i vejen, og giver dermed også et billede af de problemer som selektiv filmstøtte konstant vil støde på.

Rygtet gik at Filmfonden og Danmarks Radio ville lave en workshop. Det skulle være noget med eksperimenter som man siger ved den slags lejligheder, og det lød jo rigtigt vildt da det viste sig at være noget med hovedvægten lagt på 8 mm, den ikke-institutionaliserede films format. Så fik jeg en meddelelse, der samtidig var en invitation og en redegørelse for og til denne her workshop. Der stod at man havde anskaffet professionelt 16 mm udstyr samt fire super 8 mm kameraer, som altså åbenbart ikke var professionelle. Der var også en redegørelse for arbejdsgangen, noget en workshop vel egentlig selv skulle finde ud af, ja det ville på mange måder være her det egentlige arbejde ville komme til at ligge, forskellige strukturer giver forskellige film, nå men hvorom alting er så skal det her citeres: „Produktionsgrupper tænkes sammensat med det formål at gennemarbejde ideer til produktion. Produktionsgruppernes arbejde falder i to perioder – en forberedelsesperiode og en produktionsperiode. Når gruppen er nået frem til et arbejdsgrundlag for en eller flere produktioner, afgør workshop'ens ledelse igangsættelsen af produktionen under hensyntagen til budget og faciliteter.“ Her har man simpelthen på et bræt opregnet og ordnet alle de ting der er begrænsende og primitivt ved den konventionelle film, endnu engang ser vi et æstetisk syn forklædt som rimelig administration og håndværk. Opdelingen i en forberedelsesperiode og en produktionsperiode er en ganske bestemt og absolut brugbar måde at arbejde med film på, og det er stort set den vi kender, med en ikke-filmisk artikuleringsperiode og så en realiseringsperiode. Men der er andre måder hvor selve det filmiske materiale fører andre steder hen, det er sådan man arbejder i andre kunstarter, og så længe det ikke erkendes kan man sige at filmen i virkeligheden slet ikke eksisterer som genre, den eksisterer kun som et teknisk apparat. Denne opdeling af arbejdsprocessen fører til de kendte problemer; overgangen fra første til anden periode bestemmes af en censurinstans der kaldes ledelse, og hermed indføres hele det autoritære ræs, og det har ikke noget at gøre med om det er rare og begavede mennesker der sidder i ledelse. Det her er systemet. Thi ledelsen arbejder under hensyntagen til budget, og så er vi nået frem til begyndelsen. Fordi film er dyrt har man indført forberedelsesperioden, en proces hvis formål var at undgå spild, fordi film er dyrt har man fået en censur, hvor kommer pengene

fra. Men hvis nu film ikke var dyrt, så kunne det vel være helt anderledes. 8 mm er i forhold til det beløb man normalt tænker i meget billigt og her kunne man begynde. Springe alt det æstetiske over og begynde med dette simple at 8 mm er billigt. Billigheden er den væsentligste forskel på 8 mm og de andre formater, der er ikke noget magisk ved 8 mm, det er bare billigt. Havde man nu taget konsekvensen af det her, så havde man givet workshop'en frihed til at skabe en ny struktur i sin arbejdsproces, og hermed grundlaget for en ny film, hvad der vel på en eller anden måde er meningen med den nye butik. Det ville være blevet en mere rummelig model, for der ville både have været plads til den kendte film, den med de to perioder, og så dem vi ikke kender. I den kendte struktur er der kun plads til de kendte. Jeg håber at dette fritager mig for beskyldninger om at argumentere den anden vej fra, altså beskyldninger om at jeg vil have alle film til at se ud efter et ganske bestemt æstetisk mønster. Jeg forstår bare ikke hvorfor man drager 8 mm ind i spillet uden at gøre sig klart hvad det er der er med det her 8 mm. Den frihed det billige skidt giver en. Det er en grotesk tanke med dette filmfondsapparat omkring det latterlige lille 8 mm apparat. Selv om der stod i meddelelsen, at ledelsen bestod af fire af Filmfonden og Danmarks Radio udpeget medlemmer, så kunne det jo være at det bare var en lidt fantasifuld måde at tænke på, og at tingene stod til at ændre på det orienterende møde som meddelelsen også indbød til. Men nej, disse fire oppefra udvalgte personer var selve betingelsen for pengenes tilstedeværelse, og denne ledelse kunne ikke forestille sig nogen anden måde at administrere tingene på end den anførte, det ene forklarer jo det andet. Efter mødet kom der et brev hvor der stod noget om at hvis man havde et manuskript eller ide, så skulle man sende det ind til bedømmelse, og hvis det kom inden den og den tid så kom det med på det møde der skulle være på den og den tid, og så kunne man få et hurtigt svar. Jeg kunne blot tænke mig at vide hvorfor det hedder en workshop. Men som sædvanlig kan man jo prøve at redde sig noget film. Ja, de visioner, ak ja.

AL MAGT TIL BILLEDET
NED MED IMPERIALISMEN
BORT MED YTRINGSFRIHEDEN

Kandidatstipendiat, cand. jur. Dan Harild om offentlighed i forvaltningen. Filmfondens arbejde trænger til offentlighed

Forskellige ord har fået stadig mere plads i den offentlige debat – demokrati – økonomisk demokrati – medbestemmelse – medindflydelse – ytringsfrihed – forsamlingsfrihed – retssikkerhed – domstolskontrol – offentlighed – samfundsplanlægning – samfundsmålsætning.

Er det tomme ord eller har de reelt indhold? Er der nogen sammenhæng mellem disse begreber? Hvordan passer begrebet offentlighed ind mellem de andre? Hvad betyder dette begreb?

Lad mig forsøge en forenkling: det bestående system hyl-der den ideologi, at de offentlige myndigheders magtudøvel-

se er legaliseret gennem vælgernes frie valg af repræsentanter til folketinget.

Da den valgkamp, der udspilles ca. hvert fjerde år, føres ved hjælp af organisationsapparater, penge, slogans, „rigtige“ ansigter og den „rigtige“ fremtræden, og da valgløfter iøvrigt ikke på nogen måde er bindende, må man gå ud fra, at folkets repræsentanter rent faktisk vælges på grundlag af betragtninger over, hvem der er til at stole på; det bliver et spørgsmål om deres troværdighed. Det vil sige, at de får carte blanche. De er i deres „realpolitik“ ikke forpligtet af noget som helst, hverken valgløfter eller partiprogram – man går simpelthen ud fra, at de gør det, der er bedst for landet. Det eneste, de skal rette sig efter, er grundloven, og det må man vel gå ud fra, at de gør; for det meste.

Så er der deres medhjælpere, den offentlige forvaltning. Den får overladt alle de beslutninger, som folketinget ikke selv kan overkomme at træffe, altså langt de fleste.

Der er i det system, vi har herhjemme, indbygget forskellige måder, hvorpå den offentlige forvaltning kontrolleres. Domstolene, ombudsmanden, og den hierarkiske opbygning af forvaltningen, hvor de overordnede myndigheder fører tilsyn med de underordnede.

Princippet om offentlighed i forvaltningen kan også betragtes som en kontrolmulighed. Som en mulighed for at befolkningen kan kontrollere, at det, de offentlige myndigheder foretager sig, er noget fornuftigt, noget, som kan føre til at lette de materielle livsbetingelser og hvad man ellers kan ønske sig.

Offentlighedsprincippet kan endvidere tjene til, at enkeltpersoner eller grupper af personer motiveres til at fremsætte ideer og ønsker over for de offentlige myndigheder, som således kan gøre brug af ellers uudnyttede intellektuelle ressourcer i den „brede“ befolkning.

Selvfølgelig kan offentlighedsprincippet også blot tjene en informativ funktion, således forstået, at befolkningen nok skal orienteres om de beslutninger, der er eller vil blive truffet, men at den iøvrigt skal spille den passive rolle.

Endelig er der den mulighed, at princippet kun er en del af en facade, som systemet har bygget op, og som skal vise, at det er et mægtigt demokratisk land, vi lever i – og at princippet måske slet ikke har nogensomhelst reel værdi for befolkningen.

Hvis man går ind for, at befolkningen skal deltage aktivt i samfundslivet, i „den demokratiske proces“, hvis man akcepterer, at befolkningen til en vis grad skal være medbestemmende i samfundsanliggender og kunne kontrollere myndighederne, så bliver gennemførelsen af offentlighedsprincippet en betingelse for, at ytringsfrihed, forsamlingsfrihed og foreningsfrihed kan blive andet end tomme begreber: retten til at udtale sig frit osv. har ikke megen værdi, hvis man er afskåret fra at få at vide, hvad myndighederne foretager sig – eller værre: hvis de, der behersker massemedierne giver befolkningen et fordrejet billede af, hvad der sker i samfundet.

Ytringsfriheden m.m. er ligeledes en betingelse for, at offentlighedsprincippet kan få nogen betydning: det hjælper ikke befolkningen, at den ved, hvad myndighederne foretager sig, hvis det er strafbart at tale om det og at udsprede sine meninger.

Offentlig betyder åben, og gennemførte man fuld offentlighed i forvaltningen, skulle det betyde, at alle kunne få kendskab til, hvad forvaltningen foretager sig og hvorfor – at intet var hemmeligt.

Det danske system opererer med forskellige former for offentlighed. Og det er ikke dem alle, der har relevans for fordelingen af filmfondens midler.

Reglerne om „projektoffentlighed“, om at visse planer og projekter skal offentliggøres inden den endelige vedtagelse, findes f. eks. især inden for vejlovgivningen, bygge- og byplanlovgivningen. Formålet med reglerne er (vistnok) at de

menesker eller virksomheder, der bliver berørt af myndighedernes planer eller projekter, kan få mulighed for at gøre indsigelse, inden planerne bliver realiseret. Reglerne giver også eventuel sagkundskab uden for de kompetente forvaltningsmyndigheder mulighed for at rette kritik mod planerne. Meningen med at give adgang for indsigelser er tilsyneladende, at myndighedernes afgørelser ikke skal få utilsigtede konsekvenser for de berørte personer eller befolkningsgrupper. Derimod viser f. eks. sagen om Københavns kommunes byplanvedtægt for Islands Brygge, hvor kommunen afviste over 6.000 protester mod det kommende SAS-hotel, at reglerne ikke primært skal tjene den lokale befolknings interesser.

Reglerne om partsoffentlighed, som blev indført i 1964, ligner reglerne om projektoffentlighed. Det er de personer eller virksomheder, hvis interesser vil blive direkte berørt af en afgørelse, der som „parter“ kan få adgang til at se sagens akter og komme med en udtalelse, før der træffes afgørelse. Men mens projektoffentlighed kun findes inden for bestemte sagområder, kan man i princippet benytte partsoffentlighedsreglerne inden for alle områder af forvaltningen; således kan også personer eller grupper, der ansøger om støtte af filmfondens midler, benytte dem. Det, en part har adgang til at se, er det skriftlige materiale, som har ligget til grund for en afgørelse. Herfra undtages dog såkaldt „internt“ materiale, f. eks. mødereferater, koncepter, udkast, forslag og resume af den sag, der træffes afgørelse i.

Andet skriftligt materiale kan man få lov at se, medmindre hensynet til den, der er part, „findes at burde vige for afgørende hensyn til offentlige eller private interesser“.

De regler om almindelig offentlighed i forvaltningen, der træder i kraft den 1. januar 1971 (hvor enhver kan forlange at blive gjort bekendt med det skriftlige materiale i sager, der er eller har været under behandling hos en forvaltningsmyndighed), svarer til partsoffentlighedsreglerne, bortset fra at der er flere undtagelser i de nye regler. En ejendommelig angst for, hvad folk kan finde på, hvis de får for meget at vide, bevirker tilsyneladende, at man hellere indfører en undtagelse for meget end en for lidt.

Hvis sagens akter indeholder oplysninger om enkeltpersoners personlige og økonomiske forhold, kan man ikke få lov til at se i akterne. Heller ikke, hvis indholdet kan bringes ind under „forretningshemmeligheder“. Endvidere vil hensynet til statens sikkerhed m. v., til det offentlige økonomiske interesser, samt til „beskyttelse af andre interesser, hvor hemmeligholdelse efter forholdets særlige karakter er påkrævet“, kunne bevirke, at skriftligt materiale ikke bliver offentligt tilgængeligt.

Mens reglerne om projektoffentlighed vedrører selve den afgørelse, der skal træffes, og reglerne om almindelig og om partsoffentlighed retter sig mod det skriftlige grundlag for afgørelsen, så skulle reglerne om „mødeoffentlighed“ i princippet give borgerne mulighed for at følge, hvordan myndighederne anvender det tilvejebragte materiale og en eventuel målsætning til at argumentere sig frem til en afgørelse. Sådanne regler gælder f. eks. for kommunalbestyrelserne og for radiorådet.

Hvis imidlertid diskussionen i sådanne åbne møder ikke giver mulighed for at få klarhed over, hvordan de og de præmisser fører frem til den og den bestemte konklusion, hvis man f. eks. uden alt for megen snak skrider til afstemning, uden at de enkelte medlemmer begrunder deres stemmeafgivning, så mister mødet som et åbent møde en væsentlig del af sin værdi. Så kan man ligeså godt udelukke folk fra at overvære sådanne møder, og blot bekendtgøre, hvilke beslutninger, der træffes.

Man møder her en af de væsentligste mangler ved dansk forvaltning: myndighederne har normalt ikke pligt til at begrundede deres afgørelser. Hvis almindelige mennesker – eller pressen for den sags skyld – ikke kan få at vide, hvad myn-

dighederne lægger vægt på, når de træffer en afgørelse, så er det næsten umuligt at bedømme, om afgørelsen er lovlig eller hensigtsmæssig. Og en offentlig debat eller kritik bliver vanskeliggjort, når myndighederne ikke fremlægger deres præmisser.

Hvilken betydning kan regler om offentlighed, herunder om en begrundelsespligt, få for fordelingen af filmfondens midler?

Først proceduren: Man indsender en skitse til et filmmanuskript til filmrådet og ansøger om støtte til at skrive manuskriptet. Filmrådet indstiller derefter til fondens bestyrelse, om der skal ydes støtte, og bestyrelsen træffer en afgørelse.

Hvis man har et færdigt manuskript, kan man sende en ansøgning til filmrådet om produktionsstøtte (garanti). Rådet giver en indstilling til bestyrelsen, som beslutter, om der skal gives støtte og i givet fald, hvor meget. Er filmrådets indstilling negativ, er bestyrelsen afskåret fra at yde støtte.

Endelig gennemgår filmrådet hver sommer årets film og indstiller til bestyrelsen, at der gives kvalitetsbidrag for de og de film. Denne indstilling er ifølge lovens forarbejder bindende for bestyrelsen.

Loven åbner desuden også mulighed for, at der kan ydes støtte til uddannelse, modernisering af biografer, danske films deltagelse ved udenlandske festivaler, og for præmiering af filmudlejere.

Filmrådet er det kunstneriske bedømmelsesudvalg, og fondens bestyrelse det økonomisk ansvarlige organ.

Problemet er efter hvilke retningslinier man skal afgøre om en skitse til et manuskript, et færdigt manuskript eller en film er værdig til støtte eller kvalitetsbidrag.

Loven giver ikke megen vejledning. Der står blot (§ 17), at fondens midler skal anvendes „til fremme af filmkunsten i Danmark“.

Går man til den betænkning om biografvæsenet (afgivet af et af justitsministeriet den 10.1.1947 nedsat udvalg), der har dannet grundlag for kulturministeriets forslag til den gældende lov (nr. 155 af 27.5.1964), så finder man på side 21 følgende udtalelse: „Ligesom de tidligere biografudvalg er udvalgt af den opfattelse, at opretholdelsen af en selvstændig dansk filmproduktion er af overordentlig betydning. I første række lægger man vægt på de nationalkulturelle hensyn, betydningen af, at filmen bevares som et udtryksmiddel og instrument for dansk kultur og dansk kunst. Stærke nationaløkonomiske... grunde underbygger yderligere dette standpunkt“. Det fremgår altså, at filmen menes at have værdi som en del af nationens kultur, og at den har betydning for landets økonomi. Derudover er der heller intet at hente i denne udtalelse.

Det er måske hverken muligt eller ønskeligt at formulere faste retningslinier for, hvornår en film må anses for at have kulturel eller kunstnerisk værdi. Men så bliver konsekvensen, at ansvaret lægges på de mennesker, der skal træffe de konkrete afgørelser, og det bliver derfor afgørende, hvilke personer man vælger til de kompetente organer, i første række filmrådet.

Af filmrådets 7 medlemmer er de 6 repræsentanter for forfatterne, komponisterne, filminstruktørerne, filmfotografene, skuespillerne og anmelderne, mens den sidste er for tiden er byretsdommer, altså jurist. Forsåvidt angår juristen, der er formand for rådet, og hvis stemme tæller dobbelt ved stemmelighed, beror det sikkert på tilfældigheder, hvilke begreber han eller hun har om filmkunst, om „retninger“ inden for kunsten og om kunstens betydning for udviklingen af samfundet. Repræsentanterne for de nævnte grupper skal ifølge loven udpeges efter indstilling af de organisationer, som udgør „den almindelige repræsentation for de pågældende faglige interesser“ – samtlige medlemmer udpeges (af kulturministeren) for et tidsrum af 4 år.

Det betyder, at det bliver afgørende for de beslutninger,

der træffes i rådet, om de 6 faglige repræsentanter er eller føler sig bundet af deres organisationer, hvordan diskussionen føres inden for disse organisationer, og hvilken linie organisationerne følger.

Med de foreliggende usikkerhedsmomenter – lovens intetsigende formålsparagraf, proceduren for filmrådets afvejning af synspunkter, organisationernes fremgangsmåde når de skal finde frem til en kunstnerisk (eller politisk) målestok for vurdering af film, disse organisationers repræsentativitet inden for de respektive fag – kunne man vel finde det rimeligt at inddrage flere synspunkter i debatten om, hvilke film der skal støttes og præmieres. Ikke alene fordi det er mere demokratisk, at den almindelige brede befolkning gennem en offentlig debat har mulighed for at påvirke de kompetente myndigheders beslutninger. Også fordi der sandsynligvis uden for den kreds af personer, der under de nuværende forhold har indflydelse, findes en række mennesker, der har ligeså store eller større forudsætninger for at tage stilling til de kulturelle/politiske problemer, der er forbundet med udvalget af midlerne.

Som det er idag, hvor såvel rådets som bestyrelsens møder er lukkede, og hvor der almindeligvis ikke slipper noget ud om disse organers præmisser for at yde eller nægte støtte, er offentligheden, herunder eventuelle særligt interesserede og sagkyndige, i realiteten afskåret fra at diskutere og kritisere de truffe beslutninger.

Amanuensis Søren Kjørup kommenterer behovet for støtte til filmlitteratur og kritiserer fondens politik

Danmark er et land der er ekstremt underforsynet med filmlitteratur. Der findes praktisk talt på dansk ingen oversættelser af den rige udenlandske både teoretiske og kritiske litteratur om filmkunsten, og hvad der findes af bøger om film af danske skribenter står i et grotesk misforhold til den store og kompetente skrivelyst man støder på både hos skribenterne omkring Kosmorama, die Asta, Film 70 og f. eks. blandt andet studenterne ved filmstudiet ved Københavns Universitet.

Forklaringen på dette faktum er naturligvis ligetil: Der skrives ingen bøger om film på dansk, fordi de ikke kan blive udgivet. Der udgives ingen bøger om film på dansk, fordi de ikke bliver solgt. Der sælges ingen bøger om dansk film, fordi publikum ikke er vant til at læse bøger om film. Og publikum er ikke vant til at læse om film, fordi der ingen bøger skrives og udgives.

En simpel ond cirkel, altså. Og en ond cirkel med alle den onde cirkels typiske urimeligheder. F. eks. det at på trods af at publikummet for gode film i Danmark er langt større end publikummet for god litteratur, udgives der langt mere litteratur om litteratur end der udgives litteratur om film. Eller f. eks. den at på trods af at udsendelser om film i radio og tv har en langt større lytter- og seerskare end udsendelser om litteratur sælges der langt flere bøger om litteratur end om film. Eller f. eks. at det samlede årlige oplag af filmtidsskrifter er større end det samlede årlige oplag af litterært-kulturelle tidsskrifter, medens det samlede oplag af filmbøger er langt mindre end oplaget af litterært-kulturelle tidsskrifter.

Denne onde cirkel både kan og må brydes, og at bryde den kan kun være et spørgsmål om penge, et spørgsmål om

at investere i denne nye vare, filmlitteratur, på det danske bogmarked. Men man kan næppe forvente at danske forlag af sig selv skulle kaste sig ud i denne investering, – dertil er de store og rige forlag for satte og for uinteresserede i det på forhånd ikke helt sikre eller i hvert fald etablerede og de små og idealistiske forlag for fattige.

Men intet ville være rimeligere end at nogle af Filmfondens mange penge blev brugt til at ændre denne cirkel fra en ond til en god. For denne gode cirkel vil ikke blot være en cirkel hvor stadig flere skribenter får udgivet stadig mere der læses af stadig flere; det vil være en cirkel der også medfører en stadig større interesse for film, og vel at mærke for gode film, for de film man overhovedet gider skrive og læse om. Skal Filmfondens mange penge anvendes til en styrkelse af den seriøse filminteresse og filmproduktionen i Danmark vil støtte til udgivelse af filmlitteratur være en opgave man ikke burde kunne komme uden om.

Hvis imidlertid støtte til udgivelse af filmlitteratur skal være en opgave den ny filmlovs administratorer ikke skal kunne komme uden om, må dette formuleres helt klart i loven. Også efter den gamle lov kan der gives støtte til udgivelse af filmlitteratur, men i den relevante paragraf, § 18, stk. 5, tales der ikke specielt om litteratur, men kun om at „i særlige tilfælde“ kan man give „støtte til andre formål“.

I den nye lov må det formuleres helt på linie med støtten til filmproduktionen o.s.v. at der kan gives støtte til udgivelse af filmlitteratur. Og det må samtidig formuleres klart, hvem der skal træffe afgørelse om støtte til hvad. Under den gamle lov har det i praksis været Filmfondens næsten enevældige administratorer der har taget disse beslutninger, og hvad man end vil mene om dem, indtager de i hvert fald ikke de poster de i øjeblikket indtager på grund af noget kendskab til film og filmlitteratur. Hvilket har ført til, at man har støttet udgivelsen af Sadouls filmhistorie, Niels Jensens bog om „Filmkunst“ og Bjørn Rasmussens „Filmens Hvem, Hvad, Hvor“, fordi de er store principielle værker, medens man har afvist støtte til Martin Drouzys bog om Bunuel, dels på grund af fornærmelse på en enkelt redaktør på forlaget Rhodos, dels fordi det er et værk om en enkelt instruktør.

Men vi kommer aldrig ud af den onde cirkel, hvis kun store principielle mursten kan få støtte, og hvis spørgsmålet om hvad der skal støttes afgøres af ømskindede ignoranter på filmens område. Hvad vi trænger til er en rig og varieret litteratur om film og filmskabere, anskuet fra mange forskellige synspunkter og på mange forskellige niveauer. Og dette må den nye filmlov hjælpe os til at få.

Studienævnet ved filmstudiet på Københavns Universitet skriver om behovet for en filmforskning

Det er vor opfattelse, at en kommende filmlov (ligesom i øvrigt til dels den nuværende) ikke alene skal give retningslinjer for hvorledes selve celluloidstrimlerne skal produceres og distribueres, men også forbedre mulighederne for at skabe et bedre *filmklima*, en bedre filmsituation.

Vor grundopfattelse er, at »filmen« ligesom andre kunstarter i det vesterlandske samfund i dag, er en slags institution, hvor der eksisterer et gensidigt afhængigheds- og

påvirkningsforhold mellem en lang række implicerede: film-skabere, skuespillere, teknikere, producenter, biografgængere, kritikere, filmforskere, filmpædagoger, administratorer af filmlovgivningen og sikkert flere andre grupper. Enhver af disse grupper deltager i en samlet bestræbelse, nemlig den der løst kan karakteriseres som det at skabe »bedre« film, og »bedre« filmoplevelse. Afhængigheden de enkelte grupper imellem er givetvis større end almindeligt antaget. F. eks. kan der jo ikke skabes en mere kvalificeret filmoplevelse end filmene giver mulighed for, og der kan ikke (i det lange løb ihvertfald) produceres film, der ikke er »forståelse« for. Det falder os derfor naturligt ved filmlovens revision at pege på muligheden af at lovgive for dette område under ét.

Vi er overbeviste om at filmstudiet (og den forskning det forhåbentlig vil medføre) på langt sigt vil gavne filmsituationen, filminstitutionen om man vil. Det er kun et år siden at de første bifagskandidater blev færdige, og endnu er ikke 50 uddannet. Det er derfor vanskeligt at udtale sig med sikkerhed om virkningerne af et filmstudium. Tilgangen til faget og efterspørgslen efter kvalificerede undervisere vidner dog allerede nu om en ny stor interesse for film, en interesse som alle implicerede vel kun kan være enige om at udbygge og give så gode arbejdsforhold som muligt. Manglen på filmforskere og filmforskning har været udtalt i adskillige år.

Både filmhistoriske, filmæstetiske, filmsociologiske og filmpsykologiske emner fortjener, at vi kan tale om dem med større vished, end den enkeltes mere eller mindre reflekterende betragtninger. En filmforskning vil kunne sætte ind på to fronter, dels ved at undersøge det eksisterende filmmateriale, dels ved at kunne forelægge resultater, der kan indgå i planlægning og overvejelser ved tilrettelæggelsen af snart sagt enhver filmaktivitet.

Konkretiseret vil disse betragtninger føre til følgende konklusion.

I en kommende filmlov må der skabes mere eller mindre konkrete retningslinjer, der giver ministeren mulighed for at bevilge penge eller på anden måde støtte:

- 1) filmforskningen,
- 2) stipendier til videregående selvstændige filmvidenskabelige studier,
- 3) udgivelse af filmpublikationer af videnskabelig art.

Herudover vil vi gerne understrege den betydning som Filmmuseet og Statens Filmcentral har for filmforskningen og filmformidlingen. Imidlertid synes begge institutioner af økonomiske grunde ikke at kunne leve op til de forventninger, som en kommende filmforskning og udvidet filmundervisning måtte stille. Allerede på indeværende tidspunkt er begge institutioner så hårdt trængt, at en øjeblikkelig forbedring må anses for mere end ønskelig. Vi henstiller derfor meget indtrængende, at følgende forslag inddrages i loven eller i det mindste i de økonomiske overvejelser, man må gøre sig ved lovens effektivering.

Vedrørende Filmmuseet:

- 1) Udvidelse af det videnskabelige personale, især med henblik på rekonstruktion til så vidt muligt original udgave af samtlige eksisterende og kommende filmkopier.
- 2) Faste bevillinger, således at Museet kan trække kopier af samtlige danske spillefilm og hovedparten af kortfilmene.
- 3) Afleveringspligt af 1 kopi af alle i landet offentligt viste film.
- 4) Bevillinger således at samtlige nitratkopier kan overføres til safetykopier, og det herved bliver muligt for forskning og undervisning at få adgang til at se Museets film.
- 5) Bevillinger til ekstra kopier af film, der er særlig interessante i forskningsøjemed, og som ikke bør udsættes for den slitage som gennemkørsel i et klippebord nødvendigtvis udgør.

Vedrørende Statens Filmcentral:

- 1) Faste bevillinger, der gør det muligt at lave 16 mm kopier af samtlige kortfilm, der nyder offentlig støtte.
- 2) Bevillinger til et antal spillefilm i 16 mm kopier til undervisningsbrug.
- 3) Generelt øgede bevillinger til flere kopier, således at den øgede filmundervisning også får mulighed for at låne relevante film. (Pt kan ventetiden på en given film være flere måneder).

Radorådsformand Knud Heinesen om forholdet mellem film og fjernsyn - videobånd vinder frem

En af dansk TVs læresætninger i de første år var: film er ikke tv. Bag denne truisme lå en sund tanke om at udvikle tv som et selvstændigt medium, et ønske om at lægge hovedvægten på oplevelsen af den samtidige begivenhed: "Det sker her og nu". Meningen var god nok, og der var derfor heller ingen, der fandt noget selvmodsigende i, at dansk tv's eneste udsendelse igennem lange tider var filmen om skoleskibet Danmark foruden et studie billede af Peter Hansen. Tanken om samtidighedsoplevelsen var rigtig, men man kunne ikke komme uden om at foretage en registrering af begivenheder til senere udsendelse, fordi direkte udsendelser krævede og kræver et meget stort apparatur; og den eneste mulige registreringsform var filmen. Man kunne heller ikke komme udenom at benytte sig af optagelser, stadig på film, foretaget af andre og til andet brug, især kortfilm og spillefilm.

Når man taler om film og tv må man skelne mellem film som registreringsmateriale i tv og film i betydningen værker skabt for filmværket.

DR begyndte som alle andre tv-stationer i verden at registrere begivenheder og behandle problemer på film, og det tvang alle til at opdage, at filmen kunne bruges til andet end den nyhedsformidling, der hidtil havde været foretaget gennem filmugerevyen, og til andet end kunstværker, hvorunder man også kunne regne kortfilm. Med nye effektive arbejdsmetoder skabtes et nyt begreb, som man kunne kalde tv-dokumentation. Tv-folk uden ærefrygt for filmkunsten brugte filmmaterialet på en helt ny måde.

Tv stillede sig i 50'erne og i begyndelsen af 60'erne åbent over for et samarbejde med filmbranchens folk, men måtte forlange, at disse skulle udføre arbejdet på de samme betingelser som tv's producere. Mulighederne for at producere film til tv hos den danske filmbranche blev også diskuteret, men det blev umiddelbart klart, at man ikke kunne nå til enighed om produktionstid og produktionsomkostninger. Man har også været bange for et samarbejde, fordi det kan påstås at være umuligt at producere en film, der på samme tid kommunikerer optimalt på skærm og lærred. Imod disse betragtninger taler naturligvis, at man delvis tvunget af omstændighederne har vist i tusindvis af film, der ikke er produceret for tv, men for lærredet. Imidlertid har denne brug også lejlighedsvis været kritiseret, og enhver ved, hvor langt bedre en for tv produceret forestilling virker. Imidlertid kan

film vises i tv, og tv-produktioner på film kan distribueres på anden måde end igennem tv.

I mange år endnu vil filmen som registreringsmateriale være uundværlig. Apparatet er lettere og mobilt, redaktionen af udsendelser enkel og tidsbesparende, og udstyret i alle led kan anskaffes for rimelige priser. Imidlertid trænger den elektriske registrering frem. Vi har allerede farverne, og den store fordel ved den øjeblikkelige kontrol på monitor af optagelserne, og når den tekniske udvikling er nået så vidt, at videobåndet og optageudstyret giver samme mulighed for mobilitet og let redaktion som filmen, må man forvente, at filmmaterialet som sådant udgår og afløses af videobånd. Det vil sikkert ikke blot ske i tv, men måske også i det, der idag hedder filmbranchen, og producenterne vil til den tid i vid udstrækning fremstille dramatik og dokumentation til folks private brug. Så vil det være et spørgsmål, om det ikke bliver tv's nuværende produktionsformer, der kommer til at revolutionere branchen, og et samarbejde vil være langt lettere at gennemføre end idag.

Det vil imidlertid nok være for meget at forlange, at lovgivningen skal træffe afgørelser på så langt sigt og springe en udviklingsperiode af uforudset længde over.

I den formentlig lange udviklingsperiode må vi fortsat bestrebe os på at tæ de stivnede fronter op. Vi er allerede igang. Dels har filmloven af 1964 forbedret forholdene for filmindustrien, og dels har tv ændret sin indstilling. Begge parter synes at have indset, at samarbejde i en bredere forstand er nødvendigt i erkendelse af, at fjernsynet og filmindustrien gensidigt kan bidrage til hinandens udvikling. Samarbejdet er unægteligt ikke begyndt fra den ene dag til den anden, men har udviklet sig gradvist. Af foreløbige resultater kan noteres:

Medarbejdere fra filmindustrien er blevet knyttet til tv og har bidraget til at præge udviklingen.

Flere af DR's afdelinger har lagt produktionsopgaver ud til filmproduktionselskaberne.

Filmproducenterne og DR har truffet aftale om visning af danske spillefilm.

En workshop er blevet oprettet af DR og filmfonden i fællesskab med fri adgang for medarbejdere fra begge medier.

Filmskolen har taget initiativet til at knytte kontakter med radio og tv for at koordinere en vis del af undervisningen inden for de tre medier – en ny fase i samarbejdsudviklingen, som DR følger med stor interesse.

Mellem kortfilmrådet og tv er indgået aftale om, at film, hvortil der er ydet mindre end 50 % støtte fra filmfondsmidlerne, efter aftale med producenten kan til-lades vist i tv.

Der er ligeledes med kortfilmrådet indgået en aftale om co-produktion af et antal kortfilm, således at hver institution betaler halvdelen af omkostningerne, hvorefter filmene kan distribueres både i tv og som film. De praktiske resultater har hidtil ikke været store, hvilket forhåbentlig blot skyldes, at aftalen er af nyere dato.

Man kunne tænke sig et tilsvarende samarbejde for spillefilm – eventuelt i lighed med den svenske ordning, hvorefter en co-produktion mellem fonden og DR skulle løbe i biograf-distribution i f. eks. 18 måneder for derefter at kunne vises i tv.

Ved filmlovens revision har jeg ikke nogen lang ønskeliste over forhold, jeg kunne ønske ændret. Berøringsfladerne mellem DR og filmområdet i forhold til filmloven ligger på ud-dannelse og kortfilm. På ingen af disse områder er der i selve loven noget, der forhindrer et nærmere samarbejde.

DR er interesseret i, at der findes en uddannelse på det filmkunstneriske og filmtekniske område, selvom der er for-skel mellem film og tv, som gør det vanskeligt at etablere en egentlig fællesuddannelse. Tv's store antal produktioner kræver, at produktionstiden er relativ kort og effektiv, hvis de samlede omkostninger ikke skal blive astronomiske. Det

var ønskeligt, at tv's produktionstid kunne blive mindre pres-
set, men af økonomiske årsager er der ingen udsigt hertil
foreløbig. Sammenhængende hermed er det vanskeligt for tv
at opbygge en grundig uddannelse af medarbejdere til
kunstneriske produktionsområder. Det må være rigtigt, at
uddannelsen af filmkunstnere tager hensyn til alle filmens
anvendelses- og forevisningsformer.

DR ønsker også at fortsætte en udbygning af samarbejdet
om kortfilmproduktionen. Det er vigtigt, at der består
flere selvstændige udtryksmuligheder på filmområdet, som
det er tilfældet med den eksisterende fondsstøttede kortfilm-
ordning og DR's produktioner. Det giver mulighed for gen-
sidig påvirkning, eksempelvis fra den eksperimenterende kort-
film til tv's produktioner, og fra det journalistiske tv til den
engagerede kortfilm.

Film skal ikke produceres med henblik på tv-distribution,
men det er muligt at vise egnede film i tv, og jeg håber, at
samarbejdet vil forøge producenterne og fondens interesse
herfor.

På samme måde må egnede tv-film i større omfang kunne
distribueres som film. Det kan ikke være rigtigt, at ophavs-
rettlige problemer på dette, som på mange andre områder
fortsat skal kunne spærre vejen for hensigtsmæssige distri-
butionsformer til skade for publikum.

Filmskolens kunstneriske leder, instruktøren Bent Christensen mener at hverken filmskole eller filmlov er tidssvarende og at filmbranchen er 10 år bagefter

Den danske filmskole var forældet allerede inden den åbnede!
Grundlæggerne anså det for nødvendigt at indordne sig det
eksisterende branchemønster og oprettede en institution, som
producerede elever, der kunne opuges af industrien til frem-
stilling af biograffilm, korte eller lange. Årsagen til snæver-
synet var en skrækkampagne, ført over en bred front af
branchen, især biografsektoren. Sidst hårdt presset af TV-
konkurrencen og groft forbigået i filmloven af 1964.

Skolens filosofi baseredes i starten på pædagogiske fossiler
fra østlandene og man isolerede sig i et eksklusivt drivhus-
miljø. Da I. C. Lauritzen blev alene, ændrede han klogeligt
kursen og anlagde uddannelsen på det praktiske, tekniske og
håndværksmæssige. Han lettede adgangskriteriet og gav
eleverne mulighed for at lave masser af film, – skolens største
aktiv.

Når branchen alligevel ikke åbnede armene, skyldtes det
ikke, at eleverne ikke var grydeklare, men at gryderne de
skulle puttes i, ændrede form i en bestandig fremadskridende
proces. Den danske filmindustri ændrede struktur, så det
knagede, men absurd nok uden selv at være det bevidst og
derfor uden mulighed for at styre udviklingen. Kun de der
kender hovedpersonerne i dansk films top, forstår det er
muligt.

Overalt på den vestlige halvkugle var filmindustriernes
traditionelle mønstre brudt op og nye strukturer formede

sig i overensstemmelse med den tekniske udvikling og de
ændrede kulturvaner. Kun ikke i Danmark! Det er vort
nationale særkende, at vi har en forsinket reaktionstid på
godt ti år.

Her har det nye mønster tegnet sig, uden endnu at have
fundet sin endelige form. Men forandringer som er under-
kastet regler for elementær udviklingslogik, lader sig ikke
standse, og det skulle være muligt at forudse komponenternes
ændrede værdier i en ny storstruktur:

Større indflydelse for kreative filmarbejdere, med de-
centralisering af filmproduktion væk fra de traditionelle
producenter. Færre studier, men enkelte store private
produktionsenheder med rentable faciliteter. Mulighed
for fuld statsstøtte til finansiering, herunder produk-
tionssamarbejde mellem filmindustrien og Danmarks
Radio.

Udlejerne vil pr. definition få større betydning og øko-
nomisk indflydelse. Distribution og lancering – dansk og
især international – vil få meget central placering.

Friere næring vil rense biografsektoren for forretnings-
udygtige og lovændringer sikre at biografdrift ikke gøres
til profitobjekt. Ukonventionelle forevisningsformer vil
opstå i takt med udbygningen af landsomfattende kul-
turaktiviteter.

Både den private kortfilmsektor og Statens Filmcentral
vil få ændret status. Samarbejde med Danmarks Radio
vil omfatte produktion og distribution. Private vil des-
uden, som følge af decentraliseringen og ændrede op-
tagelsesmetoder, kunne optræde som base for fond-
støttede spillefilm.

Det er således ud fra forkerte forudsætninger filmfonden
for tiden angribes. Den administrerer en lov, som er skræd-
ersyet til en form som industrien ikke længere har. Derfor
passer tøjet ikke, og det er ikke relevant at rette skytset mod
fondens administration, som nødvendigvis må skære til efter
lovens skabelon, indtil det politisk er erkendt, at den hidtidige
forbruger er afgået ved døden og at den nye forbruger har
et ganske andet udseende.

Den danske filmskoles nuværende struktur er ikke tids-
svarende. Undervisningen må – i første omgang – retnings-
drejes så den følger udviklingen og uddannelsen må orien-
teres mod andre kommunikationsmedier- og metoder. Dette
er sket med indeværende semesters start, ved at indlede et
samarbejde med Danmarks Radios undervisningsledelse og
indføre anvendelse af elektronik, teknisk og æstetisk, som
obligatoriske undervisningsdiscipliner.

*På længere sigt må uddannelsen anskues i et betydeligt
større perspektiv med den målsætning at lovfæste en
ko-ordinering af undervisningen inden for alle kommu-
nikationsmedier.*

Ikke blot fordi det er en bedre forvaltning af statens
midler og en mere rationel udnyttelse af faciliteter og talent,
men fordi det er den eneste forsvarlige løsning, som kan op-
fylde de nye krav, der stilles til fremtidens film- og tv-skabere.

Ministeriet bør nedsætte en kommission med den op-
gave at finde den praktiske ramme og økonomiske muli-
ghed for en sådan undervisningskoordination.

Kommissoriet skal omfatte kontakt med Statens Teater-
skole, Journalisthøjskolen, Universiteterne og alle højere
uddannelsesinstitutioner, for at få en helhedsvurdering
af kendskabet til brugen af de visuelle udtryksmidler,
samt behovet for inddragelse af audio-visuelle hjælpe-
midler i undervisningen.

I et samfund, hvor forbrugere af finkunst vil være lige så
mange som forbrugere af underholdning, hvor video-tape vil
spille en afgørende rolle for undervisning og folkeoplysning
og hvor elektronik vil revolutionere optagelsesmetoder og
distributionsmuligheder, må filmbranchen løfte blikket ud
over snævre særinteresser og -anerkende placeringen af Den
danske filmskole som et led i et større kulturmønster.

Fremtidsmusik - direktøren for Det danske Filmmuseum skriver om museet, hvad det kan og burde kunne - og røber en vision af fremtidens museum for visuelle medier - på Rådhuspladsen

I artikler om og omtaler af Det danske Filmmuseums virksomhed udnævnes museet jævnligt til et af verdens bedste, museets bibliotek kaldes det største i verden osv. osv. Hvor smigrende dette end kan være, ved vi naturligvis bedst selv, at det er sludder, som må stå for journalisternes egen regning. Meget af det, der skrives om museet, bygger på et ret overfladisk kendskab til museets virksomhed, og sammenligningerne med udenlandske filmarkiver er næsten altid endnu mere luftige, da journalisterne som regel slet intet kender til udenlandske filmmuseer. Selv vil vi ikke drømme om at opstille nogen top ti-liste over filmarkiver. Der findes naturligvis ikke noget steds det bedste filmarkiv i verden. Selv om der er store ligheder mellem de over 40 filmarkiver, der er medlemmer af Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF), er der også meget iøjnefaldende forskelle. Og hvem kan afgøre, hvad der er det bedste? F. eks. har Jugoslovenska Kinoteka i Beograd 22.000 film, vi har kun 5.000. Til gengæld har vi over 800.000 stills og 17.000 bøger. I Beograd har de kun 100.000 stills og 9.000 bøger. Der er arkiver med store og velordnede samlinger, som til gengæld aldrig viser film. Det danske Filmmuseum har ikke nogen videnskabelig afdeling og har slet ikke mulighed for at drive filmforskning, som en række arkiver i østlandene har det. Til gengæld har vi i de 20 år, vi har kørt film for vore medlemmer, vist næsten 1.300 forskellige spillefilm og over 700 kortfilm. La Cinémathèque Française i Paris, der har et cementeret ry for at være verdens bedste cinematek, har rigtignok en af verdens største samlinger af film (ingen kender det nøjagtige tal af kopier, vel næppe engang cinemateket selv, men det ligger antagelig omkring 50.000) og det viser 6 film om dagen hele året rundt i to arkivbiografer. Til gengæld er det uhyre vanskeligt at komme til andet filmhistorisk materiale, bøger og dokumentation i Langlois' museum. Gosfilmofond i Sovjetunionen er nok lige så rigt på film som La Cinémathèque Française (heller ikke herfra har man sikre tal), og med dets over 300 ansatte i bl. a. egne laboratorier og videnskabelige afdelinger udfører dette arkiv et enormt næsten arkæologisk arbejde for at redde, sikre og bevare film for eftertiden, og udarbejder nyttige værker vedrørende filmdokumentation, men er til gengæld meget lidt udadvendt. Gosfilmofond ligger 60 km fra Moskva ude på landet i en *splendid isolation*, der sikkert giver megen arbejdsro for de ansatte til det videnskabelige arbejde, men som ikke kan siges at være meget publikumsvenligt. Når det ofte fremhæves, at vi har verdens største bibliotek, er det ikke korrekt. Både The National Film Archive i London og Deutsches Institut für Filmkunde i Wiesbaden har hver ca. 1.000 bind mere, end vi har i København. Til gengæld har i hvert fald London betydelig færre titler, da en stor del af bøgerne er dubletter. I London udlåner man kun dubletter, i Wiesbaden, der jo ikke har den mest centrale beliggenhed for den filmstuderende, er det ikke nemt at komme til bøgerne. Servicemæssigt er det danske Filmmuseums bibliotek sikkert bedre end de to andre. Men gør dette biblioteket til verdens bedste? Måske for lånerne, men ikke for bestanden. Vi mister ikke så få bøger, fordi vi er (for) large med at låne dem ud.

Jeg skal ikke belemre læserne med flere sammenligninger. Blot de ovennævnte for at illustrere, hvor mange ting man skal tage i betragtning, når man vurderer et filmarkivs størrelse, indsats og betydning. Det er indlysende, at et filmarkiv med en meget udadvendt aktivitet (som f. eks. det franske) vil blive meget populært hos publikum, der med det samme kan få glæde af virksomheden, mens man

ikke kan forlange, at det læge publikum skal kunne oparbejde megen entusiasme for et arkiv, der arbejder mere for eftertiden med konservering og bevaring, hvor perfekt det end sker. At begynde at diskutere, hvad der er vigtigst for et filmarkiv, har kun akademisk interesse. Ligesom ethvert andet kunstmuseum må også et filmmuseum erhverve det bedste inden for kunstarten for at kunne bevare det for eftertiden og for at kunne præsentere det for samtiden. Hvordan man vil prioritere det indsamlede i forhold til det præsenterede og vice versa er i første række et spørgsmål om økonomi. Ingen eksisterende filmarkiver kan i øjeblikket opfylde begge formål på ideel måde. For at drive et filmmuseum må man derfor hele tiden gå balancegang mellem hensynet til de filminteresserede her og nu og de filminteresserede, der skal følge efter os. De vil bebrejde os, hvis vi har slidt vore kopier op til glæde for vor egen tid, og de filminteresserede i dag vil naturligvis blive sure over at vide, at der i et filmmuseums arkiver ligger film, som de gerne ville se, men som er forbeholdt eftertiden.

Hvis vi skal se på Det danske Filmmuseums situation nu og dets ideelle situation i fremtiden, og det var hensigten med denne artikel, kan vi roligt og uden overdreven selvfølelse fastslå, at Det danske Filmmuseum, i løbet af de 20-25 år det har eksisteret, har placeret sig smukt blandt den centrale del af de 40 filmarkiver i verden. Mange heldige omstændigheder har medført, at museet har haft relativt gode økonomiske betingelser. Man kan f. eks. blive helt skamfuld på museets vegne, når man ser, hvad Teatermuseet skal hutle sig igennem for. Men naturligvis skal man ikke sammenligne med dem, der har det værre. Vi er i den lykkelige situation, at vi kan sammenligne os med de største og mest aktive filmarkiver i verden, og når jeg i det følgende vil fantasere lidt om, hvorledes det ideelle danske filmmuseum burde se ud, vil jeg gerne understrege, at ingen filmarkiver endnu er nået så vidt. Men hvorfor kunne vi for en gangs skyld ikke være blandt de første?

