

TINTIN OG MIG

Anders Østergaard fik helt unikt adgang til Tintin-arkivet i Bruxelles. Det har ført til en stor dokfilm, *Tintin et moi*, der udforsker Tintins underbevidsthed og sammenhængen mellem serien og Hergés liv.

SIDE 3

KUNSTEN AT BEGYNDE

En films titelsekvens skal på få minutter skabe et kondensat af hele filmen. Det mente filmtitelmesteren Saul Bass, som stadig er creditskongen; men der begynder at komme nye profiler inden for feltet.

SIDE 6

3D PÅ VEJ

Computeranimerede karakterer har fået et gennembrud. Gollum fra *Ringenes Herre* og Yoda fra *Star Wars II* brød nye grænser. Herhjemme er der konkurrence om at lave den første fuldt 3D-animerede spillefilm.

SIDE 16

./FILM/

#30

FILM UDGIVES OG DISTRIBUERES AF DET DANSKE FILMINSTITUT / JULI-AUGUST 2003



./FILM./ #30

JULI-AUGUST 2003 / 5. ÅRGANG #30



Forside: Tintin og Hergé. Tilladelse fra Moulinsart

UDGIVET AF: Det Danske Filminstitut
REDAKTØRER: Agnete Dorph Stjernfelt
 Susanna Neimann
REDAKTION: Lars Fül-Jensen
 Vicki Synnott
ART DIRECTORS: Anne Hemp
 Pernille Volder Lund
DESIGN: Koch & Täckman
TYPOGRAFI: Milton (e©) Reg.+Bold
 Cendia (e©)
 Underton (e©)
PAPIR: Munken Lynx 100 gr.
TRYK: Holbæk Center-Tryk A/S
OPLAG: 6.000
ISSN: 1399-2813

BRUG BLADET

FILM modtager meget gerne indlæg og idéer til kommende numre. Skriv til susannan@dfi.dk eller agnetes@dfi.dk

DEADLINE FOR #31

4. august 2003

DET DANSKE FILMINSTITUT

Gothersgade 55, 1123 København K
 Tlf +45 3374 3400

ABONNEMENT

ninac@dfi.dk

INDHOLD

SPEJDERDRENG MED SÆRE DRØMME / *Ny stor dokfilm om Hergé* 3
 KUNSTEN AT BEGYNDE / *Titelsekvenser* 6
 ENQUETE / *Titelsekvenser* 8
 DANSKE DESIGNERE / *Titelsekvenser* 12
 3D PÅ VEJ / *Fra George Lucas til danske 3D-spillefilmsprojekter* 16
 NÅR NOGET IKKE STEMME / *Torben Skjødt Jensen om Die Asta* 18
 NU ÆDER LYSET SIG IND I SØLVET / *Jan Troell om Georg Oddner* 21
 HAR DOKUMENTARFILMEN EN PLADS I BIOGRAFEN / *Branchetræf* 24
 HÅBET ER LYSEGRØNT / *Internationale koproduktioner (dokumentar)* 26
 TALENTUDVIKLING I VÆRKSTEDSREGI / *Haderslev Videoværksted* 29
 HVEM LIGGER OG SKVULPER I STRANDKANTEN / *Nye filmfund* 30
 OPRÅB TIL PRODUCENTERNE / *Om afleveringsmateriale* 32
 NÅR BLOMSTERNE ER VISNET / *DFIs filmboghandel rykker* 33
 NYE BØGER / *Hitchcock, Ford, Loach, Trier mmm* 34
 NYHEDER / *Talentudvikling, filmaftale, nekrolog, festivaler, filmstøtter* 35
 KALENDER 40

FILM X PÅ ANDENPLADS

Det Danske Filminstituts interaktive filmstudie FILM X blev nummer to i net-afstemningen 'Byens bedste sted for børn' på www.aok.dk i maj.

Eksperimentariet i Hellerup blev nummer et. De øvrige nominerede var Tivoli, Zoo og Statens Museum for Kunst.



Foto: Per Morten Abrahamsen

New Nordic Children's Film

2. - 4. Oct. 2003

BUSTER

Copenhagen International Children's Film Festival

29. Sept. - 5. Oct. 2003

Akkrediterings-deadline: 15. august

Akkrediterings-formular på festivalens nye hjemmeside: www.busterfilm.dk



Foto: Jan Buus

SPEJDERDRENG MED SÆRE DRØMME

Det var lidt af en sensation, da Anders Østergaard fik adgang til Tintin-arkivet i Bruxelles. Nu har han skabt en international dokumentarfilm, *Tintin et Moi*, der dykker ned i Tintins underbevidsthed og udforsker sammenhængen mellem tegneserien og skaberen Hergés sjæleliv.

AF CLAUD CHRISTENSEN

"MRKRPXZKRMTRZ! Min whisky, din drukkenbold! ... Fyldebøtte! ... Sut! ... Bavian! ... Klaptorsk! ... Svamp! ... Spritter! ... Subjekt! ... Spruttyv! ... Svirebror! ... Svumpukkel!"

