

ett sånt ansvar för vad folk har slitit med, tänkt och all den känsla de har ingjutit i materialet — allt det där måste man alltså ha känsla för, men själv får man inte klippa en ruta fel; det tycker jag är oräddvinst...

Filmklippning i dess mest förädlade form beskrivs i film litteraturen som ett fenomen som uppstår då två scener, två begrepp, bredvid varandra bildar ett tredje. En sorts symbolernas korsbefruktning, eller "attraktionsmontage" som Eisenstein kallade det. Som filmklippare är det ytterst sällan man kommer i kontakt med material där sådana möjligheter finns, och jag är — faktiskt — tveksam om jag skall beklaga detta.

Själv är jag född i Prag och har fått min utbildning på FAMU. 1978 arbetade jag en kort period som dramaturg på Sveriges Television vid en tid då några tjeckiska pjäser — med karaktäristiskt inlindade budskap och subtil ironi — diskuterade för uppsättning.

"Här i Sverige behöver vi inte dölja ett budskap, här får vi ju säga vad vi vill", var Kurt-Olof Sundströms kommentar till pjäserna.

Ja, i Sverige får man säga vad man vill. Det är raka puckar, framförda av okomplicerade figurer. Tyvärr smittar enkelheten ofta av sig också på rollkaraktären. Resultatet blir en platt och tråkig gestaltning.

Är filmklippning gestaltning? Eller bara hantverksskicklighet?

En god redigering kan liknas vid kejsarens nya kläder; den syns nämligen inte. Genom ett väl utfört arbete skall en filmklippare slussa sin publik genom bildberättelsen på ett sätt, som så mycket som möjligt liknar betraktandet av en verklig händelse.

Publiken skall ha känslan av att de själva har kontrollen över vad de betraktar; de skall glömma att de ser på en filmduk och att det i själva verket är jag/vi som ändrar deras blickriktningar, fokuserar åt dem, ger dem översikt osv.

Allt det där har att göra med identifikation. Den klassiska avhängigheten mellan innehåll och form. Är det någon

som berättar? Vem i så fall? Om historien inte har en berättare, är vi — publiken — vittnen till händelsen? Eller är vi vägleda av filmens regissör?

Och slutligen den viktigaste frågan — hur identifieras kameran? Med vems "ögon" ser vi? Med regissörens? Ja för det mesta. Själv tycker jag att detta är fel.

Vi har nämligen ytterligare en "identifikation" att ta hänsyn till — publikens inlevelse.

Men hur får åskådaren "tillträde" till inlevelsen? Som redan antytts är svaret generande lätt — helt enkelt genom att regissören placerar honom i händelsens centrum. Med åskådaren i händelsens centrum blir kameraidentifikationen således lika med publikens ögon. Dvs varje impuls i sceneriet — en mening, ord, rörelse, handling — blir till impulser, som får åskådaren att ändra blickriktning, fokusera.

Om dessa blickriktningar, ögonkast, översätts till kameratagningar, så får jag i min hand ett material, som på ett *organiskt* sätt följer situationens utveckling.

forts s 210

Storsatsning på engelskt filmmuseum

I september öppnar Museum of the Moving Image, MOMI, i London. Med sina 43 utställningsytor och världens största samling av film och filmbilder, blir MOMI ett filmmuseum utan motsvarighet i världen, skriver Dominique Joyeux, som också ger en översikt över det engelska filmåret och Channel Fours utveckling.

Dominique Joyeux

Den största filmhändelsen i England under 1988 var varken Sean Connerys Oscar eller den förestående premiären på ytterligare en Bond-film, inte heller invigningen av en ny

10-dukars Multiplex-biograf. Det var i stället tillkomsten av Englands första filmmuseum.

I mitten av september i år öppnar Museum of the Moving Image (MOMI) si-

na dörrar för allmänheten. Rent ekonomiskt är det ett unikum i England som det första museum som kommit till stånd utan medel från regeringen. Hela projektet är finansierat med privata medel och skall bära sina egna kostnader. Idén kommer ursprungligen från Leslie Hardcastle vid National Film Theatre (NFT), och David Francis, föreståndare för National Film Archive (NFA). MOMI har kostat 7 miljoner pund och är en trevningars byggnad under Waterloobron vid South Bank.

Det är kanske överraskande att ett filmmuseum inte byggts förr, med tanke på att NFA sedan länge kan skryta med världens största enskilda samling av filmmaterial. Med ca 4 miljoner svartvita bilder, 400 000 färgfoton och 80 000 filmer med en längd på över en halvtimme, har NFA länge varit den viktigaste utlåningsinstitutionen för stora filmutställningar och ett centrum för kunskaps- och information om film, utan motsvarighet i resten av världen.

Museet har 43 utställningsytor som är lätta att bygga om.

— Det är inte meningen att museet ska fungera som en historielektion, säger David Francis. Vi föredrar att välja ut ett spektrum av olika ämnen som tillsammans skapar en överblick över filmens historia: ljudfilmens tillkomst, film som storindustri, ungdomskulturen, TV som politiskt instrument, utvecklingen av filmen som konstform, historien om TVs respektive filmens teknologi och deras samband — och många andra aspekter av filmen. Vi vill gärna se verksamheten som en bland-

ning av filmisk tidsmaskin och en magisk atmosfär.