At vi i dag har så god en position blandt filmarkiverne kan godt undre en. At vi har et større og bedre museum, end de har i Norge og i Finland, er måske ikke mærkværdigt, men at svenskerne ikke for længst har overgået os, ligger jo helt ved siden af det traditionelle mønster. Men på baggrund af den yderst beskedne rolle, som dansk film har spillet i filmkunstens historie, og på baggrund af den forholdsvis lille og forholdsvis overfladiske filminteresse, som findes i Danmark, og som, så ubeskedne vil vi være, ville have været endnu mindre uden museets indsats, er det trods alt ret imponerende, at vi har et dansk filmmuseum, der er lige så stort som det amerikanske (Museum of Modern Art Film Department), som har eksisteret siden slutningen af trediverne og som var blandt de fire arkiver, der var med til at starte FIAF. At vi i dag har et så velfunderet dansk filmmuseum, skyldes en lang række omstændigheder, som jeg ikke her skal komme nærmere ind på. Vigtigst har det naturligvis været, at der både i den gamle og den nye filmfond har været ret betydelige midler, og at der har været mennesker med indflydelse, som har ment, at det var oplagt at bruge nogle af disse penge til et filmmuseum. Ikke mindst museets grundlægger og første direktør, Ove Brusendorff, var i fyrre og halvtredserne utrættelig i sin kamp for at overbevise de bevillende instanser om, at museet måtte være i ustandselig økonomisk ekspansion, hvis det skulle kunne løse de mange opgaver, det havde pålagt sig selv. Det afspejledes bl. a. i den omstændighed, at Det danske Filmmuseum vel nok er det hjemlige museum, der har flækket mest om fra lokaler til lokaler. 7 forskellige adresser har museet haft i de sidste 25 år, og ingen kan for alvor tro, at vi har fundet blivende sted i Store Søndervoldstræde, selv om vi kun udvider i de kommende år i samme takt som hidtil.

Er der således ikke grund til at lamentere over museets tilstand, skal man imidlertid heller ikke tro, at museets problemer er løste. I den almindelige glæde over, at vi herhjemme har en institution som Det danske Filmmuseum, der nu ovenikøbet eksisterer i loven efter i 20 år at have levet udenfor, kan der hos de bevillende myndigheder godt være iblandet en vis lettelse over, at filmarkivproblemet er løst. Uden at føle sig som et utaknemmeligt asen må det dog være tilladt at gøre opmærksom på, at der er lang vej igen, førend vi får det ideelle filmmuseum, ja blot til vi får det museum, der kan siges nogenlunde tilfredsstillende at løse de opgaver, som man med rimelighed kan forlange af det. At de mindste problemer ligger inden for den udadvendte aktivitet er desværre ofte med til at tilsløre, at der findes problemer. I det følgende skal jeg kort lade en vision om det fremtidige danske filmmuseum stige op for vore øjne.

Filmsamling

Museets fundament er filmsamlingen. Ved indsamlingen og bevaringen af film må man gøre sig klart, at museet ikke blot bør bevare

de film, som man kan karakterisere som filmkunst. Alene at afgrænse dette begreb kan være vanskeligt. Filmens historie er kort og år for år er ikke mindst omvurderingerne af tidligere film talrige. Men film er andet end kunst, og et filmmuseum må være et arkiv for andre end filmkunstens dyrkere. Filmene, og ikke mindst de dårlige, fortæller bevidst og ubevidst meget om den tid, de er blevet skabt i. De dårlige film, eller trivialfilmene, som man nu så videnskabeligt kalder dem, gøres jo nu til genstand for akademiske analyser, og selv om denne interesse måske kun er et forbigående modefænomen blandt filmæstetikere og teoretikere, er det da evident, at historikere, kulturhistorikere, psykologer og sociologer også må gå til en periodes populære underholdning, når de vil studere en periode. Man skal derfor være yderst varsom med at anlægge en alt for restriktiv, selektiv synsvinkel, når man beslutter sig for, hvilke film, der skal bevares. For et amerikansk filmarkiv må det naturligvis være vanskeligt at undgå udvælgelsen, når det drejer sig om den nationale produktion, ligesom det må være det for et indisk eller japansk. Men med en spillefilmproduktion på ca. 20 om året burde der ikke være diskussion om, at et dansk filmmuseum bør bevare alle danske film. Det er der da også åbnet mulighed for i den nugældende lov. Museet har ret til at erhverve en kopi af enhver dansk film, der har været vist offentligt. At vi ikke kan erhverve alle skyldes alene, at vi ikke har penge nok. Vi har penge til 5-6 film om året. Med 150.000 kr. mere kunne vi få alle. Ideelt ville det være, om museet foruden de nye kopier, som vi betaler for, kunne få en god brugt kopi gratis af alle danske film f. eks. et år efter filmens premiere. De nye kopier kunne da blive fremstillet som masterkopier, beregnet til opbevaring for eftertiden og til eventuel brug ved fremstilling af nye negativer, mens de brugte kopier kunne være fremvisningskopier. Princippet for filmsamlingen burde naturligvis være, at alle film forelå i to eksemplarer, det ene (et negativ eller en masterkopi) i arkivseksemplar og det andet en fremvisningskopi, som efterhånden vil blive slidt. At nå så langt med hensyn til de danske spillefilm (og kortfilm, ikke at forglemme) skulle ligge inden for det realiserbare.

Men ligesom et lands litterære kultur ikke er meget bevendt uden oversættelserne af udenlandske litteratur ville det også være en fattig filmkultur herhjemme, hvis vi skulle nøjes med vore egne produkter. Lige så naturligt det derfor er at samle de danske film, ligeså indlysende en opgave er det at samle de udenlandske film, der vises herhjemme. Og på dette område er vi stadig helt ude at sejle, helt afhængige af de enkelte danske distributørers og udenlandske producenteres velvilje. Det ville naturligvis være et urimeligt krav at forlange, at museet skulle have kopier af alle udenlandske film, der vises i Danmark. Her kan man med rimelighed anlægge et selektivt synspunkt. Det ideelle ville være, om der i loven blev indført en bestemmelse om, at museet havde ret til at rekvirere en ny kopi, trukket efter det originale negativ, af enhver udenlandsk film, der importeres og vises offentligt i Danmark. Museet skulle betale fremstillingsomkostningerne, og ligesom med de danske film ville det være rimeligt at få en masterkopi, der kunne henlægges som arkivkopi. Disse kopier ville være udstede og derfor ikke skæmmende i billedet. Museet skulle siden gratis have ret til at få en brugt kopi af filmen, når rettighederne for Danmark udløber. Denne tekstede kopi kunne da blive den fremvisningskopi, som efterhånden ville blive slidt op. En sådan tanke betragtes i øjeblikket af filmbranchens repræsentanter herhjemme som en vild uoft, men er naturligvis ikke mere utopisk end mange andre fornuftige tanker, der er blevet realiseret. Ude i den store verden finder man da heller ikke disse tanker så blåøjede. Forhandlinger mellem FIAF og filmproducenternes organisation, der har stået på i flere år, cirkler stadig om sådanne løsningsforslag, og i England blev der i maj 1969 i parlamentet stillet et forslag om afleveringspligt til The National Film Archive for både indenlandske og udenlandske film. Forslaget blev stillet af de konservative, men blev støttet af Labour, og faldt udelukkende af økonomiske grunde. Ifølge det engelske filmarkivs leder, Ernest Lindgren, vil forslaget senere blive genfremsat, og Lindgren, der ikke kan kaldes nogen fantast, er overbevist om, at det før eller siden vil gå igennem. Det bemærkelsesværdige er, at filmbranchen ikke har rejst indvendinger mod et sådant forslag. Det ville den heller ikke kunne herhjemme. Hvilke argumenter skulle den anvende? Hvis museet betaler for de nye kopier, kan producenterne jo ikke med nogen ret sige, at en sådan lovbestemmelse vil koste dem penge, og hvilke andre grunde skulle der være til at sætte sig imod forslaget? Museet vil jo som en statslig og kontrolleret institution kunne give producenterne fuld garanti for, at filmene aldrig vil blive udnyttet til kommercielle formål. Den eneste reelle hindring for gennemførelsen af en sådan lov i Danmark vil ligesom i England være økonomien. Hvis vi regner med at museet skulle overtage ca. 150 udenlandske film om

året, ville det formentlig dreje sig om en udgift på mellem 1,5 og 2 millioner kroner, dvs. samme beløb som det koster at producere en dansk film i den lidt dyrere ende.

Endelig er det klart, således som jeg allerede i en leder i »Kosmorama 66« (april 1964) under samme overskrift som denne artikel, gjorde opmærksom på, at museet også skulle få overdraget den opgave at bevare dansk-producerede TV-udsendelser. Selv om Danmarks Radio er en statslig institution, synes det imidlertid at være vanskeligere at råbe denne mastodont op end at få kontakt med de såkaldt privatkapitalistiske filmproducenter. Senest har kulturministeriet lovet museet at tage spørgsmålet op med Danmarks Radio. For naturligvis bør museet efterhånden blive ikke blot et filmmuseum, men et museum for de såkaldt visuelle medier. Hermed være ikke sagt, at museet skal forvandles til et centrum for massemedieforskning alene. Det er vigtigst at fastholde, at museet fortsat primært skal være et museum for de visuelle *kunstarter*. Hvor meget det vil koste at bevare TV-udsendelser, er det vanskeligt at sige noget om nu.

At en sådan tilvækst til museets samlinger vil medføre øgede krav til selve opbevarelsesfaciliteterne, er indlysende. Museets boksanlæg i Bagsværd har ikke kapacitet til en sådan udvidelse. Det er allerede nu ved at være for lille. Men der er masser af plads til at bygge på, og teknisk og opbevaringsmæssigt er museets boksanlæg stadig blandt de mest avancerede og forsvarlige i verden. Systemet fungerer, det er blot rammerne, der skal udvides.

At museets bevillinger til fremstilling af negativer og positiver af film er for små, nævnes blot for fuldstændighedens skyld. Der er endnu meget langt igen inden museet alene af den nuværende samling har de obligate to kopier eller negativ og kopi af hver titel.

Skal man stille problemet meget kort og klart op, kan man uden overdrivelse fastslå, at museet, hvad angår indsamling og opbevaring af film, er alt for ringe stillet i forhold til andre museer. I stedet for at erhverve de 150-200 nye kopier om året, som ville være et helt rimeligt antal, får vi nu 6-7 nye kopier, resten (ca. 100) er brugte og ofte meget slidte kopier. Det er ikke forhold, som nogen kan være tilfredse med.

Bibliotek og arkiver

Som tidligere nævnt må det siges, at museets bibliotek fungerer tilfredsstillende. Museet kan følge med i erhvervelsen af ny film litteratur og kompletteringen af den gamle. Det ville være rimeligt, om vi fik mulighed for at købe flere bøger i to eller flere eksemplarer, således at lånerne ikke skulle vente ofte lang tid på at låne den bog, de ønsker. Men organisatorisk er der ikke behov for store ændringer. Bibliotekets uopfyldte ønsker kan løses med relativt små forhøjelser af udgifter til indkøb og personale. Museet mangler en læsesal, men det vil kræve et andet hus, og det vil jeg senere vende tilbage til. Den væsentligste mangel er, at vi ikke med de nuværende midler inden for en overskuelig fremtid kan få gennemført den gennem-analysering af bøger og tidsskrifter, vi er begyndt på. Først når alt det stof, der gemmer sig i bøger og tidsskrifter, er blevet registreret på kort, kan man sige, at bibliotekets bestand er lettilgængelig for forskere. Der er dog næppe tvivl om, at den nuværende manuelle metode må siges at være ret gammeldags, og at en sådan analyse med tiden kun kan gennemføres virkelig effektivt og rationelt ved hjælp af EDB-system.

EDB må også siges at blive det væsentligste hjælpemiddel i billed- og dokumentationsafdelingen til registrering af de mange oplysninger, som findes på kort og i udklipssamlingen. Hvor meget en sådan teknificering af disse afdelinger vil koste, tør jeg intet sige om nu. Blot er jeg overbevist om, at år 2001 vil de metoder, som vi anvender nu, for længst være museale i sig selv.

Med hensyn til billed- og dokumentationsafdelingen er der i øvrigt at sige, at denne afdeling heller ikke har store og uløste problemer. Her vil blot efterhånden være behov for mere plads og mere personale, kort sagt flere penge.

Apparater og udstillinger

For nogle år siden fik museet et lokale til en permanent udstilling af apparatsamlingen. Der vil næppe være behov for de store udvidelser. Det ligger i sagens natur, at denne udstilling må være ret speciel og næppe nogen sinde vil komme til at henvende sig til et meget stort publikum. Men man bør naturligvis hele tiden bestræbe sig på at gøre den så attraktiv som mulig, bl. a. ved at gøre så mange af apparaterne bevægelige.

Større behov vil der sikkert være for at arrangere særudstillinger, der evt. kan starte på museet og derefter flytte rundt i landet og i

udlandet. Erfaringerne med museets Carl Th. Dreyer-udstilling har været meget opmuntrende. Foruden på Louisiana i Humlebæk, i Glostrup og i Århus har udstillingen siden november 1966 været vist i Paris, Rouen, Dieppe, Lissabon, Amsterdam, Bruxelles, Berlin, Düsseldorf, Oslo og Helsingfors, og den er endnu langtfra udsollet. Foruden at opfylde sit primære formål, at fortælle om Carl Th. Dreyer og hans film, har udstillingen også været med til at skabe kendskab til Det danske Filmmuseum i udlandet.

Filmforevisningerne

Museets udstilling er blandt de af vore aktiviteter, der retter sig direkte ud mod publikum. Men den mest centrale af disse aktiviteter er naturligvis forevisningerne af film. Et kunstmuseum viser sine malerier og skulpturer ved at stille dem frem. Vi præsenterer vore ved at køre dem gennem projektionsmaskinerne i museets biograf. I princippet kan man ikke se, at denne virksomhed, som den udøves nu, kan udvides stort. Med forevisning af ca. 200 forskellige film pr. år må museet siges at opfylde de krav, der kan stilles til os, både nu og i de kommende år. Dette betyder naturligvis ikke, at der ikke stadig skal eksperimenteres med forevisningsvirksomheden, og man kan straks pege på visse mangler, men de kan afhjælpes, uden at det ville koste de store beløb. Vi ville således gerne, således som vi tidligere gjorde det, kunne levere en eller anden form for trykt introduktion til alle de film, vi viser.

Behovet for at udvide museets forevisningsvirksomhed ligger ikke i København. Derimod er det indlysende, at museet som det eneste danske filmmuseum også burde have mulighed for at kunne betjene det øvrige land ved filmforevisninger i en række filialer, gerne i samarbejde med de art cinemas, som nogle mener vil komme til at blomstre op ude i landet i de kommende år.

Og lad mig gentage, hvad jeg tidligere har sagt, naturligvis burde det være gratis at se museets film, ligesom det er gratis at låne bøgerne, og ligesom det er gratis at gå på Statens museum for Kunst og Nationalmuseet. Dette ville selvfølgelig betyde en nedgang i museets indtægter.

Men foruden at vise film på museet låner vi jo også film ud. Det er nok mere et emne til diskussion, om denne virksomhed skal fortsætte. Jeg skal ikke her gå ind i nøjere redegørelse for de mange problemer i forbindelse hermed, men blot nævne, at det kan blive en forudsætning for en eventuel aftale med filmproducenterne vedrørende erhvervelse af film, at disse film kun vises på museets egne enemærker. Det er således en erfaring, at de filmarkiver, der ikke udlåner film, men som kun viser dem på museet, altid har haft nemmere ved at få aftaler med producenterne end andre. Det mest lysende eksempel er La Cinémaèque Française. Med tendensen hos filmklubberne til i højere og højere grad at vise nye film kunne man forestille sig, at museet udvidede den bestående ordning med en række filmudlejere, der går ud på, at museet formidler lån af film, som findes i distribution, eller at klubberne selv skabte et distributionsorgan. Med hensyn til de ældre film kunne man forestille sig, at distributionen af disse blev overtaget af Statens Filmcentral eller af det audio-visuelle institut, eller, hvad man nu finder ud af, skal afløse SFC som distributionsorgan for audio-visuelle hjælpemidler til undervisning. Museet har basismaterialet, et AV-institut kunne fremstille kopier efter dette, sørge for de non-kommercielle rettigheder til filmene og distribuere dem til skoler, foreninger, klubber etc. Det er i hvert fald givet, at museet ikke fortsat kan udlåne film på den noget irregulære måde, som vi gør nu. Museet skulle fortsat have en samling, der i øvrigt skulle vokse, af film, som kan udlånes til studerende og interesserede, men udlånet af filmene skulle finde sted på en sådan måde, at filmene blev benyttet på museet. Museet burde have en slags study center, som de foreløbig kun har på Museum of Modern Art i New York, dvs. en afdeling med kabiner. I hver kabine skulle der være en viewer, hvori lånerne kunne se museets film og have lejlighed til at studere og analysere dem grundigt. For det er stadig ikke særlig realistisk at tale om et filmstudium, hvis de studerende ikke i bogstaveligste forstand har mulighed for at få filmene mellem hænderne. Man kan ikke seriøst analysere en film på grundlag af forevisninger af filmene i en biograf, uanset hvor mange gange man så end ser den samme film.

I øvrigt vil det gennembrud for video-tape, som er lige på trapperne, naturligvis fuldstændig revolutionere dette område. Måske burde museet overføre en række film på video-tape, og derefter udlåne disse tapes til de studerende på samme måde som biblioteker udlåner bøger og gramfonplader. Man kan nok se i øjnene, at der vil blive en masse problemer med rettigheder, men før eller siden vil det selvfølgelig blive lige så ukompliceret at have sin egen private

samling af film på video-tape, som det i dag er at have gramfonplader og bånd. Man vil kunne købe film på bånd, og kun de mest nærsynede inden for biografbranchen kan i dag tro, at den nuværende form for fremvisning vil blive bevaret.

Publikationer og forskning

Museet vil gerne kunne udvide sin publikationsvirksomhed, men man må have lov til at håbe, at forlagene efterhånden vil udgive mere og mere filmlitteratur (gerne i samarbejde med museet). Det ville nok være mere rimeligt, om museet brugte midlerne til en mere videnskabelig udgivervirksomhed. Foreløbig kan man jo ikke sige, at der på filmens område herhjemme er blevet ydet megen indsats på det videnskabelige område, der kan måle sig med den aktivitet, der foregår inden for de andre kunstmråder. Det ville være en naturlig opgave for museet at have en filmvidenskabelig afdeling, der eventuelt kunne arbejde sammen med universitetet, og hvor man i første række kunne give sig i kast med de store områder blot inden for den danske film, som er helt uoplyste. Resultaterne af en sådan forskning burde naturligvis udgives.

I det foregående er skitseret en række af museets fremtidige opgaver. Alt efter temperament kan man afgøre med sig selv, hvor utopiske disse forslag er. Det er ofte lidet realistisk at beskæftige sig med fremtiden. Man må hellere arbejde ud fra frasen om, at fremtiden allerede er begyndt. De ideer, der her er luftet, er da heller ikke den rene science fiction. En lang række af forslagene kræver ikke en teknik, som endnu ikke er udviklet. De fleste kunne vi begynde at realisere i morgen, hvis der hos de bevilgende myndigheder var tilstrækkelig interesse for sagen og tilstrækkelig vilje til at gennemføre dem. Som tingene er nu, er museet som det meste andet herhjemme et resultat af de halve løsninger. Jeg har ikke her givet mig ind i mere detaljerede redegørelser for, hvad det ville koste at gennemføre disse forslag. Hvis der skulle være ministre, folketingsmænd eller andre med interesse for sagen og med magt til at gøre noget for museet, er jeg altid meget beredvillig til at bruge tid på at finde ud af, hvad det skulle komme til at koste. Men jeg kan ikke lade være med at bringe nogle tal sammen (hentet fra finansloven for 1969-70) for at belyse Museets økonomiske status i forhold til andre statslige foretagender. Museets tilskud var på 1.595.100 kr. (og herfra går ca. 250.000 kr. i indtægt). Statens Filmcentral fik 4.930.900 kr. (og tjente 1.070.000 kr.). Hvad angår fordelingen af Filmfondens midler henvises i øvrigt til »Kosmorama 90« (juni 1969, s. 129). Ser vi på andre museer ser tallene således ud: Nationalmuseet fik 21.500.000 kr. (og havde en budgetteret indtægt på 2.488.700 kr.) og Statens Museum for Kunst fik 5.812.500 kr. (og havde en indtægt på 100.000 kr.). Og hvorfor ikke også i denne sammenhæng gøre opmærksom på, at Det kgl. teaters tilskud var på 48.810.700 kr. (med en beregnet indtægt på 9.325.900 kr.). Og hvis vi skal se på fortræffelige formål uden for kulturministeriets område, kan vi i flæng nævne, at der blev bevilget 4.500.000 kr. til istandsættelse af kirker og 1.800.000 kr. til opførelse af nye. Til de kongelige haver afsatte man 5.400.600 kr. (med en beregnet indtægt på 81.200 kr.). Lad dette være nok, og lad enhver drage sine konklusioner.

Lad mig til slut gentage, for at det ikke skal blive glemt, at filmmuseet naturligvis, så snart det kan lade sig gøre af hensyn til statens finanser, bør anbringes på statsbudgettet i lighed med andre museer. Det har været udmærket at bruge af Filmfondens midler til at opretholde museet, men ingen ved, hvad der i fremtiden vil ske med disse midler. På et kan man imidlertid være ret sikker. De vil ikke blive større, og det er naturligvis helt uholdbart, at driften af et filmmuseum skal være afhængig af konjunkturerne i filmbranchen.

Og lad mig så slutte med en solid utopi. Hvad ville være mere nærliggende, end at lade en af det 20. århundredes store arkitekter (det skulle endda være muligt at finde ham i Danmark) bygge et hus til museet for de visuelle medier. Det er ganske vist endnu ikke gjort andre steder, men kunne vi ikke for en gangs skyld komme først. Når Alto kan lave et kunstmuseum til 20 millioner i Aalborg, kunne vi så ikke ofre det samme til et film- og TV-museum for hele landet. Det er indrømmet, at filmmuseet nu har bedre lokaleforhold end hidtil, men derfor kan man godt drømme om, at museet ikke altid skal indrette sig efter forholdene i et eksisterende hus, men kunne få et hus, der var bygget til museet. Man har hidtil fundet, at det var en mægtig god ide at placere museet sammen med institutioner, man fandt beslægtede, men hver gang har det vist sig, at interessefællesskabet ikke var særlig stort. I øjeblikket er det f. eks.

således, at filmskolen ikke benytter museet på anden måde (ved at låne film), end at det sagtens kunne ordnes på afstand fra hinanden. Og Filmfonden er et administrationskontor, hvis samarbejde med museet nok kunne klares pr. telefon. Hvis man fortsat finder, at museet er for lille en institution til at kunne gøre krav på sit eget hus, ville den mest oplagte løsning naturligvis være at placere det i bygning med det museum for moderne kunst, som vi slet ikke har herhjemme. Man kunne endnu nå at få et sådant museum placeret på Rådhuspladsen (som Erik Fischer fra Kunstmuseet engang foreslog i en kronik i »Politiken«), men ellers er der mange andre gode muligheder. Men nu er jeg nok havnet i det utopiske. Ib Monty

Betænkning om biografbevillingssystemet knebent flertal for bevarelse

Den 9. oktober 1970 udkom denne betænkning fra det 19 mands udvalg, som kulturministeriet nedsatte 2. marts 1966. Per Calum refererer.

I januar 1966 foreslog partierne venstre og konservative, at bevillingssystemet blev ophævet. Kulturministeren svarede, at han var i færd med at nedsætte et udvalg, der skulle undersøge mulighederne for en overgang fra bevillingssystem til en form for friere næring, og 2. marts 1966 var udvalget etableret med ialt 19 medlemmer, og efter 17 plenarmøder samt to møder i to nedsatte underudvalg foreligger betænkningen (nr. 582). Et flertal på 10 medlemmer foretrækker at bevare bevillingssystemet, mens de resterende 9 foretrækker at se bevillingssystemet afløst af en form for friere biografnæring.

I en kort oversigt redegøres der for bevillingssystemets udvikling, der orienteres om biografvæsen i andre lande (ialt 14, indsamlet af danske ambassader i de respektive lande), derefter følger en række statistiske oplysninger om danske biografer (antal biografer, antal stole, antal forestillinger, antal solgte billetter, benyttelsesgrad, billetindtægter, udgifter, overskud).

For udvalget har den afgørende faktor været hensynet til biografernes publikum, siges det i betænkningen. »Den ordning bør foretrækkes, der bedst kan fremme etableringen og opretholdelsen af et passende antal velbeliggende og velindrettede biografer med mulighed for at spille et alsidigt repertoire«.

Meningerne om dette har været delte. »En del af udvalgets medlemmer har fremhævet, at biografernes mulighed for at opretholde et alsidigt repertoire, hvor alle kategorier af film kommer frem, og ingen producenter eller udlejere bliver i stand til at holde uden for markedet, er afhængig af en bevarelse af bevillingssystemet, idet alene dette system kan sikre erhvervets udøvere den fornødne selvstændighed og uafhængighed i forhold til andre grupper i og uden for branchen«.

Modsat mener mindretalsgruppen, at bevillingssystemet bør ophæves, »da det i visse relationer kan have en hæmmende indflydelse på den ønskelige betjening af publikum, da det strider mod nutidige næringsretlige principper, og da hverken kulturelle, økonomiske eller andre hensyn taler for dets opretholdelse«.

Et af argumenterne for at etablere et bevillingssystem har været at sikre, at biograferne blev ledet af en mand med kunstneriske kvalifikationer, men erfaringerne viser, siger mindretalsgruppen, »at der i dag i mange tilfælde ingen mulighed er, for at systemet i denne henseende kan virke efter sin hensigt«. Gruppen mener ikke, at der efter en liberalisering af erhvervet vil være risiko for, at et færre antal kunstnerisk værdifulde film vil blive vist herhjemme, idet det skønnes, at der eksisterer et stadigt voksende publikum for kvalitetsfilm, og under fri konkurrence vil dette publikums interesser da naturligt blive tilgodeset på grund af konkurrencen. Og gruppen tilføjer, at dette vil ske »sandsynligvis også på steder, hvor det ikke er sket under det herskende bevillingssystem«.

Endelig har der i denne gruppe været enighed om, at erfaringer-

ne fra en lang række lande med fri næring, f. eks. Sverige, ikke giver anledning til at tro, at de kunstnerisk værdifulde film får ringere kår, hvis biografdriften frigives.

Om faren for etableringen af biografkæder, og at disse kan medføre en begrænsning eller indsnævring af repertoiret, er der enighed om, at det i loven bør sikres, at fri næring ikke fører til skadelige kædedannelser.

Tilhængere af fri biografnæring fremhæver yderligere, at bevillingssystemet formentlig har været medvirkende til, at der ikke i de senere år er iværksat nyt biografbyggeri »i det omfang, det havde været ønskeligt«.

Til slut gør tilhængerne af fri biografnæring opmærksom på, at der dog bør eksistere »visse regulerende bestemmelser«, som kan sikre uafhængigheden og selvstændigheden hos biografledere.

Over for dette argument siger tilhængerne af at bevare bevillingssystemet, at »en ophævelse af bevillingssystemet vil heller ikke løse problemet omkring det manglende byggeri af nye biografer«, og det siges at flere faktorer – høje grundpriser og enorme kurstab med deraf følgende meget store huslejer – stigende omkostninger overfor ringe indtjeningsmuligheder – gør det lidet attraktivt at bygge nye biografer. Også den tidsmæssigt dårlige udnyttelse af lokalerne medvirker til, at der ikke bygges nye biografer, siger tilhængerne af bevillingssystemet.

For bevarelse af bevillingssystemet er: inspektør Harry Andersen (Biografinspektørforeningen), direktør Holger Bach (Biografteaterforeningen for Købstæderne), filmoperatør Svend Åge Jørgensen (Film- og Forlystelsesfunktionærernes Forbund), direktør Axel Kjærgaard (Biografteaterforeningen for København og Omegn), direktør Ernst Klinker (Biografteaterforeningen for Provinsen), filminstruktøren Svend Aage Lorentz (Sammenslutningen af danske filminstruktører), direktør K. B. Lundberg (Foreningen af godkendte biografledere i Danmark), direktør Jørgen Nielsen (Biografteaterforeningen af 1960), borgmester Henning Rasmussen (Den danske Købstadsforening) og forretningsfører Viggo Svane (Dansk Folkeoplysnings Samråd).

For overgang til friere næring er: ekspeditionssekretær M. Bjerregaard Jensen (Handelsministeriet), direktør Erik Hauerslev (Filmfonden), ekspeditionssekretær Bent Hedemand (kulturministeriet), ekspeditionssekretær Hugo Jensen (kulturministeriet), direktør Hans Malmstrøm (M.P.E.A.A.-selskaberne i Danmark, udlejerne), direktør Flemming John Olsen (Foreningen af danske Filmproducenter), direktør Leo Schou (Foreningen af Filmudlejere i Danmark), borgmester Ove Weikop (Hovedstadskommunernes Samråd) og kontorchef W. Weincke (kulturministeriet).

Efter redegørelsen for de generelle synspunkter i de to grupper følger en redegørelse for specielle spørgsmål – betragtet dels med henblik på overgang til en friere form for biografdrift, dels ved en enklere revision af bevillingssystemet. Endelig følger udvalgets hele forslag dels til overgang til friere biografnæring, dels til revision af det bestående bevillingssystem.

I første tilfælde har interessen samlet sig om følgende spørgsmål: 1) hvem skal kunne drive biografvirksomhed?, 2) spørgsmålet om samdrift af biografer, 3) spørgsmålet om kapitalanbringelsen i biograferne, 4) beskyttelse af de hidtidige bevillingshavere og 5) enskilt pension og understøttelse.

I lidt anden formulering genfindes spørgsmål 1, 2, 3 og 5 i overvejelserne angående en revision af bevillingssystemet, og yderligere har udvalget overvejet følgende: Spørgsmålet om bevillingsmyndigheden, betinget bevillingsafkald og bevillingsafgiften.

Tilladelse til at drive biograf, hvad enten det nu sker under et revideret bevillingssystem eller under friere former, skal efter begge forslag gives af ministeren for kulturelle anliggender og ham alene (i den nugældende lov gives bevilling i nogle tilfælde af kulturministeren, i andre tilfælde af den stedlige amtmænd). I forslaget til en revision bevares den gamle begrænsning for biograferne i den forstand, at »bevillingen gives til udnyttelse inden for et bestemt stedligt område«, mens denne indskrænkning er sløjft i forslaget til en friere biografnæring.

Ligeledes bortfalder (i forslaget om friere biografnæring) paragrafs 4, punkt 4 om at bevilling kun kan tildeles enkeltpersoner, der »skønnes at være i besiddelse af de nødvendige kulturelle og forretningsmæssige forudsætninger for at kunne lede den pågældende biograf på forsvarlig måde«.

Spørgsmålet om, hvorvidt der bør gives tilladelse til drift af flere biografer skiller også de to grupper. Mindretalsgruppen (for en friere biografnæring) foreslår, at der skal kunne gives tilladelse til maksimalt at drive tre biografer, mens tilhængere af bevillingssystemets bevarelse vil beholde den gamle lovs ord om, at der kun kan

gives tilladelse til drift af en biograf – dog med den også nu eksisterende mulighed for dispensation fra kulturministerens side.

Med hensyn til kapitalanbringelse i biografer, står tilhængerne af en form for friere biografnæring fast på den nuværende lov om, at personer med tilknytning til udlejning eller produktion af film ikke må investere i eksisterende biografer, mens fortalere for en bevarelse af bevillingssystemet til gengæld ønsker denne indskrænkning sløjft.

Ved eventuel overgang til friere biografdrift skal der tages hensyn til nuværende bevillingshavere. Bortfald af bevillinger vil formentlig betyde, at mange ejere af biograflokaler selv ønsker at udnytte disse, siger udvalget, hvorfor der foreslås, at nuværende bevillingshavere i en vis årrække, 10 år, kan hindre at de pågældende lokaler udnyttes til biografdrift af andre. Dog ikke, hvis bevillingshaveren forinden opgiver driften eller hans lejemål bringes til ophør på grund af misligholdelse.

Med hensyn til sikring af enker efter bevillingshavere, er begge grupper enige om, at en vis sikring bør finde sted.

I forslaget til bortfald af bevillingssystemet bortfalder som noget selvfølgeligt bevillingsafgiften, mens tilhængere af bevillingssystemet anstændigvis ikke har kunnet få sig til at foreslå, at monopolretten skulle være gratis. I stedet foreslås det, at bevillingsafgiften ved en revision af bevillingsloven kun skal beregnes af biografens overskud på billetsalg samt indtjening ved forevisning af reklamefilm, mens andre indtægter (fra chokoladekiosker, tobakskiosker etc.) bør holdes udenfor, når bevillingsafgiften beregnes.

Efter hvert af de to forslag er der kommentarer og mindretalsudtalelser.

Dejligt som vore dejlige biografdirektører overholder vore dejlige love

Af Bjørn Rasmussen,
amanuensis og filmhistoriker

I »Lov om film og biografer«, vedtaget af folketinget ved 3. behandling den 21. maj 1964, står der i kapitel 1 om Biografbevillinger i § 7 følgende:

»Det påhviler bevillingshaveren (lederen) ved valg af film at drage omsorg for, at kulturelt og kunstnerisk værdifulde film forevises. Han må ikke ved nogen aftale være forhindret i frit og uafhængigt at bestemme over biografens repertoire og øvrige ledelse.«

I en tid, hvor der så ofte klages over misligholdelser af lovenes skikkelige ord, er det velgørende at se, hvor redeligt denne paragraf efterleves af de danske biografledere. Hvor ville det ikke være nemt for dem at skyde kritik over repertoiret fra sig med ordene »Jamen, publikum kommer ikke til de gode film, de vil kun se det, vi spiller, og ingen vil vel forlange, at vi skulle gå fallit for at glæde nogle få kunstglade«. De behøver slet ikke at imødegå nogen kritik, for de samler sig jo alle som én om de film, loven gerne vil have, at de viser. Både i København og i provinsen. Ingen kvalitetsfilm nægtes nogen sinde en chance på de danske biografer, og skulle der fra tid til anden smutte en underlødige ting frem på lærrederne, er ingen mere kede af det end biograflederne.

Når derfor unge hedsporer alligevel vover at kritisere licensindehavernes repertoirevalg, taler disse langhårskæggede mod bedre vidende.

Leve kunsttemplerne og deres frygtløse kamp mod det vulgære, billige og flade! Hurra, fordi de uden tanke om egen vinding til punkt og prikke efterlever lovens bogstav og lovens ånd, netop fordi de er sig deres ansvar bevidst!

Produktionsbevillingerne

Af Claus Ib Olsen

Det fremgår af filmloven, at produktionsselskaber eller enkeltpersoner, som driver biograf kan fritages for at svare bevillingsafgift. Det fremgår tillige af loven at denne lempelse kan bortfalde, hvis betingelserne om en kunstnerisk produktion ikke overholdes (§ 24, stk. 6). Der er i dag tildelt følgende produktionsbevillinger: Henning Carlsen (Dagmar), Nordisk (Palads), ASA (Kinopalæet), Saga (Saga) samt Palladium (Palladium).

Det vil sige at disse producenter hvert år slipper for at betale et relativt stort beløb, som andre bevillingshavere må erlægge.

Lovens bemærkning om at en sådan fritagelse kan finde sted, er administreret på en sådan måde, at det i virkeligheden *finder* fritagelse sted i alle de nævnte tilfælde. Da denne notits ikke skal være insinuant skal blot fremlægges et par eksempler på, hvorledes denne ordning i praksis fungerer. Lad os se på de to sidstnævnte selskaber: Saga og Palladium. Efter aftale med kulturministeriet er disse fritaget for afgiften mod hvert år at indspille 2 eller 3 kunstnerisk værdifulde film. Ved årets slutning skal kulturministeriet have besked om de producerede film og på baggrund af denne indberetning, afgøre om der blandt de indspillede film er de 2 eller 3, der kan berettigede til den nævnte fritagelse.

Havde man i 1968 været i kulturministerens sko, havde man modtaget følgende rapport: Saga: Produceret 2 spillefilm, »Jeg elsker Blåt« og »Min søsters Børn vælter Byen«. Palladium: »Stormvarsel« samt »Uden en Trævl«. Hvis man stadig forestiller sig i kulturministerens sko, havde man derefter erklæret, at man for begge producenters vedkommende havde anset de omtalte film for værende af en sådan kunstnerisk og kulturel værdi, at de berettigede til fritagelse for bevillingsafgiften.

Kulturministeren havde derefter tilgodeset de to producenter med et beløb, der må anslås til et sted mellem to og tre hundrede tusinde kroner. (Kulturministeren ville samtidig have kendt det eksakte beløb, det gør vi desværre ikke, da disse tal af ministeriets embedsmænd tilbageholdes som interne.)

Ikke mindst biograf- direktørerne har skylden for at bevillingssystemet må ophæves

Af Philip Lauritzen

Bevillingssystem eller ikke – betænkningen byder ikke på mange overraskende argumenter i denne problemstilling. Det 19 mands store udvalg har delt sig helt konsekvent i én lejr med alle biograffolkene og én med bl. a. alle embedsmændene (se side 34) og med en biografinspektør som tungen på vægtskålen. Det endelige resultat af den kamp, der uden tvivl har været om hans stemme, blev, at han bøjede sig for sine arbejdsgivere, biografdirektørerne, og dermed satte solidariteten med sine medfunktionærer over styr. 10

for bevillingssystem – 9 mod, det var næsten til at forudse. Ingen havde vel for alvor troet at biografdirektørerne ville give afkald på deres monopol – uanset hvor meget en del af dem har været med til at sjofle det.

I betænkningen står der bl. a., at »opretholdelse af bevillingssystemet« ifølge de medlemmer, der går ind for det, er »en nødvendighed, hvis filmen skal kunne opfylde sin kulturelle funktion i samfundet«. Og videre at biograferne bør ledes af personer, der er »i besiddelse af sådanne kvalifikationer, at de skønnes at ville lede biograferne med hensyntagen til filmens kulturelle betydning«. Ja, de er dygtige til at få de rigtige ord frem. En af dem, direktør Ernst Klinker, har ellers en noget anden tone på, når han gejler sine frænder i Biografteaterforeningen for Provinsen op. Ifølge Biografbladet sagde han f. eks. på den nyligt afholdte jubilæumskongres, hvor han gik af som formand, om dansk film: »Det store tal af de danske film, der er fremstillet i de sidste par år, er efter publikums mening af så ringe interesse, at det er en belastning for teatrenes økonomi, hvor det før var gevinst. Efter vor mening er det Filmrådet og Filmfonden, der må tage det store ansvar for fremkomsten af alle disse – set fra en biografmands side – elendige avancerede mere eller mindre pornofilm, som ingen mennesker gider se – bortset fra visse sydamerikanske stater, hvor de sælges som varmt brød...« – Hensyntagen til filmens kulturelle betydning? – Hvis det er for at sikre at vi får dygtige biografdirektører, så kan det ikke siges kraftigt nok, at bevillingssystemet ikke er nogen løsning, selvom det burde være det. Ovenfor ironiserer Bjørn Rasmussen over biografernes repertoire og Claus Ib Olsen kritiserer administrationen af produktionsbevillinger – i begge tilfælde eksempler på, hvordan den nuværende filmlovs bestemmelser med kunst og kultur sjofles af biografdirektørerne og hvordan kulturministeren tillader det. Tilsyneladende er det en minister beskåret at negligere loven, noget andre normalt kommer i retten for.

Det korte af det lange er, at loven ikke er nogen garanti for et seriøst filmrepertoire. I realiteten er der derfor ikke nogen fordel i at opretholde bevillingssystemet. I visse tilfælde er det endda årsag til at repertoiret direkte er dårligere,

fordi monopolet kommer til at fungere som en institutionalisering af en enkelt forevisningsform, biografens, samt bliver et smagsdiktatur, biografdirektørernes. Heldigvis er der forskellige direktører, nogle endda meget åbne og »kulturelle«, men også for dem lægger formen en grænse for deres muligheder. Og hvordan kan man egentlig tillade sig at bestemme ved lov, at film og biograf er to uadskillelige størrelser? Film, der i dag ikke har mulighed for at blive vist i en biograf, har simpelthen ikke mulighed for at blive vist offentligt. I hvert fald ikke uden samtidig et retsligt efterspil for arrangørerne. Film bør kunne vises offentligt alle mulige steder. En instruktør bør ikke være afhængig af en Klinker eller en anden biografdirektør. Han skal heller ikke være nødsaget til at oprette en filmklub, men skal kunne leje en sal og tage entré. Og selvom en ophævelse af bevillingssystemet skulle føre til de så frygtede kæder, så er det mindre væsentligt, hvis alternativet til gengæld er en fastlåsen af filmmiljøet som man ser det nu. Der er vitterlig en lang række film, som fordrer forevisningsformer – f. eks. med mange apparater og billeder på fem vægge – biografen med sine fastboltede forevisere og stolerække simpelthen ikke kan vise.

Biografernes dårlige økonomiske vilkår og publikums svigten spiller ofte ind i argumenterne for et bevillingssystem. Biografdirektørerne har hidtil kunnet overbevise folketingset og offentligheden om, at den eneste mulighed for at overhovedet at få filmkunsten ud til folk var, at man beskyttede sidste led i formidlingsprocessen. Det kan være rigtigt i visse sammenhænge, og visse meget progressive biografdirektører har måttet finde sig i at trække et af de økonomisk korte strå, men generelt synes problemet et helt andet: at danske biografdirektører simpelthen er for dårlige, for uengagerede, for uvidende og for gridske. Hver gang en biograf må lukke hyles der op, men det behøver ikke være så galt endda. For det første står filmen i dag helt anderledes placeret end i 30'erne, og det må man om ikke andet blot tage til efterretning som en historisk kendsgerning, og for det andet er det langt fra sikkert, at der er tale om noget kulturelt tab. Man skal være biografdirektør for at være overbevist om sin egen uundværlighed.

QUO VADIS KULTURMINISTER?

FORSLAGENE

Filmfonden

Filmfondens status som selvstændig institution bør yderligere udvides og alle beslutninger henlægges til fondsbestyrelsen. Den nuværende bestyrelse er godt tilfreds med sammensætningen og finder at det »har været af afgørende betydning at repræsentanter for branchen har kunnet være med i beslutningsprocesserne«. Man vil dog ikke modsætte sig en sammensætning med 5 uafhængige kulturpersonligheder og to brancherepræsentanter. I øvrigt ønskes mulighed for direkte långivning til filmproduktion, en tabsudlingsordning i stedet for præmiering og mulighed for at kunne give lån til opførelse af biografer. Endelig bør Statens Filmcentral og Filmmuseet lægges ind under fonden.

I skrivelse af 17. oktober 1969 (2. kt., j.nr. 400/1/69) har ministeriet for kulturelle anliggender med henblik på den forestående revision af film- og biografloven udbedt sig:

- a. en redegørelse for og en vurdering af de af fondsbestyrelsen indhøstede erfaringer, for så vidt angår de med lov om film og biografer af 1964 indførte støtteforanstaltninger for den danske film- og biografbranche, samt
- b. en vurdering fra filmfondens bestyrelse af spørgsmålet om, hvorvidt sammensætningen af fondsbestyrelsen har vist sig hensigtsmæssig, eller om man bør overveje en ændring af fondsbestyrelsens sammensætning – eventuelt tillige antallet af medlemmer af bestyrelsen.

Ad a.

Bestyrelsen ønsker indledningsvis at fastslå, at filmordningen har medvirket til en bedring af klimaet for filmkunsten i Danmark. Dette gælder særligt vilkårene for produktionen af kunstneriske film. Det dalende biografbesøg og udgiftsstigning ved filmproduktion har ført til en stramning af de økonomiske betingelser for den danske filmproduktion, der især ville have ramt denne del af produktionen, hvis ikke filmlovens støtteforanstaltninger havde været til stede. Bestyrelsen skal i denne forbindelse henlede ministeriets opmærksomhed på det gavnlige i, at der igangsættes en økonomisk analyse af den øjeblikkelige økonomiske filmsituation, der kan danne grundlag for lovændringen.

Ordningens administrations hovedidé – d.v.s. henlæggelse af administrationen til en selvstændig organisation, har, efter filmfondens bestyrelsens opfattelse, været en rigtig disposition. Den har først og fremmest medvirket et nært samarbejde med filmkunstnere og filmproducenter og en koncentreret indsats om arbejdsopgaverne, som har givet en rationel og effektiv administration.

Filmfonden bør, som det også har været tilsigtet i den gældende lov, have en høj grad af uafhængighed i forhold til statsadministrationen og bevillingsmyndighederne, for at den effektivt kan løse sine opgaver. Der bør være offentlig kontrol med, at fondens midler anvendes forsvarligt og i overensstemmelse med loven. Men hvis fonden skal virke efter sin hensigt og løse sin opgave, må dens effektivitet på en række områder være bestemt af de behov, der følger af den aktuelle filmproduktion og de aktuelle muligheder for at fremme filmkunsten, snarere end af de muligheder den øjeblikkelige bevillingspraksis giver.

Bestyrelsen må derfor henstille, at man ved en lovrevision præciserer og sikrer filmfondens uafhængighed, enten ved klart at understrege at filmfondens budget alene optages på finansloven til orientering, eller ved at lade bestemmelsen om budgettets optagelse på finansloven helt udgå. Bestyrelsen henviser i denne forbindelse til sin skrivelse til ministeriet af 12. september 1969.

I lovens § 17, stk. 2, er nævnt, at billetafgift og bevillingsafgift indgår i filmfonden, hvorimod der ikke tages stilling til, hvorledes en eventuel opsparet formue skal anbringes. En fortsat nedgang i fondens indtægter som følge af biografbranchens vanskeligheder vil gøre det ønskeligt, at fondens renteindtægt forøges gennem, at der åbnes mulighed for, at dens formue placeres i rentebærende papirer.

Vedrørende § 18 vil fondsbestyrelsen på baggrund af de indhøstede erfaringer foreslå, at de formål, der er nævnt i stk. 1 og 2 alle samles i ét stykke.

Statens Filmcentral og Det danske Filmmuseum opretholdes begge for filmfondens midler, ligesom filmskolen og kortfilmrådets virksomhed, hvorfor det både af hensyn til en rationel forvaltning og for at koordinere den udvikling, som filmfonden har iværksat til gavn for filmkunsten i Danmark, må anses for vigtigt, at de to institutioner kan blive en integreret del af den samlede virksomhed, der rummes i filmloven. I andre lande med beslægtede ordninger – f. eks. Sverige – er dette tilfældet.

For Statens Filmcentral's vedkommende er filmfondens bestyrelsen opmærksom på, at der for tiden arbejdes med planer om at overføre en del af filmcentralens funktioner til undervisningsministeriet i forbindelse med oprettelsen af et audiovisuelt institut. Udgifterne til denne del af Statens Filmcentral's virksomhed bør efter en udskillelse ikke længere afholdes af filmfondens midler.

Enkelte af bestyrelsens medlemmer har ønsket at tage forbehold over for forslaget om at henlægge Statens Filmcentral og Det danske Filmmuseum under fondsbestyrelsen. Såfremt de foreliggende planer om at overføre en væsentlig del af filmcentralens funktioner til undervisningsministeriet realiseres, bør det dog overvejes at henlægge de resterende opgaver til varetagelse under bestyrelsens ansvar. Disse medlemmer er imidlertid enige i nødvendigheden af et snævert samarbejde mellem de 2 institutioner og fondsbestyrelsen.

Bestyrelsen ser endvidere ingen rimelighed i, at der, jfr. § 18, stk. 1, sidste punktum, forlods af fondens midler hvert år overføres 150.000 kroner til ministeriet for kulturelle anliggender og 50.000 kr. til undervisningsministeriet, som rådighedsbeløb til at fremme formål, der ikke vedrører filmkunsten.

Til de enkelte punkter i den nuværende § 18, stk. 2, kan bestyrelsen gøre følgende bemærkninger:

Ad nr. 4.

Ydelse af garanti for lån til produktion af danske spillefilm.

Fonden har siden den 1.1.1965 i alt ydet garanti for lån til produktion af spillefilm for ca. 20.688.000 kroner til 53 film, hvoraf 6 er opgivet.