Det var dråben. På en iskold bjergside i Tibet, i sne til haserne og hinsides enhver civilisation, opdager Kaptajn Haddock, at den afskyelige snemand har tømt hans whiskyflaske. "Hundrede billioner sribede havkatte! ... Kom herved, din feje kujon," råber Haddock rasende og bliver prompte straffet af en lavine, der

vælder ned over ham. Men snart gør Haddock og venen Tintin en endnu mere forfærdende opdagelse. De finder resterne af det fly, der skulle have bragt Tchang, Tintins gamle kinesiske ven, til Katmandou.

"Det er selvfølgelig ikke første gang, at der er faldet en flyvemaskine ned i et Tintin-album," siger

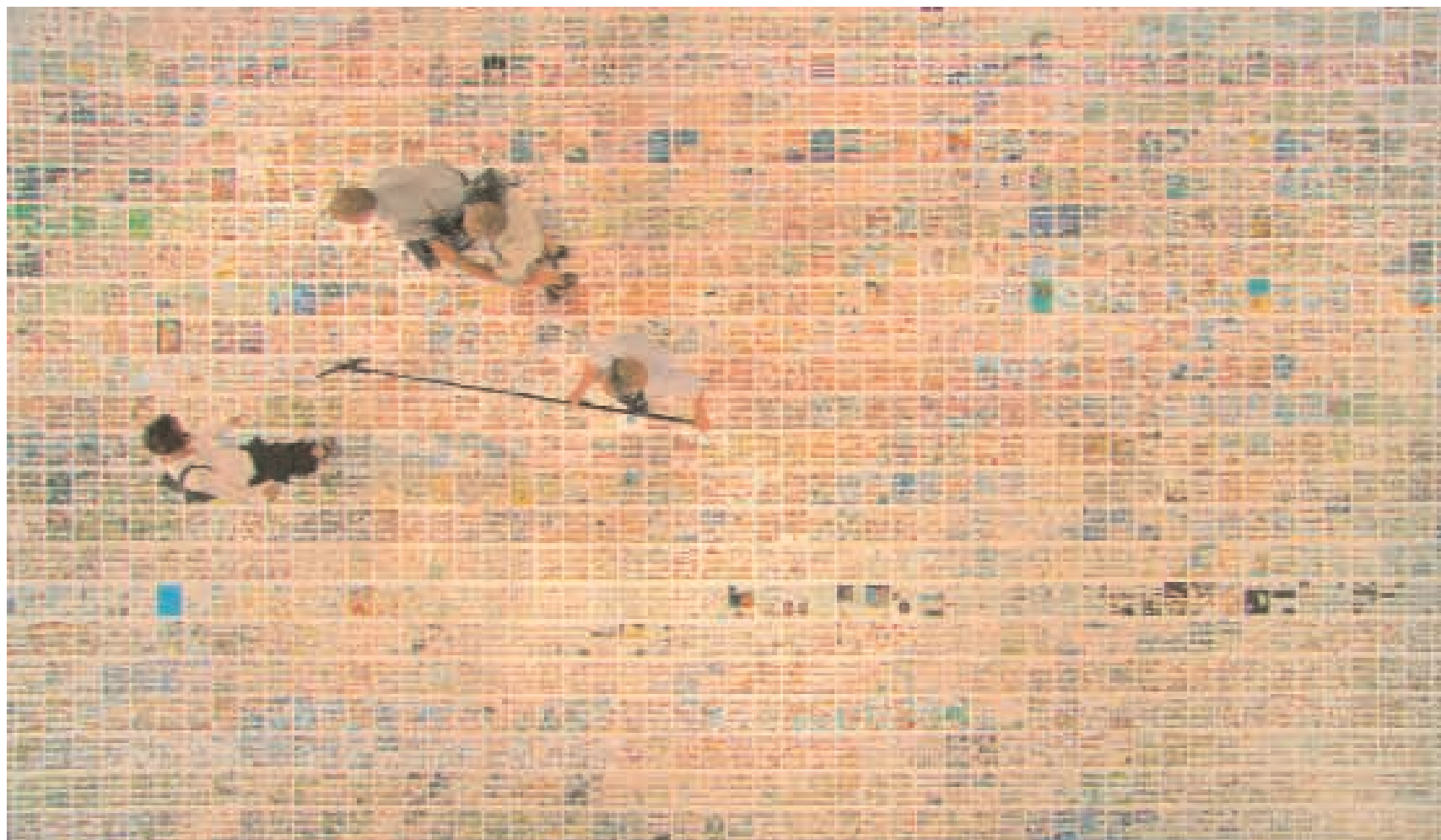


Foto: Martin Stampé

Anders Østergaard. "Men hvis vi f.eks. tager *Den sorte ø*, så kommer flyveren pruttende og bom: Den falder ned! Det er tegneserie, cartoons. I *Tintin i Tibet* er det forulykkede fly et vrag, det er blæst i smådele, et flysæde ligger i sneen ... højest realistisk og højest gruopvækkende. Jeg har altid fornemmet, at der måtte ligge noget bag dette billede og bag hele *Tintin i Tibet*. Der er en anden inderlighed og alvor i albummet fra 1960, man kan næsten tale om en spirituel kraft."