Leslie Hardcastle påpekar att detta kommer att bli ett museum som uppmanar till att "se-och-gärna-röra". Knappar att trycka på, kameror att använda, filmer att klippa, skådespelare som kommer att spela upp berömda scener och ett agit prop-tåg att promenera igenom. Visst utrymme av museet kommer att ägnas uppbyggandet av olika sorters biografier; en drive-in-biograf, en Hollywood Hall of Fame, en parisisk galleripassage med olika excerpter ur berömda filmer samtidigt som man ska kunna

den restriktiva praxis som fackföreningarna tillämpar inom TV och film. Ögonbryn kommer att höjas då man drar sig till minnes att 1988 också var det år då engelska filmer, gjorda av engelsmän och om England, producerades i östblocket därför att det var billigare att producera film där.

Den försämrade bytesbalansen är anledningen till att det amerikanska kapitalet flytt ur engelska studior och från den engelska filmproduktionen. Denna har exempelvis föranlett den oberoende amerikanske producenten Albert Broccoli att för första gången på 26 år dra

Hoskins' *Raggedy Rawney* spelades in utanför Prag. Flera engelska filminspelningar är planerade i Östeuropa, där regeringarna gärna byter relativt billiga inspelningsresurser mot västlig hårdvaluta.

Men den engelska filmindustrin brottas också med interna problem. De två organisationer som representerar filmteknikerna (fackföreningen ACTT) och skådespelarna i film, TV och teater (EQUITY) är just nu föremål för regeringsgranskning. Bägge fackföreningarna är sk closed shops, d v s en person kan inte ansluta sig till EQUITY utan att ha arbetat i en av fackföreningen godkänd produktion — men kan heller inte arbeta i en sådan produktion om han eller hon inte redan är fackföreningsansluten. Samma exklusiva regler gäller för ACTT, vilket har lett till ett överhettat löne- och bonusläge, särskilt för dem inom televisionen som är lyckliga nog att både vara fackföreningsanslutna och ha fast arbete. Dessutom ställer man kravet att varje filminspelning måste anställa minst 20 tekniker, trots att många producenter försäkrar att de klarar sig med färre.

Därför har nu arbetsmarknadsministern Norman Fowler uppdragit åt Monopolies and Mergers Commission att se över hela regelsystemet och föreslå ny lagstiftning.

De goda nyheterna inom den engelska filmproduktionen gäller — som vanligt — Channel Four, den fria TV-kanalen. Mer än hälften av alla filmer som gjordes i England förra året inbegrep Channel Four. Under sina fem år har Channel Four helt eller delvis finansierat 130 filmer, bland dem *Om du ändå vore här*, *En månad på landet*, *Tecknarens kontrakt*, *Wetherby*, *Min sköna tvättomat*, *Mona Lisa* och *Ett rum med utsikt*.

På senare år har man också deltagit i finansieringen av internationella filmprojekt som *Paris, Texas*, *Offret* och *Minnen av lycka*. Aktuella projekt är *The Dressmaker* av Tim O'Brien, *On the Black Hill* efter en roman av Bruce Chatwin och *Paris by Night* av David Hare med Charlotte Rampling i huvudrollen.

Kanske är det ändå just inom sektorn välgjorda och intressanta lågbudgetfilmer (under 3 milj pund) som engelska regissörer och producenter har mest att hämta. Förr producerades dock med fördel filmer på mellanbudgetnivå, som tex *Dödens fält*, *Triumfens ögonblick* — men David Puttnam sökte sig 1986 till USA och Columbia, och Alan Parker, Ridley Scott och Roland Joffé verkar ha installerat sig där för gott. Erfarenheten och kompetensen på medelbudgetnivå inom den engelska filmproduktionen verkar alltså att ha försvunnit ur landet. ■



MOMIs upphovsmän, David Francis (t v) och Leslie Hardcastle.

studera hur projektorer lagas, dagstagningar som visas kontinuerligt, hur man gör special effects och en presentation av en laterna magica-föreställning.

Övrigt kommer 1988 att gå till historien som ett år som fungerade som en vattendelare i engelsk film. Ett år då filmproduktionen i landet på mellanbudgetnivå fullständigt upphörde. Ett år då det amerikanska kapitalet i engelsk filmproduktion upphörde. Och ett år då regeringens monopolkommission fick i uppdrag att se över och förändra

tillbaka sitt team från Pinewoodstudion. Den nya James Bond-filmen kommer i stället att spelas in i Mexico, ett beslut som innebär en besparing på 5 milj dollar för producenterna.

Situationen är i stort sett densamma för alla projekt som inbegriper amerikanskt kapital. Ett särskilt belysande fall gäller filmen *The Wolves of Willoughby Chase*.

Filmens handling är förlagd till norra England med engelskt team och skådespelare. Filmen spelades dock in i Tjeckoslovakien, i utkanten av Prag där de nordengelska miljöerna återskapades. På så sätt reducerades kostnaderna för filmen med en tredjedel. Också Bob