Det er filmfondens bestyrelsens opfattelse, at denne bestemmelse har været det vigtigste incitament til igangsættelse af film med et kunstnerisk sigte. Bestyrelsen har fastlagt den praksis, at produktionslån, oprettet i et pengeinstitut med filmfonden som kautionist, indfries af filmfonden ét år efter filmens premiere, såfremt producenten ikke af filmens indtægter har været i stand til at tilbagebetale lånet til pengeinstituttet.

Fonden har derefter i en periode på 12 måneder optrådt som långiver over for de pågældende producenter. Som en naturlig udvikling af denne praksis, og i betragtning af de vanskelige lånevilkår og den høje rente, må det anses for hensigtsmæssigt, om man ved en lovrevision ændrer bestemmelsen i stk. 2, nr. 4, til:

»Ydelse af lån til produktion af danske spillefilm«.

Ad nr. 3.

Ydelse af kvalitetsbidrag til danske spillefilm.

Præmieringssystemet har efter bestyrelsens skøn – i modsætning til lånegarantiordningen – kun haft en begrænset virkning for en højnelse af den kunstneriske kvalitet, idet instruktører og producenter ikke udfra tidligere års præmieringer har kunnet indkalkulere en præmie på forhånd.

Hertil kommer, at en række spillefilm, hvortil fonden har ydet produktionsgaranti, på trods af disse garantier har givet underskud,

selv i tilfælde, hvor de har vist sig at være kunstnerisk vellykkede og har opnået en efterfølgende præmiering. På den anden side har man set eksempler på film, der har opnået relativt gode økonomiske resultater i biograferne, og som tillige har opnået høje præmier.

Bestyrelsen må derfor anse det for at være både mere retfærdigt og især befordrende for en fremtidig produktion af kvalitetsfilm, såfremt præmieringen erstattes af en tabsudjævningsordning. Tabsudjævningen kan ske på basis af det konstaterede tab og i overensstemmelse med en vurdering af filmens kunstneriske kvalitet.

Kortfilmpræmiering.

Med hensyn til spørgsmålet om fortsat præmiering af kortfilm har filmfondsbestyrelsen ønsket at tage forbehold, idet nærmere regler for kortfilmproduktionen er fastlagt af det pr. 1. januar 1970 ny-etablerede kortfilmråd.

Ad nr. 6.

Præmiering af udlejere.

Den gældende bestemmelse tager sigte på at stimulere importen af værdifulde kunstneriske film og børnefilm gennem en præmiering af de udlejere, der importerer filmene.

Erfaringerne har vist, at systemet – med en samlet årlig præmiering i en størrelsesorden af 200.000 kroner – ikke giver tilstrækkeligt incitament til højnelse af biografernes repertoire, idet denne tilskyndelse til at importere bedre film ikke automatisk bringer disse film ud i biograferne.

Bestyrelsen vil derfor foreslå, at denne bestemmelse ændres, således at bestyrelsen får beføjelse til, også på andre måder end gennem præmieringen, at støtte forevisningen af kvalitetsfilm samt børnefilm, f. eks. ved direkte importstøtte eller tilskud til biografer, der har lidt tab ved forevisning af vanskeligt tilgængelige film.

Det foreslås, at nr. 6 ændres til:

»fremme af import af kunstneriske værdifulde film og børnefilm samt støtte til forevisningen af sådanne film«.

Ad nr. 7.

Lån til bevillingshavere.

Filmfonden har i de forløbne år ydet lån på i alt 13.333.430 kroner til modernisering af bestående biografers tekniske udstyr og inventar. Lovens bestemmelse åbner imidlertid ikke mulighed for at støtte etableringen af nye biografer.

Det er en kendsgerning, at der især i Københavns centrum, men også i en række provinsbyer, er blevet nedlagt biografer, og at et betydeligt antal af de tiloversblevne biografer er utidssvarende og uden mulighed for ombygning og tilpasning til publikums forventninger i 1970'erne.

I erkendelse af, at biografprojekter ikke er særlig tillokkende for byggherrer i forhold til andre udnyttelsesformer, må det være en naturlig opgave for filmfonden at medvirke til fornyelse og indretning af egnede lokaler til forevisning af den filmkunst, fonden er sat til at fremme, og som den investerer betydelige summer i.

Den nuværende bestemmelse kan derfor f. eks. ændres til: »ydelse af lån eller garanti for lån til opførelse af nye biografer og til modernisering af eksisterende biografer«.

Atelierlån.

I forlængelse heraf bør det overvejes, om loven ikke bør indeholde en bestemmelse om, at der kan ydes »støtte til produktionsselskaber til anskaffelse af teknisk udstyr og atelier«.

Det må erkendes, at udviklingen stiller større og større krav til såvel filmenes kunstneriske som tekniske kvalitet, hvilket forudsætter, at producenterne har adgang til ateliers og teknisk udstyr af en tidsvarende kvalitet. Det må derfor anses for hensigtsmæssigt at åbne mulighed for filmfondsbestyrelsen til at sikre dansk film en teknisk udvikling på linje med den, der finder sted i det udland, som man skal konkurrere med. Det kan overvejes, om man i forbindelse med en sådan tilføjelse skal betinge sig, at sådanne lån gives under forudsætning af, at filmselskaberne søger sammen i et samarbejde, så en passende strukturudvikling kan ske, uden at det bliver på bekostning af integriteten og særpræget hos de enkelte instruktører og producenter.

Det har ligeledes i bestyrelsen været nævnt, at man burde overveje at skabe muligheder for, at filmfonden kunne investere i teknisk udstyr til udlejning til filmbranchen eller til selvstændig produktion.

Ad nr. 8.

Stipendier til filmkunstnere og filmteknikere.

Denne bestemmelse giver fonden mulighed for at yde stipendier til filmkunstnere og -teknikere. Administrationen af denne bestemmelse har vist, at der er behov for at give andre, der arbejder med film,

som f. eks. journalister, videnskabsmænd eller lignende, adgang til at opnå stipendier fra filmfonden.

Det henstilles derfor, at man ved lovrevisionen gør dette muligt, f. eks. gennem en formulering som:

»ydelse af stipendier til studier på filmkunstens og filmteknikkens områder«.

Instruktørsammenslutningens repræsentant i bestyrelsen har rejst spørgsmålet om den forskelsbehandling, de skabende filmkunstnere er genstand for, derved, at de ikke har mulighed for at opnå faste finanslovydelser eller støtte fra Statens Kunstfond. Bestyrelsen mener, at der bør skabes garantier for, at filmkunstnere bliver behandlet på lige fod med andre kunstnere, når det gælder de faste statsydelser samt hædersgaver på finansloven, og henleder iøvrigt ministeriets opmærksomhed på det ønskelige i, at man i forbindelse med lovrevisionen søger at sikre, at filmens kunstnere får tilsvarende muligheder for individuel støtte som de øvrige kategorier – enten gennem filmfonden eller gennem Statens Kunstfond.

Ad nr. 9.

Ydelse af støtte til dansk films deltagelse ved udenlandske filmfestivaler.

Filmfonden kan i henhold hertil yde støtte til dansk films deltagelse i udenlandske festivaler.

Det arbejde, der i henhold til denne bestemmelse er gjort for at fremme kendskabet til dansk film i udlandet, er foregået dels ved filmfestivaler og dels ved filmuger og dermed beslægtede arrangementer – ofte i forbindelse med udenrigsministeriet. Danske film er ofte her igennem blevet vist i en lang række lande, hvor man tidligere slet ikke kendte, eller højest havde et sporadisk kendskab til dansk filmproduktion.

Afsætningsmulighederne for danske film i udlandet må anses for at være bedre i dag end tidligere. Såfremt der kan skabes et egentligt udlandsmarked for danske kvalitetsfilm, vil det virke stimulerende for den hjemlige produktion. Det må derfor anses for hensigtsmæssigt, at der åbnes mulighed også for støtte til eksportfremmende foranstaltninger på anden måde end gennem de ovennævnte arrangementer.

I en række lande, f. eks. Frankrig og Italien, er der etableret tværgående eksportorganer for film (Unifrance, Unitalia), der drives af de derværende filmfondlignende organer i samarbejde med filmproducenter og -eksportører. Der udfoldes tilsvarende bestræbelser i Tyskland, Sverige og andre lande. Det foreslås derfor, at den nuværende bestemmelse ændres til:

»støtte til præsentation af danske film i udlandet – herunder støtte til andre eksportfremmende foranstaltninger«.

A § 18, stk. 5.

Filmfondsbestyrelsen har med godkendelse af ministeren for kulturelle anliggender bidraget til løsning af en hel række andre opgaver til gavn for filmkunsten i Danmark.

Bestemmelsen bør bevares, men for at fastholde bestyrelsen på et ansvar, der svarer til det, den har i henhold til de arbejdsopgaver, som er nævnt i lovens § 18, stk. 2, vil det måske være naturligt at ændre ordlyden således, at bestyrelsen fik et udelagt ansvar også for de opgaver, som den beslutter sig til at tage op i medfør af § 18, stk. 5, dog således at ministeriet for kulturelle anliggender påser, at beslutningerne falder inden for lovens rammer.

Den nugældende lov tillægger filmrådet eneførelsen med hensyn til fordelingen af kvalitetsbidrag. Endvidere er filmfondsbestyrelsen forpligtet til at høre filmrådet i sager om produktion af spillefilm, hvor der desuden er tillagt filmrådet en vetoet. Filmfondsbestyrelsen indhenter endvidere udtalelser fra filmrådet i forbindelse med bevilgning af manuskriptstøtte.

Vælger man at afskaffe det nuværende præmieringssystem, vil filmrådets opgaver i forhold til filmfondsbestyrelsen indskrænkes til en stillingtagen til en film på manuskriptstadiet (manuskriptstøtte og produktionsgarantier).

Ved bedømmelse af drejebøger og manuskripter må hovedvægten lægges på, at medlemmerne kan vurdere, hvorvidt instruktøren med det foreliggende manuskript vil være i stand til at producere en film af kunstnerisk kvalitet.

Bestyrelsen er af den opfattelse, at et kommende filmråd bør være et udelukkende rådgivende organ, f. eks. bestående af 3 personer, der beskikkes af ministeriet for kulturelle anliggender for en 2-årig periode. Rådets medlemmer skal vælges blandt filmkyndige.

Såfremt man måtte vælge at erstatte præmieringen med en tabsudjævning, bør den kunstneriske bedømmelse, der må ligge til grund

for afgørelserne, formentlig foretages af en særlig af filmfondsbestyrelsen nedsat jury. Denne jury, hvis medlemmer kun bør kunne beskikkes for ét år, kunne tænkes at bestå af 3 filmkyndige personer uden for fondsbestyrelsens kreds, samt ét medlem udpeget af fondsbestyrelsens midte. Filmfondsbestyrelsen afsætter hvert år det beløb, som kan anvendes til tabsudjævning.

Co-produktion.

Den nuværende lov sonder mellem danske film og de med danske film sidestillede produktioner, der optages ved et økonomisk og kunstnerisk samarbejde mellem danske og udenlandske producenter. Afgørelsen af, hvorvidt en film kan godkendes under én af disse kategorier, træffes af ministeriet for kulturelle anliggender. Såfremt en co-produceret film godkendes som sidestillet med dansk film, opnår denne de samme rettigheder med hensyn til støtte, præmiering o.s.v. Dette har i visse tilfælde givet co-producerede film fordele, som af mange anses for uforholdsmæssigt store. Hertil kommer, at der har hersket en del uklarhed om, hvornår en film kunne godkendes som co-produceret.

Filmfondsbestyrelsen er bekendt med, at spørgsmålet om hvilke kriterier, der bør lægges til grund ved afgørelserne af, om en film kan godkendes som dansk eller som sidestillet med en dansk film, vil blive taget op til drøftelse mellem ministeriet og filmproducenterne. Man skal derfor indskrænke sig til at fremhæve vigtigheden af, at der på dette område skabes klare retningslinjer.

Dog skal man henstille, at afgørelsen om, hvorvidt en film kan betragtes som dansk eller sidestillet med danske film, henlægges til filmfondsbestyrelsen med appelret til kulturministeriet.

Ad nr. 1, 2 og 5 i lovens § 18, stk. 2, har filmfondsbestyrelsen ikke særlige bemærkninger ud over at understrege betydningen af, at der fortsat kan anvendes fondsmidler til løsning af de deri nævnte opgaver. Man foreslår derfor, at disse bestemmelser ikke ændres.

Ad b.

Fondsbestyrelsen har i den forløbne tid med den nuværende sammensætning og det nuværende antal medlemmer fungeret administrativt tilfredsstillende.

Om en ændret sammensætning kunne have ført til bedre arbejdsresultater end de opnåede, er det naturligvis ikke muligt at sige noget sikkert om.

Bestyrelsen mener imidlertid at burde fremhæve, at det for fondens opbygning og hidtidige virke har været af afgørende betydning, at repræsentanter for branchen har kunnet være med i beslutningsprocesserne. Der er tale om et arbejde, der forudsætter et nært samarbejde med branchens forskellige grene, og den ved loven af 1964 gennemførte filmstøtteordning bygger iøvrigt på den opfattelse, at filmbranchen gennem sin repræsentation i bestyrelsen bør have et medansvar for fondens virksomhed.

Såfremt ministeriet for kulturelle anliggender måtte ønske en ændret sammensætning af bestyrelsen, bør man under alle omstændigheder ikke forlade det grundsynspunkt, at bestyrelsen bør omfatte personer med et indgående kendskab til vilkårene for produktion, distribution og biografforevisning af film i Danmark. Man mener derimod ikke det kan tillægges afgørende vægt, at man da oprettholder det nuværende paritetssystem med 4 repræsentanter for branchen og 4 repræsentanter for »det offentlige interesser«.

Bestyrelsen ville i givet fald finde det acceptabelt, at man ved lovrevisionen gennemførte en ordning f. eks. gående ud på, at bestyrelsen består af 5 filmkyndige personer, der beskikkes af ministeren – for to's vedkommende efter samråd med branchens organisationer.

Den 5. februar 1970

Hvordan kunne 'man' tænke sig en tabsudligning udformet?

Ved en skæbnens tilskikkelse er en af de skitser, som filmfondens bestyrelse har arbejdet med, faldet i hænderne på en af Kosmoramans venner.

1. Der afsættes hvert år et beløb til fordeling blandt årets »bedste« film.
Beløbet kan enten fikseres som en fast procentdel af fondens indtægter, som i Sverige, eller fastsættes år for år som hidtil. Det første system giver med faldende indtægter mindre beløb. Det andet giver mulighed for at regulere både i opad- og nedadgående retning efter behovet.
2. En »filmkyndig« jury bedømmer de film, der af producenterne anmeldes til bedømmelse og tildeler hver film et antal point, der til sin tid ved fordelingen af tabsudligningspuljen sammen med producentens tab bestemmer det forholdstal, hvormed filmen deltager i udligningen.
Pointgivningen må diskuteres nærmere. Man skal nok ikke indskrænke antallet til 10, der fordeles på alle film, men give plads for en vis nuancering, f. eks. lade hvert jurymedlem fordele 10 point.
3. Resultatet af voteringen offentliggøres, evt. ved en »præmieringsforanstaltning«, hvor det nævnes, hvilken der er blevet årets bedste, nr. 2, 3 ... osv. Til de foretrukne film kan der evt. uddeles statuetter el. lign.
Jeg ville personlig foreslå, at der også blev knyttet en mindre pengepræmie til filmens instruktør til det mere kolde forholdstal i stedet for statuetter eller diplomer, idet jeg finder det rimeligt at en høj vurdering også kommer til at smitte af på den, der står som filmens skaber.
4. Tabsudligningen udløses den 31.6. i det følgende kalenderår. Hver film tildeles en andel af det afsatte beløb på den måde, at filmens pointresultat multipliceret med dens tab udgør dens forholdstal. Som tab regnes det tab, producenten har lidt ifølge en opstilling efter de retningslinjer, der gælder for film, der produceres med fondsgaranti.
For de film, der har fået garanti, regnes der simpelt hen med det konstaterede tab ved garantiens indfrielse. Denne vil jo have fundet sted et år efter premieren og altså med de nuværende frister for tilmeldte films premiere før d. 31.6.

Man skal være opmærksom på, at systemet som her skitseret, vil betyde, at branchen kommer til at vente ca. 8 mdr. længere på præmieringsbeløbet.

Eksempel:

Film	Point	Konstateret tab i 1000 kr.	Forholdstal	Filmens andel (puljen 1,8 mill.)	(Tab ÷ udligning)
A	17	400	6800	332.000	68.000
B	15	800	12000	585.000	215.000
C	13	600	7800	380.000	220.000
D	10	500	5000	243.000	257.000
E	8	400	3200	156.000	244.000
F	7	300	2100	102.000	279.000

(1.800.000 : 36900 = 48,78)

(Filmfondens sekretariat)

Filminstruktørerne, filmproducenterne og kortfilmproducenterne

Momsen skal nedsættes med 50 %, bevillingsafgiften forhøjes med 25 % samtidig med at biograferne skal have 40 % af den samlede billetafgift tilbage. Filmfonden skal gøres til en selvejende institution og ledes af en fondsbestyrelse, der tæller 1 embedsmand, 2 brancherepræsentanter og 5 uafhængige kulturpersonligheder. Det nuværende filmråd afskaffes og erstattes af en jury. Juryen skal bl. a. træffe afgørelserne i forbindelse med den tabsudligning, der skal afløse kvalitetspræmierne og udlejerpræmierne.

Ministeriet har i skrivelse til ovennævnte organisationer (Foreningen af danske filmproducenter, Sammenslutningen af danske kortfilmproducenter, Sammenslutningen af danske filminstruktører) udbedt sig organisationernes bemærkninger og forslag til ændringer i den gældende lov om film og biografer (bevillingssystemet dog undtaget).

Med anledning heraf har repræsentanter for de nævnte organisationer i samarbejde søgt at foretage en indgående vurdering af situationen i dag – og en bedømmelse af udsigter og muligheder fremover.

På grundlag af disse vurderinger har vi ved gennemgang af loven fundet det påkrævet at fremsætte en del, tildels temmelig radikale, forslag til ændringer af loven. Det er dog samtidig hermed sagt, at vi finder den nuværende lov, dens grundtanke og hele opbygning så tilpas værdifuld, at vi finder, at denne ramme også fortsat er principielt fuldt anvendelig.

Idet vi i øvrigt tillader os at forudsætte, at ministeriet i vidt omfang er vel bekendt med bl. a. den økonomiske baggrund for filmens situation i Danmark i dag, har vi som udgangspunkt for vore efterfølgende bemærkninger og forslag opstillet følgende, summariske forudsætninger:

1. Biografbesøget er faldende. Denne tendens må, alt andet lige, forventes at ville fortsætte.

Det er derfor af største betydning, at biografens vilkår forbedres.

2. Nedgangen i biografbesøget og stærkt stigende produktionsomkostninger har ramt den danske producent føleligt.

For fortsat at kunne opretholde en national filmproduktion, om end muligvis af begrænset omfang, må danske producenters vilkår nødvendigvis forbedres.

3. Den gennem filmloven støttede produktion af kunstnerisk mere ambitiøs karakter har i den forløbne periode påført producenterne af disse film ret betydelige tab.*)

For at sikre, at der stadig skal bestå mulighed for, at disse særligt risikable produktioner vil kunne gennemføres – om end muligvis også i mere begrænset omfang – må særligt hensyn tages hertil.

4. Filmfondens retslige status – dens administration – sammensætning af filmråd og biografråd m. v. bør indgå i overvejelserne.

5. Endelig bør tilstræbes en ajourføring af reglerne for og følgerne af en godkendelse af film som danske, eller sidestillede med danske.

For at skabe den nødvendige økonomiske baggrund for en tilfredsstillende løsning af disse hovedpunkter 1–5, foreslås:

Moms'en nedsat med 50 % til: halv moms.

Billetafgiften forhøjet til 25 %, kombineret med refusion til biograferne på 40 % af den samlede billetafgift.

Vi skal ikke her bruge plads på en argumentation for nedsættelsen til halv moms, men blot udtrykke håb og forventning om, at et så rimeligt arrangement ved fælles hjælp skal kunne lade sig gennemføre.

*) Siden lovens vedtagelse er der indtil 30.9.69 bevilget tilsagn om produktionsgarantier til 52 film med et samlet beløb på ca. 20 mill. kroner. Heraf er 6 film blevet opgivet, således at der faktisk er blevet bevilget garantitilsagn til 46 film med et samlet beløb på godt 18 mill. kroner.

Af disse garantier på i alt 18 mill. kr. må det forventes, at i alt ca. 15 mill. kr. bliver effektive. Dette beløb modsvarer et tab hos producenterne af samme størrelsesorden – hvorfra går periodens samlede (anslåede) kvalitetsbidrag. Producenterne netto tab ca. 7 mill. kr. på disse film.

Det forudsættes i øvrigt, at billetprisen ikke nedsættes i denne anledning.

Billetafgiften (på 25 %) for danske film skal, som hidtil, betales direkte til den danske producent. På udenlandske film betales billetafgiften, også som hidtil, til filmfonden, som derefter refunderer biograferne 40 % af den samlede billetafgift opkrævet i hver biograf.

Til forståelse af virkningen og rækkevidden af dette forslag følger en opstilling over fordelingen af det totale billetsalgsbeløb for 1968 under varierede forudsætninger:

1968 (afrundede tal)

Total billetindtægt: 140 mill. kr. + 12½ % moms = 157.5 mill. kr.

Heraf dansk film: 40 mill. kr. + 12½ % moms = 45.0 mill. kr.

» udenlandsk film: 100 mill. kr. + 12½ % moms = 112.5 mill. kr.

Fordeling af totalt billetsalg incl. moms – i mill. kr.

	Nuværende ordning	Iflg. vort forslag	Vort forslag uden nedsættelse af moms
Til biografer	79.3	89.3	84.0
Til danske producenter	17.3	21.2	20.0
Til udenlandske producenter	28.4	26.6	25.0
Til Filmfonden	15.0	11.7	11.0
Til moms	17.5	8.7	17.5
Tilsammen	157.5	157.5	157.5

Ovennævnte fordeling er baseret på en filmleje på gennemsnitlig 33⅓ %.

Den forholdsvis kraftige stigning i biografernes indtægter iflg. vort forslag, kan ikke anses at være for høj. Det er imidlertid muligt, at biografbranchen bl. a. gennem ophævelse af § 23 i nuværende lov – bør indstille sig på en rationalisering af erhvervet.

Den ligeledes forholdsvis store stigning i de danske producenters andel af de samlede billetindtægter, må nøgternt anses at udgøre det nødvendige underlag for en fortsat opretholdelse af såvel den populære som derigennem også den mere eksperimentelle produktion.

At de udenlandske producenter medvirker til at stimulere *biograf-erhvervet* forekommer rimeligt og vil formentlig i det lange løb til lige være i deres egen interesse. At de udenlandske producenter også er med til at stimulere den *ationale produktion* vil ud fra det samme synspunkt være mere end forsvarligt derigennem, at de danske film er så nødvendige for de danske biografers trivsel og eksistens, at biografierhvervet – til skade også for de udenlandske film – ville lide katastrofalt, hvis den danske produktion måtte ophøre.

Filmfondens reducerede indtægt har naturligt været genstand for særligt indgående overvejelser og drøftelser. Under forskellige forudsætninger, som skal nærmere omtales nedenfor, og hvor i et vist omfang indgår overvejelser vedr. fondens formue, finder vi det et forsvarligt, gennemførligt – og nødvendigt forslag.

ad § 17, stk. 1.

Ud fra det principielle hovedsynspunkt, at formålet med filmfonden er at drive kulturpolitik og ikke finanspolitik, foreslås det, at filmfonden gives status som selvejende institution. Der skal føres selvstændigt institutionsregnskab, der ikke skal optages på finansloven.

ad § 18, stk. 1.

Vi foreslår, at Statens Filmcentral, hvis hovedopgave er at fremskaffe og distribuere skolefilm og film, der tjener til oplysningens fremme, overflyttes til Undervisningsministeriet, der overtager udgifterne til filmcentralens drift. Af hensyn til eventuelle overgangsvanskeligheder, og for at forhindre, at der i en sådan periode skal ske skade på det igennem årene møjsommeligt opbyggede apparat, foreslår vi, at man af filmfondens formue giver filmcentralen en medgift, der modsvarer ét års driftsudgifter, dvs. ca. 4 mill. kr.

(Filmcentralen skal herefter, på linje med andre, kunne få støtte til særlige projekter, når disse måtte tjene *filmkunstens* fremme).

ad § 18, stk. 2.

1) Uddannelsen.

Der er bred enighed om, at der fortsat skal finde en uddannelse sted. Vi ønsker dog gerne at gøre opmærksom på faren ved, at der ved den nuværende ordning skal blive sendt et i forhold til branchens størrelse og muligheder forholdsvis (for) stort antal, ret uerfarne,

ynge instruktører ud i en formodentlig noget uvis fremtid. Vi ser gerne, at man snarest tager op til overvejelse at gennemføre den nødvendige uddannelse, dels i form af en workshop, dels evt. ved et udvidet samarbejde med Danmarks Radio; suppleret med en mere kursusbetonet virksomhed. Ligeledes forestiller vi os, at der med held kan etableres et mere flexibelt samarbejde til såvel kortfilmrådet, som til producenterne.

2) Produktion af kortfilm.

Betydningen af, at der opretholdes en produktion af kortfilm, understreges. Imidlertid forekommer det lige så nødvendigt, at der findes en rimelig løsning på kortfilmens traditionelle hovedproblem, distributionen.

3) Kvalitetsbidrag.

Foreslås afskaffet i den nuværende form. Derimod bør der indføres mulighed for *tabsudligning for særligt fortjenstfulde film*.

4) Ydelse af lån til produktion af danske film

må nødvendigvis bibeholdes, hvis ikke produktionen af de vanskelige og mere eksperimentelle film skal praktisk taget helt ophøre.

Man kunne dog muligvis forestille sig, at man gennem øgede kvalitetskrav ville reducere antallet af film, hvortil sådan støtte ydes.

Vi finder det i øvrigt ønskeligt, at den nuværende ordning, hvor efter filmfonden yder garanti for optagelse af et, normalt forrentet, banklån – erstattes af en långivning direkte fra filmfonden til den pågældende producent, eller dets rest, eftergives ét år fra filmens premiere. Dog at filmfonden i de efterfølgende 4 år fortsat har krav på at få del i samtlige filmens indtægter fra såvel Danmark som udlandet, indtil det eftergivne lån evt. måtte være dækket.

Hvor filmfonden måtte yde garanti, der ikke er sidestillet med en tilsvarende risiko fra producentens side (såkaldte »særlige støtte« i sidste prioritet), bør filmfonden kunne tillægges part i et evt. overskud. Dog bør der fastlægges en ramme for sådanne arrangementer.

5) Manuskriptstøtte

bør bibeholdes.

6) Præmiering af filmudlejere

bør, jfr. 3), bortfalde – men erstattes af mulighed for en *tabsudligning for import af særligt fortjenstfulde udenlandske film*.

7) Lån til biografer

bør bibeholdes – og formentlig kunne udvides til også at stimulere nybyggeri.

Ligeledes bør også atelier'er kunne opnå lån til fornyelse og modernisering af produktionsapparatet.

8) Stipendier

bibeholdes, men bør i så fald, evt. sammen med manuskriptstøtten, kunne gives en bredere fortolkning i retning af arbejdsstipendier.

9) Festivaler.

Det er betydningsfuldt, at der fortsat kan ydes støtte til danske films deltagelse ved udenlandske festivaler. Støtten måtte gerne med tiden kunne udvides til også at omfatte egentlig eksportfremmende foranstaltninger. Det forekommer ikke rimeligt, at danske film virkelig skulle have så ringe kunstnerisk og økonomisk interesse i udlandet, som tilfældet med ganske få undtagelser er i dag.

§ 18, stk. 3 og 4

ændres, jfr. nedenstående.

§ 18, stk. 5

ønskes gerne bibeholdt, dog således at fondens bestyrelse overtager ansvaret for midlernes anvendelse, jfr.

§ 18, stk. 6 – (og §§ 27–29).

Filmfonden ledes af en bestyrelse på 8 medlemmer, der udpeges af ministeren for kulturelle anliggender. Af bestyrelsens medlemmer forudses 1 at være en embedsmand fra ministeriet for kulturelle anliggender; 2 medlemmer forudses at være filmfaglige repræsentanter, udpeget efter samråd med filmens faglige organisationer; de øvrige 5 medlemmer forudses at være kulturpersonligheder, der må anses at være uafhængige af filmbranchemæssige og partipolitiske interesser.

Bestyrelsen vælger selv af sin midte en formand, hvis stemme i givet fald kan være udslagsgivende.

Bestyrelsen ansætter direktør og sekretariat (som nu).

Det forudses, at bestyrelsen på en række specielle fagområder kan gøre brug af særligt sagkyndige udvalg, hvortil bestyrelsen kan udpege kompetente medlemmer bl. a. fra branchen.

En jury skal på bestyrelsens vegne træffe afgørelse om den særlige form for præmiering i skikkelse af den tabsudligning til danske film og til udlejere af udenlandske film, der er omtalt ovenfor. Bestyrelsen udpeger denne jury, hvis medlemmer beskikkes for ikke over 2 år ad gangen, og som igen tidligst kan genbeskikkes 2 år efter udløbet af en tidligere beskikkelsesperiode.

Filmrådet afskaffes. Dets nuværende virksomhed ved forudbedømmelse af ansøgninger om garantitilsagn overtages af fondsbestyrelsen.

ad § 32.

Afleveringspligten til filmmuseet opretholdes som hidtil. Dog indføres, at spillefilmproducenter vederlagsfrit, efter 1½ års forløb fra en films premiere, afleverer en (brugt) kopi til museet.

ad § 33 – jfr. bekendtgørelse af 5/3 1965.

Det må nærmere fastslås, ud fra hvilke kriterier det afgøres, om en film er dansk – eller sidestillet med en dansk film. Det forudsikkes, at man formentlig vil kunne anbefale en nuancering af begrebet og de dertil knyttede konsekvenser (garantitilsagn – billetafgift – tabsudligning).

Vi skal gerne særskilt fremkomme med vore overvejelser og mulige forslag hertil.

Den 15. oktober 1969

Kosmorama's redaktion har efter filmlovtillægget gik i trykken modtaget det endelige forslag fra de 3 organisationer. Det trykte forslag er dateret 15. okt. 1969 mens det endelige er fra 27. okt. samme år. Forskellen mellem de to forslag er ikke stor, men der er dog grund til at nævne et par punkter, hvor der er divergenser. *Præmiering af filmudlejere*; mens det første udkast anbefalede, at denne burde bortfalde, går man i det endelige forslag ind for følgende formulering: »For import af udenlandske kvalitetsfilm bør der fortsat finde en form for præmiering sted efter bedømmelse foretaget af en særlig nedsat jury.« Man går tillige ind for at filmkunstnere kan komme på finansloven, ligesom man foreslår støtte til et selvstændigt, kompetent marketing og sales-promotion organ. *Afleveringspligten til filmmuseet* ændres derhen at det trykte forslags anbefaling af at spillefilmproducenter vederlagsfrit, efter 1½ års forløb, skulle aflevere en god brugt kopi, falder ud til fordel for et forslag om at producenterne skal deponere kopier eller negativer på filmmuseet.

Til sidst ønsker man i det endelige forslag indføjet en bemærkning om at det anbefales, at loven tages op til fornyet revision allerede efter 3–4 års forløb.

Filmudlejerne

At biografbiletter er pålagt 12,5 % moms har elimineret den nedskæring i afgifterne, som fandt sted ved filmlovens vedtagelse 1964. Her blev forlystelsesskatten på 28,6 % afskaffet og i stedet blev der indført en billetafgift på 15 %. Den samlede afgift er altså 27,5 %. Man henstiller derfor at biografbiletter fritages for moms og henviser dels til at sportsskatter er fritaget, dels til en UNESCO-aftale, »ifølge hvilken filmforevisninger ikke må beskattes hårdere end f. eks. aviser, der som bekendt er fritaget«. (Momsen er i dag 15 %, red.).

Som alternativ løsning foreslår man nedskæring af billetafgiften eller total afskaffelse. Man mener fonden kan hente tilsvarende indtægter andre steder. Først ved at gøre fonden til en selvejende institution, dernæst ved at udskille Statens Filmcentral, Filmmuseet m. m. og reducere bevillingerne til kortfilmproduktion og filmskole.

I anledning af den forestående ændring af den gældende lov om film og biografer har ministeriet udbedt sig bemærkninger og forslag fra bl. a. Foreningen af Filmudlejere i Danmark og Sammenslutningen af herværende datterselskaber af de amerikanske filmeksporthører (MPEAA-selskaberne). Under henvisning hertil skal vi tillade os at fremkomme med følgende:

Den nugældende lovs formål var at fremme filmkunsten i Danmark og bl. a. for at tilgodese dette formål ophævedes den tidligere gældende forlystelsesafgift til staten på ca. 28,6 % af biografernes bruttobilletindtægt. Samtidig indførtes en billetafgift på 15 %, der i det omfang billetafgiften hidrører fra dansk producerede film, tilfaldt producenterne af disse som støtte til produktionen. Afgiften indspillet af importerede film tilfaldt filmfonden, dels til anvendelse til fremme af filmkunsten på forskellige områder, dels til filmkunsten uvedkommende formål. Denne afgift indbringer p.t. ca. 15 millioner kroner årligt, hvilket beløb således udelukkende hidrører fra film, der distribueres af udlejere, som er repræsenteret af underskriverne af nærværende skrivelse.

Siden lovens ikrafttræden i 1965 har de vanskelige forhold for

branchen som helhed, der førte til ovennævnte lempelse af afgiften fra 28,6 % til 15 % udviklet sig yderligere til ugunst for branchen. Således har der fra 1965 til 1969 været et fald i antallet af solgte billetter på ca. 25 %. Hertil kommer at biografbilletterne senere er blevet belagt med 12½ % moms, med det resultat, at den afgiftslempelse, der blev ydet i 1965 i realiteten nu er bortfaldet. Man kan på sin vis udtrykke det på den måde, at staten gav med den ene hånd (afgiftsnedsættelsen) og tog med den anden hånd (momsen).

For så vidt angår de importerede film, har indførelsen af moms betydet, at forevisningen af disse film nu er belagt med afgifter, der tilsammen andrager ca. 97 % af det vederlag, udlejerne modtager i leje for filmene; i 1968 androg således filmlejen for importerede film ca. kr. 28,4 millioner, medens moms og billetafgift vedrørende disse film beløb sig til ca. kr. 27,5 millioner. Da udlejningsvirksomheden er behæftet med betydelige omkostninger, der som for alle andre branchers vedkommende har været stærkt stigende, betyder dette, at producenterne af filmene modtager et væsentligt mindre beløb for deres leverancer, end forevisningen indbringer i skatter og afgifter.

Disse byrdefulde afgifter i forening med nedgangen i billetsalget og de stigende omkostninger har efterhånden udviklet sig derhen, at det er økonomisk uforvarligt at fortsætte med importen af en ikke uvæsentlig del af de udenlandske film til skade for såvel filmbranchen som publikum.

Da producenter og udlejere, som det vil være ministeriet bekendt, vederlægges gennem en procentuel andel af biografernes nettospilleindtægt, er disse dele af branchen ramt i nøjagtig samme omfang af tilbagegangen som biograferne, og den udvej der i andre brancher benyttes – prisforhøjelser – er ikke anvendelig her, idet forhøjelse af de gældende filmlejesatser blot vil flytte problemet og yderligere vanskeliggøre biografernes eksistensmuligheder, hvorfor de eksisterende vanskeligheder for udlejernes vedkommende ikke kan afhjælpes derved.

Med henvisning til det ovenfor anførte, forekommer det klart, at de særdeles tyngende afgifter må lempes minimalt, således at afgifterne bliver ført tilbage til det niveau der var gældende i 1965.

Principielt tillader vi os at foreslå, at branchen undtages for moms, hvilket vil give en umiddelbar lempelse på ca. 17/18 millioner kroner årligt med uforandrede billetpriser. Dette beløb vil efter de gældende regler komme filmfonden, de danske producenter, biograferne samt udlejerne til gode, og derved bevirke en umiddelbar bedring af hele branchens økonomiske stilling. En sådan moms-fritagelse vil ikke være vanskelig at gennemføre; vi kan i denne forbindelse henvise til, at fritagelse er givet i samtlige de øvrige skandinaviske lande, ligesom fritagelse her i landet allerede er givet til sportsskampe og lignende.

Endvidere kan vi henvise til, at ophævelse af momsen vil være i overensstemmelse med den bl. a. af Danmark tiltrådte UNESCO-aftale, ifølge hvilken filmforevisninger ikke må beskattes hårdere end for eksempel aviser, der som bekendt er fritaget for moms.

Subsidiært henstiller vi, at billetafgiften af importerede film på grund af branchens vanskelige situation afskaffes eller i hvert fald i væsentlig grad reduceres.

Denne billetafgift – der som allerede nævnt udelukkende indtjenes til filmfonden af filmudlejere, der er repræsenterede af underskriverne af nærværende skrivelse – indbringer p.t. ca. 15 millioner kr. årligt og tilfalder ubeskåret filmfonden, der dels i kraft af denne afgift, dels i kraft af bevillingsafgiften fra biograferne, gennem årene har opsparet en formue på ca. 40–50 millioner kroner. Filmfondens budget ligger p.t. på 16–18 millioner kroner, og det er åbenbart, at dette budget ikke kan fastholdes, såfremt billetafgiften bortfalder eller reduceres til eksempelvis 5 % (ca. 5 millioner kroner).

Problemet for filmfonden kan imidlertid efter vor opfattelse løses, såfremt man udskiller fonden fra ministeriets regnskab som en selvejende institution, og samtidig fritager den for en del af de opgaver, der enten er hovedformålet, at fremme filmkunsten, uvekkende, eller til hvis opfyldelse der – under hensyn til branchens alvorlige situation – synes anvendt urimeligt store beløb.

En udskillelse af fonden som selvejende institution vil i første række betyde, at dennes midler kan anbringes mere hensigtsmæssigt og derved afkaste en indtægt, der i betragtning af fondens størrelse må antages at andrage ikke under 5 millioner kroner årligt. Dette skal sammenholdes med den kendsgerning, at filmfondens midler for øjeblikket indestår hos finansministeriet (netop fordi fonden ikke er en selvejende institution) og ministeriet forrenter indestående med 3½ % p. a.

Hvis der til det nævnte beløb lægges en billetafgift på 5 % eller andre 5 millioner kroner årligt, skal det nuværende budget på 16–18 millioner kr. reduceres til ca. 10 millioner kr. Den nødvendige besparelse kan bl. a. opnås på følgende måde:

1. Driften af statens filmcentral – ca. 4 millioner kr. årligt – henlægges under undervisningsministeriet. Filmcentralens virksomhed består hovedsageligt i fremskaffelse og distribuering af skolefilm til oplysningens fremme og falder ikke naturligt under filmfondens virke.
2. Driften af filmmuseet – ca. 1,2 millioner kr. årligt – overføres til kulturministeriets konto for museer, hvilket også vil være på linje med museets tilsynsråds og ledelses opfattelse.
3. Filmfondens støtte til produktion af kortfilm for hvilke behovet på grundlag af de hidtidige erfaringer må betegnes som minimalt, bør reduceres meget væsentligt, hvorved bemærkes, at den ydede støtte indtil nu har andraget ca. 20 % af fondens årlige budget.
4. Danmarks Radio (fjernsynet) bør yde et væsentligt bidrag – minimum halvdelen eller ca. 1 million kr. årligt til drift af filmskolen, såfremt ministeriet finder, der stadig er behov for opretholdelse af en filmskole. I denne forbindelse henvises til, at skolen uddanner langt flere elever, end der nogen sinde kan blive anvendelse for i filmbranchen, og en væsentlig del af disse finder beskæftigelse i fjernsynet. Ligeledes bør fjernsynet som tilfældet er i andre lande, betale afgift til filmfonden ved forevisning af udenlandske film.
5. De i § 18, stk. 1 i loven nævnte forpligtelser for fonden til at overføre rådighedsbeløb til kulturministeriet til filmloven og dermed branchen uvekkende formål bør bortfalde.

Disse forslag vil indebære en besparelse af et sådant omfang, at det reducerede budget rigeligt vil kunne vise balance.

Bortfald eller reduktion som foreslået af billetafgiften vil medføre et problem med hensyn til de dansk producerede film, hvor afgiften som ovenfor anført direkte tilfalder producenterne med i øjeblikket ca. 6 millioner kroner årligt. Dette problem kan uden administrative vanskeligheder løses gennem direkte refusion af momsen til de danske filmproducenter på tilsvarende måde som disse tidligere modtog hel eller delvis refusion af forlystelsesaafgiften. Der henvises her til, at amtstuerne modtager opgørelse for hver enkelt film over det erlagte momsbeløb og direkte kan lade disse oplysninger gå videre til vedkommende toldkammer, hvor de kan indgå i biografernes moms-afregning. På tilsvarende måde kan forholdes med de refusioner de mindre biografer i øjeblikket modtager af billetafgiften.

Det er åbenbart, at disse forslag vil medføre dels en vis udgiftsforøgelse, dels et provenuetab for statskassen, svarende til de lempelser, der indrømmes branchen. Disse betragtninger kunne dog med væsentlig større styrke være gjort gældende ved lovrevisionen i 1965 og det samlede provenuetab vil under alle omstændigheder blive mindre end merindtægten statskassen har haft ved de siden da iværksatte afgiftsforhøjelser.

I denne forbindelse ønsker vi så indtrængende som muligt at advare mod det fra anden side fremsatte forslag om en forøgelse af billetafgiften kombineret med en refusion til biograferne af en del af denne. En sådan ordning vil kun flytte problemet fra biograferne til udlejerne af de film, der indtjener billetafgiften og derved medføre de indledningsvis nævnte skadelige følger for importen af film og dermed for publikum og branchen. Det vil yderligere bevirke, at udlejerne tvinges til at tage hele spørgsmålet om filmlejens beregning op til grundig overvejelse. Enhver lempelse må efter almindelig anerkendte ligelighedsprincipper og ifølge sagens natur tilgodese udlejerne i samme forhold som producenter og biografer.

I anledning af forlydender om, at ministeriet påtænker at foreslå en ændring af filmfondensbestyrelsens sammensætning, henstilles det endvidere indtrængende, at ét bestyrelsesmedlem fortsat udpeges blandt filmudlejer-foreningens medlemmer allerede af den grund, at det ville være oplagt urimeligt, om den del af branchen, hvorfra filmfondensmidlerne gennem billetafgiften hidrører, ikke fortsat skulle være repræsenteret i fondens bestyrelse.

Endelig skal vi vedrørende enkelte detailspørgsmål i loven og administrationen af denne tillade os at fremføre følgende:

- 1) Den i lovens § 18, stk. 2, nr. 6 anførte præmiering af udlejere, bør efter vor opfattelse erstattes med en tabsudligningsordning.
- 2) I lovens § 18, stk. 2, nr. 1 bør optages mulighed for ydelse af lån til opførelse af nye biografer, for hvilke der er stort behov.
- 3) Det henstilles, at udlejerne som det tidligere var tilfældet, bliver repræsenteret i børnefilmnævnet, idet det er vort indtryk, at en sådan repræsentant med kendskab til såvel import som distribuering af disse film, vil kunne bidrage væsentligt ved behandlingen af de nævnte forelagte sager.

- 4) Sluttelig bemærkes, at der efter vor opfattelse er stort behov for genindførelse af mulighed for afgiftslempelse for dokumentarfilm (film til oplysningens fremme), idet disse film på tilsvarende måde som børnefilm ofte burde indtales på dansk, hvilket ikke er økonomisk muligt med de nugældende afgiftsforhold.

Den 14. april 1970

Biografteater-Foreningen af 1960

Støtte til biografer samt til nyetablering, ændringer i lejekontrakter m. m. Bekymring over udlejerpression.

Efter anmodning skal jeg hermed for Biografteater-Foreningen af 1960 fremsætte nogle bemærkninger med henblik på den forestående lovrevision. Ved udformningen er det forsøgt i videst muligt omfang alene at behandle lovbestemmelser, som ikke har forbindelse med eller forudsætter bevillingssystemet, men dette har ikke kunnet gennemføres med fuld konsekvens. Foreningen vil forbeholde sig på et senere tidspunkt at fremkomme med yderligere bemærkninger til de bestemmelser, der har forbindelse med bevillingssystemet.

Disse forbehold medfører, at nærværende redegørelse ikke kommenterer bestemmelserne i den nugældende lovs kapitel 1. Bemærkningerne til de øvrige bestemmelser forudsætter imidlertid, at der fortsat vil flyde betydelige indtægter til filmfonden. Foreningen foreslår ingen forandringer i den nugældende billetafgift. Hvis en kommende lovændring skulle føre til, at bevillingsafgift ikke længere kan opkræves, mener Biografteater-Foreningen af 1960 ikke at kunne anbefale, at der skaffes kompensation ved en udvidelse af billetafgiften – ej heller i kombination med en progressiv skala. Foreningen har ikke været i stand til at bedømme, om et eventuelt bortfald af fondens indtægter fra bevillingsafgiften gør det nødvendigt at skaffe fonden kompensation herfor. Foreningen anser det ikke for usandsynligt, at fonden ville kunne gennemføre sin virksomhed på fuldt ud tilfredsstillende måde uanset et sådant provenutab.

Biografteater-Foreningen af 1960 ønsker ikke at fremføre snævre brancheegoistiske synspunkter, men vil som repræsentant for den del af filmbranchen, som har ansvaret for det direkte møde mellem filmen og dens publikum, fremsætte forslag, som sigter mod at skabe de bedst mulige og for publikum mest attraktive forhold for biograf-forevisningen, hvilket turde være en af de væsentligste forudsætninger for, at filmen kan overleve som en væsentlig kulturfaktor.

Struktur, bestyrelse, råd og nævn.

Foreningen anser i og for sig den med 1964-loven skabte struktur omkring den såvel af den offentlige administration som af branchens enkelte organer principielt uafhængige filmfond for at være et nyttigt instrument for en udvikling til gavn for filmklimaet. Foreningen er tilhænger af, at der skabes balance mellem den ministerielle og den branchemæssige indflydelse. Man nærer derfor ikke noget ønske om, at der etableres en branche-selvstyret organisation i lighed med den svenske, navnlig fordi foreningen måtte nære betænkelighed ved, om biograferhvervet i en sådan organisation kunne gøre en rimelig indflydelse gældende. Foreningen anser det for en værdifuld og væsentlig ting, at biograferhvervet fortsat holdes såvidt muligt uafhængigt, navnlig af udlejere og producenter. Efter foreningens opfattelse kan man ved en lang række foranstaltninger motivere selvstændige biografledere til at tilslutte sig bestræbelserne for kvalitets-højnelse blandt andet i repertoirevalget. For udlejere og producenter står der imidlertid så store interesser på spil, som ikke har direkte forbindelse med den enkelte biograf, at de almene hensyn meget let kommer til at vige for det naturlige ønske om at sælge mest af egne varer.

Biograferne mener derfor at have behov for den støtte, man kan få ved, at Ministeriet også har en vis indflydelse på Filmfondens anliggender. Det nævnte fører imidlertid også til et forslag om, at Filmfondens bestyrelse kommer til at rumme 2 repræsentanter for biograflederne. Man kan om disse sige, at de i modsætning til de andre brancherepræsentanter i bestyrelsen praktisk talt ikke risikerer at komme til at deltage i afgørelser, hvori de selv har økonomiske interesser, og samtidig vil de repræsentere en betydelig fagkundskab. Hvis man ikke ønsker at gøre bestyrelsen større, end den er nu, kunne den foreslåede yderligere repræsentant for biograflederne måske

erstatte en af embedsmændene, f. eks. repræsentanten for Finansministeriet, hvis forhåndskendskab til de forhold, Filmfonden beskæftiger sig med, af naturlige grunde må være begrænset.