INDRE SJÆLEDRAMA

Og rigtigt nok. Da Anders Østergaard begynder at studere Hergés livshistorie, viser det sig, at den belgiske tegner (født Georges Rémi, 1907-1983) gennemgår en livskrise i de år, hvor han tegner *Tintin i Tibet*. Han har sære, hvide drømme om skeletter og mumier og om at blive begravet i sne. Den katolsk opdragede Hergé, der var spejder som dreng og startede som tegner for et belgisk spejderblad, går i psykoanalyse og indser, at han må gøre op med den hvide dæmon: dyden og renheden.

Året efter bliver Hergé skilt, flytter sammen med en 28 år yngre kvinde, smider hæmningerne overbord og griber den ny tids livsværdier. Da næste Tintin-album, *Det gådefulde juveltyveri*, kommer på gaden i 1963, er Tintin stadig den plusfour-klædte dydsdragon, men historien ligner ikke de foregående Tintin-eventyr. Den består af en absurd serie af optrin, hvor ikke mindst operadivaen Castafiore forsøger at gøre livet surt for Kaptajn Haddock.

"Det er dét, der interesserer mig allermost: Forholdet mellem liv og kunst," forklarer Anders Østergaard. "Hergés indre sjæledrama finder vej til tegneserien på trods af, at formen er meget stram. Dykker man

ned i de psykiske lag i historierne, i hallucinationer og drømmesekvenserne, er det tydeligt, at Hergé ikke er en mand i ligevægt. Han er et meget sensitivt og nervøst menneske, der suger impulserne til sig, men samtidig prøver at få kontrol og visdom. Og i løbet af halvtredserne bliver balancen mellem kunstner og medium påvirket af Hergés personlige modning. Han lægger sit liv om, og Tintin-universet bliver aldrig det samme igen."

MUSIK OG JOURNALISTIK

Anders Østergaards fascination af det detaljerige Tintin-univers går tilbage de tidligere halvfjerdserne, hvor han får sit første Tintin-album, *Kong Ottokars scepter*. "Dengang var man jo nøglebarn, dvs. man gik og underholdt sig selv, og middelklasseforstaden Virum, hvor jeg voksede op, var rig på stimuleret kedsomhed. Denne suburban experience er noget, jeg kan identificere mig med. For at slå tiden ihjel drømmer man sig væk, og det fremmer uden tvivl kreativiteten," smiler Anders Østergaard.

Egentlig ville Østergaard være musiker, men han er også optaget af samfundsforhold og uddanner sig til journalist - som Tintin! På Journalisthøjskolen vækkes hans interesse for dybdybende journalistik, og efter uddannelsen bliver Østergaard tilknyttet TV 2's dokumentarflagskib *Fakzeren*. Han skildrer instruktøren Henning Carlsens *Gensyn med Johannesburg* (1996), og laver i samme håndværksdokumentariske genre den Danida-støttede *Malaria!* (2001).

Men det er med *Troldkarlen* fra 1999, at Anders Østergaard for alvor forener sit musiske og journalistiske talent og træder i karakter som en personlig filminstruktør. Filmen er et bevægende portræt af

den svenske jazzmusiker Jan Johansson. I stedet for den sakrale tilgang, der præger mange kunstnerportrætter, stiller Østergaard konkrete spørgsmål til Johanssons musik, og samtidig bringer han den afdøde musiker til live med en kongenial brug af et rigt holdigt arkivmateriale.

"Ingen film om kunst kan have anvendt så lidt retorik, og ingen har mere overbevisende påvist, hvordan den kunstneriske proces med at skabe musik føles," har Michael Rabiger - lederen af en stor amerikansk filmskole - vurderet i nærværende blad (#06).

UCENSURERET INTERVIEW

Troldkarlen er da også med til at bane vejen for Østergaards nye film. Hergés arvinger er berygtede for at vogte nidkært over Tintin, men da de bliver præsenteret for *Troldkarlen*, giver de sensationelt den danske instruktør adgang til Tintin-arkivet.

"De har nok fornemmet, at jeg grundlæggende var drevet af en glæde ved værket - at det ikke handlede om at klæde berømmheden af. Og så tror jeg, at det var en fordel, at jeg ikke kom fra Belgien eller Frankrig. Jeg var ikke en del af nogen lejr eller tilhørte en Tintin-fraktion. Endelig er der i mange midt- og sydeuropæeres øjne noget uskyldig over det høje nord; der er ingen, som tiltænker os usle motiver," siger Anders Østergaard, der for at få rene linier skriver et manuskript, som Tintin-fonden godkender.