Ud fra tilsvarende synspunkter henstiller foreningen, at en bevilingshaver udpeges som medlem af Filmrådet. Det beror formentlig på en fejltagelse, at Kortfilmrådet og Børnefilmnævnet ikke er nævnt i Biografloven. Da det må påregnes, at i hvert fald Børnefilmnævnet fortsat skal bestå, anbefales det, at i hvert fald dette navn institueres i loven.

Støtteforanstaltninger, generelt.

Foreningen finder det ganske urimeligt, at biografformål indtager en helt beskeden plads blandt opregningen i lovens § 18, 2. stk., af de formål, hvortil Filmfondens midler kan anvendes. Biograferne udgør kontaktfladen mellem filmen og det publikum, som på samme tid er den økonomiske basis for hele filmbranchen og målet for de kulturpolitiske bestræbelser, der er en så vigtig del af det offentliges interesse i dette sagsområde.

Branchens vanskelige kår har i betydelig grad præget biograferne, blandt andet på den måde, at mange biografers udstyr og indretning ikke svarer til nutidens krav. Det er sandsynligt, at en væsentlig del af besøgstilbagegangen i biograferne – som hele branchen lider under – må tilskrives manglende å jour-føring af lokaliteterne.

I de senere år er et stort antal biografer blevet nedlagt, og det har langt fra altid drejet sig om biografer, som ud fra almene synspunkter kunne siges at være mindre væsentlige. Det burde være en opgave for Filmfonden eller den, der styrer kulturpolitikken på dette område, at foretage en vurdering ud fra planlægningsmæssige synspunkter over biografbehovet og derefter ved passende foranstaltninger bidrage til at etablere henholdsvis opretholde de biografer, som efter en sådan vurdering er nødvendige for at gennemføre en rimelig biografafdækning for hele landet.

Det må være biografernes ønske, at der skabes mulighed for, at biograferne kan drives som lønnende virksomheder, der også kan bære de omkostninger, virksomhederne medfører, herunder lokale-omkostninger til markedspris. Dette er baggrunden for, at man fortrinsvis vil foreslå støtte ydet i form af lån. I ganske særlige tilfælde kan der imidlertid være behov for at yde kontant støtte, som ikke skal tilbagebetales. F. eks. kan man tænke på nyetablerede biografer eller biografer, som på grund af særlige forhold i en periode må regne med en urentabel drift. I sådanne tilfælde bør der i loven være hjemmel for at yde kontant støtte til de pågældende virksomheder, såfremt det drejer sig om virksomheder, der efter et generelt skøn om biografbehovet bør opretholdes.

Med hensyn til arten af ydelserne fra Filmfonden vil foreningen anbefale, at man både over for biografer og andre erstatter den i loven forudsete præmiering med ydelser til tabsudligning. En sådan tabsudligning bør også kunne komme en biograf tilgode, som har haft tab ved at gøre en indsats for forevisning af kvalitets-film inden for biografens normale spilletid. Det vil sikkert ikke volde særlige vanskeligheder at tilrettelægge en hensigtsmæssig beregningsmåde for sådanne tab på grundlag af den enkelte biograf's daglige gennemsnitsudgifter.

Støtte til biografer med svag økonomi.

Det må anbefales, at man afskaffer den omsætningsbestemte grænse i den nuværende § 23 med et kriterium, der giver bedre udtryk for, om den pågældende biograf har kunnet give et rimeligt afkast til lederen. I forbindelse med den mere intensive planlægning af biografafdækningen, som anbefales af foreningen, bør det være muligt på grundlag af de pågældende biografers regnskaber at danne sig et indtryk af, om der bør ske hel eller delvis refusion af betalt billetafgift. Der bør lægges vægt på, om biografen er drevet med en rimelig dygtighed og tillige, om biografens repertoire har indeholdt et rimeligt udvalg af kvalitetsfilm. Afgiftsrefusion bør ikke alene kunne ske med den indbetalte billetafgift af udenlandske film, men også af den for dansk film betalte afgift, idet den sidstnævnte afgifts direkte indbetaling til filmselskaberne kun kan betragtes som en praktisk genvej for den herved opnåede filmfondstøtte til de pågældende produktionsselskaber.

Støtte m. v. vedrørende lokaler, lejeforhold.

Som bekendt synes der ikke for øjeblikket at være mulighed for at interessere private bygherrer for opførelse af ny biografer. På længere sigt må det imidlertid nok erkendes, at dette problem i meget høj grad er beslægtet med de problemer, der står i forbindelse med at bevare de allerede eksisterende biografer, særlig når disse er lejere. Man kan sige, at det vigtigste erhvervspolitiske problem for biografbranchen er spørgsmålet om biografernes evne til at betale en

husleje for biograflokalerne, som kan konkurrere med, hvad der fra anden side kunne betales for disse lokaler. Biografer skal stadig helst ligge på befærdede hovedstrøg, og dette i forbindelse med den eksplosive udvikling i detailhandelens pladsbehov har medført, at der er betydelig efterspørgsel fra andre brancher efter de lokaler, der benyttes af biograferne.

Der burde nok være en mulighed i loven for, at Filmfonden kunne yde direkte huslejetilskud til biografer, men normalt bør man sikkert ikke anbefale en sådan løsning, da den slags tilskud vil have en tendens til at vandre direkte ned i en husværts lomme. Fondens støtteforanstaltninger bør i de normale tilfælde snarere tage sigte på at gøre biografen til en lige så attraktiv og økonomisk stærk forhandlingspartner som de eventuelle alternative lejere af lokalene.

I forbindelse med lejeforholdene skal der særligt peges på, at bevillingssystemet har medført en tendens til, at huslejekontrakterne alene afsluttes for 5-årige perioder, hvilket fører til, at biografen i forbindelse med periodeudløbene stilles i en meget svag forhandlingsposition over for husværten. Endvidere er mange bevillingshavere – særligt på det tidspunkt, da bevillingen erhverves, og den første lejekontrakt med værten skal indgås – økonomisk svagt funderet. Dette har i mange tilfælde ført til, at bevillingshaverne er indgået på lejekontrakttilfælde med variabel leje enten således, at lejen automatisk stiger over en årrække eller således, at den sættes i forhold til biografens omsætning. Særlig de omsætningsbestemte lejekontrakter kan i løbet af en årrække blive urimelige, især hvis der er tale om en periode med stigende priser. Ikke alene har biografen ofte en svag forhandlingsposition, men biografen vil også tit have vanskeligt ved at udnytte den beskyttelse, som lejelovgivningen og huslejenævnets kontrol stadig trods alt yder, fordi fremgangsmåden er den, at man først forhandler sig til rette med husværten om en lejekontrakt, og derefter kun kan udnytte lejelovgivningens beskyttelsesforanstaltninger ved over for huslejenævnet at desavouere den i formen frivillige aftale, man kort forinden har truffet med værten.

I konsekvens af de foranstående bemærkninger bør loven ændres således, at der gives mulighed for at yde lån på gunstige vilkår til biografer og ganske særligt til nyetablerede biografledere, således at disse bliver i stand til at forhandle sig til rette med ejeren af biograflokalerne om en rimelig lejekontrakt, hvilket forudsætter, at der fra lejerens side kan tilbydes en passende forudbetaling, en leje, der svarer til markedsforholdene på det pågældende sted, og næsten altid en fornyelse og forbedring af lokalernes indretning også på det bygningsmæssige område, eventuelt en ombygning. For ombygningsperiodens vedkommende bør der også kunne ydes lån til at bære huslejetabet. Lånene bør kunne ydes uden smålig skelen til sædvanlig bankmæssig sikkerhed, idet denne lånevirkksomhed bør ses som et udslag af bestræbelserne på at føre landets biograflokaler op i en standard, som svarer til nutidens krav, og uden hvilken biografpublikummet ikke vil kunne tilbageerobres.

Yderligere burde Filmfonden måske netop på lejekontraktområdet tilbyde sagkyndig bistand for forhandlingerne med husværten.

Til gengæld for de fordele, som ejerne af biograflokalerne formentlig ville opnå ved de foreslåede foranstaltninger, ville det være rimeligt at indføre restriktioner med hensyn til de for biograferne mest urimelige lejevilkår, særligt de tidsbegrænsede lejemål og omsætningsbestemte huslejer. Hvis der ikke kan indføres et forbud mod denne slags kontraktbestemmelser, burde der gives Ministeriet mulighed for at optræde med partsbeføjelser over for huslejenævnene. Den nugældende lovs § 6, 2. stk., vedrører kun selve lejens størrelse og tillader kun Ministeriets indgriben i form af en egentlig retssag.

Anden støtte.

Også uden forbindelse med huslejekontraktforhandlinger burde der gives mulighed for, at der af Filmfondens midler kunne ydes lån til biografer til en række andre formål end de, der fremgår af den nugældende lovs § 18, stk. 2, nr. 7. Der burde således kunne gives lån til en fornyelse af facader, til maling og andre vedligeholdelsesarbejder i lokalene, til indretning af billetkontorer og restauration eller bar, airconditionering o.s.v., alt uden krav om fuldstændig bankmæssig sikkerhed.

Endelig skal det vedrørende Filmfondens støttemuligheder nævnes, at der burde hjemles mulighed for at yde støtte til generelle salgsfremmende foranstaltninger og til markedsundersøgelser, sociologiske undersøgelser og lignende. En sådan bestemmelse skulle naturligvis ikke alene sigte mod biografernes forhold.

Det foreslås at ændre formuleringen af § 18, stk. 5, således, at denne bestemmelse klart hjemler, at der kan ydes tilskud af fondens midler til andet end produktion af dansk film.

Block-booking.

Biografteater-Foreningen af 1960 ser med bekymring på, at den gældende lovs § 16 ikke har været overholdt i praksis. Bortset fra de mest efterspurgte premierebiografer har formentlig alle biografer måttet bøje sig for udlejerkrav om aftagelse af uønskede film i direkte strid med den nævnte bestemmelse. Bestemmelsen er alene sanktioneret med bøder og har, såvidt vides, aldrig været anvendt. Man kan åbenbart ikke regne med, at den enkelte biograf vil søge at påberåbe sig bestemmelsen, fordi biografen normalt vil føle, at den også fremover har brug for en venskabelig forretningsforbindelse med samtlige udlejere. Man er ikke i stand til at fremkomme med et konkret forslag, men beder Ministeriet overveje, hvorledes den pågældende bestemmelse vil kunne skærpes.

Leveringsnægtelse og lignende.

I denne forbindelse vil foreningen også gerne pege på det uheldige i de eksklusivarrangementer, der etableres ved fastlåsning af samarbejde mellem visse biografer og enkelte udlejere. Dette forhold hindrer i mange tilfælde et selvstændigt initiativ fra biografernes side, idet udlejerne nægter at udleje film til andre end de biografer, man har fast samarbejde med. Ikke mindst for de danske films vedkommende er dette uhyre generende for en række biografer, som simpelthen ikke har nogen praktisk chance for nogensinde at vise en dansk film. Urimeligheden understreges ved, at også sådanne biografer har bidraget til de midler, der gennem Filmfonden stilles til rådighed for producenterne.

Foreningen er sig bevidst, at spørgsmålet er uhyre kompliceret, og dette er formentlig baggrunden for, at monopollovens regler aldrig er blevet bragt i anvendelse. Blandt andet må der tages hensyn til, at en udlejer må have ret til at administrere den første distribution af en film forholdsvis frit, således at den med henblik på, at man ved forevisningen ikke kommer til at konkurrere med sig selv i for stort omfang eller til at genere de biografer, der har påtaget sig at vise filmen, ved også at udleje den samtidig til nærliggende biografer. Der kunne imidlertid være anledning til at modsætte sig leveringsnægtelser fra udlejernes side, når den første forevisningsperiode er overstået. Foreningen foreslår derfor, at der indføres en bestemmelse i loven om, at leveringsnægtelse ikke må finde sted, når der er gået et år fra premieredagen. Foreningen henstiller, at disse problemer gøres til genstand for yderligere overvejelser i Ministeriet, idet man føler, at et forslag som det her fremsatte ikke vil være tilstrækkeligt til at yde den ønskede beskyttelse af biografernes interesse i at kunne handle frit.

Pensioner og understøttelser.

Foreningen foreslår, at der sker visse ændringer i reglerne om pensioner og understøttelser.

Uanset om det nuværende bevillingssystem afskaffes, bør der gennemføres en pensioneringsordning for de nuværende bevillingshavere og de nuværende ledere i henhold til lovens § 3, stk. 5. Indførelsen af en sådan pensionering vil fremme et rimeligt generationsskifte. Særligt i tilfælde af en ændring i bevillingssystemet vil det være en rimelig foranstaltning i forhold til bevillingshavere og de nævnte ledere at gennemføre en pensionsordning som foreslået til delvis kompensation for den forringelse af de pågældendes stilling, det må forventes at indtræde.

Den nugældende enkepensionsordning foreslås bevaret, og det forudsættes, at de gældende regler om enkepension kan tillempe også på de øvrige pensioner. Beregning af pension til de nævnte ledere bør naturligvis ske på grundlag af et gennemsnit af ledernes personlige vederlag fra biografvirksomheden.

Statens Filmcentral.

Sluttelig skal foreningen henstille, at bestemmelserne vedrørende Statens Filmcentral udgår af loven, idet de opgaver, der skal løses gennem Statens Filmcentral, principielt har et helt andet sigte end loven iøvrigt. De undervisningsmæssige og oplysningsmæssige opgaver, som filmcentralen skal varetage, bør administreres og finansieres af de statsmidler, som er forudset hertil, og ikke af midler, som filmbranchen med hjemmel i biografloven tilvejebringer gennem filmfonden.

Foreningen vil gerne underrettes om arbejdet med ændringerne i lov om film og biografer og vil meget gerne have lejlighed til på senere trin af dette arbejde at deltage i drøftelser om lovændringerne og eventuelt fremkomme med supplerende udtalelser.

Den 14. oktober 1969

Filmarbejderforeningen

FAF

I slutningen af september 1970 blev den nystartede Filmarbejderforening FAF færdig med en konkret filmlovforslag. Herefter skal filmfondbestyrelsen sammensættes af 1 embedsmand, 2 filmfaglige repræsentanter og 5 uafhængige kulturarbejdere. Ansvar for spillefilmproduktionen skal ligge hos 4-6 suveræne producere, som udpeges af kulturministeren, mens en 8 mands jury fortrinsvis bestående af kulturarbejdere i forskellige aldersklasser skal have ansvaret for anvendelsen af den tabsudligningsordning, der skal afløse præmieringerne. Det understreges desuden at stillingen som direktør for filmfonden skal opslås ledig hvert 4. år.

Forud for en detaljeret gennemgang af de enkelte paragraffer og punkter skal der her gøres opmærksom på, at filmarbejderforeningen har undladt at tage stilling til andre væsentlige spørgsmål, så som bevillingssystemet, billetafgiften, bevillingsafgiften m.v., idet vi af tidsmæssige grunde ikke har analyseret disse spørgsmål tilbundsående og derfor ikke mener os kompetente til en samlet udtalelse vedrørende disse spørgsmål.

Uanset om revisionen af filmloven måtte indebære en ændring i grundlaget for filmfondens nuværende indtægter, bør filmfondens virksomhed sikres gennem tilskud fra det offentlige, såfremt man ønsker at fortsætte den kulturpolitiske linje som den nugældende filmlov er et resultat af – »en klar anerkendelse af samfundets forpligtelse til at skabe sådanne vilkår for filmproduktionen, at der inden for dens rammer kan blive plads for frembringelsen af filmkunst – for filmen betragtes som et kunstnerisk udtryksmiddel«. (Betænkning nr. 517, side 117.)

30. september 1970

KAPITEL 4.

Filmfonden.

§ 17. Til fremme af filmkunsten i Danmark oprettes en filmfond.
(Uændret.)

Stk. 2. I filmfonden indgår dels den i § 19 omhandlede billetafgift, jfr. dog § 21, dels den i § 24 omhandlede bevillingsafgift.

(Uændret, idet det dog skal anføres, at filmfondens midler bør skaffes til veje ved bevilling over statsbudgettet, såfremt billetafgiften og bevillingsafgiften ændres i forhold til nugældende lov, således at grundlaget for filmfondens indtægter svækkes eller helt bortfalder.)

§ 18. Af filmfondens midler afholdes udgifterne i filmfondens, filmproducenternes, fagrådets, filmjuryens, kortfilmstyrelsens og biografrådets virksomhed og administration. Endvidere afholdes de med driften af Statens filmmuseum og Statens filmcentral forbundne udgifter samt de i §§ 13 og 14 omhandlede pensioner og understøttelser. Udgifterne til driften af Statens filmcentral deles efter nærmere bestemmelser mellem filmfonden og undervisningsministeriet.

Stk. 2. Herudover fordeles fondens midler efter bestemmelser af fondens bestyrelse til følgende formål:

- 1) Uddannelse på filmkunstneriske og filmtekniske områder.
- 2) Ydelse af stipendier til filmarbejdere.
(Se § 28, stk. 2.)
- 3) Ydelse af støtte til forskning af teknisk og sociologisk art på filmens område.
(Se § 28, stk. 2.)
- 4) Ydelse af lån til produktion af danske film.
(Se § 18, stk. 4, 5, 6 og 7.)
- 5) Medproduktion af danske film.
(Se § 18, stk. 4, 5, 6 og 8.)
- 6) Produktion af kortfilm.
(Se § 27.)
- 7) Ydelse af hel eller delvis tabsudligning til danske film.
(Se § 29, stk. 2.)
- 8) Ydelse af støtte til research og udarbejdelse af filmmanuskripter.
(Se § 18, stk. 4 og 5.)

- 9) Ydelse af lån til etablering og teknisk ajourføring af filmvirksomheder.
(Se § 28, stk. 2.)
- 10) Etablering og drift af udlejningscentral for filmudstyr.
(Se § 28, stk. 2.)
- 11) Ydelse af hel eller delvis tabsudligning til filmudlejere, der har ydet en særlig indsats ved import af værdifulde film.
(Se § 29, stk. 2.)
- 12) Ydelse af støtte til driften af biografer, der har bestræbt sig for at fremvise et værdifuldt repertoire, uden rimelige indtjeningsmuligheder, samt støtte til biografer, hvis beliggenhed skaber særlige vanskeligheder for driften.
(Se § 29, stk. 2.)
- 13) Ydelse af lån til etablering eller modernisering af biografer.
(Se § 30, stk. 2.)
- 14) Ydelse af støtte til fremstød for dansk film i ind- og udland.

Stk. 3. Filmfonden ledes af en bestyrelse på 8 medlemmer, der beskikkes af ministeren for kulturelle anliggender. Af bestyrelsens medlemmer skal 1 repræsentere ministeriet for kulturelle anliggender, 2 skal være filmfaglige repræsentanter og 5 være kulturarbejdere. For hvert medlem beskikkes en suppleant. Beskikkelse af de filmfaglige repræsentanter sker med hensyntagen til indstilling fra filmbranchens faglige organisationer. Bestyrelsen konstituerer sig selv med formand og næstformand, idet de to filmfaglige repræsentanter ikke kan beklæde nogen af de to poster.

Samtlige beskikkelser gælder for et tidsrum af 3 år.

Bestyrelsen ansætter en administrerende direktør for et tidsrum af 4 år. Stillingen opslås derefter ledig, men genansættelse kan finde sted. Den administrerende direktør forestår fondens daglige forretninger og kan efter bestyrelsens bestemmelse deltage i dens møder; direktøren kan ikke optræde som ordstyrer.

Stk. 4. Ministeren for kulturelle anliggender ansætter, efter indstilling fra fondsbestyrelsen, 4-6 filmproducere, hvis opgave det er, uafhængigt af hinanden og af fondsbestyrelsen, at udvælge filmprojekter og administrere de i medfør af stk. 2, nr. 4, 5 og 8 afsatte beløb, jfr. dog stk. 5 og 6.

Producere må ikke være tilknyttet eller kapitalinteresseret i selvskeber til produktion eller distribution af film. Producere må ikke være kreativt engageret i deres egne produktioner som instruktør, skuespiller, manusforfatter eller lign.

Producere ansættes for et tidsrum af 2 år, hvorefter stillingerne opslås ledige, genansættelse kan finde sted.

(Kvalifikationskrav til producererne bør prioriteres som følger: 1) manifestet interesse for film, 2) manifesteret kunstnerisk og/eller socialt engagement og begavelse, 3) kendskab til filmproduktion og dennes økonomiske baggrund. En i øvrigt kvalificeret ansøger bør kunne komme i betragtning, uanset han ikke opfylder kravene under pt. 3, idet der oprettes en stilling som filmkyndig økonomisk konsulent, der står til rådighed for filmproducerne. Såvel filmproducerne som den økonomiske konsulent vil være heltidsbeskæftigede.)

(Ved besættelse af producerstillingerne, bør der lægges vægt på, at de tilsammen repræsenterer det videst mulige spektrum i kulturel, politisk og anden henseende. Udvalgte bør ikke være udelukket fra at komme i betragtning.)

Stk. 5. De under stk. 2, nr. 4, 5 og 8 afsatte beløb fordeles ligeligt mellem de ansatte producere, der herefter disponerer suverænt inden for de af filmfondbestyrelsen fastsatte administrative og forretningsmæssige retningslinjer. Producerens økonomiske tilsagn kan højst andrage 50 % af en films budget, givet enten som lån eller medproduktionskapital.

(Filmproducerne overtager den rolle filmrådet tidligere har varetaget med at vurdere filmprojekter, men har derudover bevillende myndighed, inden for nærmere fastsatte retningslinjer. (I modsætning til nugældende lov, hvor filmfondbestyrelsen bevilger støtte efter indstilling fra filmrådet).)

Stk. 6. Såfremt et filmprojekt ikke kan realiseres under de i stk. 5 givne vilkår, kan filmfondbestyrelsen efter ansøgning fra produceren bevilge at lånydelser eller medproduktionsandelen bringes op til en højere procentdel af filmens budget.

(Den uafhængige producer skal – modsat et filmråd med demokratisk beslutningsproces – ikke tage hensyn til noget andet end sin egen overbevisning om, at et projekt bør realiseres og at de implicerede ansøgere magter det, hvilket sidste den personlige kontakt parterne imellem sætter ham i stand til at vurdere. Sammen med den interesserede producent finder produceren frem til den i hvert tilfælde mest formålstjenlige finansieringsmåde.)

Stk. 7. Lånydelser i medfør af stk. 2, nr. 4 gives sidestillet med producentkapitalen, idet der anerkendes foranstående prioriteter.

(Den hidtidige ordning, efter hvilken filmfonden kan yde garanti for lån til produktion af film, ændres således at der bliver tale om lån direkte fra filmfonden. Herved undgår man, at vanskeligheder med at optage banklån, gr. kreditstramning el. lign. foranstaltninger, får indflydelse på filmprojektets igangsættelse. Endvidere ses der ikke noget formål i, at lånerenten tilflyder private pengeinstitutter.)

Stk. 8. Medproduktion i medfør af stk. 2, nr. 5.: Af filmens indtægter dækkes producentens andel først, derefter filmfondens. Et

eventuelt overskud på filmen deles i forhold til den indskudte kapital mellem producenten og filmfonden.

(Denne mulighed for ydelse, etableres i erkendelse af filmproducenternes økonomisk begrundede tilbageholdenhed over for ambitiøse projekter. Det forekommer rimeligt at filmfonden deltager i et eventuelt overskud på filmen i betragtning af producentens mindre risiko.)

Stk. 9. Ministeren for kulturelle anliggender kan i særlige tilfælde godkende, at der af fondens midler ydes støtte til andre formål end de i stk. 1 og 2 omhandlede til gavn for dansk film.

(Tidligere stk. 5 i nugældende lov, her uændret.)

Stk. 10. Ministeren for kulturelle anliggender fastsætter efter indstilling fra filmfondens bestyrelse de nærmere regler for fondens virksomhed.

(Tidligere stk. 7 i nugældende lov, her uændret.)

Stk. 11. Fondens budget optages på de årlige finanslove.

(Tidligere stk. 8 i nugældende lov, her uændret.)

KAPITEL 5.

Billetafgift og bevillingsafgift.

§§ 19-26.

(Der fremsættes ikke i nærværende ændringsforslag til kapitel 5 i lov om film og biografer af 21. maj 1964. I øvrigt henvises til forordet.)

KAPITEL 6.

(Ændret.)

Kortfilmstyrelsen, fagrådet, filmjury'en og biografrådet.

§ 27. Der oprettes en kortfilmstyrelse til at forestå produktionen af kortfilm i medfør af § 18, stk. 2, nr. 6.

(Forslaget om at erstatte det nuværende kortfilmråd med en kortfilmstyrelse, er dikteret af et krav om at kortfilmproduktionen varetages uafhængigt af filmfonden, hvis bestyrelse dog fastsætter den økonomiske ramme for kortfilmstyrelsens virksomhed.)

Stk. 2. Kortfilmstyrelsen består af 1 repræsentant for kulturministeriet, 1 repræsentant for undervisningsministeriet, 2 kulturarbejdere, 2 filmfaglige repræsentanter samt direktøren for kortfilmstyrelsen. De 6 førstnævnte medlemmer af styrelsen beskikkes af ministeren for kulturelle anliggender for et tidsrum af 3 år. Direktøren for kortfilmstyrelsen ansættes af de beskikkede medlemmer for et tidsrum af 4 år. Direktøren indtræder som stemmeberettiget medlem i kortfilmstyrelsen. Genansættelse af direktøren kan finde sted.

Beskikkelse af de filmfaglige repræsentanter sker med hensyntagen til indstilling fra filmbranchens faglige organisationer.

Styrelsen konstituerer sig selv med formand og næstformand, idet direktøren og de to filmfaglige repræsentanter ikke kan beklæde nogen af de to poster.

(Den allerede etablerede producerordning under kortfilmrådet, bør bibeholdes, men filmproducenterne skal, inden for en af kortfilmstyrelsens fastsat økonomiske ramme, være suveræne i valget af filmprojekter, på samme måde som det foreslås for filmproducenter under filmfondbestyrelsen. Baggrunden for, at kortfilmprojekter kan iværksættes ved kortfilmstyrelsens foranstaltning, uden at filmproducenterne er indblandet, er at det nuværende kortfilmråd har forpligtelse til en vis formålsbestemt produktion, såsom film af kulturel og social karakter, børnefilm, versionering af udenlandske film, samproduktion med Danmarks Radio m. v., en forpligtelse der formentlig fortsat vil påhvile kortfilmstyrelsen.)

Stk. 3. Kortfilmstyrelsen ansætter efter ansøgning mindst 2 filmproducenter, hvis opgave det er, uafhængigt af hinanden og af kortfilmstyrelsen, at forestå igangsættelse af filmprojekter, inden for den økonomiske ramme der er opstillet af kortfilmstyrelsen.

Producenterne ansættes for et tidsrum af 2 år, genansættelse kan finde sted.

Producenterne må ikke være tilknyttet eller kapitalinteresseret i selskaber til produktion eller distribution af film. Producenterne må ikke være kreativt engageret i deres egne produktioner, som skuespiller, instruktør, manusforfatter eller lign.

Stk. 4. Det af filmfondbestyrelsen under § 18, stk. 2, nr. 6 afsatte beløb administreres alene af kortfilmstyrelsen og de ansatte producenter, idet kortfilmstyrelsen foretager fordeling af bevillingen til produktion jfr. stk. 1 og 3.

Stk. 5. Ministeren for kulturelle anliggender fastsætter efter indstilling fra kortfilmstyrelsen de nærmere regler for kortfilmstyrelsens virksomhed. Forinden skal reglerne have været forelagt filmfondbestyrelsen til udtalelse.

§ 28. Fagrådet består af 10 medlemmer, der beskikkes af ministeren for kulturelle anliggender. For hvert medlem udpeges 1 suppleant. Af medlemmerne udpeges 1 som repræsentant for filmproducenterne, 1 som repræsentant for kortfilmproducenterne samt 8 som repræsentanter for filmarbejderne.

Beskikkelsen gælder for et tidsrum af 3 år.

Fagrådet konstituerer sig med formand og næstformand.

Beskikkelse af medlemmerne sker efter indstilling fra de organisationer, som udgør den almindelige repræsentation for de pågældende faglige interesser, idet ministeren tager behørigt hensyn til en bred faglig repræsentation i rådet.

Stk. 2. Fagrådet har til opgave at bistå myndighederne, filmfondens bestyrelse og filmproducenterne i alle faglige spørgsmål.

Den til stipendier, i henhold til § 18, stk. 2, nr. 2, afsatte ydelse, administreres af fagrådet. Ydelser i medfør af § 18, stk. 2, nr. 3, 9 og 10 tildeles efter indhentet udtalelse fra fagrådet, eller efter indstilling fra fagrådet.

Stk. 3. Ministeren for kulturelle anliggender fastsætter efter indstilling fra fagrådet de nærmere retningslinjer for rådets virksomhed.

§ 29. Der oprettes en filmjury bestående af 8 medlemmer, der beskikkes af ministeren for kulturelle anliggender, for et tidsrum af 2 år. Derudover udpeges et tilsvarende antal suppleanter. Af medlemmerne skal 6 være kulturarbejdere, 1 være filmskoleelev og 1 filmstuderende ved universitetet. Kulturarbejderne udpeges indenfor hver af følgende 6 aldersgrupper: 20-25 år, 25-30 år, 30-35 år, 35-40 år, 40-50 år, over 50 år. Filmskoleeleven indstilles af elevrådet på Statens filmskole og den filmstuderende indstilles af de filmstuderendes forening.

Endelig gælder det, at halvdelen af juryens medlemmer skal være kvinder.

Stk. 2. Filmjury'en har til opgave at foretage indstilling til filmfondbestyrelsen vedr. ydelser i medfør af § 18, stk. 2, nr. 7, 11 og 12. Endvidere varetager filmjuryen udvælgelse af danske film, som tilbydes til forevisning på udenlandske filmfestivals og lign. officielle filmarrangementer.

(De hidtidige kvalitetsbidrag til danske film erstattes af en tabsudligning, som dog også ydes efter en kvalitetsbedømmelse af de enkelte film. Alle danske film med eller uden støtte fra filmfonden (producenterne) kan komme i betragtning til at modtage tabsudligning. Filmjuryen foretager efter nærmere fastsatte retningslinjer fordeling af ydelserne.)

Stk. 3. Filmjuryen kan indkalde ikke medlemmer til høring i enkeltsager.

Stk. 4. Ministeren for kulturelle anliggender fastsætter efter indstilling fra filmjury'en de nærmere regler for juryens virksomhed.

§ 30. Der oprettes et biografråd bestående af 9 medlemmer, der beskikkes af ministeren for kulturelle anliggender. Af medlemmerne udpeges 2 som repræsentanter for bevillingshaverne, 1 som repræsentant for filmproducenterne og 1 som repræsentant for filmudlejerne. For hver af disse medlemmer udpeges en suppleant. Beskikkelse af disse medlemmer og af suppleanter for disse sker efter indstilling fra de organisationer, som udgør den almindelige repræsentation for de pågældende faglige interesser. Endvidere udpeges 1 medlem som repræsentant for folkeskolen efter indstilling fra undervisningsministeren og 2 medlemmer som repræsentanter for det folkeoplysende arbejde efter indstilling henholdsvis fra Dansk Folkeoplysnings Samråd og Dansk Ungdoms Fællesråd. Blandt medlemmerne beskikker ministeren rådets formand. Samtlige beskikkelser gælder for et tidsrum af 3 år.

(Tidligere § 29 i nugældende lov, her uændret med undtagelse af, at beskikkelsesperioden foreslås nedsat til 3 år, i lighed med andre råd og styrelser under filmloven.)

Stk. 2. Biografrådet har til opgave at rådgive myndighederne og filmfondens bestyrelse i sager om biografforhold. Endvidere foretager rådet indstilling til filmfondbestyrelsen om ydelse af lån til biografer i medfør af § 18, stk. 2, nr. 13.

Stk. 3. Ministeren for kulturelle anliggender fastsætter efter indstilling fra biografrådet de nærmere regler for rådets virksomhed.

KAPITEL 7.

Filmcentralen og filmmuseet.

§§ 31, 32 og 33.

(Tidligere §§ 30, 31 og 32 i nugældende lov.)

KAPITEL 8.

Forskellige bestemmelser.

§§ 34, 35, 36, 37, 38 og 39.

(Tidligere §§ 33, 34, 35, 36, 37 og 38 i nugældende lov.)

(Der fremsættes ikke i nærværende ændringsforslag til kapitlerne 7 og 8 i lov om film og biografer af 21. maj 1964.

Man skal dog henstille om, at der under kapitel 8 optages bestemmelse om, at ingen kan beskikkes til at sidde i mere end 1 af de i loven omtalte bevilgende og rådgivende organer ad gangen.)

Den 6. oktober 1970

Det danske Filmmuseum

Fra Det danske Filmmuseum har kulturministeriet den 17. oktober 1970 modtaget hele to redegørelser, en fra museets direktør, mag. art. Ib Monty og en kommentar hertil af museets tilsynsråd. Årsagen er uenighed mellem direktøren og dele af tilsynsrådet dels i spørgsmål om forskellige afleveringspligter til museet (danske og udenlandske kopier, drejebøger m.m.), dels om museets fremtidige tilhørsforhold. Ib Montys stilling fremgår ikke af hans forslag, men derimod tydeligt af et interview i Kosmorama nr. 96: Allerhelst så han filmmuseet – på linje med andre kunstmuseer – direkte underlagt staten, næstbedst kulturministeriet som nu og nædigst under filmfonden, hvilket denne i sin redegørelse til kulturministeren erklærer for det rimeligste.

Ib Monty:

Som svar på ministeriets skrivelse af 26/11 1969 (j. nr. 400-1-69), hvori man udbad sig eventuelle bemærkninger og forslag fra Det danske Filmmuseum i anledning af den forestående revision af lov om film og biografer, skal jeg meddele følgende:

ad § 31. Da museets officielle navn, der også anvendes internationalt, er »Det danske Filmmuseum«, foreslås det, at denne betegnelse anvendes i loven.

I øvrigt har jeg ikke forslag til ændringer af den nugældende § 31, idet jeg dog gør opmærksom på problemet med hensyn til opbevaring af dansk-producerede TV-udsendelser. Der er om dette spørgsmål rettet en særlig henvendelse til ministeriet for kulturelle anliggender i skrivelse af 5. december 1969.

ad § 32. Jeg ville finde det ønskeligt, om der i stk. 1 efter ordene »... de til reklamebrug fremstillede billeder fra filmen« kunne indføjes: »samt et eksemplar af filmens drejebog«. Et eksemplar af drejebogen vil være af stor betydning ved senere studier af dansk filmkunst.

Imellem det nuværende stk. 1 og 2 foreslås indføjet: »Et år efter en dansk films premiere i Danmark skal producenten vederlagsfrit overlade museet en god, brugt kopi.«

Endelig vil jeg finde det ønskeligt, at der indføjes en bestemmelse af følgende ordlyd: »Af enhver udenlandsk film, som forevises offentligt i Danmark, skal filmens danske distributør på begæring af filmmuseet aflevere en brugt kopi samt et fuldstændigt sæt af de til reklamebrug fremstillede billeder fra filmen, når de danske rettigheder til filmen er udløbet.«

Jeg henleder i denne forbindelse opmærksomheden på, at de fire nordiske filmarkiver (Filmhistoriska Samlingarna, Norsk Filminstitut, Finlands Filmarkiv og Det danske Filmmuseum) på et møde i København 8.-10. december 1965 vedtog at sende følgende resolution til de nordiske landes regeringer: »Ved det 6. nordiske møde for filmarkiverne har man drøftet arkivernes muligheder for at overtage film fra producenter og distributører. I Danmark har man i en ny lov om biografer og film indført bestemmelse om, at Det danske Filmmuseum har ret til at rekvirere kopier af alle dansk-producerede spillefilm samt at negativerne ikke må tilintetgøres uden forudgående meddelelse til museet. En sådan ret er absolut nødvendig for filmarkiverne, hvis de skal kunne bevare den nationale produktion.

Ligesom oversættelseslitteraturen er et helt naturligt element i et lands litteratur, spiller udenlandske film en væsentlig rolle for et lille lands filmkultur, og ligesom den oversatte litteratur bevares i bibliotekerne, bør udenlandske film bevares i arkiverne.

De fire nordiske filmarkiver vil derfor på det kraftigste opfordre til, at der i lovgivningen i de nordiske lande indføres bestemmelser, der sikrer arkiverne retten til at erhverve kopier af alle nationalt producerede film og af alle undertekstede eller eftersynkroniserede importerede film til arkivbrug«.

Videre kan jeg oplyse, at der i 1969 blev stillet forslag i det engelske parlament om deponering af film, også udenlandske, i det nationale filmarkiv i England. Forslaget blev afvist ved anden behandling af økonomiske grunde, men ifølge lederen af The National Film Archive, mr. Ernest Lindgren, fik forslaget støtte fra alle politiske partier, og der var ingen modstand fra filmindustrien. Forslaget vil derfor senere blive genfremsat. Fotokopi af det britiske lovforslag vedlægges. På denne baggrund mener jeg ikke, at mit forslag er så utopisk.

Den 17. februar 1970

Tilsynsrådet

Tilsynsrådet har på en række møder haft lejlighed til at drøfte ministeriets skrivelse af 26. november 1969 (j. nr. 400-1-69), hvori man har udbedt sig eventuelle bemærkninger og forslag fra Det danske Filmmuseum til brug ved den forestående revision af lov om film og biografer, ligesom rådet har haft lejlighed til at drøfte det af museets leder udarbejdede svar på ministeriets henvendelse.

Rådet skal herefter i henhold til § 4 i vedtægterne for Det danske Filmmuseum udtale følgende:

ad § 31. Rådet kan tilslutte sig de af direktør Monty fremsatte bemærkninger vedrørende denne bestemmelse.

ad § 32. Tilsynsrådet finder, at spørgsmålet om aflevering af drejebøger rejser sådanne ophavsretlige og andre problemer, at en afleveringspligt som foreslået af direktør Monty næppe bør lovfæstes, men mener i øvrigt, at dette problem i de fleste tilfælde vil kunne løses i praksis gennem et samarbejde mellem filmmuseet, filmfonden og producenterne.

Rådet kan tiltræde direktør Montys forslag til indføjeelse af en ny bestemmelse om aflevering af en god, brugt kopi af danske film et år efter filmens premiere. Vedlagt bilag.

Derimod vil man finde det betænkeligt i en lov at fastslå en afleveringspligt for udenlandske film, idet man frygter, at man, også her hovedsagelig af ophavsretlige grunde, vil støde på betydelige vanskeligheder ved en sådan bestemmelses praktisering.

Også på dette område mener man, at museets interesser i vidt omfang vil kunne tilgodeses ved et frivilligt samarbejde med importørerne af de udenlandske film.

For så vidt angår spørgsmålet om museets fremtidige administrative placering kan rådet med undtagelse af 2 medlemmer (direktørerne Brusendorff og Jørgen Nielsen) gå ind for det principielle ønske om en placering af museet som en almindelig statsinstitution, finansieret af statsmidler. Mindretallet finder, at museet, uanset om det måtte blive finansieret af statsmidler, bør placeres administrativt under filmfondens bestyrelse.

Såfremt museet også fremtidig vil blive finansieret af filmfonden, finder 4 medlemmer (direktørerne Ove Brusendorff, Erik Hauerslev, Jørgen Nielsen og Flemming John Olsen), at museet administrativt bør henlægges under filmfondens bestyrelse. Disse medlemmer lægger vægt på, at det vil være naturligt, at filmmuseet, når det finansieres via filmfonden, også administrativt henlægges under den fondsbestyrelse, som i øvrigt administrerer fondens midler og har til opgave at tilrettelægge den almindelige danske filmpolitik, hvori museet indgår som et betydningsfuldt led. Disse 4 medlemmer lægger endvidere vægt på den smidige bevillingsmæssige ordning, museet herved ville komme ind under.

4 andre medlemmer (ekspeditionssekretær Bent Hedemand, redaktør Svend Kragh-Jacobsen, magister Bjørn Rasmussen og direktør Leo Schou) finder, at museet fortsat administrativt bør henhøre under ministeriet for kulturelle anliggender. Disse medlemmer fremhæver, at den nugældende ordning har fungeret tilfredsstillende, og anser det for væsentligt, at museets ledelse i videst muligt omfang bevarer sin selvstændighed, hvilket de finder bedst sikres ved den administrative henlæggelse under ministeriet.

Den 17. februar 1970

Statens Filmcentral

Filmcentralen vil gerne løftes ud af filmfonden og gives selvstændighed under undervisningsministeriet.

I besvarelse af ministeriets skrivelse af 26. november 1969, 2. kt. j. nr. 400-1-69, hvori man anmoder Statens Filmcentral om at fremkomme med eventuelle bemærkninger og forslag til ændringer i den gældende lov om film og biografer, skal jeg hermed udtale følgende:

Som det vil være ministeriet bekendt fra Statens Filmcentrals statistikker, har der i årene siden vedtagelsen af den nugældende lov om film og biografer af 21. maj 1964 manifesteret sig en procentvis forskydning i Statens Filmcentrals kraftigt voksende filmudlån, således at en stadig større del af filmforbruget finder sted i forbindelse med forskellige former for undervisning. Denne omstændighed, der blandt andet har forbindelse med den stigende aktivitet inden for den nye fritidslovs rammer, har bidraget til at understrege uover-

ensstemmelsen mellem formålsparagraffen for filmfonden (§ 17 stk. 1) og Statens Filmcentrals kommissorium (§ 30), hvoraf det fremgår, at institutionens primære opgave er at fremskaffe og distribuere film til brug i undervisning og oplysningsarbejde.

Ved filmlovens revision ønsker Statens Filmcentral at pege på det formålstjenlige i, at institutionen løftes ud af filmloven og gives selvstændig status i lovmæssig og finansiell henseende. Ved en sådan ændring ville man opnå, at bevillingen til Statens Filmcentral helt frigøres fra hensynet til filmfondens primære forpligtelse til at fremme filmkunsten i Danmark. Endvidere ville en sådan ordning lette de igangværende bestræbelser på koordinering af den offentlige indsats med hensyn til produktion, anskaffelse og distribution af undervisningsmidler (jfr. i denne forbindelse Statens Filmcentrals skrivelse af 10. januar 1969 til ministeriet vedrørende institutionens integrering i et eventuelt AV-institut).

Den forpligtelse, Statens Filmcentral har til at bidrage til udvikling af filmkulturen, vil det være naturligt at opfylde ved direkte tilskud fra filmfonden.

Statens Filmcentral finder det fortsat ønskeligt, at filmloven giver institutionen mulighed for at få biografbevilling, således som fastsat i den nugældende lovs § 3 stk. 1, 4. led.

Den 1. juni 1970

Dansk Skolebio

Dette og det følgende forslag fra Dansk Filmlærerforening er meget 'hemmelige' dokumenter, som de to afsendere kun meget vaklende billigede offentliggørelsen af. Kosmorama fik først afslag. Jens Petersen, formand i begge bestyrelser, forklarede at der var tale om et privat brev til kulturministeren og kunne i øvrigt kun henholde sig til de negative bestyrelsesbeslutninger. En fornyet henvendelse med oplysning om at en lang række andre indstillinger virkelig ville blive offentliggjort i Kosmorama fik imidlertid de to bestyrelser til at slå om på en helt forunderlig måde og de to breve kom som om offentlighed og åbent spil var den største selvfølge for disse to organisationer, der slår så kraftigt på det pædagogiske.

I anledning af den forestående revision af lov nr. 155 af 27. maj 1964, »Lov om film og biografer«, tillader Dansk Skolebio sig at rette denne henvendelse til ministeriet for kulturelle anliggender.

Under henvisning til udviklingen af det arbejde, der i de senere år er sket for at øge publikums aktive interesse for filmkunsten, vil Dansk Skolebio anse det for rimeligt, om der ved en ny udformning af loven bliver taget skridt til at gøre det filmoplysende og filmpræsenterende arbejde, som øves over for et publikum, der især består af børn og ganske unge, til et område, hvortil filmfonden ordinært kan yde støtte, således at fondens muligheder for at yde støtte til dette arbejde direkte nævnes i det, der vil svare til den nugældende lovs § 18, stk. 2.

Dansk Skolebio tillader sig endvidere at henlede ministeriets opmærksomhed på den sproglige formulering i lovens § 24, stk. 4, hvor der står:

»... til hvilke der alene er adgang for medlemmer af skole-scener ...«

I konsekvens af den stedsfundne udvikling, hvor Dansk Skolescene er trådt i likvidation og Dansk Skolebio nu er den eneste organisation, der på landsbasis driver skolebiovirksomhed, tillader vi os at foreslå, at ordet »skole-scener« enten ændres til ordet »skolebio(er)« eller at dette ord tilføjes.

Den 22. oktober 1969

Dansk Filmlærerforening

I anledning af den forestående revision af lov nr. 155 af 27. maj 1964, »Lov om film og biografer«, tillader Dansk Filmlærerforening sig denne henvendelse til ministeriet for kulturelle anliggender.

Under henvisning til det kraftigt øgede publikumsoplysende arbejde om film (således især i form af filmundervisning), der har

fundet sted siden lovens første vedtagelse i 1964, og under henvisning til den betydning netop filmundervisningen har ved at give et værende og kommende filmpublikum en bevidst holdning over for filmmediet, skal vi herved tillade os at henstille til ministeren, at der ved revisionen af loven bliver taget skridt til, at der i dennes § 18, stk. 2 – om de formål filmfonden kan yde støtte til – tilføjes et punkt, hvorefter det direkte ligger inden for filmfondens beføjelser at kunne yde støtte til fremme af publikumsoplysningen om film (således såvel egentlig filmundervisning som andre arrangementer).

Endvidere tillader vi os at pege på det formålstjenlige i, at samme paragrafs stk. 6 – om filmfondsbestyrelsens sammensætning – ændres derhen, at der i denne gives sæde for en repræsentant for det filmoplysende og publikumsaktiverende arbejde, således at fondsbestyrelsen kan komme til at repræsentere andre og mere forskellige synspunkter, end tilfældet er i dag.

Det er Dansk Filmlærerforenings absolutte opfattelse, at der ved ændringer i loven i de angivne retninger vil kunne skabes grundlag for en virkelig bred ekspansion i det publikumsoplysende og filmundervisende arbejde.

Den 22. oktober 1969

Abcinema:

Der skal etableres statsproduktion og alle penge komme fra en folketingsbevilling. En statsfinansieret maskinpark danner grundlaget tillige med en filmfond og en statslig filmcentral. Både filmfond og filmcentral har en administrator udpeget for tre år og henholdsvis et filmproduktionsråd og et filmistributionsråd på hver tre medlemmer. De udpeges for et år og som administratorerne af kulturministeren. Bevillingssystemet ophæves.

KAPITEL 1: Filmproduktion.

§ 1. Til fremme af filmkunsten i Danmark oprettes et statsligt produktionsselskab med apparaturpark, ateliers, laboratorier etc., som stilles til rådighed for enkeltpersoner eller produktionsselskaber, som ønsker at producere film. Produktionsselskabet forestår det tekniske arbejde omkring film indkøb til distribution af filmcentralen og skal stille sig til rådighed i forbindelse med den praktiske uddannelse af elever fra filmskolen.

§ 2. Det statslige produktionsselskab etableres gennem en folketingsbevilling og udbygges – på grundlag af indstillinger fra selskabets administrator – gennem årlige bevillinger på finansloven. Produktionsselskabet administreres og vedligeholdes hovedsagelig gennem indtægter fra udlejning af apparatur.

§ 3. Det statslige produktionsselskab ledes af en administrator, som udpeges af ministeren for kulturelle anliggender. Administrator udpeges for en treårig periode. Hans ansvar er udelukkende af administrativ karakter. Administrators opgave er dels at opretholde og udbygge produktionsselskabet, dels i samarbejde med hver enkelt producent at tilrettelægge produktionerne praktisk. Administrator ansætter i den udstrækning det skønnes nødvendigt et fast teknisk og administrativt personale. Teknisk og kunstnerisk personale ansættes herudover for hver enkelt film i samarbejde med filmens ansvarlige producent.

§ 4. Til fremme af kunstneriske og eksperimentelle muligheder inden for dansk film oprettes en filmfond.

§ 5. I filmfonden indgår et årligt rådighedsbeløb, som bevilges over finansloven efter indstilling fra ministeren for kulturelle anliggender.

§ 6. Af filmfondens midler afholdes de med fondens administration, med filmskolen samt med filmproduktionsrådets virksomhed forbundne udgifter.

Stk. 2. Herudover anvendes fondens midler efter bestemmelse af filmproduktionsrådet til følgende formål:

- 1) Uddannelse på filmkunstneriske og filmtekniske områder i form af en filmskole.
- 2) Ydelse af garanti for lån til produktion af danske film (op til 100 % af produktionsomkostningerne).
- 3) Ydelse af støtte til udarbejdelse af filmmanuskripter.

4) Ydelse af lån til oprettelse af laboratorier samt til fornyelse og modernisering af eksisterende laboratoriers inventar og tekniske udstyr.

5) Ydelse af stipendier til filmkunstnere og filmteknikere.

Stk. 3. Ministeren for kulturelle anliggender kan i særlige tilfælde godkende, at der af fondens midler ydes støtte til andre formål end de i stk. 1 og 2 omhandlede til gavn for dansk film.

§ 7. Filmfonden ledes af en administrator, som udpeges af ministeren for kulturelle anliggender. Administrator udpeges for en treårig periode. Hans ansvar er udelukkende af administrativ karakter. Administrators opgave er at samordne filmproduktionsrådets aktiviteter samt administrere dets beslutninger.

§ 8. Der oprettes et filmproduktionsråd, som har til opgave at fordele filmfondens midler efter de i § 6 opstillede retningslinjer.

Stk. 2. Filmproduktionsrådet består af tre medlemmer, som udpeges af ministeren for kulturelle anliggender. For hvert medlem udpeges en suppleant. Blandt medlemmerne udpeger ministeren rådets formand. Samtlige beskikkelser gælder for et tidsrum af 1 år.

Stk. 3. Med hensyn til § 6, stk. 2, 2-3, vil støtte og lån kunne ydes, når blot ét medlem af filmproduktionsrådet finder det rimeligt.

KAPITEL 2: Filmdistribution.

§ 9. Ret til at udleje og fremvise film har enhver, der opfylder næringslovens bestemmelser om ret til at drive erhvervsvirksomhed.

§ 10. Til fremme af filmkulturen i Danmark oprettes en statslig filmcentral.

§ 11. Filmcentralen etableres gennem en folketingsbevilling og oprettholdes dels gennem årlige bevillinger på finansloven, dels gennem lejendtgæter.

§ 12. Af filmcentralens midler afholdes de med centralens administration, med filmmuseet samt med filmdistributionsrådets virksomhed forbundne udgifter.

Stk. 2. Herudover anvendes centralens midler efter bestemmelse af filmdistributionsrådet til følgende formål:

- 1) Distribution af danske film.
- 2) Indkøb og distribution af kunstneriske og oplysende udenlandske film.
- 3) Indkøb og udlejning af filmfremvisningsmateriale.
- 4) Støtte til oplysende arbejde omkring film.
- 5) Ydelse af støtte til danske films deltagelse ved udenlandske filmfestivaler.
- 6) Ydelse af lån til oprettelse af biografer samt til fornyelse eller modernisering af eksisterende biografers inventar og tekniske udstyr.

Stk. 3. Ministeren for kulturelle anliggender kan i særlige tilfælde godkende, at der af filmcentralens midler ydes støtte til andre formål end de i stk. 1 og 2 omhandlede til gavn for dansk film.

§ 13. Filmcentralen ledes af en administrator, som udpeges af ministeren for kulturelle anliggender. Administrator udpeges for en treårig periode. Hans ansvar er udelukkende af administrativ karakter. Administrators opgave er at samordne filmdistributionsrådets aktiviteter samt administrere dets beslutninger.

§ 14. Der oprettes et filmdistributionsråd, som har til opgave at fordele filmcentralens midler efter de i § 12 opstillede retningslinjer.

Stk. 2. Filmdistributionsrådet består af tre medlemmer, som udpeges af ministeren for kulturelle anliggender. For hvert medlem udpeges en suppleant. Blandt medlemmerne udpeger ministeren rådets formand. Samtlige beskikkelser gælder for et tidsrum af 1 år.

Stk. 3. Med hensyn til § 12, stk. 2, 1-2 kan indkøb og distribution af film finde sted, når blot et medlem af filmdistributionsrådet finder det rimeligt.

§ 15. Statens filmmuseum har til opgave at sikre bevarelsen af film, filmbilleder og andet materiale vedrørende film, at indsamle og udlåne film litteratur og at udbrede kendskabet til filmens historie, bl. a. ved forevisning af film.

§ 16. Af enhver dansk film, som forevises offentligt, skal producenten på begæring af statens filmmuseum aflevere en ubrugt kopi samt et fuldstændigt sæt af de til reklamebrug fremstillede billeder af filmen mod godtgørelse af udgifterne ved fremstillingen af kopi og billeder.

Stk. 2. Negativer til danske film, der har været forevist offentligt, må ikke tilintetgøres, forinden de vederlagsfrit har været tilbudt museet og dette har erklæret ikke at ville overtage dem.

Stk. 3. De omhandlede kopier, billeder og negativer må ikke udnyttes forretningsmæssigt af museet.

Stk. 4. Ministeren for kulturelle anliggender fastsætter de nærmere bestemmelser vedrørende afleveringspligten.

KAPITEL 3: Forskellige bestemmelser:

§ 17. Ministeren for kulturelle anliggender kan bestemme, at en del af forevisningstiden i biograferne skal anvendes til forevisning af film, der tjener til oplysningens fremme. Ministeren afgør, om en film kan anses for at tjene til oplysningens fremme.

§ 18. Skoler og sammenslutninger, der til hovedformål har folkeoplysningens fremme, skal have adgang til uden for de tider, biografen benyttes til almindelige forestillinger, at få den overladt til forevisning af film i undervisningens og oplysningens tjeneste.

Stk. 2. For benyttelsen af lokalerne ydes der indehaveren dækning for deres positive udgifter.

Stk. 3. Spørgsmålet om, hvilke skoler og sammenslutninger og hvilke film, der omfattes af bestemmelsen i stk. 1, og hvilken godtgørelse der tilkommer indehaverne efter bestemmelsen i stk. 2, kan indbringes for amtmanden (i København politidirektøren).

§ 19. Ved danske film forstås i denne lov film, som er optaget for her i landet bosatte danske statsborgere eller for danske selskabers eller institutioners regning for udelukkende dansk kapital og med overvejende dansk kunstnerisk og teknisk personale. Den endelige administrative afgørelse af, om en film er dansk, træffes af ministeren for kulturelle anliggender eller den, som han bemyndiger til at træffe afgørelse herom.

Stk. 2. Efter nærmere bestemmelser fastsat af ministeren for kulturelle anliggender kan med danske film sidestilles film, der er optaget ved et økonomisk og kunstnerisk samarbejde mellem på den ene side filmproducenter, der er her i landet bosatte danske statsborgere, eller danske selskaber og institutioner og på den anden udenlandske filmproducenter.

§ 20. Loven, der også gælder for Færøerne og Grønland, vil være at optage til revision senest tre år efter dens ikrafttrædelsesdato.

Den 25. november 1968

Børnefilmnævnet

Sekretær i børnefilmnævnet Mogens Elvius redegør her for nævnets ønsker i forbindelse med lovrevisionen og gør det bl. a. ved at pege på nævnets nuværende meget svævende status, hvor forholdet til filmfondens bestyrelse og kortfilmrådet er helt uafklaret.

Det danske børnefilmnævn, der er nedsat af ministeren for kulturelle anliggender, har fungeret siden 1955, men er ikke i den gældende lov om film og biografer. Nævnet skrev derfor til kulturministeriet d. 30. september 1969:

»I forbindelse med den forestående revision af lov af 21. maj 1964 om film og biografer tillader børnefilmnævnet sig at henstille til ministeriet for kulturelle anliggender, at børnefilmnævnet placeres i loven med præcisering af dets stilling og funktion.«

Børnefilmnævnets funktion er angivet i kommissoriet fra 1968:

»Det danske børnefilmnævn har til opgave at følge det arbejde, der fra forskellig side udfoldes på børnefilmmrådet i Danmark og kan fremkomme med forslag til fremme og koordinering af dette arbejde. Nævnet er af ministeriet for kulturelle anliggender bemyndiget til at træffe endelig afgørelse i sager vedrørende afgiftsfritagelse for børnefilm og skal iøvrigt virke som konsultativt organ for ministeriet for kulturelle anliggender og andre offentlige myndigheder vedrørende børnefilms spørgsmål. Nævnet deltager desuden i det nordiske samarbejde på børnefilmmrådet og holder sig orienteret om og deltager i de internationale bestræbelser for at fremme børnefilmarbejdet.«

Mens nævnet i bekendtgørelse af 11. marts 1968 har klar bemyndigelse fra kulturministeriet til at fritage udenlandske børnefilm for billetafgift, hvis de skønnes særlig egnede for børn under 12 år, er det ikke præciseret i lov eller bekendtgørelse, hvordan børnefilmnævnets kompetence er i forhold til filmfondsbestyrelse og kortfilmråd. Siden 1969 har begge oversendt børnefilmsager til nævnets udtalelse, men formelt har udtalelserne kun vejledende karakter. Til-

fælde hvor børnefilmnævnets indstilling og f. eks. filmfondsbestyrelsens vedtagelser strider mod hinanden er ikke utænkelige, blandt andet fordi der ikke er skabt klarhed over, hvor langt de to instansers interesser forløber parallelt. Børnefilmnævnet ønsker derfor en afklaring i den kommende filmlov svarende til præciseringen af biografrådets og filmrådets kompetence.

Børnefilmnævnet har fundet det uhensigtsmæssigt, at det nuværende lovmønster for filmproduktion i bedste fald tildeler nævnet en godkendende eller afvisende rolle, mens dets muligheder er små for reelt at fremme produktionen af gode børnefilm som igangsætter, koordinator eller konsultativt organ.

Under et samråd med ministeren fornylig aftaltes det, at nævnet snarest skulle fremkomme med mere præcise forslag til en fremtidig ordning. Med henblik herpå stiller børnefilmnævnet store forventninger til et fællesmøde, som formanden for kortfilmrådet i april har fremsat forslag om. Børnefilmnævnet tilsluttede sig umiddelbart tanken og anmodede om, at man snarest samlede de instanser, som er involveret i den offentlige børnefilmpolitik: Børnefilmnævnet, Danmarks Radio børne- og ungdomsafdeling, Filmfonden, Kortfilmrådet og Statens Filmcentral. Nævnet håber, at det gennem drøftelser mellem disse parter vil være muligt at nå frem til en fælles holdning og udforme konkrete forslag til den kommende lov, der kan medføre en afgørende forbedring i børnefilmsituationen. Der hersker stor mangel på gode børnefilm – både til biografernes repertoire og til de forskellige former for ikke-kommercielle forevisninger. I nævnet er repræsenteret sagkundskab og aktiv interesse for spørgsmålet, og det må undersøges, hvordan der mere direkte kan trækkes på denne arbejdskraft både til fremskaffelse af udenlandske børnefilm og til ophjælpning af en produktion af danske kvalitetsfilm for børn.

Oppositionen:

Regeringens forslag til revision af filmloven må formodes at ville basere sig på visse principper som findes i det materiale, man her har indhentet hos de forskellige relevante institutioner.

Det endelige forslag kender vi af gode grunde endnu ikke, men for ligesom at foregribe den debat, der vil finde sted på Christiansborg, bringer vi her nogle af de ideer som oppositionen vil forhandle på. (Ved en beklagelig redaktionel misforståelse er det ikke lykkedes, at få Socialistisk Folkeparti med i denne sammenhæng.)

Socialdemokratiet:

Ændring af Filmfonden

Af Niels Matthiasen, MF

Loven om film og biografer skal til fornyelse i den kommende folketingssamling, og allerede nu er diskussionen begyndt om, hvilke ændringer, der skal ske i forbindelse med loven.

I sommeren 1969 vedtog Socialdemokratiet et arbejdsprogram, i hvilket filmen har sit særlige afsnit. Stort set må dette være retningsgivende for, hvilke ønsker Socialdemokratiet har ved filmlovens revision.

Det er imidlertid min fornemmelse, at der i forbindelse med film i videste forstand er en udvikling i gang, hvor en række tilvante begreber vil blive afgørende ændret. Ved en revision af den gældende filmlov, er det min opfattelse, at man bør søge at udvide filmbegrebet således, at det kommer til at omfatte alle visuelle og audiovisuelle kunstarter.

Først og fremmest er det nødvendigt at se på filmproduktionen under ét. Den almindelige filmproduktion, som er

beregnet til biografdistribution, er i de senere år gået tilbage på bekostning af TV. I fremtiden vil vægten komme til at ligge på en filmproduktion, som enten udelukkende skabes for TV eller til TV og som almindelig filmdistribution. Dette vil betyde en ændring i en lang række tilvante forestillinger og vil kunne få afgørende indflydelse på en ny filmlov i det øjeblik, man anerkender tankegangen.

Filmskolens hidtidige arbejdsgrundlag må udvides, og det vil betyde et langt stærkere samarbejde mellem teater og film om skuespilleruddannelsen. Det har måske været en væsentlig mangel, at filmuddannelsen i alt for høj grad har specialiseret sig. Man har ikke i Danmark som på adskillige film-skoler i udlandet etableret en fælles uddannelse for alle, der er involveret i filmproduktion, det være sig ikke bare instruktører og skuespillere men alle former for medarbejdere, som står bag den færdige film.

Det vil ikke være nogen overraskelse, at et andet væsentligt spørgsmål ved lovens revision vil blive filmfondens placering i fremtiden. Der er næppe nogen tvivl om, at filmfonden i dens nuværende form bør ændres på baggrund af de hidtidige erfaringer. Selv om fonden i vidt omfang har virket efter sin hensigt, og man har kunnet konstatere et stigende kunstnerisk niveau efter at den nuværende filmstøtteordning er oprettet, må det erkendes, at de rent kommercielle interesser i branchen fortsat har domineret dansk film.

Spørgsmålet er, om man ikke samtidig med, at man indfører en tabsudligning for kunstnerisk værdifulde film eller for bemærkelsesværdig gode intentioner, bør lade finansieringen heraf ske over skatterne, således at der under kulturministeriet optages et bestemt beløb på finansloven på grundlag af en indstilling fra filmfonden. Dennes styrelse må naturligvis sikres uafhængighed af brancheinteresser, og den må støttes af en række rådgivende underudvalg, hvis funktionstid må begrænses til 2 eller 3 år i lighed med statens kunsthøjråd. Medlemmer af disse udvalg må i denne periode ikke selv være beskæftiget med filmproduktion.

Fonden bør også have mulighed for at optræde som selvstændig producent, således at det sikres, at gode intentioner eller noget talent ikke spildes, fordi produktionsmuligheder mangler.

Nogle vil måske frygte, at det private initiativ vil blive knust under statens. Indtil nu har der dog oftest mere været tale om, at det private initiativ har været erstattet af det tilfældige initiativ, så ulykken var vel til at bære.

Meningen er imidlertid ikke, at staten skal dirigere eller bestemme, men den skal skabe muligheden for den kunstneriske udfoldelse, som ikke findes på et privat monopoliseret filmmarked.

Socialdemokratiets kulturudvalg:

Fri næring, biografstøtte, filmklubstøtte, maskinstation og fjernelse af brancherepræsentanter

1. Den gældende lov om film og biografer har som grundsynspunkt at filmkunsten er en så væsentlig bestanddel af vort kulturliv, at det er en opgave for samfundet at skabe forudsætninger for, at filmkunsten kan udfolde sig. Det gælder både, når det drejer sig om filmproduktion og formidling af film som kunstart. Når loven tagés op til revision, bør den ændres i overensstemmelse

med de erfaringer, man har indvundet i perioden siden dens vedtagelse i 1964.

2. Der bør ved denne lejlighed tages skridt til at ændre det hidtil gældende bevillingssystem, der må erstattes med fri næring, men således, at såvel åbne som skjulte kædedannelser undgås. Ved overgangen bør der tages rimeligt hensyn til de nuværende bevillingshavere.
3. Den voksende interesse for filmen (såvel spille- som kortfilm) som kunstart har skabt et nyt behov for mini-biografer, der har bedre mulighed for forevisning af utraditionelle film. Det må være naturligt at udbygge den eksisterende biografstøtte med henblik herpå. Der bør etableres mulighed for oprettelse af publikumsorganisationer på filmens område.
4. Også på andre punkter må formidlingen af film som kunstart kunne støttes. Herunder må udbygningen af filmmuseet og Statens Filmcentrals arbejde fremmes, ligesom filmklubarbejde og anden form for offentlig interesse for filmen må stimuleres.
5. På produktionsområdet bør den eksisterende ordning udbygges med en form for støtte, der tager hensyn til det tab, producenten har haft på en kunstnerisk værdifuld film. Til gengæld foreslås det nugældende system med uddeling af kvalitetsbidrag (præmier) afskaffet. En sådan ændring må forventes yderligere at stimulere producenterne til at give plads for eksperimenter og nyskabelser indenfor spillefilmproduktion. Der bør derudover gives filmfonden mulighed for i særlige tilfælde at påtage sig opgaven som egentlig medproducent.
6. Mere end nogensinde er filmproduktion afhængig af kostbart og kompliceret teknisk udstyr. Det må derfor anbefales, at der – under hensyn til de eksisterende anlæg – for filmfondens midler etableres fællesanlæg, hvorfra apparatur og andre produktionsmidler kan stilles til rådighed på lejebasis. Endvidere bør en koordinering af produktionsmæssige fællesinteresser stimuleres.
7. Gennem filmfondens virksomhed er interessen for dansk film i udlandet fremmet. Det må være naturligt, særligt med henblik på at skabe et internationalt marked for dansk film, at udbygge denne virksomhed ved oprettelsen af et egentligt eksportorgan for dansk film.
8. En tilnærmelse mellem de to medier – spillefilm og TV – også på det produktionsmæssige område bør fremskyndes, blandt andet i form af samproduktioner.
9. Kortfilmens status som selvstændig kunstart bør fastholdes. Udviklingen af en produktion af kortfilm, hvor filmkunstnere får lejlighed til at udtrykke meninger i et personligt engagement, bør stimuleres – også i form af en workshop-ordning, der ligger udenfor de almindelige produktionskanaler.
10. Filmskolen skal videreføres på sit oprindelige kommissorium, som sigter på at give en grundig, professionel uddannelse af instruktører, fotografer, tonemestre m. v. og giver mulighed for udfoldelse af elevernes individuelle trang til udfoldelse af deres talent.
Der bør tilstræbes en demokratisk samarbejdsform mellem skolens ansvarlige ledelse, lærere og elever, ligesom skolen må sikres mod at blive domineret af særinteresser.
Der bør sigtes imod en koordinering af uddannelsen indenfor film og TV.
11. Under den nugældende lov har en lang række brancheorganisationer og faglige foreninger ret til at indstille medlemmer, der af ministeren for kulturelle anliggender beskikkes til biografråd, filmråd, fondsbestyrelse m. v. Dette system rejser med rette eller urette mistanke om disse organers upartiskhed, og det er i den offentlige debat fremført, at branchemæssige og gruppeegoistiske hensyn øver indflydelse på områder, hvor de kunstneriske og samfundsmæssige interesser burde være de afgørende. For at fjerne grundlaget for en sådan kritik foreslås det, at de nævnte organer kommer til at bestå af »sagkyndige personer«, der uden indstilling af brancheorganisationer beskikkes af ministeren. Ved at lade halvdelen af medlemmerne afgå hvert andet år og ved at fastslå, at umiddelbar genbeskikkelse ikke kan finde sted, sikres en passende fornyelse, uden at kontinuiteten anfægtes.

Venstresocialisterne:

Selvejende produktions- og distributionsselskaber med fuld underskudsdekning

Af Erik Sigsgaard, MF

Skal filmens forhold virkelig forbedres, er radikale ændringer nødvendige. Profit og profitmotiver må ud af denne sektor som drivkraft og bevæggrunde.

Jeg er tilbøjelig til at mene, at den offentlige støtte til private producenter helt bør ophøre. Der kunne sættes et eller flere statslige produktionsselskaber i stedet, men det er nok bedre, at filmarbejderne opretter egne produktionsselskaber, der bør være selvejende institutioner. Derved undgås statskontrol og -dirigering. Staten må yde selskaberne fuld underskudsdekning (systemet kendes fra en række uddannelsesinstitutioner) og må til gengæld have indseende med regnskabsforhold, lønninger m. v.

Filmarbejdernes produktionsselskaber må ledes af folk, valgt af filmarbejderne for få år ad gangen.

Filmarbejdernes produktionsselskab(er) må stille tilstrækkelige produktionsfaciliteter til rådighed såvel i København som i Århus og evt. Odense.

Filmen må ikke afsondres fra andre kunstarter. En flok billedkunstnere og teaterfolk prøver for tiden at skaffe et hus på 2.000 kvm. etageareal i København, hvor forfatterne kan få udgivet deres bøger ukommercielt, hvor filmarbejderne kan lave deres film uden om produktionsselskaberne, og hvor musikere, skuespillere, filmfolk og mange andre kan uddanne sig og udvikle sig. Et åbent kunstens hus. Det arbejde må støttes.

Private selskabers filmimport bør nok ikke mere støttes. Derimod bør et selvejende importselskab dannes af filmarbejderne, filmkritikerne, publikumsorganisationer, filmskolen og de biografdirektører, der vil vise kvalitetsfilm. Udvælgelsen kunne foretages af et valgt hold filmkritikere. Selskabet skulle som produktionsselskaberne have fuld underskudsdekning fra staten. Filmkredse og biografdirektører skulle desuden kunne søge om støtte til import af ønskede film udover dem, importselskabet tilbyder.

Først og fremmest gennem økonomisk støtte bør der animeres til oprettelse af filmkredse lokalt. Sådanne kredse bør kunne oprette biografer eller overtage bestående biografer. De må være åbne for alle interesserede. Deres hovedopgave må være at varetage den overordnede ledelse af biografen, herunder valg af daglig leder og fastlæggelse af retningslinjer for repertoirevalg. Regnskaberne – såvel som regnskaberne for de ovennævnte selskaber – bør være offentlige.

Der bør opmuntres til dannelse af abonnementsforeninger, der kan tilbyde et samlet antal billetter fx. til halv pris. Stat og kommuner deler det nødvendige tilskud til nedsættelse af billetpriserne.

En særlig kraftig støtte bør ydes til produktion, import og fremvisning af kvalitetsbørnefilm.

Billetafgiften bør afskaffes. Filmstøtten bør selvfølgelig finansieres over den direkte statsskat ligesom tilskuddet til hospitaler, biblioteker og alt muligt andet.

Dette var en vag skitse til en ny filmpolitik, hvis sigte er at afkommercialisere filmen og lægge næsten hele magten hos de interesserede filmarbejdere og publikummere.

Mente de andre partier noget med al snakken om demokrati og kulturen, ville noget i stil med ovenstående kunne gennemføres. Men de fleste af dem støtter profit og spekulat-

tion (»det fri initiativ«). Virkelige reformer må derfor presses og tvinges igennem, ikke mindst af filmarbejderne. Nogle vil sige om ovenstående: det er urealisabelt. Og jeg vil svare: ja, nu, men behandles det i dag urealisable ikke alvorligt og konkret, vil det blive ved med at være urealisabelt.

Vi kan nærme os et mere ideelt system, f. eks. som det skitserede, ad flere veje: Kulturministeriet vil nok fortsat støtte de private producenter og importører og dermed øge deres profit, bare vent og se lovforslaget! Men så må man forlange, at der i hvert fald også – i ordentlig målestok – ydes støtte til de filmarbejdere, der selv vil producere. Staten bør yde en produktionsgaranti, der på forhånd sikrer producenten mod underskud ved ledig filmproduktion.

Import af ledige film bør støttes kraftigt, og biografdirektørerne må sikres mod underskud ved visning af kvalitetsfilm. Et eller flere kunstens huse (se ovenfor) bør søges oprettet.

Betingelsen for statsstøtte til private bør være, at de støttede selskabers regnskaber offentliggøres, passende detaljeret, at ingen af deres ansatte får mindre end 2.500–3.000 kr. om måneden, at de ansatte har godkendt støtten og vilkårene for den, og at de ansatte har kontrol med selskabets ledelse.

Filmfonden i dens nuværende form afskaffes. Filmstøtten finansieres over skatten. I den ny lov fastsættes ramme og stigningstakt for støtten. Billetafgiften afskaffes.

I øvrigt bør så meget som muligt af idealskitzen naturligvis søges gennemført.

Den nugældende lov om film og biografer

(Minus et par afsnit, udeladt af pladshensyn og uden principiel betydning – i alt 70 linjer.)

Loi nr. 155 af 27. maj 1964.

KAPITEL 1.

Biografbevillinger.

§ 1. Offentlig forevisning af film må kun ske i henhold til bevilling på de i bevillingen nærmere angivne vilkår. Bevilling meddeles i København, Frederiksberg, købstæderne og sådanne bymæssige bebyggelser på landet, som ved den sidst afholdte almindelige folketælling havde mere end 5.000 indbyggere, af ministeren for kulturelle anliggender og i øvrigt af amtmænd.

Stk. 2. Ministeren kan bestemme, at visse kategorier af filmforevisninger kan finde sted uden bevilling, og kan fastsætte vilkårene herfor.

Stk. 3. Bevillingen gives til udnyttelse inden for et bestemt stedligt område og skal indeholde angivelse af, hvor stort et antal pladser biografen højst må rumme.

§ 2. Bevilling meddeles for en periode af 5 år.

Stk. 2. Bortset fra fornyelse af en udløbet bevilling og overførsel af en gældende bevilling til andre lokaler inden for samme kommune må de i § 3, stk. 1, nr. 1-3 og 5, nævnte bevillinger kun meddeles efter forudgående oplag.

§ 3. Bevilling kan meddeles:

- 1) enkeltpersoner,
- 2) kommuner,
- 3) her i landet hjemmehørende selskaber for produktion af film,
- 4) statens filmcentral og
- 5) i særlige tilfælde landsorganisationer, hvis hovedformål er af folkeoplysende karakter.

Stk. 2. Når bevilling gives til en enkelt person, der er filmproducent, kan bevillingen betinges af, at bevillingshaveren opretholder en nærmere fastsat produktion af kulturelt og kunstnerisk værdifulde film.

Stk. 3. Når bevilling gives til en kommune, skal bevillingen betinges af, at overskuddet anvendes til kulturelle formål efter godkendelse af ministeren for kulturelle anliggender.

Stk. 4. Når bevilling gives til et produktionsselskab, skal bevillingen betinges på den i stk. 2 angivne måde. Drives produktionsselskabet under aktieselskabsform, skal det optages som vilkår i bevillingen, at aktierne skal lyde på navn, og at transporter, pantsætninger og andre dispositioner over aktierne skal være noteret i selskabets bøger.

Stk. 5. Bevillinger til kommuner, produktionsselskaber, landsorganisationer eller statens filmcentral skal betinges af, at biografens leder og den med hensyn til hans ledelse af biografen truffene aftale godkendes af den myndighed, der har udfærdiget bevillingen.

Stk. 6. Ingen kan få bevilling til eller godkendelse som leder af mere end én biograf. Ministeren kan dog gøre undtagelse fra denne bestemmelse, når særlige omstændigheder taler derfor.

§ 4. Meddelelse af bevilling til enkeltpersoner kan kun ske, når vedkommende:

- 1) har fast bopæl her i landet,
- 2) er myndig,
- 3) ikke er ude af rådighed over sit bo,
- 4) skønnes at være i besiddelse af de nødvendige kulturelle og forretningsmæssige forudsætninger for at kunne lede den pågældende biograf på forsvarlig måde.

Stk. 2. Godkendelse som leder af en biograf, jfr. § 3, stk. 5, og § 7, stk. 2, kan kun meddeles en person, der

- 1) opfylder betingelserne i stk. 1,
- 2) ikke er indehaver af, repræsentant for eller ansat eller kapitalinteresseret i virksomheder for produktion eller udlejning af film.

Stk. 3. Bestemmelsen i stk. 2, nr. 2, gælder ikke ledere af biografer, hvortil bevilling indehaves af statens filmcentral eller et produktionsselskab.

§ 5. Bevilling kan ikke meddeles, når der i biografen eller biografbygningen, bortset fra bevillingshaverens egen kapital, er eller agtes anbragt kapital, der direkte eller indirekte hidrører fra personer eller virksomheder, der er indehavere af, repræsentanter for eller ansatte eller kapitalinteresserede i virksomheder for produktion eller udlejning af film. Ministeren for kulturelle anliggender kan gøre undtagelse fra denne bestemmelse, når ganske særlige omstændigheder taler derfor.

Stk. 2. Bevillingshaveren eller lederen må ikke uden bevillingsmyndighedens godkendelse modtage økonomisk støtte, der direkte eller indirekte hidrører fra de i stk. 1 nævnte personer eller virksomheder, herunder usædvanlig kreditgivning eller kaution.

§ 6. Såfremt en bevilling ønskes udnyttet i lejede lokaler, må bevilling ikke meddeles, førend lejekontrakten er godkendt af den bevillende myndighed.

Stk. 2. Finder bevillingsmyndigheden, at lejen står i misforhold til det lejedes værdi, kan den indbringe sagen for boligretten med udlejerens som modpart.

§ 7. Bevillingshaveren (lederen) skal personligt varetage biografens ledelse og bærer ansvaret for, at biografen drives på forsvarlig måde og er tidssvarende indrettet. Det påhviler bevillingshaveren (lederen) ved valg af film at drage omsorg for, at kulturelt og kunstnerisk værdifulde film forevises. Han må ikke ved nogen aftale være forhindret i frit og uafhængigt at bestemme over biografens repertoire og øvrige ledelse.

Stk. 2. Såfremt bevillingshaveren på grund af sygdom eller anden ham utilregnelig årsag er forhindret i at lede biografen, kan den bevillende myndighed tillade, at bevillingen bevares, mod at der som leder af biografen ansættes en af den pågældende myndighed godkendt person, og at den med hensyn til ledelsen af biografen truffene aftale forelægges bevillingsmyndigheden til godkendelse.

Stk. 3. Bevillingshaveren skal drive biografen for egen regning.

§ 8. Bevillingshaveren (lederen) skal have hjemsted i eller i nærheden af den kommune, hvor biografen er beliggende. Ministeren for kulturelle anliggender kan dog under særlige forhold gøre undtagelse fra denne bestemmelse for bevillinger til biografer på landet.

§ 9. Ministeren for kulturelle anliggender kan bestemme, at en del af forevisningstiden i biograferne skal anvendes til forevisning af film, der tjener til oplysningens fremme. Ministeren afgør, om en film kan anses for at tjene til oplysningens fremme.

§ 10. Skoler og sammenslutninger, der til hovedformål har folkeoplysningens fremme, skal have adgang til uden for de tider, biografen benyttes til almindelige forestillinger, at få den overladt til forevisning af film i undervisningens og oplysningens tjeneste.

Stk. 2. For benyttelsen af lokalene ydes der bevillingshaverne dækning for deres positive udgifter.

Stk. 3. Spørgsmålet om, hvilke skoler og sammenslutninger og hvilke film der omfattes af bestemmelsen i stk. 1, og hvilken godtgørelse der tilkommer bevillingshaverne efter bestemmelsen i stk. 2, kan indbringes for amtmænd (i København politidirektøren).

§ 11. Bevillingshaveren skal inden for en af ministeren for kulturelle anliggender fastsat frist afgive årlig indberetning til bevillingsmyndigheden om biografens drift og dens kapitalforhold. Kommuner, som har bevilling, skal endvidere afgive årlig indberetning om, på hvilken måde betingelserne for bevillingen i det forløbne år er blevet opfyldt. En sådan forpligtelse påhviler endvidere produktionsselskaber samt personer, hvis bevilling er betinget som anført i § 3, stk. 2, idet disse producenter tillige på begæring af bevillingsmyndigheden er pligtige til over for denne at aflægge regnskab vedrørende det økonomiske resultat af produktionsvirksomheden.

Stk. 2. Anmeldelse til brug ved beregningen af den i § 19 omhandlede billetafgift skal af den afgiftspligtige indgives til amtmænd inden for en af ministeren for kulturelle anliggender fastsat frist.

Stk. 3. De i stk. 1, 1. punktum, omhandlede indberetninger og de i stk. 2 omhandlede anmeldelser afgives ved udfyldelse af skemaer, som udarbejdes ved foranstaltning af ministeriet for kulturelle anliggender.

§ 12. Bevillingen bortfalder, dersom bevillingshaveren ophører med at opfylde betingelserne i § 4, stk. 1, nr. 1-3.

Stk. 2. Ministeren for kulturelle anliggender kan tilbagekalde bevillingen,

- 1) såfremt bevillingshaveren ophører med at opfylde betingelserne i § 4, stk. 1, nr. 4,
- 2) såfremt bevillingen ikke udnyttes,
- 3) såfremt der i biografen eller i biografbygningen anbringes kapital af den i § 5, stk. 1, omhandlede beskaffenhed,
- 4) såfremt bevillingshaveren modtager økonomisk støtte i strid med bestemmelsen i § 5, stk. 2,
- 5) såfremt lejekontrakten vedrørende biograflokalerne uden bevillingsmyndighedens godkendelse ændres i løbet af bevillingsperioden,
- 6) såfremt bevillingshaveren ikke overholder de i §§ 7-11 givne bestemmelser eller de i bevillingen optagne vilkår.

Stk. 3. Godkendelsen som leder bortfalder, dersom lederen ophører med at opfylde betingelserne i § 4, stk. 1, nr. 1-3.

Stk. 4. Godkendelsen som leder kan tilbagekalde af ministeren,

- 1) såfremt lederen ophører med at opfylde betingelserne i § 4, stk. 1, nr. 4, og § 4, stk. 2, nr. 2,
- 2) såfremt lederen modtager økonomisk støtte i strid med bestemmelsen i § 5, stk. 2,
- 3) såfremt lederen ikke overholder de i §§ 7-11 givne bestemmelser eller de i bevillingen optagne vilkår.

KAPITEL 2.

Enkeltperson og understøttelse.

(...)

KAPITEL 3.

Filmudlejning.

§ 15. Virksomhed som filmudlejer kan kun udøves af personer, der opfylder de i § 4, stk. 1, nr. 1-3, nævnte betingelser.

Stk. 2. I ansvarlige interessentskaber og kommanditselskaber skal hver enkelt ansvarlig deltager opfylde disse betingelser. I aktieselskaber, kommanditaktieselskaber og andre selskaber med begrænset ansvar skal betingelserne opfyldes af direktørerne og flertallet af bestyrelsesmedlemmerne, i kommanditaktieselskaber tillige af de ansvarlige deltagere.

Stk. 3. Udenlandske aktieselskaber og kommanditaktieselskaber kan kun drive virksomhed ved filmudlejning her i landet, såfremt selskabet har indregistreret filial i aktieselskabsregisteret. Det kræves endvidere for disse selskaber og andre udenlandske selskaber med begrænset ansvar, at filialbestyreren opfylder de i stk. 1 angivne betingelser.

Stk. 4. Ministeren for kulturelle anliggender kan gøre undtagelser fra de i stk. 2 og 3 nævnte betingelser.

§ 16. Udlejning af en enkelt film må ikke fra udlejerens side betinges af, at der skal aftages flere film.

KAPITEL 4.

Filmfonden.

§ 17. Til fremme af filmkunsten i Danmark oprettes en filmfond.

Stk. 2. I filmfonden indgår dels den i § 19 omhandlede billetafgift, jfr. dog § 21, dels den i § 24 omhandlede bevillingsafgift.

§ 18. Af filmfondens midler afholdes de i §§ 13 og 14 omhandlede pensioner og understøttelser, de med fondens administration, driften af statens filmcentral samt filmrådets og biografrådets virksomhed forbundne udgifter. Endvidere overføres hvert år til ministeriet for kulturelle anliggender og undervisningsministeriet henholdsvis 150.000 kr. og 50.000 kr. som rådighedsbeløb til fremme af almene kulturelle og videnskabelige formål.

Stk. 2. Herudover anvendes fondens midler efter bestemmelse af fondens bestyrelse til følgende formål:

- 1) Uddannelse på filmkunstneriske og filmtekniske områder.
- 2) Produktion af kortfilm.
- 3) Ydelse af kvalitetsbidrag til danske film.
- 4) Ydelse af garanti for lån til produktion af danske film.
- 5) Ydelse af støtte til udarbejdelse af filmmanuskripter.
- 6) Premiering af filmudlejere, der har ydet en særlig indsats ved indførsel af værdifulde børnefilm, eller som ved deres virksomhed på anden måde har bidraget til en styrkelse af de danske biografers repertoire.
- 7) Ydelse af lån til bevillingshavere til fornyelse eller modernisering af biografers inventar og tekniske udstyr.
- 8) Ydelse af stipendier til filmkunstnere og filmteknikere.
- 9) Ydelse af støtte til danske films deltagelse ved udenlandske filmfestivaler.

Stk. 3. Bestyrelsen bestemmer hvert år, hvorledes det til bidrag i medfør af stk. 2, nr. 3, afsatte beløb skal fordeles på henholdsvis spillefilm og kortfilm. Udelången sker i øvrigt i overensstemmelse med en af filmrådet herom afgiven erklæring.

Stk. 4. Garantier i henhold til stk. 2, nr. 4, kan kun ydes for lån til produktion af film, som ifølge en af filmrådet foretaget vurdering må antages at kunne komme i betragtning ved ydelse af kvalitetsbidrag.

Stk. 5. Ministeren for kulturelle anliggender kan i særlige tilfælde godkende, at der af fondens midler ydes støtte til andre formål end de i stk. 1 og 2 omhandlede til gavn for dansk film.

Stk. 6. Filmfonden ledes af en bestyrelse på 8 medlemmer, der beskikkes af ministeren for kulturelle anliggender. Af bestyrelsens medlemmer skal 4 repræsentere det offentlige interesser. Af de øvrige medlemmer udpeges 1 som repræsentant for bevillingshavere, 1 som repræsentant for filmproducenterne, 1 som repræsentant for filminstruktørerne og 1 som repræsentant for filmudlejerne. For hvert medlem beskikkes en suppleant. Beskikkelse af de sidstnævnte 4 medlemmer og af suppleanterne for disse sker efter indstilling fra de organisationer, som udgør den almindelige repræsentation for de pågældende faglige interesser. Blandt de medlemmer, som repræsenterer det offentlige interesser, beskikker ministeren en formand og en næstformand. Samtlige beskikkelser gælder for et tidsrum af 4 år.

Stk. 7. Ministeren for kulturelle anliggender fastsætter efter indstilling fra filmfondens bestyrelse de nærmere regler for fondens virksomhed.

Stk. 8. Fondens budget optages på de årlige finanslove.

KAPITEL 5.

Billetafgift og bevillingsafgift.

§ 19. Af entréindtægten ved offentlige filmforevisninger svares af den, der afholder eller lader afholde forevisningen, en afgift på 15 pct., i det følgende benævnt billetafgiften.

Stk. 2. Filmforevisning, som er knyttet til et foredrag, og som kun tjener til underbygning og illustration af dette, er afgiftsfri.

Stk. 3. Ministeren for kulturelle anliggender kan fritage filmforevisninger, der er ledsaget af foredrag, for afgift og fastsætte de nærmere vilkår for afgiftsfritagelsen.

§ 20. Billetafgiften beregnes af de samlede beløb, der er indgået som entréindtægt for den pågældende filmforevisning. Erlægges der af publikum et særligt beløb til dækning af afgiften, betragtes dette beløb som en del af entréindtægten.

Stk. 2. Såfremt der ud over den egentlige entréindtægt erlægges særligt vederlag for adgang til visse pladser, betragtes dette særlige vederlag som entréindtægt.

Stk. 3. Tvungent garderobeverdrag betragtes som entréindtægt. Såfremt der i tilknytning til en filmforevisning stilles garderobeplads med betjening til rådighed, kan ministeren for kulturelle anliggender dog bestemme, at vederlaget eller en del af dette ikke skal henregnes til entréindtægten.

Stk. 4. Tvungent vederlag for program og for andre særlige ydelser betragtes ligeledes som entréindtægt. Det samme gælder vederlag for forudbestilling af billet, dog at vederlag for bestilling pr. telefon ikke betragtes som entréindtægt, når vederlaget for en bestilling ikke overstiger 25 øre uanset antallet af bestilte billetter.

Stk. 5. Hvis medlemskab af en forening giver adgang til en afgiftspligtig filmforevisning uden betaling af entré eller til nedsat entré, kan ministeren for kulturelle anliggender, når omsædighederne taler derfor, bestemme, at medlemsbidraget helt eller delvis skal betragtes som entréindtægt.

Stk. 6. Hvor der i andre tilfælde tilstedes adgang til en filmforevisning uden betaling af entré og der på anden måde er erlagt vederlag for adgangen til forevisningen, skal dette vederlag betragtes som entréindtægt.

§ 21. Såfremt der ved en filmforevisning alene forevises danske film – dog bortset fra reklamefilm, ugerovyer, forfilm og lignende, som udgør en væsentlig del af forevisningens samlede program – tilfalder billetafgiften indehaveren af producentrettighederne til de pågældende danske film.

Stk. 2. Forevises ved samme filmforevisning flere danske film med forskellige indehavere af producentrettighederne, skal billetafgiften i mangel af anden aftale mellem de berettigede fordeles mellem dem i forhold til filmenes længde.

§ 22. Hvor overskuddet af en filmforevisning skal anvendes i velgørende eller andet almennyttigt øjemed, kan ministeren for kulturelle anliggender tillade, at billetafgift kun beregnes af udgifterne. Har en sådan forevisning givet underskud, bortfalder afgiften.

Stk. 2. Filmforevisninger, hvortil der efter aftale med skoler kun er adgang for skoleelever med forordnet læreropsyn, kan af ministeren for kulturelle anliggender fritages for billetafgift.

Stk. 3. Forevisning af udenlandske film, som af ministeren for kulturelle anliggender eller den, han bemyndiger hertil, er godkendt som særligt egnede for børn under 12 år, er fritaget for billetafgift.

Stk. 4. Vises der ved en filmforevisning såvel film, der er fritaget for billetafgift, som afgiftspligtige film, nedsættes afgiften med et beløb beregnet efter forholdet mellem længden af de afgiftspligtige og de afgiftsfritagne film.

§ 23. Såfremt entréindtægten ved filmforevisninger i en biograf i et finansår ikke har oversteget 120.000 kr., kan ministeren for kulturelle anliggender efter derom fastsatte nærmere regler af filmfondens midler tilstå delvis tilbagebetaling af den for det pågældende finansår erlagte billetafgift.

§ 24. Bevillingsafgift svares af biografer, hvis årlige overskud overstiger 40.000 kr. Stk. 2. Afgiften andrager 15 pct. af overskuddet fra 40.000 kr. til 50.000 kr., 30 pct. af overskuddet fra 50.000 kr. til 60.000 kr. og 60 pct. af resten. Ved beregningen afrundes overskuddet nedad til det nærmeste med 100 delelige beløb.

Stk. 3. Ved det årlige overskud forstås nettoindtægten ved biografvirksomheden opgjort således, at den udviser virksomhedens sande driftsresultat, jfr. dog herved stk. 4. Ved opgørelsen skal medregnes samtlige indtægter, der direkte eller indirekte er afledt af biografbevillingen med fradrag af de herpå faldende udgifter, således at der i de tilfælde, hvor biografen drives i egen ejendom, som en driftsudgift fratrækkes anslået lejeværdi af biograflokalerne. Afskrivning på maskiner og inventar foretages i forhold til anskaffelsessummen med lige store årlige beløb. Når maskiner eller inventar er fuldt afskrevet, kan ministeren for kulturelle anliggender tillade, at der foretages henlæggelser til genanskaffelser efter nærmere af ministeren fastsatte retningslinjer. Yderligere kan der som en driftsudgift fratrækkes 6 pct. af den af bevillingshavere i selve biografen til enhver tid anbragte kapital. Bevillingsafgift kan ikke bringes til fradrag ved opgørelsen af overskuddet.

Stk. 4. Ved opgørelsen af overskuddet vil der kunne bortses fra indtægter ved

udlejning af biografen til teaterforestillinger og til filmforevisninger, til hvilke der alene er adgang for medlemmer af skolescener, jfr. kapitel 8 i lov om teatre, eller for medlemmer af børnefilmklubber, som er godkendt af en af ministeren dertil autoriseret sammenslutning.

Stk. 5. Såfremt ministeren ikke mener at kunne lægge bevillingshaverens regnskab til grund for overskuddets beregning, skal spørgsmålet om dets udregning efter begæring af bevillingshavere forelægges for et udvalg bestående af 3 medlemmer, valgt henholdsvis af ministeren, bevillingshavere og prææsidenten for sø- og handelsretten i København. Sidstnævnte medlem er udvalgets formand. Udvalget har den endelige administrative afgørelse af spørgsmålet.

Stk. 6. Statens filmcentral er fritaget for at svare bevillingsafgift. Det samme gælder produktionsselskaber eller personer, hvis bevilling er betinget som anført i § 3, stk. 2, såfremt den forpligtelse, der påhviler disse bevillingshavere til at opretholde en nærmere angiven produktion af kulturelt og kunstnerisk værdifulde film, er opfyldt.

§ 25. Billet- og bevillingsafgift, der tilkommer filmfonden, opkræves gennem amtstuen.

(...)

§ 26. Ministeren for kulturelle anliggender kan fastsætte tilsyns- og kontrolbestemmelser, derunder at autoriserede billetter skal benyttes. Ministeren fastsætter de nærmere bestemmelser om varetagelsen af tilsynet.

Stk. 2. Filmudlejerne, der udlejer film til offentlig forevisning, skal på begæring meddele de oplysninger, der er nødvendige for varetagelsen af tilsynet og kontrollen med offentlige filmforevisninger.

KAPITEL 6.

Filmråd og biografråd.

§ 27. Der oprettes et filmråd og et biografråd. Filmrådet har til opgave at bistå myndighederne og filmfondens bestyrelse i sager om kunstnerisk vurdering af film og filmmanuskripter. Biografrådet er rådgivende i sager om biografforhold.

Stk. 2. Ministeren for kulturelle anliggender fastsætter efter indstilling fra filmrådet og biografrådet de nærmere regler for rådernes virksomhed.

Stk. 3. Til drøftelse af film- og biografforholdene her i landet afholder ministeren for kulturelle anliggender årlige møder med filmfondens bestyrelse, filmrådet, biografrådet og repræsentanter for kredse, der har interesse for disse arbejder.