Det største scoop, Anders Østergaard gør i Tintin-arkivet, er en stak kassettebånd, der indeholder et myteomspundet 12 timer langt interview med Hergé fra 1971. Interviewet blev lavet af Numa Sadoul og er udgivet i bogform, men i en version, som Hergé havde redigeret kraftigt.



Tintin i Tibet. Tilladelse fra Moulinart

”Mundtligt er interviewet meget stærkere. På skrift mister man rytmen, pauserne og stemmeføringen, der siger meget om Hergé. Og så går han meget mere til makronerne i den ucensurerede udgave. Han fortæller åbent om sin katolske baggrund, som styrede det meste af hans voksenliv, om krigen og det traume, det var at blive arresteret og stemplet som værnemager, fordi han havde arbejdet på en nazi-venlig avis under besættelsen.”

MED HERGÉS ØJNE

Tintin et Moi berører dette ømtålelige punkt i Hergés karriere, ligesom imperialismen i debutalbummet *Tintin i Congo* og den primitive anti-kommunisme i *Tintin i Sovjet* får kyndige ord med på vejen af tegneserie-eksperter. Det har været vigtigt at problematisere Hergé og vise omkostningerne ved at leve i en drømmeverden, men målet har ikke været at søge en ‘social sandhed’ om Hergé eller gå i dybden med hans konkrete handlinger, understreger Anders Østergaard.

”*Tintin et Moi* skal snarere ses en slags documentary of the mind. Jeg forsøger at portrættere en bevidsthed og skabe fuldstændig empati: Vi skal se verden med Hergés øjne! Hvad er den psykologiske baggrund for de sublime drømmesyn i Tintin, hvor Tintin og en gal professor flyder rundt på det åbne hav i sarkofager, eller hvor Haddock forvandler sig til en kentaur? Jeg går efter det almene i det private. Vi er ikke fælles med Hergé om at have været værnemager under krigen eller at lide straffen for det, men vi genkender eskapismen eller de bristede illusioner eller det at blive voksen overnight.”

Tintin et Moi har et budget på 7 mio. kr., og filmen er optaget i High Definition. Den største udfordring

har været at skabe en overbevisende billedside. Hvad stiller man op med et lydinterview uden billeder? Instruktøren har her valgt at rekonstruere miljøer og filme historiske begivenheder så at sige som skyggespil. Hergés gamle kontor er f.eks. rekonstrueret ned til mindste detalje, men i stedet for at bruge en skuespiller som stand-in for Hergé, dvæler kameraet ved genstande i lokalet – bl.a. Hergés briller på bordet – så vi blot fornemmer mesterens tilstedeværelse. Andre gange filmes der gennem glas, så man kun ser omridset af nogle mennesker.

NYSKABENDE TEKNIK

Anders Østergaard har dog skønnet, at det er nødvendigt, at vi indimellem ser Hergé tale. Til det formål har han brugt en ny revolutionerende teknik.

”Det lader til, at folk har et bevægelsesmønster med omkring 16 standard-gestikulationer og en rimelig fast rytme, som de siger deres sætninger i. Så ved at samle syv-otte forskellige Hergé-interviews fra perioden 1967-1979 og lave en grov grafisk bearbejdning af billederne har vi via computermanipulation fået Hergés mundbevægelser til at passe med lydsiden på båndinterviewet. Det er ret flabet, men jeg synes, at det fungerer.”

De mest storslåede visuelle effekter i filmen er et 3D-agtigt åbningsbillede, hvor vi bevæger os ind i tegneserie-ruden med den nedstyrtede flyvemaskine i *Tintin i Tibet* og går 200 meter igennem sneen. Og i et kæmpe mangefarvet mosaikbillede ser vi med de 23 Tintin-albums 1.428 sider lagt op som et puslespil på størrelse med en tennisbane Hergés samlede livsværk i ét mageløst billede!

”Hergé har givet brændstof til millioner af europæis-

ke børns drømme og håb, og når man tænker på den visuelle styrke som hans arbejde rummer, fortjener han et portræt med et højt filmisk ambitionsniveau,” siger Anders Østergaard og tilføjer, at det primære mål med filmen er at give folk lyst til at genlæse Tintin – gerne med nye øjne.

”Tintin er en spejderdreng, men Tintin-bøgerne handler i virkeligheden ikke om Tintin-figuren. De handler om miljøet omkring Tintin – plots, stederne, drømmene, hallucinationerne og de mange bifigurer, som er det livfulde og virkelig har ført én rundt i verden som barn.”

”Min egen yndlingsfigur er Kaptajn Haddock, fordi han er sjov uden at være en ren karikatur. Han er ikke skør i bolden, han skælder kun ud, når bægeret er fyldt til randen. Det siger noget om Hergés psykologiske præcision, og samtidig fungerer Haddock-figuren som the comic relief – han punkterer begivenhederne, når de bliver for alvorlige eller indviklede. Heroverfor er Tintin et hul, som er skåret ud af kartonen, og hvor man selv kan stikke sit hoved ind. Tintin er det optimale identifikationspunkt, og jo mere kedelig han er, jo mere får han bipersonerne til at blomstre” ■

Claus Christensen er filmanmelder på dagbladet Information og redaktør af EKKO.