§ 28. Filmrådet består af 7 medlemmer, der beskikkes af ministeren for kulturelle anliggender. For hvert medlem udpeges en suppleant. Af medlemmerne udpeges 1 som repræsentant for forfatterne, 1 som repræsentant for komponisterne, 1 som repræsentant for filminstruktørerne, 1 som repræsentant for fotografograferne og 1 som repræsentant for skuespillerne. Beskikkelse af disse medlemmer og af suppleanter for disse sker efter indstilling fra de organisationer, som udgør den almindelige repræsentation for de pågældende faglige interesser. Blandt medlemmerne beskikker ministeren rådets formand. Samtlige beskikkelser gælder for et tidsrum af 4 år.

§ 29. Biografrådet består af 9 medlemmer, der beskikkes af ministeren for kulturelle anliggender. Af medlemmerne udpeges 2 som repræsentanter for bevillingshavere, 1 som repræsentant for filmproducenterne og 1 som repræsentant for filmudlejerne. For hvert af disse medlemmer udpeges en suppleant. Beskikkelse af disse medlemmer og af suppleanter for disse sker efter indstilling fra de organisationer, som udgør den almindelige repræsentation for de pågældende faglige interesser. Endvidere udpeges 1 medlem som repræsentant for folkeskolen efter indstilling fra undervisningsministeren og 2 medlemmer som repræsentanter for det folkeoplysnings arbejde efter indstilling henholdsvis fra Dansk Folkeoplysnings Samråd og Dansk Ungdoms Fællesråd. Blandt medlemmerne beskikker ministeren rådets formand. Samtlige beskikkelser gælder for et tidsrum af 4 år.

KAPITEL 7.

Filmcentralen og filmmuseet.

§ 30. Statens filmcentral har til opgave at fremskaffe og distribuere skolefilm og film, der tjener til oplysningens fremme. Endvidere skal filmcentralen ved indkøb og distribution af kulturelt og kunstnerisk værdifulde film og på anden måde bidrage til udvikling af filmkulturen her i landet.

§ 31. Statens filmmuseum har til opgave at sikre bevarelsen af film, filmbilleder og andet materiale vedrørende film, at indsamle og udlåne film litteratur og at udbrede kendskabet til filmens historie, bl. a. ved forevisning af film.

§ 32. Af enhver dansk film, som forevises offentligt, skal producenten på begæring af statens filmmuseum aflevere en ubrugt kopi samt et fuldstændigt sæt af de til reklamebrug fremstillede billeder fra filmen mod godtgørelse af udgifterne ved fremstillingen af kopi og billeder.

Stk. 2. Negativer til danske film, der har været forevist offentligt, må ikke tilintetgøres, forinden de vederlagsfrit har været tilbudt museet og dette har erklæret ikke at ville overtage dem.

Stk. 3. De omhandlede kopier, billeder og negativer må ikke udnyttes forretningsmæssigt af museet.

Stk. 4. Ministeren for kulturelle anliggender fastsætter de nærmere bestemmelser vedrørende afleveringspligten.

KAPITEL 8.

Forskellige bestemmelser.

§ 33. Ved danske film forstås i denne lov film, som er optaget for her i landet bosatte danske statsborgere eller for danske selskabers eller institutioners regning for udelukkende dansk kapital og med overvejende dansk kunstnerisk og teknisk personale. Den endelige administrative afgørelse af, om en film er dansk, træffes af ministeren for kulturelle anliggender eller den, som han bemyndiger til at træffe afgørelse herom.

Stk. 2. Efter nærmere bestemmelser fastsat af ministeren for kulturelle anliggender kan med danske film sidestilles film, der er optaget ved et økonomisk og kunstnerisk samarbejde mellem på den ene side filmproducenter, der er her i landet bosatte danske statsborgere, eller danske selskaber og institutioner og på den anden side udenlandske filmproducenter.

§ 34. Overtrædelse af §§ 1, 11, 15, 16, 26 og 32, stk. 1 og 2, straffes med bøde.

Stk. 2. I de forskrifter, der udfærdiges af ministeren for kulturelle anliggender i medfør af loven, kan fastsættes straf af bøde for overtrædelse af bestemmelser i forskrifterne.

Stk. 3. For overtrædelser, der begås af aktieselskaber, andelselskaber eller lignende, kan der pålægges selskabet som sådant bødeansvar.

§ 35. Loven træder i kraft den 1. januar 1965.

(...)

§ 36. (...)

§ 37. (...)

§ 38. Loven, der ikke gælder for Færøerne og Grønland, vil være at optage til revision senest i folketingsåret 1970-71.

Givet på Christiansborg slot, den 27. maj 1964.

Under Vor Kongelige Hånd og Segl.

Frederik R.

Jul. Bomholt

SAMTALE MED MICHAEL WADLEIGH

PER CALUM

»Woodstock« er både et fremragende musikalsk testamente og en enestående dokumentarisk skildring af Woodstock festivalens »three days of music, love and peace«. Mest musikken.

Den kun 28-årige dokumentarfilmmand Michael Wadleigh har i sin reportage for enet det sympatisk medvidende med det effektivt informerende, og han har afbalanceret den engagerede holdning med et nøgternt overblik, og næppe nogen anden film fra de seneste år har i samme grad som »Woodstock« formået ikke blot at give musikken og billederne af de udøvende kunstnere ligevægt, men også med visuel styrke at øge musikens intensitet. I hvert fald bekræfter aflytningen af triple pladealbummet for mig, at adskillige af de musikalske numre taber i værdi uden billederne.

I visuel henseende har Michael Wadleigh med eminent dygtighed udnyttet split screen (eller: multiple images) teknikken til både at skabe større overblik (i scenerne fra livet med den ca. halve million omkring tribunen og musikerne) og til at forøge intensiteten (i formidlingen af musikken) ligesom teknikken også udnyttes kommenterende, når to eller tre billeder samtidig er på lærredet med billeder og ytringer, der med kontrastvirkning bringer en spænding frem i filmens rytmiske forløb, som næppe ellers ville være at finde.

»Woodstock« blev vist ved en særforevisning i Dagmar den 30. juni i forbindelse med Michael Wadleighs besøg. Han præsenterede sig halvt i spøg som politiker, og senere havde jeg lejlighed til at møde ham over en båndoptager. Her en komprimeret version af samtalen.

– De har tidligere arbejdet inden for amerikansk TV. Er »Woodstock« deres første biografilm?

– Ja. Efter syv års universitetsstudier begyndte jeg for fire år siden som instruktør/fotograf, og jeg har aldrig lavet andet. Om ikke andet, så lærte jeg på universitetet at studere, og da jeg fik lyst til at lave dokumentarfilm, begyndte jeg at læse alt om film, om de tekniske aspekter. Så lejede jeg et kamera og prøvede mig frem, hvorefter jeg løj mig til en erfaring, jeg overhovedet ikke havde. Derefter lavede jeg min første film, og det lykkedes. Det var en film for National Educational Television kaldet »The Vanishing Newspaper«. Den handler om, hvordan amerikanske aviser mere og mere bliver udelukkende annonceblade. På ledersiden bringer de horoskoper, det er helt utroligt. Det varede et par måneder at lave den – alle de film jeg har lavet, har været to-tre måneder at optage, fordi jeg foretrækker at være længe i marken og blot arbejde sammen med en lydmand. Kun ham og jeg. Den endelige indflydelse på, hvordan filmen ville blive, havde vi ikke. Klipningen, redigeringen af stoffet, har jeg ikke beskæftiget mig så meget med, fordi vi blev hyret af en producer til at lave først den ting og så den ting, hvorefter produceren redigerede stoffet.

– Så betød instruktortitlen ikke så meget i virkeligheden?

– Nej, kun på den måde, at jeg bestemte hvad der skulle filmes. Men i begyndelsen var jeg også meget mere selvsk, jeg

ville blot lære, hvordan man lavede film, så regnede jeg med at redigeringen af stoffet ville komme på naturlig måde fra det materiale, jeg bragte hjem. I stedet for at bruge mange måneder på at klippe en film ville jeg hellere bruge så megen tid som muligt på at lave så mange film som muligt. I de første tre år har vi vel lavet ca. 50 film af hver en times varighed. Og der var og er mange penge i det. Jeg begyndte med at få 125 dollars om dagen, fantastisk mange penge, men selvfølgelig brugte vi dem også. Selv nu har jeg hverken bil eller hus eller noget som helst. Alle pengene brugte vi til at købe udstyr for og til at finansiere egne film for, liberale, politiske dokumentarfilm. Vi har produceret en seks-otte film selv, og ikke een af dem har givet penge. Vi har tabt på dem alle.

– Er de overhovedet blevet vist uden for Amerikas større byer. Er de f.eks. vist i Europa?

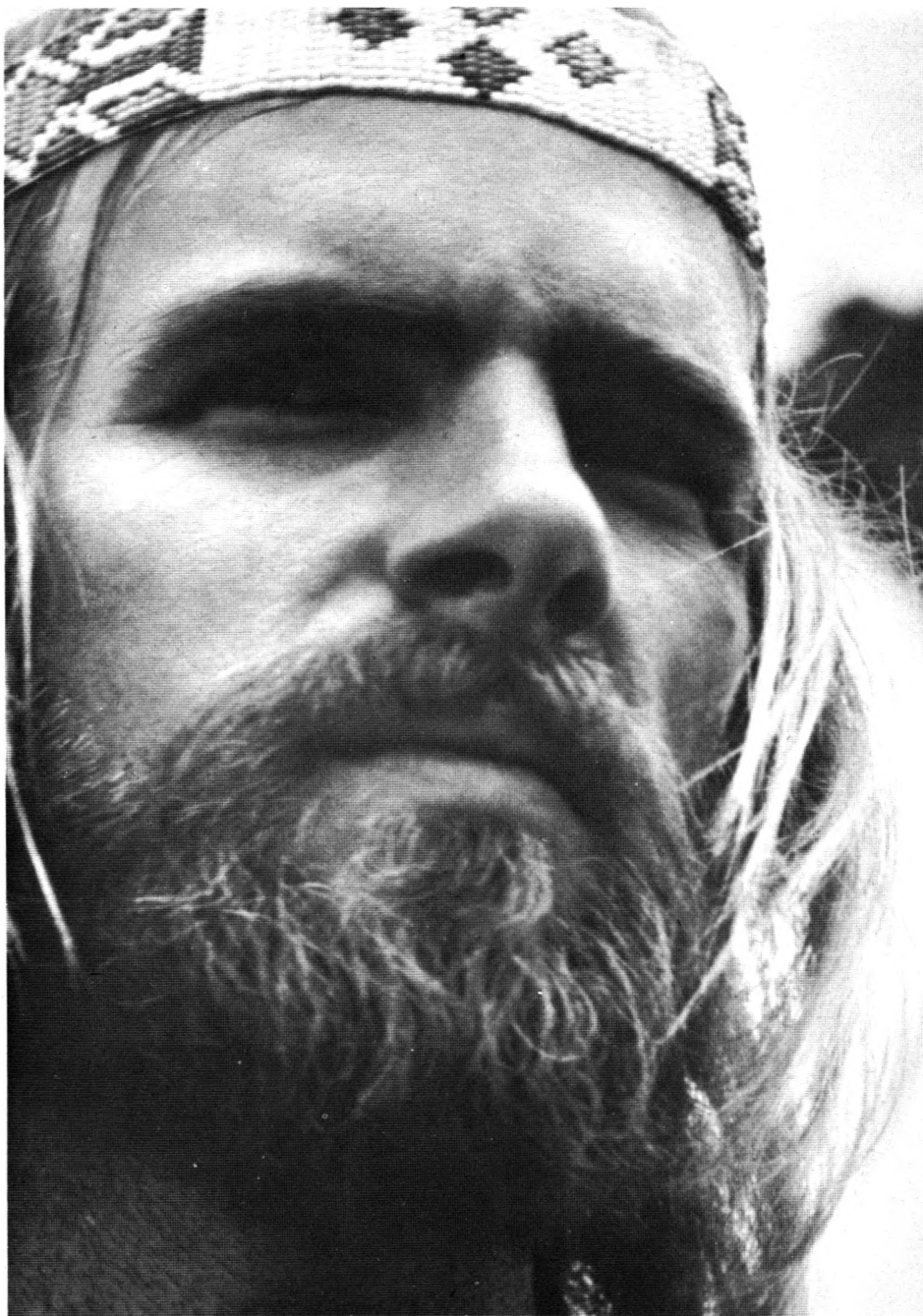
– Ja, ja, to af de film, vi har produceret har vundet priser i Mannheim. Vi producerede »No Vietnamese Ever Called Me a Nigger« og »David Holzman's Diary«. Jeg fotograferede og producerede, og filmene var en succes i Europa på den måde, at de vandt priser, men ellers ingen penge, men det væsentlige er, at jeg mest har brugt min tid som fotograf/instruktør ud fra den teori, at det var hvad jeg holdt mest af. Og selv nu bryder jeg mig simpelthen ikke om klipningen. Man er inden døre. Hele dagen sidder man ved et bord og beskæftiger sig med fortidigt materiale.

– Og alligevel har De brugt næsten syv måneder på klipningen af »Woodstock«.

– Ja, for vi tog »Woodstock« meget alvorligt fra begyndelsen. Vi har lagt en masse i filmen. Oprindelig skaffede vi pengene til veje, og senere var der det faktum, at i modsætning til en regulær politisk dokumentarfilm, så er popmusikken blevet misbrugt og kapitaliseret mere end nogen anden kunstform. Men jeg er vokset op med rock 'n' roll, jeg holder af musikken og har altid taget den alvorligt, og mange gange har jeg siddet og sludret med venner om, at en eller anden burde lave en hæderlig film om musikken og dens udøvere. Så kom Woodstock-festivalen, og selv om vi ikke vidste, at det ville blive så stor en succes, så investerede vi opsparede og lånte penge i projektet, i alt fik vi skrabt et par hundrede tusinde dollars sammen.

– Når De siger vi, betyder det så Dem selv og Bob Maurice (producer på »Woodstock«)?

– Ja, han er en fremragende forhandler. Han ved ikke meget om film, men han kender alt til at sælge og forhandle, og det var ham, der klarede alle finansielle arrangementer. I alt havde vi selv ca. 50.000 dollars, resten lånte vi, men i betragtning af filmens kommercielle værdi, var det ikke nogen særlig god aftale, vi fik lavet, når det kommer til stykket. Woodstock-festivalens arrangører forlangte 200.000 dollars alene for at sælge os retten til at optage så meget som et enkelt billede, og yderligere forlangte musikerne enorme summer. Jimi Hendrix ville have 60.000 dollars for sin medvirken i filmen, helt utroligt, og yderligere ville festivalarrangørerne have del i filmens overskud. Vi kunne ikke acceptere



Michael Wadleigh, 28 år, instruktør og chef-fotograf – manden bag filmen »Woodstock«.

hvis ikke sangene oversættes. Når de unge i Europa køber plader med engelske eller amerikanske sange, så sker det kun sjældent, de lytter til teksten. For det meste hører de blot »the sound«, men hvis man vil forstå, hvordan filmen er blevet modtaget i USA, så er det nødvendigt at forstå teksterne.

– De sagde for lidt siden, at »Woodstock« ikke var en ordinær politisk film, som de plejede at lave dem, men altså alligevel politisk?

– Helt afgjort. Lad mig sige det sådan: jeg tror på, at hver film har sin egen integritet, at det ikke er rigtigt, hvis en filmmand prøver at manipulere med tingene. Hvad vi gjorde med »Woodstock« var ikke at prøve at levere et helt objektivt billede af begivenhederne – hvad jeg mener er, at vi udvalgte ikke bare sangene, men også folks udtalelser, hvad købmændene siger, hvad politiet siger, og hvad manden, der renser toiletterne, siger, og vi udvalgte det hele for at fortælle, hvad festivalen efter vores mening drejede sig om, og gjorde forældre og journalister og andre studenter opmærksomme på, nemlig hvor bred hele bevægelsen mod en anden livsform er – nye ideer om, hvordan man kan leve sit liv, nye ideer om politik – og selv om filmen måske ikke siger det tydeligt nok i Europa, så er i hvert fald Amerika klar over, at det udelukkende er en studenterbevægelse. Det er ikke på nogen måde en arbejderfilm, forstået på den måde, at Woodstock-festivalen ikke var en arbejderbegivenhed, og hvis det ikke forstås i Europa, så kan man let komme til at mistolke filmen og begivenhederne. Men Amerika ved, at dem der var til stede ved Woodstock-festivalen er de samme, der demonstrerer på universiteterne – mod krigen i Vietnam, for racelighed etc. – og så er forbindelsen der. »Woodstock« er ikke egentlig en politisk film, men den bliver alligevel til en politisk film, fordi folk forbinder filmen og festivalen med overskrifterne i aviserne, og derfor får filmen mange flere politisk betonedes meninger, end den måske får det i Europa. F.eks. har højrefløjen, dem vi kalder »the rednecks«, altid forbundet langt hår ikke blot med politisk radikale ideer, men også med et særligt sprogbrug, med nøgenhed og narkotika og på anden vis med dekadent moral.

– Et godt eksempel på det læste jeg for nylig i *Variety*, hvor en forhenværende arrangør for Stan Kentons orkester advarede mod rock musikken, som i virkeligheden var en kommunistisk revolution, at musikken ophidsede folk til at vælte regeringen.

– Det er frygtelig patetisk. Men endnu værre er det, at folk – og med folk mener jeg et flertal af amerikanere – stadig begynder at vifte med flaget, blot man nævner ordet kommunisme, og alt det, som de ikke forstår, kalder de kommunisme. Hvis et menneske er født sort, så er han kommunist, er han langhåret, så er han kommunist. Og de ved ikke, hvad ordet betyder, de kender ikke forskel på en maoist og en leninist og en trotskiist og en stalinist.

det, og der var ikke noget studie, der ville gå med til det. Enden på det blev så, at vi aftalte med arrangørerne, at vi betalte for at filme festivalen, og fik total kunstnerisk kontrol, mens de bevarede ejendomsretten til filmen. Efter at festivalen så var blevet en succes, solgte arrangørerne min kontrakt til Warner Bros., hvorefter W. B. betalte mig tilbage, hvad jeg havde investeret samt gav mig et honorar, men jeg havde stadig fuld kontrol over filmen.

Jeg lægger stor vægt på det, og det sker oftere og oftere i Amerika nu om dage, at selskaberne ikke mere har noget at gøre med filmenes tilblivelse, men simpelthen køber og distribuerer filmene. Som filmmand kan jeg kun synes, at flere og flere instruktører bør skaffe sig kontrakter, som den jeg havde. Udlejerne kan sælge filmene. Det er deres job, og de må finde sig i at sælge det de får, de har ingen ret til at røre ved filmenes form.

– En af de ting, der forbløffer mig mest ved filmen er, at musikken og musikerne

behandles med respekt og at det virkelig er lykkedes for Dem at formidle følelsen for musikken. Uden at være helt så vellykket, tror jeg kun jeg har oplevet det samme en enkelt gang tidligere, nemlig i »Jazz On a Summer's Day«. Og så i Gjon Milis korte »Jammin' the Blues«.

– »Jazz on a Summer's day« var en god film. Den er fra en anden tidsalder, men jazz er altid blevet behandlet med mere respekt end rock-musikken. Men noget der slår en, når man ser på Woodstock-festivalen, er, hvor vigtige sangteksterne er. Ikke blot alle de politiske sange, men også i f. eks. Crosby, Stills & Nash-sangene. Hvis man virkelig lytter til teksterne, og det gør ungdommen, så opdager man, at det er en analyse af et kærlighedsforhold, ikke bare en gammeldags kærlighedssang, der intet siger. Derfor er det også vigtigt, at der er undertekster til at fortælle, hvad der synges i sangene, og jeg tror jeg har fået Warner Bros. overbevist om, at halvdelen af filmens effekt vil være tabt i Europa,

– Er studenterne som helhed politisk vågne?

– De er meget mere sofistikerede end arbejderne, men jeg vil ikke kalde dem revolutionære. Det er noget sludder at sige, at de virkelig arbejder på at vælte systemet. Jeg har lavet en mængde film sammen med SDS, the Students Democratic Society, de sorte pantere og andre, og tag mit ord for det, de revolutionære i Amerika arbejder ikke på at vælte noget. De vil ændre systemet indefra, men de ønsker ikke en ny forfatning, og de ønsker ikke kommunisme. De mener, at styreformen potentielt er rigtig, og de kan lide vores økonomiske system – fordi de fleste af os i USA fornemmer, at det stemmer bedst overens med menneskets natur. Det er naturligt, at mennesket prøver at klare sig bedre end andre, så på den måde er kapitalisme et mere ærligt system, fordi man ikke prøver at ændre mennesket. Hvor kommunismen baserer sig på, at folk spiller en rolle, der ikke er naturlig for dem, så erkender kapitalismen, at mennesket er aggressivt og besiddelystent og selvisk, og jeg tror, at det forekommer de unge liberale tiltalende at indrømme det og så prøve at arbejde inden for systemet.

JUBILÆUMSNUMMER

film 70

Med Film 70 nr. 10 fejrer udgiveren, den selvejende institution Kirke og Film 25 års jubilæum. Jørgen Stegelmann skitserer tidsskriftets historie, Johs. H. Christensen analyserer Dreyers »Vredens Dag«, Poul Einer Hansen skriver om ateisten og moralisten Buñuel og Poul Behrendt anmelder Martin Drouzy's bog om Buñuel. Selv skriver Drouzy om undergrundsfilmens æstetik. Bo Hakon Jørgensen behandler tre film af Bo Widerberg i artiklen om »Den revolutionære hæderlighed«, Peter Kirkegaard skriver om Hollywood og Jørgen I. Jensen om kortfilmen som essay. Nummeret indeholder desuden et stort Poe-index, en sektion kortfilmanmeldelser, og så er selvfølgelig alle de nye film anmeldt med »Tristana« i spidsen.

Film 70 nr. 10 er på 48 sider, men koster kun kr. 2,75 og fås ved henvendelse til Kirke og Film, Ellevadsvej 4, 2920 Charlottenlund, telf. OR 8863. Her kan også tegnes abonnement på hele årgangen for kr. 30.

Danmarks ældste filmtidsskrift
KIRKE OG FILM 25 ÅR

– Kan vi vende tilbage til tiden ved TV. Hvad lavede De foruden de selvstændigt producerede film og dokumentarfilmene for National Educational Television?

– Vi har lavet en række film til TV med f. eks. Aretha Franklin, Dionne Warwick, Joan Baez, og karakteristisk for dem alle er, at de er blevet filmet med rigtigt publikum, hvor man kan indfange »give and take« mellem publikum og kunstner. Min favorit er Aretha Franklin-filmen. Vi indspillede den med hende foran et publikum på 10.000 sorte i Providence. Hun vejer ca. 200 pund, og hun stod på scenen i stor teltlignende kjole i modsætning til de stereotype TV-shows, hvor hun bliver strammet ind i korset, får make-up på, og paryk, og hvor hun får besked på at bevæge sig efter et sæt kridtmærker på gulvet, og hvor det hele bliver kunstigt og unaturligt. Sagen er, at giver man hende et godt publikum, så forstår man virkelig, hvad soul musik drejer sig om. Men disse film til TV var for så vidt også en grund til at vi lavede »Woodstock«. Vi har nemlig altid haft lyst til at lave en film i cinemascope, med flere billeder samtidig og med stereofonisk lyd. Vi filmede festivalen med 16 mm udstyr, og bagefter udtænkte vi en metode til at forstørre filmen op til 35 mm cinemascope i kun én proces, samtidig med at vi også skulle sørge for at få alle de mange specielle effekter med i samme proces. Det er svært, men mange af os kom med en videnskabelig baggrund fra universiteterne, og på en vis måde var den tekniske udfordring næsten lige så fængslende som den æstetiske. I hvert fald havde vi en fornemmelse af, at vi så ikke ville synes, at syv års studier var helt spildt.

– Med andre ord har studietiden betalt sig. I hvert fald er der mere mening med opdelingen i flere billeder samtidig i »Woodstock« end der har været i Richard Fleischers »The Boston Strangler« og Norman Jewisons »The Thomas Crown Affair«.

– Ja, det har ellers mere været en smart ting at gøre. Vi vidste fra starten, at vi ville benytte den teknik, så enkelt som muligt og så man næsten keder sig ved det, fordi vi simpelthen ønskede at informere så meget som muligt. Derfor ser man heller aldrig en kameramand zoomer vildt og ubehersket, som det så ofte sker. Og jeg synes vi har klippet filmen, som enhver intelligent person ville gøre det. Når vi skiftede vinkel, så var der en grund til det, det var ikke kun for at skifte – som f. eks. med åbningssangen med Ritchie Havens. Det er en slags march, så vi koncentrerede os om hans hænder og fødder og så videre for at understrege hele det militaristiske beat, og f. eks. da han taler om Koreakrigen, så er der et billede af en helikopter, der flyver ind over marken. Vi prøvede hele tiden at skabe relation mellem det visuelle og musikken. Også da Jimi Hendrix til slut spiller »The Star Spangled Banner«. Jeg bryder mig ikke om de dokumentarfilm, hvor man hele tiden smækker billeder ind fra krigssituationer, så i stedet klippede vi filmen, så musikken blev suppleret med billeder fra de forladte marker, hvad vi kaldte »the wastelands«. Vi prøvede at få nationalhymnen til at korrespondere med, hvad der så ud som en slagmark.

WOOD STOCK

Forglemmelser? Udeladelser!

Der er skrevet og sagt så meget om Woodstock – filmen og festivalen – at det ikke tjener noget formål at lave nogen større udrødning af sagen – nu. Nogle korte bemærkninger må være tilstrækkeligt:

1/ »Det vigtigste er, at det sker,« siger promotoren med proptrækkerkrøllerne hele tiden. Hvad sker? Giver filmen noget indtryk af, hvad der skete? Nej. Filmen er udtryk for den samme fejlagtige grundholdning, som også var arrangørernes – i hvert fald for festivalen begyndte: at musikken var hovedsagen. Woodstock var ikke i første række en musikbegivenhed. Dens betydning var i langt højere grad af politisk, psykisk, sociologisk karakter. De korte indslag med interviews med deltagere i festivalen og med de lokale handler ikke om musik, men om generationsmodsigelser og om løsning af praktiske problemer.

2/ Fra interviews med arrangørerne, deltagere og de lokale hører vi om den tiltagende opløsning. Manglen på mad er katastrofal, trafikpropperne er verdenshistoriens største osv. (Fra andre rapporter ved vi, at mange mennesker blev forfærdelig syge af bøfshit og bum trips; vi ved at i tusindvis af deltagere blev arresteret.) Filmen lægger gennem disse tilbagevendende historier op til den helt store historie om det totale kaos. Historien udebliver. Filmen afslører sig selv gennem sine udeladelser.

3/ Filmen postulerer bl. a. at være en varm demonstration af den kærlige idealisme, der skulle være karakteristisk for amerikansk ungdom i dag. Idealismen går bl. a. på den ungdoms forhold til musikken – et helt uigennemtrængeligt postulat. Idealismen viser sig også hos arrangørerne. Efter at have solgt tusindvis af billetter bryder billetkontrollen sammen og de sidste titusinder slipper gratis ind. Arrangørerne forventer med glade

grin over hele femøren et kæmpeunderskud. Og det bliver de ved med på trods af den enorme tilstrømning og den dermed tiltagende usandsynlighed for underskud. Tilstrømningen i sig selv skabte myten og dermed et formidabelt overskud. Pladerne, filmen spiller hver dag skejs hjem til idealisterne. Også musikernes idealisme leger filmen med. Fra den påfølgende polemik om hip-kapitalismen i amerikanske undergrundsblade ved vi lidt om hvilke beløb de skovlede ind på denne optræden. Også her giver filmen udtryk for en enorm forløjethed.

4/ I de tilfælde, hvor sangene er oversat, er disse oversættelser urimeligt prosaiske. Oversættelsen er i det hele taget temmelig fantasiforladt. »Fuck« behøver f.eks. ikke at betyde »knæp« selv om der måske står sådan i ordbogen. »You, fucker!« betyder ikke »din knæpper!« alene af den grund, at sådan siger man ikke på dansk; man siger »dit røv!«

5/ Filmen afslører sin grundholdning gennem sine udeladelser. Der tales meget om stoffer, men vi ser ikke nogen. Og vi ser ingen af bumtripperne på Hugh Romneys interimistiske hospital. Romney – uden hvem det hele måske ville være endt som en kata-

Hvorfor udelader »Woodstock« systematisk at vise fladbrystede piger?

strofe – fremstilles som en tandløs klovn. Der tales meget om den seksuelle frigjorthed, men det er en del af denne frigjorthed (og andre billeder fra Woodstock viser, at filmen igen udelader, hvor det passer den) at ikke kun mennesker, der lever op til den traditionelle skønhedsopfattelse, smider bukserne og bluserne. Filmen interesserer sig primært for store bryster med selvopholdelsesdrift. Den udelader fladbrystede piger, hængibryster, alt for fede herremaver.

6/ Filmen er »hip« i sin anvendelse f.eks. af modlys, og den er »underground« i sin anvendelse af 2 og i visse tilfælde 3 billedflader. Men den er »overground« i sin ufleksible behandling af disse muligheder. I en enkelt optagelse (med Santana) brydes den monotoni til fordel for skiftende formater. Forbilledet: amerikanske tv-reklamer. Filmen er ligeså underground som den langhårede plastic-hippie-instruktørs paryk.

7/ Hvis ikke man vidste bedre måtte man virkelig undre sig over at Abbie Hoffmann under retssagen i Chicago betegnede sig selv som tilhørende »Woodstock Nation«. Hvis ikke man vidste bedre, måtte man virkelig undre sig over at 3-4 af de 8 i Chicago var med i Woodstock. Filmen end ikke antyder muligheden af politisk bevidsthed blandt de tilstedeværende. Forglemmelse? Bevidst udeladelse!

8/ Filmmagernes holdning til Woodstock afslører sig også i selve fremvisningen af filmen. De har ikke forstået, hvorfor Woodstock blev en myte. For dem har Woodstock bare været en musikfest med større tilslutning end normalt. Derfor er det heller ikke noget problem for dem at lade den stive, gammeldags musikfilm gå gennem de traditionelle kanaler og fremvise den i normale biografer. 3½ time i mørke uden plads til benene og store chancer for at blive lynchet hvis man skal ud og pisse. Og skulle man få lyst til at danse i mellemgangene (musikken er jo sine steder meget god), så er der efterhånden aldrig særlig langt til nærmeste politistation her i landet...

Helle Munk & Erik Thygesen

■ WOODSTOCK (WOODSTOCK), USA 1970. DISTRIBUTION: Warner Bros. PRODUKTION: Wadleigh-Maurice Ltd. PRODUCER: Bob Maurice. INSTRUKTØR: Michael Wadleigh. KLIP (supervisere): Michael Wadleigh, Thelma Schoonmaker, Martin Scorsese. KLIP: Robert Alvarez, Yeu Bun-Yee, B. K. Hirsh, Jere Huggins, Muffie Meyer, Stan Warnow. FOTO: Michael Wadleigh, David Meyers, Richard Pearce, Don Lenzer, Al Wertheimer. SUPPLERENDE FOTO: Michael Margetts, Ed Lynch, Richard Cheu, Charles Levey, Ted Churchill, Fred Underhill, Robert Danneman, Stan Warnow. FARVESYSTEM: Technicolor. INSTRUKTØRASSISTENTER: Martin Scorsese, Thelma Schoonmaker. TONE: Bill Hanley, Eric Blackstead, Ed Kramer, Lee Osborne, Dan Turbeville, Larry Johnson, Charles Groesbeck, Malcolm Hart, Joe Louw, Bruce Perlman, Charles Pitt. MEDVIRKENDE: Joan Baez, Joe Cocker, Country Joe (MacDonald) and The Fish, Crosby, Stills, Nash and Young, Arlo Guthrie, Richie Havens, Jimi Hendrix, Santana, John Sebastian, Sha-Na-Na, Sly and the Family Stone, Ten Years After, The Who. LÆNGDE: 5050 m, 183 min. CENSUR: Rod. DANSK UDLEJNING: Warner & Constantin. DANSK PREMIERE: Dagmar 4.9.1970.



FESTIVALFILM / 70

bertolucci • karmitz • loden • godard • kramer

LA STRATEGIA DEL RAGNO

Athos Magnani, der er søn af en anti-fascist-helt (med samme navn som sønnen), der blev myrdet 1936 formentligt af fascisterne, ankommer til lillebyen Tara, hvor faderen fødtes, levede og døde. Sønnen blev født efter faderens død. Faderens elskerinde Draifa (familien beundrede Dreyfus!) vil gerne se unge Athos, og han skal desuden tale den følgende dag ved en mindefest for faderen.

Mødet med tre gamle mænd, kammerater af faderen, bringer nogle oplysninger frem. Den lokale operasæson skulle indledes med »Rigoletto«, Mussolini skulle overvære forestillingen, og antifascisterne planlagde med Athos som hovedmand et bombeattentat mod Il Duce. Men bomben blev opdaget, attentatet forrædtes, og Athos senior blev skudt.

Sønnen finder denne forklaring noget uklart, og han vil opklare faderens død, opmuntret af Draifa, der beretter, at senior, sidste gang hun så ham, var præget af usædvanlig uro og angst. Junior, der overnatter i Draifas villa, har om natten en hallucination (?), hvor han ser Draifa, de tre gamle og fascisten Beccaccia – faderens værste fjende – spise sammen.

Næste dag vil junior rejse væk, men hører på jernbanestationen tonerne fra »Rigoletto« fra operahuset, og tvunget af en indre nødvendighed går han til teaterbygningen, hvor han finder ud af sandheden om seniors død. De tre gamle dræbte ham, på hans eget forlangende. Han havde i sin angst forrådt attentatplanerne. Nu eksekveredes dommen, men den egentlige sandhed skjules, for bevægelsen havde brug for en helt og martyr, ikke for en forræder.

Sønnen, der mere og mere er indspundet i edderkoppenettet af løgne og bedrag, vil under sin mindetale afsløre sandheden, men afholder sig alligevel fra det. I en revolutionskamp er det enkelte individ kun af relativ betydning. Det er »sagen«, som sådan, det gælder. Individets handlinger er underordnet de højere hensyn. Athos bereder sig til at forlade Tara. Stationshøjtaleren melder om togets forsinkelse ... minutter ... timer ... dage – én utryk hallucination for Athos, der ser græsset gro stærkere og stærkere op om togskinnerne. Han er ude af stand til at bevæge sig. Edderkoppenettet er strammet sammen om ham.

Ved sin intrikate problemstilling »helt« kontra »forræder« vender Bertolucci's film op og ned på traditionelle opfattelser af sider af frihedskampen, og mange vil utvivlsomt finde filmens argumentation »jesuitisk«. Afdækningen af sandheden sker gradvis, sit-

rende mellem hallucination og virkelighed. Juniors virkelige verden indfiltres mere og mere i den forløjede version af 1936-begivenhederne, som er blevet den »historiske sandhed«. Hvad er sandhed? Går individet da til grunde i kollektivets krav? Problemet løses ikke, men får stadig mere spændende facetter. Filmen indspinder tilskueren, som den indspinder den sagesløse og mere og mere konfuse unge mand.

Bertolucci – hvis dialog er rig og mangedydig – har løst tidsproblemet med stor elegance. De overlevende »fra dengang« beholder deres ydre af »i dag«, også i de afsnit, der foregår i 1936. Athos senior spilles af samme skuespiller som fremstiller sønnen (i øvrigt frihedskæmperen fra Glauber Rocha's »Løven har syv hoveder«) og den eneste forskel mellem dem er en jakke, plus at senior har et tørklæde om halsen. Markeringen er tilstrækkelig. De to tidsaldre smelter naturligt sammen. Forbindelsen mellem »dengang« og »i dag« er fast sammenvævet. Spillet rummer sære, uforklarede aspekter (Draifas bizarre besvimelser og pludselige vredesudbrud, de tre gamles blanding af hyggelighed og farlighed, hele lillebyens klima af uvederhæftighed og løgn og sammen-sværgelse), fotograferingen markerer tidsforskellene diskret alene gennem farvenuancerne, og argentineren Borges' fortælling er overført til italienske forhold med poetisk finesse og næsten kalligrafisk omhu. Kafka udspillet i det italienske sollys, men med mørke undertoner som medklingende elementer.

Filmen er optaget for fjernsynsbiografen, men egner sig lige så godt for biografskærmen. Den er et spændende vidnesbyrd om de bestræbelser, der fra RAI's side de sidste år er gjort for at fællesproducere med filmselskaberne. Og det er værd at bemærke, at den venetianske filmfest præsenterede adskillige TV-film side om side med de »almindelige« biografier. Her er utvivlsomt en brugbar produktionsmetode, andre lande med udbytte kan studere. Jeg tør ikke efter ét gennemsyn afgøre, om RAI har stillet betingelser til Bertolucci, som han var tvunget til at gå ind på. Selv mente han »nej«, men flere kritikere hævdede, at han var »konditioneret«. Under alle omstændigheder har instruktøren med »Il conformista« (Berlin, 1970) og »Edderkoppens strategi« placeret sig blandt årets mest fascinerende italienske instruktører. Han har en masse »brændbart« på hjerte, og han har med smidig kunsthærdighed fundet frem til et ydre fortællesprog, der, uden at imitere, informerer, og som i al uskyldighed mægtigt foruroliger alle trykke sjæle.

Bjørn Rasmussen

CAMARADES

»Det er kun begyndelsen, kampen vil fortsætte.« Sådan lød det taktfaste franske kamp-råb fra maj 68, og det kunne meget vel have været brugt som titel på franskmænden Marin Karmitz anden spillefilm »Kammerater« (Camarades).

Manuskriptet har han, der er tidligere assistent hos bl. a. Godard og Varda, skrevet i samarbejde med den mandlige hovedrolleindehaver, Jean-Paul Giquel, hvis liv i store træk ligner hovedpersonens. Desuden brugte Karmitz over et år på forundersøgelser og samtaler med arbejdere på metalfabrikkerne i nærheden af Paris. Og under diskussionerne viste flere af dem sig så interesserede i at være med til at sprede oplysning om deres forhold, at en stor del af manuskriptet blev udarbejdet sammen med militante arbejdergrupper i St-Nazaire og Paris.

Den 22-årige og politisk umedvidende Yan (bretonsk for Jean) føler sig fanget i en situation uden fremtid. Søn af en arbejder har han ikke haft mulighed for at fortsætte sine studier, og uden svendebrev er der kun to alternativer for ham i St-Nazaire: en 50-60 timers risikofyldt arbejdsuge på skibsværfterne eller arbejdsløshed. Han forlader derfor sin pige (Juliet Berto), der drømmer om ægteskab med hus og fjernsyn, og tager til Paris i håbet om at finde noget kontorarbejde og derved komme ud af sit arbejdermiljø. Men i Paris finder han tusind andre unge arbejdsløse i samme situation, og til sidst bliver han nødt til at tage, hvad han kan få, og det vil sige fabriksarbejde.

På Renault-fabrikken er han i begyndelsen ved at blive vanvittig p.g.a. støjen, der umuliggør enhver menneskelig kommunikation. Men som en af de andre trøstende siger: »Det vænner man sig efterhånden til.« Nogen kon-takt er heller ikke mulig i den halve times frokost, hvor det meste af tiden går med at styrte til og fra kantinen samt at sluge maden. Derefter tilbage til de samme mekaniske bevægelser under stadigt opsyn af rationaliseringsseks-perten. Både psykisk og fysisk udmarvet ligger han om aftenen fuldstændigt sløvt hen. Og næste morgen begynder det forfra.

Vendepunktet kommer, da han i et forsøg på at forklare sit synspunkt i en sag, anklages for manglende respekt for arbejds-giveren og er på nippet til at blive fyret på gråt papir. Hans første reaktion er blindt raseri over den nedværdigende og uretfærdige behandling, han udsættes for. Henvendelser til tillidsmænd og fagforening er forgæves, for, som det senere fremføres i filmen, »de står jo bare for bevarelse af det bestående«.



Scene fra Marin Karmitz »Camarades«.

Men episoden bringer ham i forbindelse med politisk militante grupper på fabrikken. Og gennem møder, filmforevisninger og diskussioner bliver han sig efterhånden sin situation bevidst. Langsomt begynder han at forstå, at det ikke bare drejer sig om, at han enkeltpersonen Yan i bestemte situationer er nødt til at bøje nakken, men at alle arbejdere er i samme båd som han selv, at det simpelt hen drejer sig om en klassekamp, som også han er nødt til at tage aktivt del i, for »arbejdsgivererne er man nødt til at tvinge – af sig selv gør de ikke noget.« Og filmen slutter med, at de strejkende arbejdere vælter ud af fabriksportene. For dem er lønkravene ikke mere det vigtigste, det er derimod deres arbejdsbetingelser, leveforhold og plads i samfundet.

At Marin Karmitz er en dygtig og følsom instruktør, der billed- og situationsmæssigt er i stand til at få tingene til at leve, er man ikke i tvivl om efter at have set »Kammerater«. Stilmæssigt kan filmen deles op i to afdelinger. Begge udmærker sig ved et roligt, ukunstlet kamera-arbejde uden hverken symbolske over- eller undertoner. Men hvor filmen i første afdeling holder sig inden for de konventionelle rammer, dvs. den etablerer hovedpersonen og hans baggrund, så vi med interesse kan følge hans videre skæbne, så sprænges disse rammer i filmens sidste halvdel. Efterhånden som Yan bliver medvidende om sin plads i den fælles kamp, forsvinder han som hovedperson også mere og mere ud af filmens fokus. Til sidst er han blot et ansigt blandt mange andre, der lige så vel kunne have spillet hovedrollen i filmen. Fra enkelttilfældet til det generelle – både stilistisk og ideologisk.

Desuden har instruktøren også rent teknisk gjort en landvinding ved at benytte en helt ny metode, hvor 16 mm farver blæst op til 35 mm giver nogle enormt klare og uknede billeder, selv på steder hvor der har været brugt meget lidt lys.

Men filmen er især værd at nævne, fordi det er lykkedes Karmitz som en af de første at forene den underholdende spillefilm i klas-

sisk forstand med den letforståelige dokumentariske debatfilm, uden at blandingen virker kunstig. Med udgangspunkt i ganske konkrete og hverdagsagtige episoder griber han lige om nælden i den diskussion, der pågår blandt samfundsbevidste filmskabere: Hvordan kan man, uden at gå på kompromis med den kunstneriske udformning, lave en politisk film, der klart henvender sig til og forstås af den arbejderklasse, man ønsker at få i tale? Karmitz har gjort det. Og han har gjort det ved at placere filmen i det miljø, den henvender sig til, og ved for en stor del at lade arbejderne selv komme til orde.

Men hvad hjælper det at komme til orde, hvis ingen hører, hvad man siger. Filmen gik imod forventning gennem censuren uden klip, men på nær en enkelt udlejer i Marseille har ingen andre følt trang til at tage filmen op, hvilket i allerhøjeste grad må beklages. Hvad med danske udlejere? *Mette Knudsen*

WANDA

At den amerikanske instruktør, Barbara Loden, ikke bryder sig særligt meget om sin mands sidste film, som hun kalder for sliktet og pæn, kan ikke forbavse, når man sammenholder hendes eget debutværk »Wanda« med Elia Kazan's »Ordne Forhold«.

Både i form og indhold ligger »Wanda« milevidt fra de amerikanske film, man almindeligvis præsenteres for. Dens budget er på 155.000 \$ – et efter både danske og amerikanske forhold uhyre beskedent beløb, og foruden instruktion og manuskript tegner Barbara Loden sig også for den kvindelige hovedrolle. Filmen er optaget i 16 mm farver og derefter blæst op til 35 mm, og den kornede kvalitet samt det faktum, at alle medvirkende – undtagen de to hovedpersoner – er amatører fundet på stedet, medvirker til at give filmen et stærkt dokumentarisk præg.

I snavsede og trostesløse billeder følger kameraet den 30-årige nyligt fraskilte husmoder, Wanda, rundt i forskellige arbejdermiljøer i et kulminedistrikt i Pennsylvania:

børnerige familier i små lejligheder, hvor hun tiltusker sig en sofa at sove på, en kjolefabrik, hvor hun bliver sagt op efter to dage, fordi hun er for langsom, og som tager over halvdelen af hendes løn til skatter og fagforeningsgebyrer, samt håbløse barer, hvor tilfældige handelsreisende samler hende op for en nat på det nærmeste motel for derefter at stikke af fra hende, før hun vågner. Sjældent har man set det amerikanske arbejderklasse miljø skildret med større ærlighed og medfølelse. Det er så grimt og åndsfattigt, som kun virkeligheden kan være det.

Ligesom pigen i den svenske film »Jänken« er Wanda fuldstændig ude af stand til at kommunikere med omverdenen – lever blot i en halvt bevidstløs tilstand, hvor intet synes at trænge ind til hende. Eller rettere sagt hun opbygger selv denne isolation som et slags selvforsvar mod sine egne håbløse forhold. I lighed med en stor procentdel kvinder føler Wanda, at der er noget galt med hende selv og det liv, hun lever, men hun er samtidig ude af stand til at analysere sig selv og sin situation. Som enhver rødstrømpes klassiske eksempel får hun kun identitet gennem de mennesker, hun omgås, eller mere præcist gennem den mand, hun er sammen med. Og da hendes mand under skilsmisseforhandlingerne fortæller hende, at hun ikke er noget værd hverken som hustru eller moder – at hun ikke engang svarer til selve definitionen på en kvinde – bliver hendes konklusion helt absurd, men meget forståelig, at hun følgelig heller ikke er noget værd som menneske. Hun er simpelt hen mindre værd end nogen anden.

Filmens andet tema introduceres med Mr. Dennis (Michael Higgins), en »small-time robber«, som Wanda slår sig sammen med. Hans situation er lige så håbløs som hendes, men i modsætning til hende prøver han af al magt at komme ud af den. Samfundet har hele livet banket ind i hovedet på ham, at for penge kan man købe alt – også en identitet. »Når man ikke har penge, er man et nul, ingen regner med – man kan ikke engang betragtes som amerikansk statsborger«, forklarer han den undrende Wanda. Og med sand dødsforagt planlægger og fuldfører han et stort bankrøveri, der til slut koster ham livet. Men inden da forsøger han på deres flugt fra politiet at hæve hende op over det miljø, hun så tydeligt bærer præg af at komme fra. Ligesom i Penn's »Bonnie og Clyde« er det ham, der i ønsket om at gøre hende til »a woman with class« kaster hendes læbestift væk, får hende til at skifte frisure og klæde sig anderledes.

Endelig gør filmen i sin konfrontation mellem første og anden generation indvandrere op med en af Amerikas mest urolige myter: hvis man bare arbejder hårdt og ærligt, så giver Guds eget land osse én, hvad man har brug for. En myte både Wanda og Dennis for længst er ophørt med at tro på, fordi hver eneste dag i deres liv har været et hårdtslående bevis på det modsatte, men som Dennis' gamle far stadig lever på.

En usentimental skildring af den amerikanske arbejderklasse, samfundets ødelæggende dans om guldkalven og kvindens stadige mangel på identitet – det er ikke dårligt for en første film. Pålidelige kilder vil endog vide, at Kazan efter den debut påtænker at optage sin næste film i 16 mm!