ANDERS ØSTERGAARD Født 1965. Musiksproglig student. Uddannet fra Journalisthøjskolen 1991. Arbejder sideløbende som tekstforfatter på et reklamebureau og researcher på dokumentarprogrammer. Får et gennembrud med *Troldkarlen*, der vinder på Odense Filmfestival 1999. Film: *Kaptajn Janssens Bror* (1990), *Gensyn med Johannesburg* (1996), *Fra asken i ilden* (2000), *Troldkarlen* (1999), *Malaria!* (2001) og *Tintin et Moi* (2003).

KUNSTEN AT BEGYNDE

En films titelsekvens skal på få minutter skabe et kondensat af hele filmen. Det mente filmtitel-mesteren Saul Bass, som stadig er credits-kongen - men der begynder at komme nye profiler inden for feltet.

AF EVA NOVRUP REDVALL & CLAUD CHRISTENSEN

Hvordan kommer man bedst i gang med en historie? Det spørgsmål stiller manuskriptforfattere, instruktører og klippere sig naturligvis ofte, og en central del er titelsekvensen. Hvordan giver man den bedste introduktion til en films genre, indhold og temaer? Hvordan fanger man os fra starten og skaber den rigtige forventning til det, der kommer efter?

Filmtitel-sekvensers primære funktion har altid været af praktisk karakter; en række mennesker har været involveret i produktionen, og deres navne skal fremgå, inden vi bliver kastet ud i selve filmen. Filmhistorisk blev det i mange år hurtigt overstået med et par informative skilte. I løbet af 50'erne og 60'erne skabte en række fantasifulde pionerer imidlertid - nu klassiske - bud på, hvordan man kunne løse den informative opgave på en sjovere måde og samtidig gøre titelsekvensen til en integreret del af filmens univers. Mest kendt er Saul Bass, som gennem en lang karriere gang på gang forbløffede med sin originale tilgang til titlerne.

UDTRYKSFULD GRAFIK

Den grafisk uddannede Saul Bass (1920-96) indledte credits-karrieren i 1954 med Otto Premingers *Carmen Jones*, hvor han animerede en flamme med en sort rose, som han havde skabt som reklamesymbol for filmen. Året efter lavede han titelsekvensen til Otto Premingers *The Man With the Golden Arm*, som fik stor opmærksomhed og regnes som gennembruddet for grafisk inspirerede filmtitler. Sekvensen viser en grafisk hånd, og bogstaverne er syle. Sekvensen var en af de første til at bruge et jazz score, og kombinationen af billederne og musikken gav en fornemmelse af det stikkende tema i historien om en heroin-junkie, som drømmer om at blive jazz-trommeslager.

Bass er især kendt for sit arbejde med Hitchcock sidst i 50'erne og mange år senere med Martin Scorsese på film som *The Age of Innocence* og *Cape Fear*. Hans erklærede mål var at skabe et kondensat af filmen på nogle få minutter, og han revolutionerede films titelsekvenser med sin moderne, minimalistiske stil, der som han selv formulerede det, reduktionistisk satsede på "less is more". - Helt modsat tidens trend i

30'erne, hvor han fik arbejde i Warner Bros' reklameafdeling, hvor holdningen var, at man skulle vise publikum lidt af det hele, så der var noget for enhver smag.

Bass stilsikre tilgang til filmtitlerne stod imidlertid altid i filmens tjeneste, og han har gang på gang fremhævet, at substans går frem for stil. Som han formulerede det, er man som titeldesigner ikke en fri kunstner. Man er mere som en fortolker af manuskriptet, og man må aldrig kaste sig ud i en historie, man ikke kan lide.

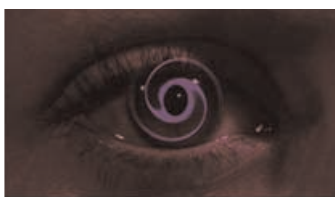
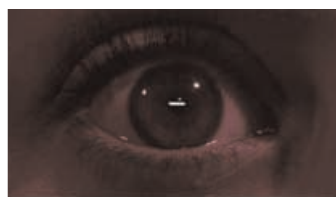
VISUELLE OUVERTURER

Den danske klipper Thomas Krag arrangerede i 1995 et filmtitelseminar med Saul og hans kone Elaine Bass, fordi der efter hans mening var - og er - for lidt fokus på filmtitlers betydning for film herhjemme. Som han fortæller FILM, er han som klipper fascineret af, hvordan man åbner en film, og det er et problem, man altid vender tilbage til.