Mette Knudsen

VENT D'EST

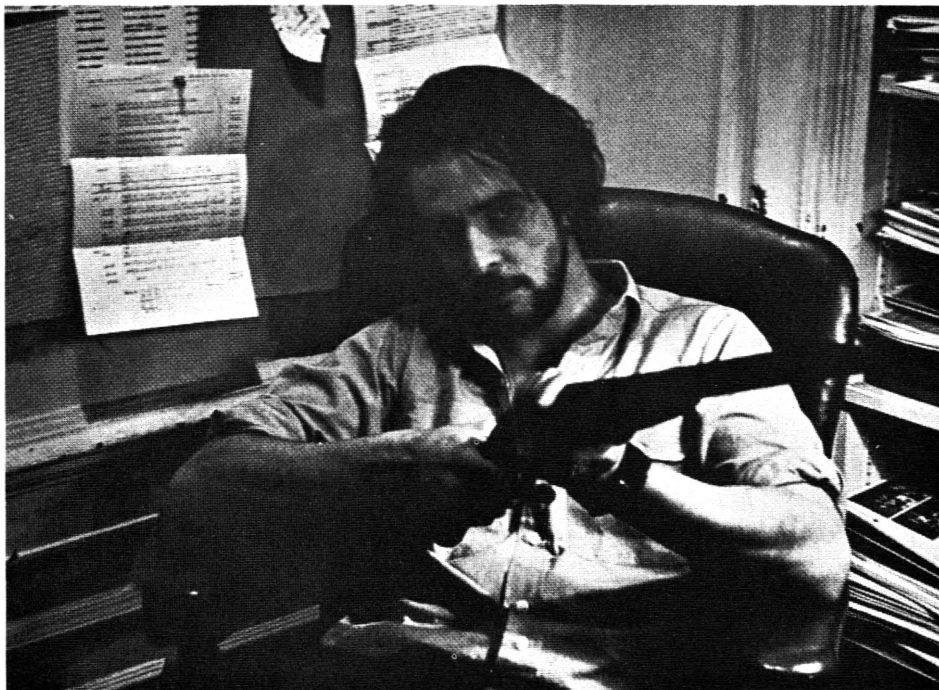
I et interview med »Rolling Stones« sagde Jean-Luc Godard for nogen tid siden, at den kulturelle situation i dag er så desperat, at hvis en film går hen og bliver en kommerciel succes, så er den automatisk dårlig. Interview'eren bemærkede, at Godards »Week-end« faktisk var blevet en ret stor succes i USA, hvortil Godard med beklagelse sagde, at så havde han altså ikke gjort filmen tilstrækkeligt ubehagelig.

Godard løber ikke nogen risiko for, at publikum skal holde af »Le Gai Savoir« (vist i Berlin 1969) eller »Vent d'Est« (vist i Cannes 1970). Begge film er regulære undergrunds-film, som tematisk hører sammen derved, at de ikke handler om politik, men er politiske handlinger i sig selv. Den Godard, der for få år siden beviste, at få mestrer filmsproget så virtuost som han, ser det i dag som sin væsentligste opgave at destruere det sprog, han lærte, fordi han ser sproget som en del af et samfund, han ønsker destrueret. Med »Le Gai Savoir« synes Godard at være nået frem til et absolut sprogligt nulpunkt: Jean-Pierre Léaud og Juliette Berto sidder filmen igennem i et TV-studie og taler og ser på uorganiserede billeder af verden uden for og reflekterer over sprogets ubrugelighed. På et vist tidspunkt ophører filmen simpelt hen med at eksistere. Billedet bliver sort som et resultat af dets egen krise, og filmen fuldføres ikke. De to hovedpersoner går til slut ud af filmen, mens Godard selv kritisk reflekterer: »Dette er ikke den film, som burde laves. Men når nogen en dag har en film at lave, vil de nødvendigvis gå nogle af de veje, der her er antydet.« Godard siger desuden i filmen, at disse veje vil blive betrædt af Jean-Marie Straub i Tyskland, af Bernardo Bertolucci i Italien og af Glauber Rocha i Brasilien.

Og selv går Godard naturligvis den samme vej med »Vent d'Est« optaget med 16 mm kamera i Italien for producenten Gianni Barcellona, der også producerede Rochas Afrika-film. »Vent d'Est« er et famlende forsøg på at komme videre fra nulpunktet. Og skønt Godard ikke kommer mange meter ud af stedet, kommer han dog betydeligt længere end den majoritet af filmkunstnere, der end ikke har opdaget endnu, at de befinder sig i et nulpunkt.

Filmene indledes med en række statiske indstillinger på tilsyneladende helt tilfældige detaljer varende fem minutter hver, mens en kvindestemme giver et resumé af den revolutionære filmkunsts udvikling. Det drejer sig ikke om at finde »juste une image, mais l'image juste«, og filmen er et bevidst naivistisk forsøg på at finde netop det rette billede til at beskrive en bestemt politisk situation med. Gennemgående bliver der dog sagt betydeligt mere på lydbåndet, end der bliver vist på billedstrimlen i denne film, der er opdelt i tre dele: først diskuteres klassekampens nødvendighed og strategi, derpå arrangerer Godard og filmholdet selv kritik af deres metode som foreskrevet af formand Mao, og endelig opfordres i sidste del til voldelig modstand, mens filmen i en lang slutningssekvens destruerer sig selv.

Forinden har vi ved en korsvej mødt Glauber Rocha, der peger og forklarer, i hvilken retning den revolutionære film bør



Robert Kramer i sin egen film »Ice«, der blev vist under kritiker-ugen på Cannes-festivalen.

gå. Og Godard har desuden forsøgt at stable en revolutionær western på benene med Gian Maria Volonte og Anne Wiazemsky, men når tilsyneladende ikke længere end til en række rituelle grundbestanddele. Man kan måske efterhånden stille spørgsmålstegn ved, om Godard nogen sinde når længere end til den konsekvente opfyldelse af den destruktion, der startede i første scene af hans første film »Åndeløs«, hvor gangsteren skød politibetjenten ned. Men den nedbrydning af filmsproget, der har fundet sted fra »Åndeløs« til »Vent d'Est« i forbindelse med en stadigt stigende ideologisk bevidsthed om, hvad han gør, det turde i sig selv være et imponerende livsværk.

Og så er det op til Glauber Rocha at fuldføre den western og op til Marin Karmitz at fuldføre den arbejderfilm, som Godard selv næppe får lavet.

Chr. Braad Thomsen

ICE

Den uafhængige amerikanske instruktør Robert Kramer har med sin nye film »Ice« lavet den revolutionære film, som det ikke lykkedes Antonioni at lave i USA. Mens Antonioni i »Zabriskie Point« kommer til at distancere sig fra sit emne ved at filme det i lækre, mode-rigtige Cinemascope-farver, er Kramer solidarisk med sit emne ved at filme det med et 16 mm håndholdt reportage-kamera.

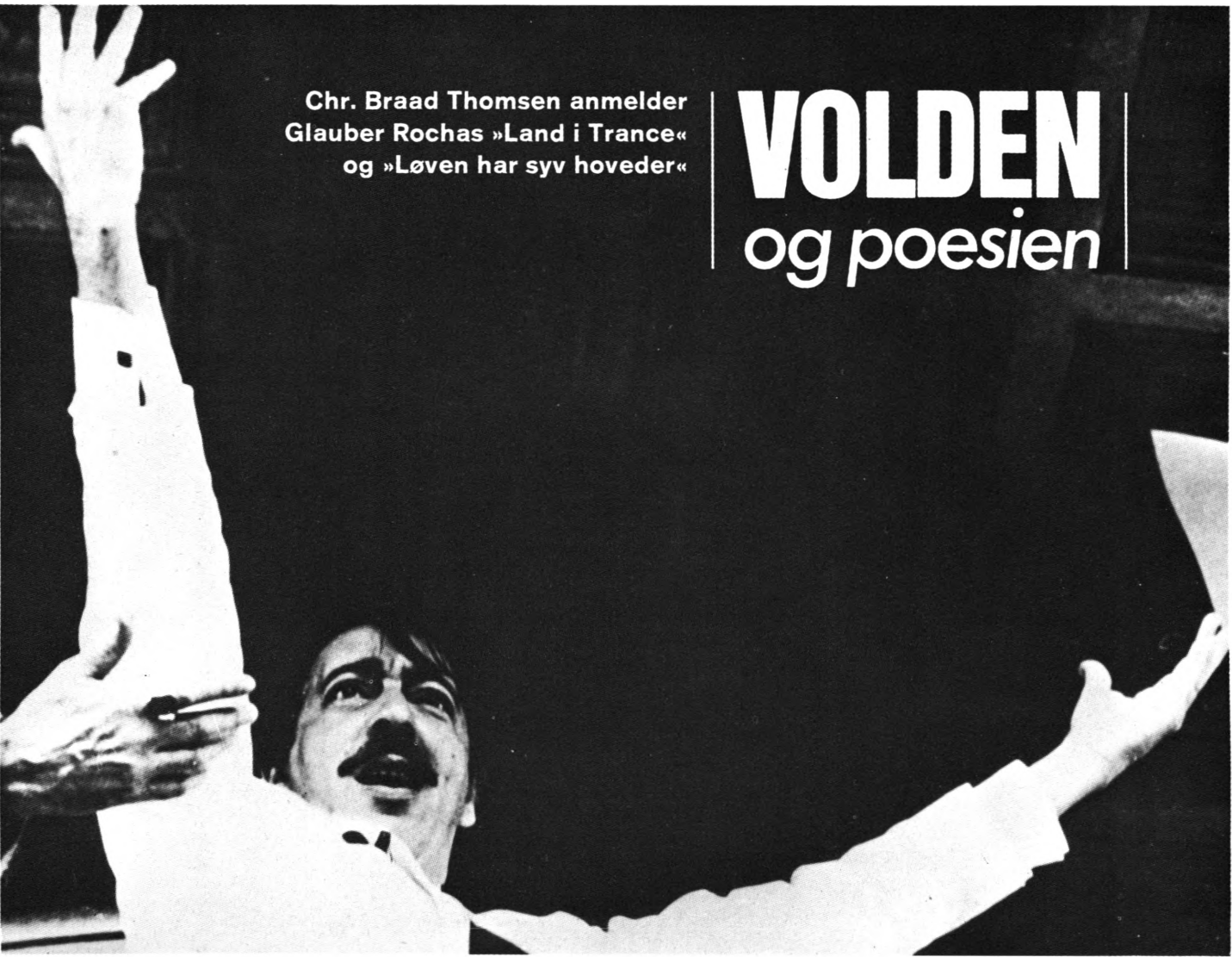
»Ice« foregår nogle år frem i tiden. Vietnam-krigen er rykket nærmere USAs egne grænser og udkæmpes nu i Mexico. Samtidig er uroen i storbyerne også skærpet: de revolutionære har dannet regulære by-guerrillaer, der besætter fabrikker og kontorbygninger midlertidigt for på den måde at argumentere for deres synspunkter og få arbejdere og funktionærer i tale. Højre-orienterede grupper torturer og dræber de revolutionære, politistikkere arbejder overalt, og ingen føler sig sikker. I filmens forfærdeligste scene bliver en ung mand overfaldet af en gruppe

fascister, der slæber ham ind i en port og kastrerer ham. Det er fortalt usensationelt henkastet med kameraet lidt magtesløst på afstand af begivenheden.

»Ice« er ikke en film om enkeltpersoner, men om miljøer i bitter konflikt med hinanden. Det udelukker ikke, at Robert Kramer i denne kollektivfilm kommer til i glimt at give meget tætte og rammende beskrivelser af enkelte individer, men hans hovedærinde er at beskrive en atmosfære af frygt, mistillid og usikkerhed. Hertil tjener også en enkelt, meget nøgen og mislykket kærlighedsscene, der ikke – som hos Antonioni – får ørkenen til at blomstre med elskende par, tværtimod! Der er en klaustrofobisk angst-fornemmelse over »Ice« beslægtet med skizofrenien i Jacques Rivettes »Paris nous appartient«, men i modsætning til Rivette formår Kramer at kæde sin skizofreni sammen med en let genkendelig politisk virkelighed, der føles helt samtidig, skønt filmen angiveligt foregår nogle år fremme i tiden. Nutids-præget forstærkes af den meget autentiske dialog-improvisation og filmens hele reportage-agtige form.

»Ice«, der vist på Cannes-festivalens kritiker-uge, er nært beslægtet med den italienske filmkritiker Edoardo Brunos debutfilm »Il suo giornata di gloria« (»Hans ærefulde dag«) vist på Berlin-festivalen i fjor og urimeligt overset af kritikken. Bruno har i Rom lavet præcis den samme film, som Kramer har lavet i New York: filmen om grupper af revolutionære, der er gået over til voldelige modstandsaktioner. Slutningen på Brunos film er meget smuk. To unge søger ly for regnen i et øde skur, og mens skyderiet bryder løs uden for, favner de nøgne hinanden i en ubevægelig kamera-indstilling på 4–5 minutter. Derpå citeres på lærredet Brechts ord: »Wir, die für die Zährlichkeit kämpfen, können nicht selbst zährlich sein«, en sætning, som ikke blot Bruno og Kramer, men også Glauber Rocha vil nikke genkendende til. Dens dialektik er i dag mere gyldig end nogensinde.

Chr. Braad Thomsen



Chr. Braad Thomsen anmelder
Glauber Rochas »Land i Trance«
og »Løven har syv hoveder«

VOLDEN og poesien

Efter at »Antonio Dræberen« blev en uventet stor publikumssucces i danske biografer, er det nu lykkedes at få Glauber Rochas umiddelbart foregående film »Land i Trance« til landet, og med TVs Danmarks-premiere på »Gud og Djævelen i Solens Land« er vi fuldt fortrolige med Rochas produktion, der ikke blot indtager en fremtrædende plads i den brasilianske Cinema Novo-bevægelse, men i filmkunsten i det hele taget.

»Land i Trance« blev ikke nogen kommerciel succes. Skønt filmens politiske intrige umiddelbart ikke skulle virke særlig fremmedartet for et dansk publikum, så rummer filmen ikke »Antonio Dræberen«s spektakulære enkelhed, men er faktisk meget kompliceret rent stilistisk. Det skyldes ikke blot, at Rocha arbejder med en indviklet flash-back-teknik og med TV-film inden i filmen. Det skyldes også, at Rocha som stilist er dialektiker på en måde, vi ikke er særlig fortrolig med. Som alle andre betydelige filmkunstnere vælger Rocha ikke en tilfældig form, men en »form«, der er så nøje bestemt af dens »indhold«, at en skelnen mellem disse to begreber i realiteten ikke er mulig.

Rocha selv har ofte rammende kaldt sin stil for opera-agtig med den begrundelse, at »de politiske forhold i Latinamerika ligner en opera«. Rochas stil er altså ikke blot et middel til at beskrive et politisk miljø. Stilen er selv en del af dette miljø, og en kritik af miljøet må derfor også være en kritik af

hans egen films stil! Hvad der overfladisk kan tage sig ud som stil-forvirring i »Land i Trance«, er således et helt bevidst angreb på den valgte opera-stil, en sabotage af den. Denne dialektik er, hvad der først og fremmest forbinder Glauber Rocha og Godard: også Godard forsøger konsekvent at nedbryde sine egne film, fordi de er en del af det samfund, han ønsker nedbrudt.

Lad mig nævne et par spredte eksempler på Glauber Rochas stil-sabotage: Helt indlysende er sabotagen, når underlægningsmusikken (bl. a. Verdis »Otello«) splintres af geværskud på lydbåndet. Mere kompleks er den brydning, der ofte finder sted mellem »opera«-stilen og en mere Cinema Vérité-agtig stil. Hvor Rocha konfronterer guvernør Vieira med folket, har han flere gange lavet direkte reportage i den forstand, at befolkningen faktisk troede, det var en politisk kandidat, der talte til dem under filmens indspilning. Det er ligeledes en form for stil-sabotage at presse operaen så hårdt, at den krænger over i sin egen karikatur, hvilket sker konsekvent gennem hele filmen og især i portrættet af fascistens Diaz. Karikaturen er mærkbar, fordi Rocha aldrig lægger skjul på, at ingen af hans personer har format til at bære hans høj-stemte, grandiose stil, — i modsætning til cangaceiro'en Coirana i »Antonio Dræberen«, der virkelig har et menneskeligt og politisk format svarende til den patos, hvormed Rocha præsenterer ham.

Rocha bliver ofte sammenlignet med Vis-

conti på grund af deres fælles dragning mod det opera-agtige. Netop Visconti har jo også i sin seneste film »De lange knives nat« skildret fascisme i opera-form, men forskellen på Visconti og Rocha er langt væsentligere end den eventuelle lighed. Forskellen er nemlig, at mens Rocha som dialektiker destruerer sin stil, så giver Visconti den aldeles udialektisk hele armen. I stedet for at forholde sig kritisk til sin stil, svælger Visconti i sine excentriske påfund og tvinger dermed os andre ind i et absolut camp-agtigt forhold til hans film.

»Land i Trance« begynder med sin egen slutning: Vi befinder os i guvernør-paladset i provinsen Alecrim, hvor den tilsyneladende venstreorienterede guvernør Vieira har besluttet at træde tilbage, efter at fascistens Diaz har begået statskup. Digteren Paulo presser et maskingevær i hænderne på Vieira og opfordrer ham til væbnet kamp for sine ideer, men Vieira afslår, og Paulo flygter sammen med sin elskede Sara. I et langt, patetisk total-billede skydes han ned, han strækker sit gevær op over hovedet, og mens skuddene knalder, synes han kun omgivet af himlen og ørkenen. Resten af filmen er den døende Paulos erindring om de sidste 3-4 års politiske begivenheder, og ved at postulere, at hele filmen foregår i en døende digters hjerne har Rocha givet endnu en begrundelse for den eksalterede, delirium-agtige stil, som Michel Ciment i bogen »The Second Wave« kalder for »the work of a

poet who has in his mouth the taste of vomit and darkness». Ved at gøre hele sin film til en døendes syner har Rocha desuden på stærkest mulig måde formuleret sin egen politiske desperation, og selv om Rocha forholder sig meget kritisk til digteren Paulo, er der næppe tvivl om, at figuren samtidig er en slags selvportræt og en afsked med dette selvportræt.

Paulo har som digter erkendt, at poesien er en meningsløs fritidsbeskæftigelse i et underudviklet og sultende land, og vil derfor stille sit talent til en politikers rådighed. Han forlader sin ungdoms velgører, Diaz, fordi denne er endt i yderligtgående religiøs mystik og fascisme, og i stedet slutter han sig til den tilsyneladende venstreorienterede Vieira og følger hans valgkampagne ude i befolkningen. Paulo synes i første omgang at miste sine illusioner om Vieira, da en bonde bliver myrdet, efter at han har beklaget sig til Vieira over, at han og hans kollegaer er ved at blive jaget fra deres jord. Morderen er en godsejer, som har været med til at finansiere Vieiras valgkamp. Senere møder vi Paulo i en af disse langt udtrukne, dekadente orgie-scener, som Rocha har for vane at kaste sine tvivlrådige hovedpersoner ud i (jvf. skolelæreren i »Antonio Dræberen«). Orgiet udspiller sig hos finanskongen Fuentes, og den egentlige magt synes koncentreret i hans firma »Explint«, bag hvilket der er amerikansk kapital. For »Explint« TV-station laver Paulo et ætsende ondskabsfuldt portræt af fascisten Diaz, men alligevel vælger Fuentes til sidst at sætte sin magt og kapital bag Diaz, der krones til præsident, mens Vieira ikke har mod til at tage kampen op.

»Land i Trance« er en smæde-film om magthaverne og om en velmenende, men anarkistisk digter, der tror, han kan tjene folkets sag ved at spille på den rigtige magthaver. Folket er gennem hele filmen degraderet til statister, der myrdes, undertrykkes eller bruges som baggrundsdekoration i det politiske teater. Under Vieiras valgkamp opfordres en repræsentant for folket til at træde frem og holde en tale. En lidt skræmt fagforeningsleder trækkes hen foran kameraet og siger, at han er lidt i vildrede, og at han mener, man bør afvente præsidentens ordrer. Foragtligt lægger Paulo hånden over talerens mund og udbryder, at der kan I se, hvad folket er for nogle nikkedukker. En anden mand bryder frem og siger, at han kan tale for folket, for han er arbejdsløs, uden bolig og far til syv børn, – men han bliver omgående lynchet, og en af Vieiras kampfæller læser hurtigt op af et manifest, der forkynder, at sult og analfabetisme er ekstremistiske propaganda-løgne, som må udryddes af hensyn til folkets moral.

Folket affinder sig med en statist-rolle i »Land i Trance«. De begræder deres dræbte ledere, men de rejser sig ikke i protest mod undertrykkelsen. Og digteren Paulo dør en meningsløs død i filmens første og sidste scene, fordi han taler om folket uden at være i kontakt med det. Ved at lade Paulo dø må man gå ud fra, at Glauber Rocha også har forsøgt at likvidere de træk, han selv som kunstner uvægerligt må have til fælles med Paulo: tvivlen om, hvorvidt det overhovedet nytter noget at skabe kunst i et

underudviklet og forpint kontinent, og ikke mindst angsten for at isolere sig fra det folk, man gerne vil forene sig med og kæmpe sammen med.

I forbindelse med »Land i Trance« har Glauber Rocha udtalt (Positif nr. 91), at personer som Paulo eller Antonio-das-Mortes (i »Gud og Djævelen i Solens Land«) ikke længere interesserer ham, men at Che Guevara er den sande moderne personlighed, fordi han ikke forsøger at samarbejde med »bourgeoisiet, men tager stilling imod det.« I Rochas næste film »Antonio Dræberen« er det nærliggende at betragte cangaceiro'en Coirana som til dels inspireret af Che Guevara (se Jan Agheds interview med Rocha i Kosmorama nr. 93), og i sin nye film »Løven har syv hoveder« har Rocha bygget en af figurene over en anden myrdet revolutionær skikkelse: Patricia Lumumba.

■ Glauber Rocha præsenterede på Venezia-festivalen i år »Løven har syv hoveder« optaget i Congo-Brazzaville. Skønt filmen er Rochas første uden for Brasilien, mener han selv, den er hans mest brasilianske: »Som enhver ved, er Afrika mor til Brasilien, og i lang tid har jeg ønsket at foretage denne rejse tilbage til min oprindelse.« Afrika har også altid været til stede i Rochas brasilianske film, stærkest i »Antonio Dræberen«, hvor det er en neger, der kommer ridende på sin hest og stikker spyddet i den blinde og gale godsejer i sidste scene.

Hovedtemaet i Rochas nye film er kolonialismen og kampen imod den. På »original-sproget« hedder filmen »Der Leone have sept cabeças«, en titel dannet af de sprog, der har koloniseret Afrika. Rocha konfronterer en række politiske typer med hinanden et sted i Afrika. Der er CIA-agenten, en fransk præst og en portugisisk og en tysk lejesoldat, der sammen med den hvide, blonde og dekadente Marlene forsøger at styre udviklingen i Afrika ved hjælp af deres stråmand: en latterlig repræsentant for det sorte bourgeoisie. Over for dem står en afrikansk og en sydamerikansk revolutionær, der sam-

ler folket til voldelig opstand med dets udbyttere.

Marlene repræsenterer ikke blot dekadensen, men også kapitalismen, idet hun er ejer af en stor guldmine. I filmens første billede hører CIA-agenten med hende, og siden kappes alle europæerne om hendes gunst. Det er hende, de kæmper for, og hun er helt bogstaveligt det onde dyr i åbenbaringen. Den gale franske præst hentyder flere gange til Johannes' Åbenbaring, og hele filmens apokalyptiske stemning synes inspireret af åbenbaringen. Ligesom præsten i »Antonio Dræberen« skifter også den franske præst her parti mod filmens slutning. Han vender sig mod Marlene som udbytteren, og i sin religiøse vantrovidstand korsfæster han hende.

Filmene er Glauber Rochas mest enkle og afklarede, samtidig med at den med en rigdom af nuancer beskriver en elementær politisk situation. Filmene rummer ingen egentlig historie, ingen individuel person-tegning eller psykologisk udvikling. På overfladen er den en revolutionær pamflet, men i modsætning til pamfletten udvikler den sig også på et dybere symbolsk og mytisk plan, som man ikke uden videre bliver færdig med. Enkelheden er også til stede i filmens stil. Rocha fortæller filmen i meget lange, ofte statiske kamera-indstillinger, som ofte er af stor skønhed. Kun et par gange opdeler han de enkelte sekvenser i klip, og når kameraet bevæger sig for at give billedet nye dimensioner, er virkningen ofte netop – bevægende.

Opera-stilen bliver også anvendt i den nye film til bl. a. at karakterisere bourgeoisie-negeren, der på de hvides opfordring lader sig vælge til præsident. Han udskifter sin afrikanske dragt med klæder og paryk som en fransk rokokko-fyrste, mens en blasfemisk udgave af »Marseillaisen« afsynges. Som stærkest mulig kontrast hertil er stilen helt nøgen og neddæmpet, når den revolutionære neger beskrives. I begyndelsen ses han mest alene, og i et langt nærbillede taler han roligt til kameraet om de sortes lidelser og kamp. Siden ses han sammen med flere og flere negre, han befrier den latinamerikanske revolution.

Glauber Rocha (til højre) instruerer sit andet jeg, digteren Paulo (»Land i trance«).



FILMENE

nære, der er bundet af CIA-agenten, og i filmens lange slutbillede marcherer han frem sammen med en række sorte mennesker væbnet til opgør. Den smukke hyldesang, de synger til Afrika, er med dens nøgne og monotone patos den stærkest tænkelige kontrast til den svulstige og retoriske udgave af »Mar-seillaisen«. De to neger-figurer synes i øvrigt direkte inspireret af Tshombe og Lumumba.

I stedet for opera er det i øvrigt oftere en varieté-agtigt karikerende stil, der benyttes i beskrivelsen af kolonisatorerne, som når Rocha lader tyskeren synge »Lili Marlene« og lader CIA-agenten udbryde, at i Latinamerika var det nu lettere. Hvis regimet blev for upopulært, kunne man blot bestille et nyt til næste morgen. Mange af filmens situationer kan minde om primitivt politisk gadeteater: Der er en sekvens, hvor en myrdet afrikaner er tildækket med bugnende frugter, mens kolonisatorerne danser omkring liget, flenser i frugterne og elsker med Marlene. Denne sekvens afsluttes med filmens smukkeste traveling, en lang køretur fra liget hen langs søbredden, hvor den revolutionære afrikaner kommer sejlene i en båd. I en anden sekvens hjælper lejesoldaterne en gruppe negre ned fra et træ, men kun for at stille dem op på en lang række og meje dem ned som dyr. Og i et langt, lydløst billede paraderer lejesoldaterne frem og tilbage med deres geværer, mens en gruppe sorte ser til i baggrunden, og langsomt zoomes der ind på et sort barneansigt, mens geværer og uniformer bevæger sig monotont og uskarpt i billedets forgrund.

Glauber Rocha arbejder med en politisk plakat-kunst i slægt med den, Godard bruger i sine seneste film »One plus One« og »Vent d'Est«. Som »One plus One« kan også »Løven har syv hoveder« kaldes en slags børnefilm for voksne. Den er på den ene side stærkt karikerende og vrængende ved hjælp af et sjofelt politisk gadedrenge-sprog, mens den på den anden side rummer scener af stor patetisk og rituel skønhed. Men Rocha er ikke Godard-elev. Han er elev af Den tredje Verden, der har fået kunstnerisk mæle gennem hans film. Den kan ikke beskrives bedre, end Rocha selv har gjort med disse ord:

»Den skrider og råber åbent, for det intimer er ikke revolutionens sprog. Sund fornuft er undertrykkernes privilegium, men det er gennem voldens dialektik, man kan nå frem til poesien.«

Ingen film er i dag så voldsomme som Glauber Rochas, men heller ingen ejer en så original skønhed som hans.

■ **TERRA EM TRANSE (LAND I TRANCE)**, Brasilien 1967. PRODUKTION: Mapa. PRODUCER: Zelito Viana. ASSOCIATE PRODUCERE: Carlos Diegues, Glauber Rocha, L. C. Barreto og Raymundo Reys. INSTRUKTØR/MANUSKRIFT/DIALOG: Glauber Rocha. CHEFFOTOGRAF: Luiz Carlos Barreto. KAMERA: Dib Lutfi. KLIP: Eduardo Escorel. MUSIK: Sergio Ricardo. MEDVIRKENDE: Jardel Filho (PAULO MARTINS), Paulo Autran (DON PORFIRIO DIAZ), José Lewgoy (DON FELIPE VIEIRA), Glauber Rocha (SARA), Paulo Gracindo (DON JULIO FUENTES), Danuza Leão (SILVIA). LÆNGDE: 107 min. (stopur). CENSUR: Ingen. DANSK UDLEJNING: Art-Film. DANSK PREMIERE: Cavalcade 8.9.1970. Vist på Cannes-festivalen 1967 og tilkendt kritikerprisen samt Prix Luis Buñuel.

■ **DER LEONE HAVE SEPT CABECAS** (Løven har syv hoveder), Italien/Frankrig/Brasilien 1970. PRODUKTION: Polifilm (Rom). ? / ? PRODUCER: Claude Antoine. INSTRUKTØR: Glauber Rocha. MANUSKRIFT: Glauber Rocha og Gianni Amico. FOTO: Guido Cosulich. FARVESYSTEM: Eastmancolor. KLIP: Glauber Rocha og Edouard Escorel. MEDVIRKENDE: Rada Rassimov (MARLENE), Giulio Brogi (PABLO), Gabrielle Tinti (AMERIKA-NEREN), Jean-Pierre Leaud (PR/EST), Aldo Bixio (LEJESOLDAT), Bayak (ZUMBI), Rene Koldhoffer (GUVERNØR). LÆNGDE: 103 minutter.

EN KÆRLIGHEDSHISTORIE

Længsel efter naturen, den uberørte og ubesmittede, er et motiv, der dominerer mere og mere i moderne film, efterhånden som ledet ved en livskvælende civilisation bliver kraftigere. I den tidlige Bergmans smukkeste film, »Sommerleg« og »Sommeren med Monika«, reduceres denne naturlængsel til et natursværmeri, som en ubarmhjertig skæbne hurtigt fik bugt med. I Bo Widerbergs »Elvira Madigan« og »Oprøret i Adalen« kombineres en lyrisk henrevet opfattelse af naturen med en erkendelse af, at man ikke kan løsrive sig endegyldigt fra det menneskeskabte samfund, hvis materielle betingelser man i sidste ende må underkaste sig. Mindre dialektiske er to direkte naturdyrkende film som Antonionis »Zabriske Point«, der lader ekstatiske kærlighed blomstre op af de uberørte ørkensand fjernt fra Los Angeles, stenørken, og Michael Wadleighs »Woodstock«, der idealiserer den samme tilbagevenden til naturen, som vor hjemlige Thy-lejr var udtryk for. Og for romantikeren og Rousseau-beundrer Jean-Luc Godard smelter natur og civilisation sammen i billedet af Eve Democracy i den grønne skov i »One plus One«.

Også Roy Andersson er romantiker, i den forstand at han fremstiller en naturtilværelse som en idealtilstand sammenholdt med de barske realiteter i en velfærdsstat, hvor alle de ydre lykkebetingelser skulle være til stede. De to teenagere, hvis kærlighedshistorie fortælles, er ikke realistisk opfattet og skildret på samme måde som filmens voksne. Selv om de indsættes i en omhyggeligt detaljeret miljøramme, fungerer de først og fremmest som idealiserede personifikationer af de lykkedrømme, som filmens voksne ikke har formået at realisere. Pär og Annikas pubertets-kærlighed beskrives med charme og delikatesse, men er næsten hele vejen holdt i et så lyrisk tonefald, at man ikke for alvor kommer ind på livet af parret. Deres erotiske eksperimenter skildres for eksempel bevidst undvigende og blufærdigt. Ingen af dem viser på noget tidspunkt usympatiske træk, og deres kærlighed er næsten helt konfliktløs.

Pärs og Annikas barnekærlighed er altså så dybt romantisk, at man må henvise til Chateaubriand eller, for den sags skyld, Nabokov (i »Speak, Memory« og »Lolita«) for at finde virkelige sidestykker. De er naturbørn i selvfølgelig kontakt med en natur, som

filmens øvrige, ældre personer ikke rigtig kan få noget forhold til. Ser man bort fra prologen før og under forteksterne, viser filmens første billede en park, der næsten er en skov. Det er en lang statisk totalindstilling, der ånder fred og harmoni. Snart viser der sig nogle sygeplejersker i billedet – dette er en hospitalshave, naturen brugt som en dekoration for alle de spændinger og disharmonier, den moderne civilisation skaber. Også filmens allersidste billede er en lang statisk totalindstilling. Den viser en eng, hvor morgentågen er ved at lette og hvor nogle af de samme personer, som i indledningsbilledet kom ind fra højre, nu går ud til højre.

Disse to billeder er indledning og afslutning på to lange, meget raffineret og musikalsk opbyggede scener, de to eneste i filmen, der forener Pärs og Annikas familier. Det første billede er idyllisk, solen skinner, en næsten håndgribelig atmosfære af trykthed og harmoni omgiver Annika og hendes familie, da de – et godt stykke fra kameraet – kommer ind i billedet. I denne hospitalshave forelsker Pär og Annika sig, mens mislydene mellem de voksne – den syge bedstefars tyrannisering af de besøgende, den tavse, voksende kulde i Annikas familie – træder stadig tydeligere frem, akkompagneret af en lille pige, der forrygende falsk øver sig på blokfløjte. Bedstefaderens ubesvarede enetale om sin ensomhed, hvorfra der klippes til de besøgende på hastig retræte, modsvares i slutningsafsnittet af Annikas fars desperate, galgenhumoristiske monolog i morgentågen. Denne monolog fremsiges i de samme natur-omgivelser, som man tidligere har set Pär og Annika i. Men mens varme, brunrøde farvetoner omgav de to elskende i perfekt harmoni med naturen, tumler faderen rundt i en kold, blålig tåge, som også er det naturlige element for de øvrige festedeltagere. En raket fyres af under festen, men ingen får noget ud af det, fordi alle betragter affyringen indefra sommerhuset. Annikas far siges at gå på jagt, men ses kun affyre sit uladte gevær mod fugletegninger på væggen. Den kontakt med naturen, som Pär og Annika oplever som noget selvfølgelig, er filmens voksne afskåret fra.

Hvad de voksne stræber efter, men aldrig når, er en form for harmoni, en symmetri, som Pär og Annika er et perfekt eksempel på. Annikas far øver sig ynkeligt falsk på klaveret, men han kender ikke de samme melodier som Pär, der derimod let danner duo med Annika. Pärs familie kan ikke ram-

me i centrum med kastepile, og deres nyan-skaffede svingdøre svinger ikke i takt og kan ikke hænges op i perfekt symmetri. Omvendt er billedkompositionerne i scenerne, hvor Pär og Annika er sammen, som oftest velberegnet harmoniske – i en forsoningsscene skaber et fodboldmåls perfekte rektangel for eksempel en slående balance i billedet. De voksne tror, at denne balance kan genoprettes ved hjælp af penge, at den følelsesmæssige bankerot kan erstattes ved hjælp af en reel bankkonto.

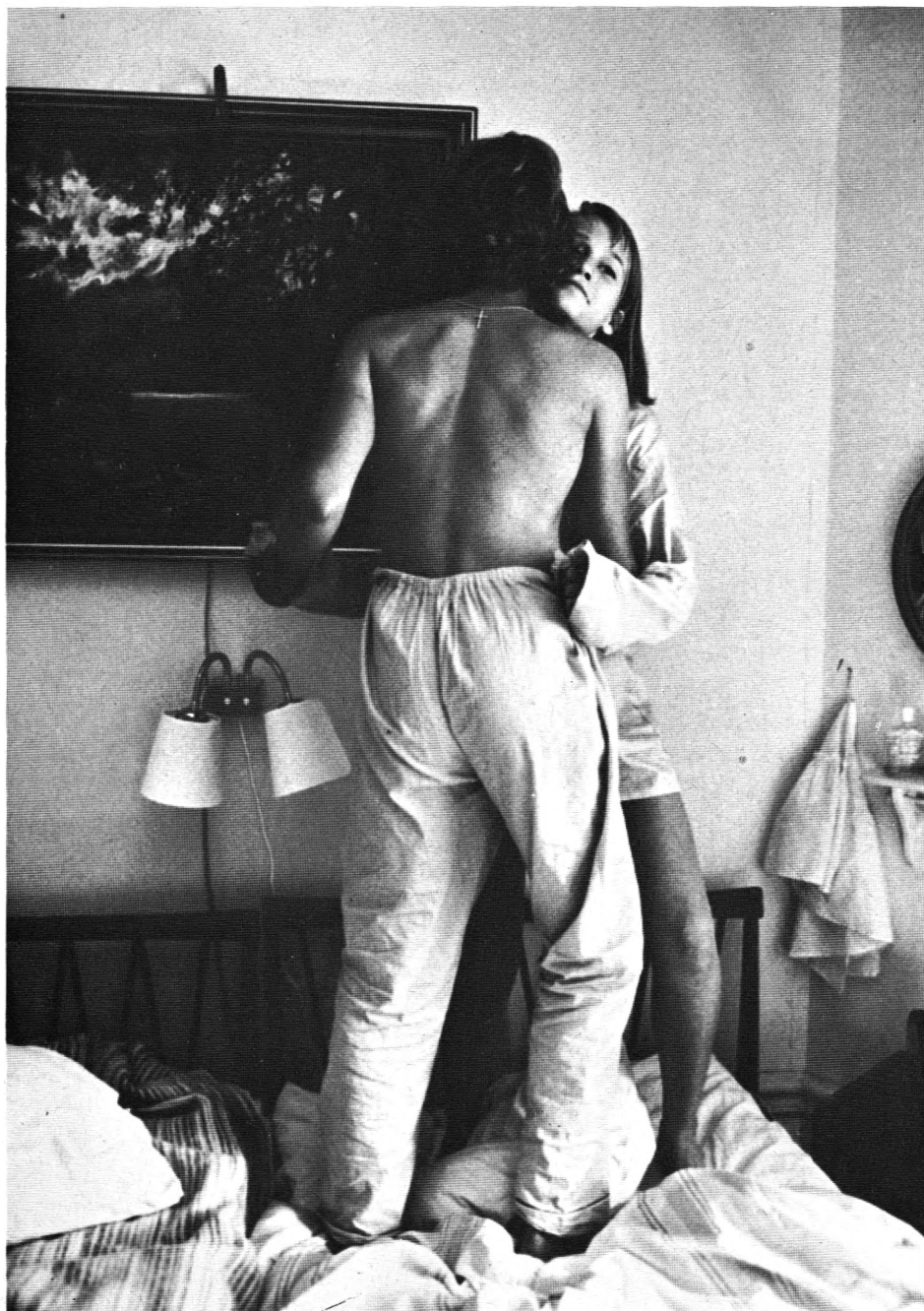
Hvad der måtte være af sentimentalt i Roy Anderssons romantiske protest mod denne udsigtsløse velfærdsmaterialisme, opvejes rigeligt af filmens diskrete humor og grundlæggende menneskevenlighed, dens solidaritet på tværs af afmagten. En tilsyneladende henkastet impressionistisk billedstil kamouflerer en i virkeligheden meget velgennemtænkt og strengt kontrolleret sceneopbygning, der roligt trækker for træk uddyber hver situation, så scenen så at sige kommenterer sig selv, så

virkelighed og symbol bliver ét. Billede, musik og en fabelagtig differentieret brug af naturlyde arbejder sammen i en både subtil og følelsesbefordrende rytme. Widerberg-fotografen Jørgen Perssons farvefoto er så smukt, som det vist overhovedet kan blive, og der spilles mesterligt i samtlige roller.

Morten Piił

■ EN KÄRLIGHEDSHISTORIA (EN KÄRLIGHEDSHISTORIE), Sverige 1970. DISTRIBUTION/PRODUKTION: Europa Film. PRODUKTIONSLEDERE: Waldemar Bergendahl og Rune Hjelm. INSTRUKTÖR/MANUSKRIFT: Roy Andersson. FOTO: Jørgen Persson. KLIP: Roy Andersson/Ass.: Kalle Boman. MUSIK: Björn Isfält. TONE: Owe Svensson. INSTRUKTÖRASSISTENTER: Kalle Boman og Rolf Larsson. SPECIELLE EFFEKTER: Sven Fahlen. MEDVIRKENDE: Rolf Sohlman (PÄR), Ann-Sofie Kylin (ANNIKA), Bertil Norström (JOHN), Margreth Weivers (ELSA), Anita Lindblom (EVA), Lennart Tellfeldt (LASSE), Maud Backeus (GUNHILD), Tommy Nilsson (ROGER), Lennart Tollén (LENNART), Verner Edberg (ONKEL VERNER), Wiveka Alexandersson (GAMMEL DAME), Helene Andersson (EN PIGE), Gunnar Ossianer (PÄRS FARFAR). LÆNGDE: 119 min., 3285 m. CENSUR: Rød. DANSK UDLEJNING: Palladium. DANSK PREMIERE: Grand 28.8.1970.

Rolf Sohlman og Ann-Sofie Kylin i Roy Anderssons debutfilm »En kärlighetshistorie«.



SANJURO – ENE MOD ALLE

I »De syv samuraier« er heltene ikke en flok, men syv selvstændige mennesker. En af gangen præsenteres de for os og røber straks afgørende karaktertræk og færdigheder, og filmen igennem – eller så længe de er i live – bevarer de hver deres individuelle særpræg. Naturligvis står nogle mere i forgrunden end andre; men de andre bliver ikke af den grund komparseri. Kun undtagelsesvis benyttes gruppen i billedfeltet til formål af væsentligt ornamenterende art, og i handlingen virker de ikke ved deres masse, men gennem en organisk struktur baseret på lederskab, samarbejde og supplerung.

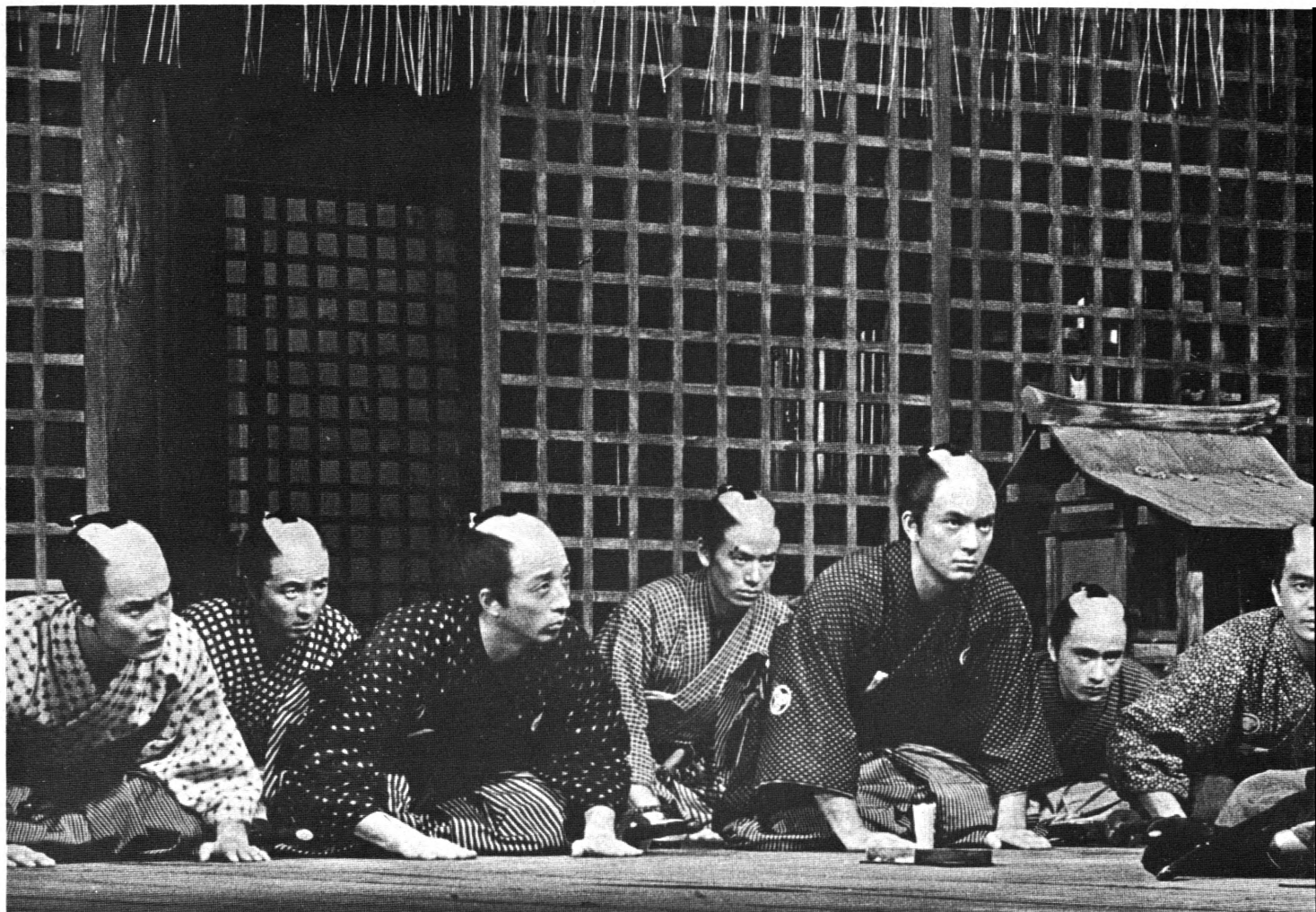
I »Sanjuro« er det modsat. Den gruppe på ni unge samurai-brushoveder, som Sanjuro (Toshiro Mifune) kommer til undsætning og redder ud af kniben, forbliver en gruppe, hvoraf kun et par stykker træder et skridt ud af typen, og hvis væsentligste funktion, både billedkompositorisk og handlingsmæssigt, er dén at fremhæve Sanjuro. Han er den fremragende kriger og strateg, der på egen hånd nedkæmper en overmægtig fjende. De ni yder ham kun ubetydelig hjælp, men giver betydeligt ekstra besvær. Filmens danske undertitel »– ene mod alle« er trods sin banalitet præcis nok.

Ved første blik kunne man mene, at Sanjuro er en variation af Mifunes figur i »De syv samuraier«, bondekold-samuraien Kikuchiyo, der lige så godt kunne være endt som røver. Sanjuro er en noget grov og studs person, han har sorte skægstubbe og kradser sig ugenert på maven, og han undser sig ikke for at bede om penge – »det ville en rigtig samurai aldrig gøre«, bemærker en af de ni iltre ynglinge.

Alligevel er Sanjuro mindre i slægt med den ubeherskede bajads Kikuchiyo end med de øvrige, »rigtige« samuraier i den ældre film. Som deres storhed beror også hans dels på fremragende evner i kamp, men dels og især på modenhed, erfaring, beherskelse, indlevelsesevne, menneskeforstand. Og som de er han først rigtig sig selv, når han er midt i kampen mod de konkrete vanskeligheder, i fungerende anonymitet. Han er det, han kan. Selv-bevidsthed og andres interesse for hans person som sådan bryder han sig ikke om; de unge samuraiers beundring ligefrem irriterer ham. Da kvinderne vil have, at han skal præsentere sig, tøver han længe; men så kommer det: »– jeg hedder – Tsubaki Sanjuro. I tredive år nær de fyrrer.« Musikken, klippet til et solbelyst løvhang, kvindernes undrende smil – alt lader ane, at der i navnet skjuler sig sproglige overtoner, som vi ikke kan opfange.

Ved slutningen af filmen er Sanjuro nået til samme resultat som de overlevende helte i »De syv samuraier«: når kampen er overstået og vundet, er de overflødige, deres evner ligger ikke for almindelige, fredelige sysler, de er nærmest i vejen. Derfor drager Sanjuro bort, og med sig har han endda en bitter oplevelse af moralsk tvetydighed.