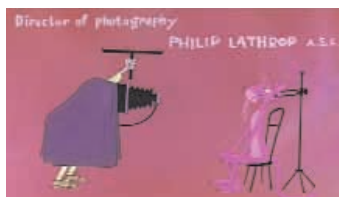
"Det er en meget væsentlig opgave at føre publikum ind i filmen, og det er her, titelsekvensen kommer ind. I de bedste af Saul Bass' titelsekvenser er det lykkedes ham at lave en ouverture, som forfører publikum ind i



Vertigo, Alfred Hitchcock, 1959



Anatomy of Murder (Et mords analyse), Otto Preminger, 1959



The Pink Panther, Blake Edwards, 1959



et anslag, der egentlig fortæller, hvad filmen handler om. Hvad er det for en historie, hvad er det for en genre, hvad er der på spil emotionelt eller dramatisk?”

Thomas Krag nævner Bass' arbejde for Hitchcock som nogle af disse vellykkede ouverturer, der ved hjælp af grafik skaber visuelle metaforer for den efterfølgende handling.

“I *Vertigo*, der både konkret og i overført forstand handler om højdeskræk, har Bass lavet sugende spiraler, der skaber en svimlende fornemmelse. *North by Northwest* åbner med nogle mønstre, der til sidst viser sig at være fronten af en skyskraber, og på den måde skabes den samme grafiske desorientering, som titlen hentyder til (*North by Northwest* er et sted, som ikke eksisterer, *red.*). I hans titelsekvens til *Psycho* er man ikke i tvivl om, at filmen handler om skizofreni med de sort/hvide spejlinger og bogstaver, der går fra hinanden og frem og tilbage i mærkelige grafiske opløste mønstre.”

MANGE LAG

Senere i karrieren arbejdede Bass sammen med sin kone Elaine på en række af Scorseses film, hvor de effektivt blandede grafik og flere billedlag. I *Cape Fear* er indledningens bogstaver skåret over og forskudt en smule, så man får en fornemmelse af, at der er et eller andet skævt. Filmen har også en indledende montage med overtoninger og flere lag, hvor man føler, man bliver trukket ned i det mørke vand med nogle ubevægelige personer, som faktisk er forvrængede ansigter i spejle og vand fra John Frankenheimer-filmen *Seconds*. I *The Age of Innocence* om romantiske forviklinger i en viktoriansk tid, tager Bass elementer fra historien – blomster, kniplinger, breve – og får dem til at arbejde visuelt sammen, ledsaget af musikken fra *Faust*.

Andre klassiske Bass-øjeblikke er de sluttekster, han lavede til *West Side Story*, hvor navnene på filmens medvirkende blev skrevet som graffiti på mure og skilte i New Yorks gadebillede eller hans otte minutter lange titel-afslutning på *Around the World in Eighty Days*.

Bass arbejdede tit med udarbejdelsen af en films logo og plakat og var dermed med til at give en film et sammenhængende design. Flere af hans plakater er klassikere, f.eks. det simpelt skitserede ansigt til Otto Preminers *Bonjour Tristesse*.

BOND-BABE-BEGYNDelser

Det var især i 60'erne, at grafikken fik lov at præge

titel-billederne, ikke mindst tegnefilmsgrafikken, som i den kendte introduktion til *Den lyserøde panter*. James Bond-filmene har siden *Dr. No* i 1962 også leget med især kroppe som grafiske elementer. Maurice Binder (1925-91) lagde fra den første film en egen stil, som sikkert etablerede filmens løfte om eventyr, luksus og erotik. Han designede den klassiske sekvens med Bond set gennem en pistolmunding, og det lykkedes ham konsekvent at fylde mainstream-filmene med nøgne kvindekroppe ved at gå abstrakt i stedet for narrativt til værks. Det gjorde han i 14 film med *License to Kill* (1989) som den sidste, og en James Bond-film ville ikke være det samme uden den opfindsomme leg med agent-universets sexede symboler under titelsangen.

Efter Binders død har Daniel Kleinman ført arven videre fra *Golden Eye* til i dag i et mere teknologi-inspireret look. Hans titelsekvens til den seneste Bond-film *Die Another Day* signalerer dog, at han måske er ved at bevæge sig i en mere fortællende retning. Her indeholder titelsekvensen for første gang scener med betydning for handlingen i form af torturscenerne med den tilfangetagne Bond, som ses mellem de obligatoriske piger.

FILMMEDIETS SMUKKE BASTARDBARN

Den amerikanske designskribent Ken Coupland, som i 2000 tog på turné i USA med et program af titelsekvenser, kalder filmtitelsekvenser “crack for designere”, fordi de har det hele: Hollywood-glamour, bevægelse, farve og lyd. En anden filminteresseret designskribent, Peter Hall, har kaldt titelsekvenser for “filmmediets smukke bastardbarn”, fordi sekvenserne, når de er bedst, både skaber en stemningsfuld indføring i filmen og bliver et selvstændigt lille værk.

Sekvenserne behøver imidlertid langt fra altid være grafiske i deres blanding af bogstaver, billeder og musik, og det er meget almindeligt, at titlerne blot figurerer hen over nogle af filmens første scener, som titeldesigneren måske, måske ikke har været med til at udforme. Ifølge Thomas Krag skriver den amerikanske instruktør og manuskriptforfatter Paul Schrader f.eks. altid en scene ind i historien, som er åbningen, for han vil ikke overlade et så vigtigt element i filmen til “klippere og andet rækkerpak”. Til *Taxi Driver* skrev han en scene, hvor den gule taxa langsomt kommer til syne i damptåge og trækker

Taxi Driver-titlen efter sig, og så kører man rundt i New York og ser byen spejle sig i bilruden.

De sekvenser, man som publikum husker bedst, er imidlertid ofte dem med en markant egen stil. Som den cubanskfødte Pablo Ferros originale titelsekvens til *Dr. Strangelove* eller hans split screen-æstetik i den gamle version af *The Thomas Crown Affair*, som var pionerarbejde inden for hurtig klipning og brug af animation.

NYERE KLASSIKERE

To nyere eksempler på sekvenser, folk husker, er Kyle Coopers cut'n'past-montage i *Seven* med en masse morders ritual med at samle en dagbog over de mord, han begår i løbet af filmen, og den legende indledning til Steven Spielbergs *Catch Me If You Can*. Mange ser Coopers tilgang som en teknologibaseret videreudvikling af Bass' coole, grafiske stil tilpasset informationsalderens billedbombardement. Cooper har siden *Seven* blandt andet åbnet andre paranoia-historier som *Mimic*, *Arlington Road* og det amerikanske remake af *Nattevagten* og har sammen med sit selskab Imaginary Forces også lavet credits til *Donnie Brasco*. Vil man vide mere om detaljerne i *Sevens* titelsekvens, kan man få en udførlig indføring i dens skabelse på Special Edition dvd-udgaven af filmen.

Åbningen til Spielbergs film er lavet af det engelske animationsselskab Nexus Productions, som bevidst gik efter at lave en sekvens, som ikke bare var en kulisser, men en lille, selvstændig historie, der både gav en fornemmelse af den efterfølgende histories stil og dens tidsmæssige forankring. Resultatet blev en morsom tre minutter lang katten efter musen-jagt til John Williams' musik, som til fulde opfylder selskabets stil-mæssige intention om at holde sekvensen simpel og ren, men samtidig give den et sofistikeret look. I forhold til historien er man heller ikke et sekund i tvivl om, at man skal se en let Spielberg-sag med fart over feltet.

Andre nyere titelsekvenser, som de sidste år har vundet bred anerkendelse, er Randy Balsmeyers prolog til *Magnolia* og Marlene McCarthys atmosfærefyldte indgang til *The Ice Storm*. Men vi har alle sammen vores favoritter, og på de følgende sider lader vi danske filmfolk fortælle om nogen af deres ■

Eva Novrup Redvall og Claus Christensen er freelance filmskribenter.



Psycho, Alfred Hitchcock, 1960



The World is not Enough, Michael Apted, 1999



ENQUETE

Hvilken indledning til en film glemmer du aldrig? Og hvad er egentlig en god titelsekvens? FILM har bedt en række danske filmfolk om at give deres personlige bud på titelsekvenser, der har gjort særligt indtryk.

AF CLAUS CHRISTENSEN OG SUSANNA NEIMANN

FORFØRENDE, INDFØRENDE OG USYNLIG

CHRISTOFFER BOE, INSTRUKTØR

- Man kan huske af grundlæggende to årsager - had eller kærlighed. Når det gælder titelsekvenser, er det ikke kærligheden, som for mit vedkommende har sikret erindringen. Titelsekvenser rummer en særegen egenskab, som på mange måder gør dem til filmmediets mest eksperimenterende form. De er filmens sproglige laboratorium. Før musikvideoen og reklamefilmen gav den korte koncise fortælling et legerum, kunne titelsekvenserne brillere med ny teknik og nye ideer. Men hvad vi finder smukt og nyskabende i dag, er ofte trivielt og gammeldags i morgen. Titelsekvensernes styrke er dermed for mig også ofte deres svaghed: Deres iver efter at overraske. I det hele taget deres lyst til at blive set. De kommer til at stå som en stopklods for selve filmen.