I en sværdduel har han nemlig dræbt den sidste og farligste af modstanderne, Muroto, og for tilskuerne – såvel de ni bag i billedet som os foran lærredet – må det tage sig ud som det godes sidste, afgørende og tilintetgørende hug mod det onde. Men Sanjuro indser og belærer os om, at de to i virkeligheden lignede hinanden – at han havde langt



mere til fælles med Muroto end med de ni unge hedsporer eller med den fredelige, kultiverede fyrste og hans familie. Muroto – »katten i tigerflokken« – og han har fra første møde haft respekt for hinanden. Muroto er direkte tiltrukket af Sanjuro; han synes lidt ensom og har behov for venskab med en mand af samme støbning som han selv, og han ser øjeblikkelig, at Sanjuro er efter hans hoved.

Lidt af en svækkelse for modstillingen af de to er det derfor, at Murotos eget format kun kommer frem indirekte, i de andres holdning til ham (samt i Tatsuya Nakadais dæmonisk-imposante fremtoning). Selv yder han ikke noget, der kan sammenlignes med Sanjuros bedrifter. Han forekommer endda mærkeligt godtroende over for denne, særlig da han narres til at tro, at en flok har dræbt alle hans mænd, men sparet Sanjuro og desuden givet sig tid til at bagbinde ham forsvareligt.

I det hele taget kan man af og til få en fornemmelse af, at Sanjuro næsten er for overlegen. Nok er filmen spændende; men vi kommer aldrig blot svagt i tvivl om, at Sanjuro dog kan klare ærterne. Noget tilsvarende gælder også på figurens indre plan: den moralske tvetydighed er underlagt et klart »hertil og ikke længere«; det er måske lidt af et tilfælde, at Sanjuro er havnet på den »gode« side; men én gang havnet dér er han ikke til at anfægte. Måske var Sanjuro blevet en endnu mere spændende – og ikke mindre sympatisk – skikkelse, dersom det var antydnet, at han under sit besøg i fjendens lejr blot et øjeblik følte sig fristet til at skifte parti.

Spørgsmålet om, hvorvidt Sanjuro er en »rigtig« samurai eller ej, er til syvende og sidst næppe særlig meningsfuldt. Man kan nemlig hævde, at det er en af filmens pointer, at »rigtige« samuraier slet ikke eksisterer – og gør de det alligevel, da er de i hvert fald ikke noget at beundre. Da Sanjuro beder om penge, gør han det værdigt og naturligt, og han tager kun netop, hvad han har brug for til mad. Den kritik, en af de ni senere retter mod ham i den anledning, er da også ganske ubillig. Selv en helt må spise, og hvis man er så stolt, at man hellere vil sulte end bede om penge til mad hos rige mænd, hvis liv man har reddet, så er man ikke en helt, men en nar. Og nok er Sanjuro en grobrian, der finder det nærliggende at dræbe en ubrugelig fange eller at melde fri bane ved at stikke et hus i brand; men denne barskhed stammer fra metier'en og opvejes af hans personlige væsen, der er det stik modsatte af aggressivt og blodtørstigt.

Derfor er det også fejlagtigt uden videre at opfatte fyrstindens ord om, at »de rigtig fine sværd, de bliver i skeden«, som filmens morale. For at nogen kan sætte sig i respekt uden at drage sværdet, må andre have demonstreret, at det *kan* drages. Der er situationer, som selv det »fineste« sværd ikke kan klare uden at blive plettet af blod. De rigtig fine sværd er dem, der bliver i skeden, *indtil* det vil være mindre grusomt at drage dem end at lade dem blive. Sanjuros sværd er fint.

Som sædvanlig er fristelsen til at tale om Kurosawas teknik stor – større end at jeg kan modstå den.

Mest frapperende blandt de mange formelementer, som »Sanjuro« eksemplificerer virtuøs beherskelse af, er i mine øjne udnyttelsen af det brede lærred (i øvrigt ikke enestående blandt japanske instruktører, jfr. f. eks. Kei Kumai, hvis fremragende »Nihon Retto« blev vist på museet i fjor). Hvorfor har Kurosawa valgt en historie om netop *ni* unge samuraier? Fordi ni er et antal, der forlener persongrupperingerne med maksimal billedeeffekt. Ni er ikke så mange, at de enkelte ansigter og skikkelser flyder sammen i amorf massevirkning; ni er nok til, at formatet kan udnyttes fuldt ud. Ni personer ved siden af hinanden i fuld figur udfylder cinemascopet. Og ni kan deles op i diverse grupperinger: 1+8, 3+6, 4+5, 4+4+1 etc., eller udvælges effektivt ved trinvis indklipping til nærbillede: 9, 6, 3, 1, 9, 6, 9 (startscenen).

Endnu flere bliver mulighederne, når Sanjuro kommer til – som et vældigt krafttilskud også for selve billedet. Og når Kurosawa vil skabe afveksling med grupper af færre, men til gengæld mere differentierede fysiognomier og skikkelser, kan han klippe til skurkene, der er tre i tallet: Shimuras anæmiske gamling med det måneblege spøgelsesansigt, hans lille, koleriske, naragtige kompagnon samt den farlige, snu og iskolde anfører Kikui.

Til disse statisk-kompositoriske billedvirkninger føjer sig alle de dynamiske. De opnås både ved sædvanlige metoder usædvanlig markant anvendt: kamerafremkøring fra et billede, der først har været holdt roligt; pludselige montageekspllosioner (scener, hvor seks af de ni spreder sig i terrænet); kame-



ravinkel-, nærbilled- og dybdeskarphedseffekter – og ved velberegne, omend mindre voldsomme visuelle greb: synkrone bevægelser og gester hos personerne; ændringer i grupperingerne, f. eks. når samurai flokken skilles og en åbning fremkommer, hvor en afgørende ændring af scenens atmosfære tager sit udspring (begyndelsesscenen med Sanjuros tilsynekomst; parallelsenen med præsentationen af Muroto; kvindernes forslag om at sende kamelier ned ad bækken).

Til afskæringer og opdelinger af billedet får japanske instruktører meget forærende af landets – og særlig periodens – arkitektur med de af vandret/lodret linjeføring prægede paneller, skydedøre og trægittervægge. Kurosawa adderer hertil en særlig koncentrations-effekt ved at lade personer, f. eks. Muroto og Kikui, komme til syne i fokuserende åbninger, der straks samler opmærksomheden om dem. Særlig Murotos »glug hul« er et visuelt kup – ligesom kamelieerne, der i en lysende strøm glider ned ad bækken, poetisk kontrasterende til kampen og mindende om, hvad den gælder: fredelig dagligdag, kvinder, skønhed, liv. Afrundingen af kameliescenen – den sidste blomst, der af sig selv slipper stilken og falder ned i strømmen – er et symbol på Kikuis pludselige fald og et varsel om hans selvmord. Scenen minder om, hvad *Anderson* og *Richie* skriver i »The Japanese Film« (jfr. »Se – det er film«, bd. II) om filmiske modstykker til de gamle haikudigtes koncentrerede billeder på livets flygtighed.

Endnu ét er kameliescenen eksempel på, nemlig den eminente beherskelse af lydsiden.

»Ene mod alle«: De ni samuraier i Kurosawas effektfulde cinemascope-film.

Kurosawa opnår meget med enkle midler: fuglesang, bækkens klukken eller simpelthen stilhed. Og i Masuro Sato har han en komponist, der kender begrænsningens kunst og fremkalder maksimal virkning på handlings- og følelsesmæssige højdepunkter ved blot at tilføje en kort og relativt diskret musikalsk accent (kameliescenen; chokket da de ti finder sig omringet; Sanjuros afsløring af sit navn). Særlig flot og betagende bliver det da, når musikken endelig giver sig selv lov til at strække ud med »fuld« klang (bærestolsscenen) – eller morsomt, når den ændrer et tema til jazz-agtig karakter for at understrege, at en scene tager en barok vending (glæden over, at den farefulde plan er lykkedes).

Et par gamle Kurosawa-motiver tages op i udkanten af filmen. Hans tendens til at lade skuespillerne, særlig Mifune, alludere til eller næsten illudere som *dyr* er ikke så udpræget som i visse andre film; dog volder det ikke besvær at se ligheden mellem Sanjuro og en godmodig bjørn, der lunter fredeligt om, indtil den er nødt til at lade rovdryet i sig få frit løb. Bemærk den lille snerren, der ledsager hans beslutning om at blive og hjælpe de ni. – Et andet tilbagevendende tema er forekomsten af en eller flere bipersoner, der ved en latterlig fremtoning, et bedrøveligt ansigtsudtryk og ofte ved kujon-agtig frygt kontrasterer til helten. En sådan person – der f. eks. er lige ved at dominere en film som »Those who step on the Tiger's Tail« – findes ikke direkte i »Sanjuro«; men noget af ham er der dels i den mest fremfusende af de ni unge (ham der er »født i koens år«), dels i fyrsten med hesteansigtet (»rytteren er et hoved foran hesten«).

Samurai-filmenes handlingsmæssige og mytologiske ligheder med klassiske amerikanske western er ofte nok fremhævet, ligesom det er velkendt, at deres formsprog har spillet en vigtig rolle som inspiration for de bedste italienske westerns, særlig *Leones*. Figuren Sanjuro gør det nærliggende at trække forbindelsen et tredje sted hen, til de såkaldte over-westerns, der reflekterer på sig selv og forholder sig til genres typepsykologi og voldsopfattelse – en filmtype, der med »Den vilde bande« nåede en næsten selvmorderisk apoteose. Ansætter af denne art findes allerede i »De syv samuraier«; i »Sanjuro« er tendensen klar. »Sanjuro« er en over-eastern.

Poul Einer Hansen

■ **TSUBAKI SANJURO (SANJURO – ENE MOD ALLE)**. Japan 1961. DISTRIBUTION: Toho. PRODUKTION: Toho-Kurosawa Film Productions. PRODUCERE: Tomoyuki Tanaka og Ryuzo Kikushima. INSTRUKTØR: Akira Kurosawa. MANUSKRIFT: Ryuzo Kikushima, Hideo Oguni og Akira Kurosawa, efter roman af Shuguro Yamamoto. FOTO: Fukuzo Koizumi. ARKITEKT: Yoshiro Muraki. MUSIK: Masaru Sato. TONE: Wataru Konuma og Hisashi Shimonaga. MEDVIRKENDE: Toshirō Mifune (SANJURO), Tatsuya Nakadai (HANBEI MUROTO), Yozo Kayama (JIRO IZAKA), Takashi Shimura (KUFU FUJI), Kamatari Fujiwara (TAKEBAYASHI), Masao Shimizu (KIKUI), Yunosuke Ito (MUTSUTA), Takako Irie (HANS KONE), Reiko Dan (CHIDORI, DERES DATTER), Keiju Kobayashi (SPION), Akihito Hirata, Kunie Tanaka, Hiroshi Tachikawa, Tatsuhiko Hari, Tatsuyoshi Ehara, Kenzo Matsui, Yoshio Tsuchiya, Akira Kubo (SAMURAIER). LÆNGDE: 96 min. CENSUR: Ingen. DANSK UDLÆJNING: Camera. DANSK PREMIERE: Vest Teatret, Brabrand, 19.6.1970.

DEN VILDE DRENG

Det er vist almindeligt at opfatte François Truffaut som en moderne romantiker, der laver film om den store kærlighed, der bringer mennesker i konflikt med samfundet. Tydeligst gennemspilles dette motiv i de to Hitchcock-inspirerede thrillere, »Bruden var i sort« og »Den falske brud«. Nu har han lavet en lille sort-hvid film, enkel og tilsyneladende prosaisk, let at opfatte som anti-romantisk, let at opfatte som en hyldest til den utilpassede romantiske outsiders tilpasning til samfundet. En film, der umiddelbart virker som en tillidsserklæring til det civiliserede, en film, der konsekvent under spiller alle tilløb til store følelsesmæssige øjeblikke. En film, der i sin nøgterne billedstil og sit tempo, der undertiden nærmer sig det jappende, synes at ville skabe en vis kølig distance til sit emne. En næsten klinisk fortalt beretning om hvordan en vis doktor Itard prøver at omdanne et naturbarn fra skovene til et oplyst menneske i samtidens ånd – et menneske, der kan tale og læse – og ligne alle andre.

Barnet, der kaldes Victor, lever aldrig op til sin læremesters forhåbninger. Filmen slutter abrupt, da det har erkendt, at det ikke længere kan leve i isolation. Der er skabt et behov i det for kærlighed og kontakt, og det er blevet gjort uegnet for naturlivet i skovene. I en nøglescene kærtegner doktor Itard barnet (og også han gennemgår en udvikling, for han er vist ikke vant til at kærtegne) og siger: »Ja, Victor, men en dag vil du opdage, at også ordene er en slags musik«. Scenen er fuld af Truffauts ironi. For nok handler Truffauts film ofte om nødvendigheden af at kommunikere, og nok hylder denne billedskaber ofte ordet (sproget) som det vigtigste af alle kommunikationsmidler (tænk bare på »Fahrenheit«, hvor det bliver en sag på liv og død at lære fortidens ord udenad), men scenen handler dog nok så meget om, at berøringens, kærtegnets musik går forud for al anden kommunikation. Sprog, kommunikation gennem ordet, er kun midler til at bringe mennesket ud af dets isolation. Forud går viljen til at knytte sig til andre og dens første udtryk er altid en berøring, et kærtegn. Barnet elsker sin mor, før det har lært at give hende navn.

Truffaut har valgt selv at spille doktor Itard. Han har selv givet to gode grunde til det. For det første var det praktisk, at den samme mand instruerede barnet foran og bag kameraet. For det andet var han fascineret af denne lærde og lidt livsfjerne mand, hvis dagbøger var Truffauts eneste kilde-materiale. Utvivlsomt beundrer Truffaut denne stædige, lærde, venlige og lidt pedantiske doktor, hvis ideer om natur og civilisation afspejler brydningen mellem oplysningstid og romantik. Men han har valgt at give et meget dobbelttydigt portræt af manden, og det er det, der gør filmen så kompliceret. Itard er ikke uden anfægtelser. Han noterer sig at barnet helst drikker det glas vand, der er belønningen for vel udført civilisationstilegnelse, i et vindue med blikket vendt mod naturen. Han har set barnets lykke, når det kan løbe rundt og lade sig gennemvælde af regnen, han har set det søge ud i måneskinnet om natten. Han må af og til spørge sig selv om det er den bedste af alle verde-

ner han vil påtvinge dette barn. Men hver gang overvindes tvivlen hurtigt. Tilbage til arbejdet. Tilbage til de absurde øvelser med at lære barnet at stave, før det har lært at tale. Tilbage til arbejdet med at lære det at kende forskel mellem ret og uret, moral. Itards anfægtelser er mindre end tilskuers, der i langt højere grad bekymres over denne forcerede normaliseringsproces og som sit eneste talerør får husholdersken fru Guerin, der med kvindelig intuition griber ind, når Itard forivrer sig.

Aret er 1792, Rousseau har allerede fremsat sine moderne ideer om at lade børn være børn snarere end små voksne. Revolutionen er gennemført og man tiltaler demokratisk hinanden som »borgere«. Men ikke mindst ved hjælp af musikken (Vivaldi, vi går altså et helt århundrede tilbage) karakteriseres Itard som et sandt barn af oplysningstiden. Og skønt Truffaut åbenlyst dyrker den naturromantik, det utilpassede barn repræsenterer, og skønt han i høj grad forholder sig ironisk over for den altid videnskabelige og opdragende Itard (alle disse ture hen til skrivebordet for at notere de sidste fremskridt eller skuffelser) kan der næppe være tvivl om, at romantikeren Truffaut trods alt sympatiserer med Itards ønske om at lære Victor at kommunikere, ikke blot med kroppen, men også med sproget. Filmen, der foregår i en revolutionstid, og som er blevet skabt i en tid, der selv rystes af revolutioner, er og blir trods sin indbyggede ironi en antirevolutionær film, der hylder kommunikation og artikulation, hvilket passer meget smukt med at Truffaut nok som filmskaber har udsat sig for at blive stemplet som et romantisk gemyt, men også altid har fastholdt nødvendigheden af at artikulere tydeligt, altid har fastholdt traditionen og ikke blot har knyttet sig til filmiske traditioner (Renoir, Rossellini, Hitchcock), men også dyrket litteraturen (»Den vilde dreng« er den første film hvor han ikke citerer Balzac, hvad der sikkert udelukkende skyldes, at Balzac endnu ikke havde skrevet en linie i 1792).

Trods al skepsis og indbygget ironi er »Den vilde dreng« altså en hyldelse til tilpasning og artikulation. I en tid hvor psykiatrene skældes ud fordi de vil gøre psykisk afvigende så normale, at de kan klare sig i det samfund, vi nu en gang lever i, vover Truffaut at engagere sig i doktor Itards noget ubehjælpssomme forsøg på at civilisere naturbarnet Victor. I en tid hvor det anses for nødvendigt at revoltet mod den borgerlige civilisation med alt hvad den har ført med sig lige fra luftforurening til napalmbomber, en tid hvor andre filmskabere romantiserer revolte, nymysticisme, trips bort fra det hele og bevidsthedsudvidelse bag om de tillærte normer, erklærer Truffaut lidt tøvede normaliteten og tilpasningen sin kærlighed. Hvor romantikere til alle tider har sværmet for en Kaspar Hausers gådefulde uberørthed, forsvarede Truffaut den tese, at jo mere civiliserede vi er des lykkeligere bliver vi. Vi skal spise af kundskabens træ for at blive uskyldige (kærlige) igen. Ligeegyldigt hvor mange ulykker kundskaben har bragt ned over os, må vi ikke forkaste den. Det er borgerlige ord i en tid, hvor mange tænkende mennesker søger tilflugt i teltjyre, rusgifte og uopdagede områder af deres egen dunkle natur.



Den vilde dreng i Truffauts film af samme navn.

Filmen underspiller systematisk sine store øjeblikke. Ved tredje gennemsyn virker den næsten jappende i sit utålmodige tempo. Karakteristisk er scenen, hvor Victor skal lære at spise suppe med ske. Den tilsvarende scene i »Helen Kellers triumf«, som filmen står i gæld til, var et langtrukket og udslidende mareridt. Hos Truffaut ordnes det på et par minutter og signeres med en irisnedblending, der et øjeblik fastholder drengen med skeen i hånden. Det er på sine mange kolige understatemente filmen trods alt skaber en slags poesi, en poesi der altid har sit temperament farvet af den venlige, men lidt naive og besindige doktor Itard. Vi snydes for det frapperende, de lange køreture, de magiske montager, de chokerende kontrastklip. Fotograferingen er funktionel, musikken kun forsigtigt pointerende. Varmen er der, men den er tempereret. Den lidt afsnuppede slutscene er karakteristisk for hele filmen, her skal ikke dvæles. »Du er ikke længere noget dyr, men du er stadig ikke et menneske«, siger Itard. Nu skal drengen efter sit sidste flugtforsøg hvile sig. Senere vil vi gå videre. At drengen aldrig nåede ud over sinkestadiet, er historien ganske uvedkommende. Truffaut standser som i »Ung flugt« og »Den falske brud« på et punkt, hvor alle muligheder endnu er åbne og sender sin tilskuer tænkende bort. Vil kærligheden vinde? Vil civilisationen vinde? For Truffaut er de to spørgsmål uhjælpeligt knyttede til hinanden.

Det skal ikke nægtes at filmen efterlader visse savn. I sin blide ironi og blufærdighed underspiller den noget af det, jeg holder mest af hos Truffaut. Det er godt at vide at hans næste film igen er en regulær kærlighedsfilm. Som han selv har sagt, dem kan der aldrig laves for mange af.

Anders Bodelsen

■ L'ENFANT SAUVAGE (DEN VILDE DRENG), Frankrig 1969. DISTRIBUTION: Artistes Associés (United Artists). PRODUKTION: Les Films du Carosse - Les Productions Artistes Associés. SUPERVISOR: Roland Thenot. EXECUTIVE PRODUCER: Marcel Berbert. ASSOCIATE PRODUCER: Christian Lentreten. PRODUKTIONSLEDER: Claude Miller. INSTRUKTØR: François Truffaut. MANUSKRIFT: François Truffaut og Jean Gruault efter Jean Itards »Mémoire et rapport sur Victor de l'Aveyron«. CHEF-FOTOGRAF: Nestor Almendros. KAMERA: Philippe Théaudière/Ass.: Jean-Claude Riviere. KLIP: Agnès Guillemot. ARKITEKT: Jean Mandroux. MUSIK: Antonio Vivaldi. DIRIGENT: Antoine Duhamel. KOSTUMER: Gitt Magrini. TONE: René Levert. INSTRUKTØRASSISTENTER: Suzanne Schiffman og Jean-François Stevenin. MEDVIRKENDE: Jean-Pierre Cargol (VICTOR), Jean Dasté (PROFESSOR PINEL), François Truffaut (JEAN ITARD), Françoise Seigner (MADAME GUERIN), Paul Ville (REMY), Claude Miller (LEMERY), Annie Miller (MADAME LEMERY), Pierre Fabre, Jean Gruault. ORIGINALLÆNGDE: 90 min. DANSK LÆNGDE: 85 min., 2320 m. CENSUR: Grøn. DANSK UDLEJNING: United Artists. DANSK PREMIERE: Carlton 28.9.1970.

ZABRISKIE POINT

Størsteparten af danske filmkritikere har som bekendt, i en tilstand af fantasilos, desorienteret bedrevinden og med en åbenbar mangel på visuel oplevelsessevne, rakkert Michelangelo Antonionis »Zabriskie Point« ned. Spark slut. »Zabriskie Point« er ikke og skal selvfølgelig ikke være en illustreret analyse af amerikanske samfundsforhold, kultursammenstød, politiske kriser, generationsforskelle og studenteroprør - selvom den »handler om« disse ting. Antonioni har, og giver klart nok udtryk for, en holdning til det Amerika, han oplever. Den er blot ikke ensbetydende med det færdigfabrikerede, banalt tidsaktuelle engagement, man i disse år pindedød vil pådutte enhver kunstnerisk aktivitet. »Zabriskie Point« er ikke en journalists dokumentariske troværdige rapport, men en kunstners poetisk sandfærdige film om Amerika. Den er et digt, un vero poema cine-

matografico, udformet som en vældig collage af indtryk, af farver, lyde, bevægelser, atmosfære, en samling intenst sansede virkelighedsstumper, bragt på plads i en stor visionær helhed.

Mødet med Amerika har så tydeligt inspireret Antonioni og forvandlet hans gamle verden, den fortvivlende virkelighed, hvor, som Aristarco har udtrykt det med et Thibaudet-citat om Flaubert, »tiden langsomt fortærer os med vore håb og ambitioner... denne gradvise, umærkelige afmagt, som i stilhed underminerer livet uden engang at fremkalde en rystelse af store katastrofer«. Med Marks død i »Zabriskie Point« er katastrofen blevet virkelighed, Darias sorg er ikke afmægtig, men fuld af livsfølelse og protest: i et vidunderligt forløsende syn eksploderer Sunny Dunes' luksusvilla og alt, hvad den i hendes – og Antonionis – øjne står for. Mark og Daria er i konflikt med det sindssvage amerikanske middelklassesamfund, som også Antonioni fandt uudholdeligt, men de er ikke i konflikt med sig selv. De er ikke »Schlafwandler«, de kommunikerer direkte, med åbne øjne, og de elsker uden neuroser, for kærlighedens skyld, og ikke som Antonionis tidligere elskende for at søge trøst og glemsel. I den forbindelse må jeg indskyde, at jeg har svært ved helt at begribe og godtage det såkaldte »orgie« i Death Valley. Denne vision, som udføres af The Open Theatre af Joe Chaikin til Pink Floyds musik, virker som et mærkeligt forkrampet Grotowski-ritual, »a despairing ballet of hunger and frustration in which the extinction of all purpose other than a tiny pulse of gratification is morosely celebrated« (Philip Strick). Det er som om Antonioni her pludselig påtvinger Daria en traumatisk erotisk fantasi, som hun aldrig selv kunne have forestillet. Death Valley og »Deserto Rosso« blander sig foruroligende i denne sekvens.

Det er blevet indvendt, at vi får »for lidt at vide« om Mark og Daria. Den indvending kunne gerne gælde for alle Antonionis film – den gælder bare dårligt. Han har aldrig givet sig af med at skaffe os viden om sine personer. Der er for eksempel heller ikke meget at hente til kartoteksregistret om Piero og Vittoria i »L'Eclisse«. Mark Frechette og Daria Halprin spiller i øvrigt overbevisende, først og fremmest udstråler de den renhed og integritet, som Antonioni kom til at beundre hos de unge amerikanere, han mødte.

Det er, som Antonioni selv har sagt det, Amerika, som er tema og hovedperson i »Zabriskie Point«, historien og dens personer er på en måde kun påskud. Den supermoderne arkitektur, det blanktskinnende, efficients, statusprangende Amerika gengives med en fascination og en seriøs ironi, som godt kan lede tanken hen på Tatis »Playtime«. De altdominerende reklamer, overflodssamfundets gigantiske kulisser, er filmet med pop-art-inspireret æstetisk entusiasme – interessen for reklameskiltes visuelle effekt og symbolværdi er dog langt fra ny hos Antonioni: i debutfilmen »Cronaca di un amore« (1950) ses i en central scene den dødstruede ægtemand Enricos bil på landevejen, flankeret af to flere meter høje vermouthflasker. Reklamefilmen for Sunny Dunes-projektet fremtræder som en truende Ray Bradbury'sk drømmeidyl i strålende farver, et luksuøst skinnmiljø, befolket af uhyg-

geligt smilende mannequindukker. Da Daria senere kommer til den store villa i ørkenen, hvor Lee Allen (Rod Taylor) forhandler om projektet, føler hun sig netop hensat til en sådan robotverden, beskyttet og beskyttet af penge.

Det urolige, spændingsopladede og farveslående Los-Angeles-afsnit kontrasteres rytmisk og visuelt af de brede, flugtende helikopter-optagelser over den næsten monokrome Arizona-ørken. Fra den overstadige flyver-bil-flirt i begyndelsen til den store kamerabevægelse, der til sidst skiller de to ad igen, idet den slipper Darias bil på landevejen og følger Marks flyver ud over ørkenen, smukt underlagt med sidste kor af Keith Richard's »You got the Silver«. Friedfølelsen i disse optagelser accentueres tragisk i scenen fra lufthavnen ved en sidste spiralkredsende kameratur ned over den holdende flyver med den døde Mark.

Antonionis musikudnyttelse er som altid sparsom og uhyre virkningsfuld. Rolling Stones er nævnt, der bruges også numre med The Youngbloods og The Grateful Dead. Et kup er »The Tennessee Walz« med Patti Page for fuldt drøn, mens kameraet dvæler ved en gammel cowboy, hensunken i ensom ubevægelighed på en bar et sted langt ude i Arizonas ørken. Og selvfølgelig Pink Floyds musik til »orgiet« og ganske særlig til de lange, skiftende slow-motion-stadier i den fantastiske eksplosions-sekvens, den forløsende kulmination og afslutning på Antonionis poetiske reality trip til Amerika.

Henning Jørgensen

■ ZABRISKIE POINT (ZABRISKIE POINT), USA 1970. DISTRIBUTION: MGM. PRODUKTION: MGM. En Carlo Ponti Produktion. EXECUTIVE PRODUCER: Harrison Starr. PRODUCER: Carlo Ponti. PRODUKTIONSLEDER: Don Guest. INSTRUKTOR: Michelangelo Antonioni. MANUSKRIFT: Michelangelo Antonioni, Fred Garner, Sam Shepard, Tonino Guerra og Clare Peplo. FOTO: Alfio Contini. FARVESYSTEM: Metrocolor. FORMAT: Panavision. KLIP: Michelangelo Antonioni og Franco Arcalli/Ass.: Jim Benson. PRODUKTIONSTEGER: Dean Tavoularis. DEKORATION: George Nelson. SPECIELLE EFFEKTER: Earl McCoy. MUSIK-KONSULENT: Don Hall. ELEKTRONISKE EFFEKTLYDE: Music Electronic Viva. SANGE: »Dance of the Death« (John Fahey), »Dark Star« (The Grateful Dead), »You Got the Silver« (The Rolling Stones), »Sugarbabe« (The Youngbloods), »The Tennessee Waltz« (Patti Page), »I Wish I Were a Single Girl Again« (Roscoe Holcomb). ORIGINALMUSIK KOMPONERET OG SPILLET AF: Pink Floyd, Kaleidoscope, Jerry Garcia. TONE: Franklin Milton og Jerry Kosloff. KOSTUMER: Ray Summers. INSTRUKTØRASSISTENT: Robert Rubin. MEDVIRKENDE: Mark Frechette (MARK), Daria Halprin (DARIA), Paul Fix (CAFE-EIER), Rod Taylor (LEE ALLEN), G. D. Spradlin (HANS KOMPAGNON), Bill Garaway (MORTY), Kathleen Cleaver (KATHLEEN), samt medlemmer af Joe Chaikin's THE OPEN THEATRE. LÆNGDE: 110 min. CENSUR: Grøn. DANSK UDLEJNING: MGM. DANSK PREMIERE: Imperial 19.8.1970.

BOB & CAROL & TED & ALICE

Komedien har altid haft et godt øje til ægteskabet. Fra Aristofanes til Neil Simon har komedier og lystspil været befolket af ægtefolk i krig med hinanden, og snydende hinanden, af utro hustruer og af hanrejer. Utallige intriger er blevet opfundet for at forlyste os med konnens kamp på ægteskabets slagmark, og fra o. 1920, da Stiller med sin »Erotikon« og DeMille med bl. a. »Don't Change Your Husband« og »Why Change Your Wife?« angav niveauet for den sofistiskerede ægteskabelige komedie, har genren været uudryddelig i Hollywood og andre steder. Det ville næppe være uinteressant, og i hvert fald ikke kedeligt, at studere opfattelsen af ægteskabet, således som den afspejles

direkte og indirekte i de sidste fyrré års amerikanske komedier.

At genren stadig er velegnet som ramme for tidens bedste filmkomik, er flere film fra de seneste år livfulde eksempler på. Bud Yorkins »Divorce American Style« og George Axelrods »The Secret Life of an American Wife« står ikke tilbage for tidligere tiårs ægteskabskomedier, og med Paul Mazurskys »Bob & Carol & Ted & Alice« er genren på meget vittig måde ført a jour. Det er en komedie, der som de bedste har et smukt forhold til traditionen samtidig med, at den på personlig måde fornyer og viderefører denne tradition. Da dens fornyelse ikke kan kaldes revolutionerende, er den så til gengæld naturligvis blevet beskyldt for at være reaktionær. Nu er betegnelsen reaktionær jo efterhånden blevet lige så nedslidt og intetsigende som betegnelsen revolutionær, men når »Bob & Carol & Ted & Alice« kan betegnes som reaktionær, skyldes det selvfølgelig, at den tillader sig at satirisere over de fashionable bestræbelser på at sprænge det hidtidige mønster af tosomhed, således som det er fastlagt inden for det, man med et sprogligt misfoster kalder kernefamilien.

Hvis man kalder Mazurskys film reaktionær, og det kan man da for min skyld gerne, må man blot ikke glemme at tage de fleste satiriske komedier fra Molière og Holberg til Tati med. Alle gode satirikere er jo reaktionære, i den forstand, at de reagerer mod noget, bl. a. mod den hovedløse begejstring for alt, hvad der er nyt. Satirikere er altid på fornufts parti mod overdrivelserne, mod ekscesser til højre og venstre, ja de er i den grad den sunde fornufts riddere, at de tager fornuften med i deres satire, når den uddarter til snusfornuft, den pedantiske selvglæde ved at have sit på det tørre. Satirikere er sjældent at finde på nogens side. De er deres egne, – kritiske observatører, tilskuere til den menneskelige komedie. De er desværre en af tidens mangelvarer. Tænk hvad en Holberg kunne have fået ud af Danmark 1970.

Paul Mazursky – og man må nok tage hans medforfatter på manuskriptet, Larry Tucker, med – er måske endnu ikke satiriske komedieskrivere på højeste niveau, men de er godt på vej. Det var dette par, der skrev manuskriptet til Hy Averbachs »I Love You, Alice B. Toklas« (»Lad mig kysse din sommerfugl«, 1968), hvori hovedpersonen (spillet af Peter Sellers) var en advokat i 30'erne, der kedede sig i sin borgerlige tilværelse og som lod håret vokse og forgæves søgte optagelse i kærlighedsgenerationens sødladne fællesskab. Mazursky og Tucker gjorde lige veloplagt grin med borgerlighed og mode- rigtig hippie-konformisme, og de lod til slut deres hovedperson rende ud i verden for at finde en tredje mulighed, skønheden og friheden uden de borgerlige og de anti-borgerlige spændetrojer.

Den samme søgen efter den tredje mulighed, mellem det forstenede vaneægteskab og det syntetiske fællesskab i storfamilien, finder man i deres manuskript til »Bob & Carol & Ted & Alice«, og selv om Mazursky instruktørdebuterer lovende, må det nok siges, at det ikke mindst er det meget vittige manuskript, der er filmens force. De to par er fint karakteriseret over for hinanden, og der er en velafvejet balance mellem scenerne med de to par hver for sig og sammen. Dialogen har næsten hele tiden lige netop den lille komiske stilisering, der fastholder

komediens næsten dokumentarisk-sociologiske dead pan-stil, og som aldrig styrer den op i det gamle sofistikerede plan, men som heller ikke gør filmen til trivial reportage. Man finder visse steder levn fra det traditionelle lystspil. F. eks. er den germanske dødbider af en tennistræner, som Carol bedrager Bob med, Horst (Horst Ebersberg), en birolle, som man nikker genkendende til, og Bobs reaktion på Horst synes også hentet fra det erotiske lystspils rekvisitkammer. Men sådanne lån fra det klassiske, amerikanske filmlystspil er trods alt få. Som helhed er filmens humor bemærkelsesværdigt nøje knyttet til personernes præcist definerede karaktertræk. Scenerne får lov at spille sig ud, og skuespillerne kan virkelig bygge deres figurer op inden for den enkelte scene og udtømme alle dens muligheder for at præsentere alle sider af den pågældende situation. Den mest mesterlige scene i den henseende er selvfølgelig scenen med Ted og Alice efter Bob og Carols selskab, hvor Ted med alle midler søger at komme i kanen med Alice, der med alle midler søger at undgå det. Teds »Yes« på Alices spørgsmål, om han virkelig ville benytte sig af sin »ægtemandens ret«, er mere end en fiks pointe. Det er den udmattende kulmination på scenen.

Men allerede i de første scener angives filmens uforcerede komediestil. Dokumentarfilmmanden Bob (Robert Culp), der også i det ydre er indbegrebet af den moderne, tidsbevidste og engagerede dokumentarist, er i embeds medfør til kursus med gruppedynamik eller gruppeterapi eller hvad den nye tidsfordriv nu kaldes. Han har taget sin kone, Carol (Natalie Wood) med. Hun er lige ud af tidens mainstream, en filmmands kone, 'levende optaget' af sin mands job. De orientalske legemsøvelser, terapien, den forstående gruppeleder, vibrationerne, alt er anskuet med dette pars forstående øjne. Bob er en mand, der engagerer sig i det, han laver. Scenerne er filmet med en formidabel 'tongue in cheek'-fornemmelse, der sikkert godt kan efterlade publikum i en lidt konfus tilstand. Er dette en komedie?

Lige så sikkert iscenesat, men mere entydigt humoristisk, er scenen, hvor de begejstrede Bob og Carol på restauranten søger at overbevise de mere skeptiske (konventionelle?) Ted og Alice om perspektiverne efter deres weekend. I Ted og Alices øjne er vennerne lige ved at blive et par 'nuts' med al deres 'I love you' og 'beautiful'-snak, og tjeneren (atter et lån fra den gamle amerikanske komedietradition) understreger det komiske ved det selvoptaget avancerede.

Siden glider komedien logisk videre ad de spor, den i starten er anbragt i, men uden nogensinde at falde tilbage på rutine. Ted og Alice repræsenterer nok almindeligheden, men er samtidig hele tiden fornuftens kritiske korrektiv til Bob og Alices ekstatiske absurde nye livsstil. Og det er næppe udelukkende fordi Elliott Gould, der som ventet er formidabel, og Dyan Cannon som Ted og Alice er de bedst spillende. Deres roller er jo så afgjort også de mest menneskevenlige. Og der er ingen grund til at forklejne Robert Culp, der har godt fat i Bobs selvglade egoisme, og Natalie Wood, der for engangs skyld har fået en rolle, der passer som hånd i handske til hendes forstadsfrueydre og forcerede medleven i sine roller.

Det lykkes ikke Bob og Carol at overbevise Ted og Alice om livsaligheden i den nye livsstil. Det store fællesskab i Las Vegas bliver en fiasko. Filmen lader det stå åbent for enhver at opfatte denne fiasko som resultat af, at Ted og Alice er for meget hyldet i konventionerne, eller af at Bob og Carol kun har fået fat i gruppefilosofiens mere overfladiske udtryk. Men måske er det mere i Mazurskys og Tuckers ånd at opfatte fiaskoen som udtryk for, at det gode, gamle monogame ægteskab i sin mere civiliserede form slet ikke er så dårligt et mønster for samliv, som man for tiden vil gøre det til. I hvert fald er filmens afsluttende, helt felliniske, musikalske og smukt poetiske optog af par, der slutter cirklen, en vidunderligt bevægende udtoning på en af tresseres mest intelligente og vittigste komedier.

Ib Monty

Robert Culp og Natalie Wood belæres om gruppeterapi i »Bob & Carol & Ted & Alice«.



■ BOB & CAROL & TED & ALICE (BOB & CAROL & TED & ALICE), USA 1969. DISTRIBUTION: Columbia. PRODUKTION: Francovich Productions, Inc. - Coriander Productions, Inc. EXECUTIVE PRODUCER: Mike J. Francovich. PRODUCER: Larry Tucker. PRODUKTIONSLEDER: William O'Sullivan. INSTRUKTØR: Paul Mazursky. MANUSKRIFT: Paul Mazursky og Larry Tucker. FOTO: Charles E. Lang. FARVESYSTEM: Technicolor. KLIP: Stuart H. Pappé. ARKITEKT: Patricio »Pato« Guzman. DEKORATION: Frank Tuttle. KOMPOSIT/DIRIGENT: Quincy Jones. SANGE: »What the World Needs (is Love)« - musik af Burt Bacharach, tekst af Hal David, sunget af Jackie DeShannon. »I Need To Be Be'ed With« - musik af Quincy Jones, tekst af Ernie Shelby, sunget af Johnnie Wesley. KOREOGRAFI: Miriam Nelson. KOSTUMER: Moss Mabry. TONE: Charles J. Rice, Dean Thomas, Arthur Piantadosi. INSTRUKTØRASSISTENT: Anthony Ray. MEDVIRKENDE: Natalie Wood (CAROL), Robert Culp (BOB), Elliott Gould (TED), Dyan Cannon (ALICE), Horst Ebersberg (HORST), Lee Bergere (EMILIO), Donald F. Muhich (PSYKIATER), Noble Lee Holderread, Jr. (SEAN), K. T. Stevens (PHYLLIS), Celeste Yarnell (SUSAN), Greg Mullavey (GRUPPELEDER), Andre Philippe (OSCAR), Diane Berghoff (MYRNA), John Halloran (CONRAD), Susan Merin (TOBY), Jeffrey Walker (ROGER), Vicki Thal (JANE), Joyce Easton (WENDY), Howard Dayton (HOWARD), Alida Ihle (ALIDA), John Brent (DAVE), Garry Goodrow (BERT), Carol O'Leary (SUE), Constance Egan (NORMA), Linda Burton (STEWARDESSE), Lynn Borden (CUTTER). LÆNGDE: 105 min. CENSUR: Gul. DANSK UDLEJNING: Columbia. DANSK PREMIERE: Rialto 31.8.1970.

FLESH

At man kan forene Godard, Warhol og Ford, således som Paul Morrissey gør det i sin »Flesh«, ville man vel på forhånd have forsvoret. Og dog, - allerede Godard er det vel sådan set lykkedes med midler så forskellige fra Fords som vel muligt at skabe den samme solidaritet med sine personer, som vel er det mest karakteristiske træk ved indholdet i Fords film. Denne solidaritet med en person, man nu én gang har valgt at skildre, hvem han så end er, behøver måske alligevel ikke nødvendigvis at blive udtrykt med Fords midler: de små, vel anbragte glimt af humor, af store, tilbageholdte følelser og af et aktivt forhold til en barndom eller i hvert fald en fortid af arketypisk karakter, de tunge, sigende situationer og de store, diagonal-komponerende nærbilleder. Som Godard har vist gang på gang i sine senere film (og måske tydeligst i portrættet af en Miss et eller andet i »Masculin-féminin«), kan solidariteten også fremmanes simpelt hen, hvis man giver personerne tid; man behøver ikke opbygge nogen form for sigende situationer omkring dem, behøver ikke lade dem reagere på det ene eller det andet eller røbe sig ved bestemte replikker el. lign. - man kan nøjes med bare at holde dem i billedet, og at blive ved med at holde dem i billedet, lige til deres menneskelighed på et eller andet tidspunkt uvægerligt bryder voldsomt igennem.

Paul Morrissey giver sig netop god tid med sine personer i en stil, der ligger så langt fra fjernsynets udleverende tætklipning som vel muligt. Intet havde jo været nemmere end at servere filmens galleri af forskellige former for *queers*, så de blev komiske eller ækle eller interessante eller på anden måde særlige, - og intet har naturligvis ligget Morrissey fjernere. Her er ikke tale om nogen form for udlevering, hvorfor der heller ikke er tale om at gøre publikum til *voyeurs*. Morrissey holder simpelt hen sine personer så længe på lærredet i deres helt simple situationer, at vi ser durk igennem deres »mærkværdighed« og kun bemærker deres menneskelighed. Og han gør det i en stil, der netop virker mest overbevisende, når den er mindst påfaldende: de tomme billeder og blop på lyden ved mange af billedskiftene virker både søgte og

let irriterende, de lækre farve-telebilleder af Joe virker konventionelt kønne som i en reklamefilm for nul huller; men en simpel scene som den i starten, hvor konen vækker Joe, eller den i slutningen, hvor han kommer hjem og finder konen og dennes veninde, er i al sin enkelhed (bortset fra de omtalte klip i den første), takket være de simple rene farver, de ligefremme synspunkter og afskæringer og personernes naturlige (og vel nok improviserede) dialog og bevægelsesmønstre, af en egen ligefrem skønhed.

Morrisseys solidaritet med sine personer og køligt venlige stilsikkerhed i skildringen af dem virker altså overbevisende. Men dog er dette stadig ikke nok til at hæve en film som »Flesh« op over de små films plan. Alligevel skærper den unægteligt éns forventninger til andre film fra Warhol-fabrikken.

Søren Kjørup

■ FLESH (FLESH), USA 1968. DISTRIBUTION/PRODUKTION: Factory Films. En Andy Warhol Film. PRODUCER: Andy Warhol. INSTRUKTØR/MANUSKRIFT/FOTO/KLIP: Paul Morrissey. FARVESYSTEM: Eastmancolor. MEDVIRKENDE: Joe Dallesandro (JOE), Geraldine Smith (GERRY), John Christian (UNG MAND), Maurice Bardell (KUNSTNER), Barry Brown (DRENG PÅ GADEN), Candy Darling (BLONDINEN I SOFAEN), Jackie Curtis (DEN RØDHAREDE I SOFAEN), Geri Miller (TERRY, GO GO-DANSERINDE), Louis Waldon (DAVID), Patti D'Arbanville (GERRYS VENINDE). ORIGINALLÆNGDE: 105 min. DANSK LÆNGDE: 88 min. (stopur). CENSUR: Ingen. DANSK UDLEJNING: Camera. DANSK PREMIERE: Carlton 22.8. 1970.

blå bog

METTE KNUDSEN, født 1943, stud. mag. i fransk ved Københavns Universitet. Har skrevet om film til en række provinsblade, er nu fast filmanmelder ved Politisk Revy.

HELLE MUNK, f. 22. 1. 1943, student 1963, skriver sammen med

ERIK THYGESEN, f. 12. 9. 1942, student 1961, har oversat og skrevet flere bøger, seneste udgivelse er »Den amerikanske befrielsesfront«. Tilknyttet Politiken på free lance-basis.

	Flemming Behrendt (Berlingske Aftenavis)	Anders Bodelsen (Politiken)	Per Calum (Jyllands-Posten)	Martin Drouzy	Frederik G. Jungersen (Berlingske Tidende)	Henning Jørgensen (Information)	Peter Kirkegaard	Philip Lauritzen	Poul Malmkjær	Ib Monty (Jyllands-Posten)	Morten Piil (Information)	Chr. Braad Thomsen (Politisk Revy)
* At være eller ikke være (Lubitsch)		★★★★	★★★★		★★	★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★
* Ivan den grusomme I (Eisenstein)			★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★	★★★	
* Panserkrydseren Potemkin (Eisenstein)			★★	★★★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★		
* Giganten (Stevens)			★★★		★★	★★	★★		★★★	★★	★★★★	
* Oktober (Eisenstein)	★★		★★		★	★★★★	★★★	★★★	★★★	★★		
Sanjuro (Kurosawa)	★★★	★★★	★★★★		★	★★★	★★		★★	★★★	★★	★★
Den hvide sport (Widerberg m. fl.)	★★	★★★★		★★	★		★★★★	★★	★★★	★	★★★	★★★
Den vilde dreng (Truffaut)	★★★	★★★★	★★	★★★	★★	★★★★	★	●	★★★	★★	★★★	★★
En kærlighedshistorie (Andersson)	★★	★★★		★★★	★★★	★★	★	★★	★★★	●	★★★★	★★★★
Land i trance (Rocha)	★★★	★		★★★	★	★★★	★★★★	★★	★★	●	★★	★★★★
Stuegang (Halldoff)	★★	★★★		★★	★★	★★	★★	★★	★★★	★	★★★	★
Woodstock (Wadleigh)	★★	★	★★★	★		★★★	★★	★★	★★★	★	★★	★★
Flesh (Morrissey)	★★★	★★	●	★★	★	★★★	★★★	★★	★★	★	★★★★	★
Bob & Carol & Ted & Alice (Mazursky)	★	★	★★★		★★		★			★★★	★★★	●
Zabriskie Point (Antonioni)	★	★			★	★★★★	★		★★	★	★★	★
Undersøgelse af en borger hævet over enhver mistanke (Petri)	★★	★★★		●	★	●	★	★★	★★	★★	★★★	●
Let It Be (Lindsay - Hogg)						★★	★★			★	★	★
Søren Brun og hans venner (Melendez)	●	★	★★		★				★★	★★	★	
Når guldfeberen raser (Logan)						★				★★	★	★
Jamen, man skyder da heste? (Pollack)		★		★★	★★	●	★	★		★	★	
Oprør i minen (Ritt)	★				★	★				★		
Natten de myrdede L. B. Jones (Wyler)	★	★			★					★	●	
Cromwell (Hughes)		●		★★	★					●	●	
* Mani (Gabrielsen)	★	★★					●		●	●		
Borsalino (Deray)	●	★		★				★		●	●	
Getting Straight (Rush)	★		★		●	●	★			●		●
Hoa-Binh - Fred i Vietnam (Coutard)	●			★★	●			●	●	★	●	●
Chisum (McLaglen)	●	●			●					●	●	

* Repremierer

17. årg. november 70 Kr. 8.00