Derfor er jeg ikke én, som umiddelbart falder på røven over ægteparret Bass, intro'en til *Seven*, *Den lyserøde panter*, James Bond etc. Men så alligevel. Lad os tage mesteren Saul Bass og en af hans sidste film, *Uskyldens år* (*Age of Innocence*). Den lille sekvens, som blander stop-motion optagelser af blomster, der

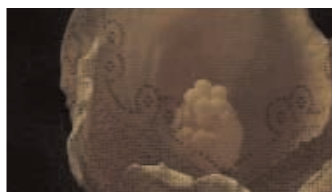
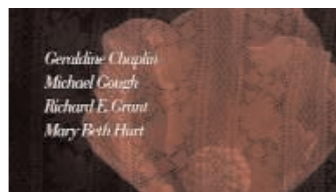
folder sig ud med super-imposede blonder, og tekst - heriblandt credits - er uforglemmelig. En visualisering af præcisionen - det sarte og skrøbelige univers, filmen kredser om. En smuk indførsel i et drama, som bruger alle følelsernes råhed fra Scorseses øvrige film, men i et lukket, mikroskopisk og inderligt univers, hvor en hvisken over middagsbordet kan betyde døden for et livs kærlighed. Den første langsomme blomst folder sig ud og overtages af stadigt hurtigere forløb af udfoldende blomster og bliver til en form for uendelig gentagelse af en på samme tid unik form og et universelt forløb. Den specifikke blomst og dens genetiske kodning til blomstring. Den unikke kærlighed, som altid tager form efter de samme mønstre gennemlevet uendeligt gennem tiden, men for den enkelte kærligheds-syge person helt unik, skøn og smertelig.

Skønheden i titelsekvensen står dog ikke alene. Stafetten gives videre til filmen, som starter med et skud af en buket blomster. De befinder sig på scenen i operaen, hvor historien lægger ud. Så selvfølgelig kan det gøres. Når det gøres af mestre.

Hvad er en god titelsekvens?

- Man ved det ikke, før man ser den. Men grundlæggende: En titelsekvens skal leve med i filmen. Den sætter temaet, men filmen skal også formå at levere varen i forhold til, hvad der loves. Fincher - den måske mest perfektionistiske instruktør, Hollywood har set siden Hitchcock - fejler på denne front med sin seneste, *The Panic Room*. De ildevarslede massive credits, som hænger som tunge skyer midt i Manhattans skyline sætter os en film i vente, som endnu engang fra hans side vil sætte en verden i lave. Men filmen selv vil noget andet. Det har måske været ønsket at fange en verden i panik - men resultatet er blevet en engangsknald-historie.

Titelsekvensen varslers den film, man burde have lavet, men ikke fik gjort. En god titelsekvens er betydende, forførende, indførende og usynlig. Det er, som alt andet her i livet, ikke så enkelt som det ser ud. Simpelhedens mester: Woody Allen. Samme font type i mere end 20 år underlagt knasende, støjende jazzmusik. Forventningens glæde til hvad som vil komme, er den samme hver gang. Sådan kan det også gøres ■



The Age of Innocence, Martin Scorsese, 1993

EN POETISK INTRO

MORTEN PIIL, FILMKRITIKER

Hvilke titelsekvenser glemmer du aldrig?

- Den svimlende, uklippede kameratur, optaget med en seks meter høj kran, der starter Orson Welles' *Politiets blinde øje* (*Touch of Evil*) fra 1958. En tidsindstillet bombe anbringes ved nattetid i en bils bagagerum, og komponisten Henri Mancinis congas accentuerer den tikkende nedtælling. Parret Janet Leigh-Charlton Heston smyger sig ind i kamerabevægelsen ikke langt fra bilen, og først da den eksploderer, klippes der.

derer, klippes der.

Det er fortekst-sekvensen over alle for mig. Welles selv var så glad for sin optagelse, at han ville have den uden fortekster og Mancini-musik, og sådan fremtræder den i ny-udgaven af filmen fra 1998. Men også Anton Karas' dirrende zitar-strenger, næroptaget så de bliver abstrakte i Carol Reeds *Den tredje mand*, har magi. Og Hitchcock var, i samarbejde med Saul Bass, en mester i genren: New Yorker-glasfacaden, der brudstykkevis afspejler gadetrafikken i Hitchcocks *North by Northwest* (*Menneskejagt*), ledsaget af en af

Bernard Herrmanns bedste scores.

Det særlige ved disse sekvenser er den perfekte sammensmeltning af billede og musik. En god titelsekvens skal have et musikalsk løft og skabe en poetisk intro til filmens tema og stil. En god titelsekvens kan suggerere, hvad en film kommer til at handle om. Altså uden at være tydeliggørende anslå atmosfære og tonefald, så appetitten vækkes og sanserne skærpes. Eller med suveræn virtuositet placere os in medias res som Welles gør det i *Politiets blinde øje* ■



North by Northwest, Alfred Hitchcock, 1959

DEN SANSELIGE SANDHED

MOGENS RUKOV, MANUSKRIFTLÆRER OG -FORFATTER

Hvilke titelsekvenser glemmer du aldrig?

- Når jeg tænker rigtigt efter, så er der vist ingen, jeg "aldrig glemmer". "Aldrig glemmer" er noget meget seriøst i et liv. Der er måske nogle åbninger, jeg til stadighed kan huske. Jeg nævner tre, for ellers kunne jeg sidde i timer:

Cassavetes' *Opening Night*, hvor et mærkeligt musebillede - en kvinde i løse gevandter - dobbelt-eksponeret glider over et sort-hvidt foto af publikum i en stor teatersal, mens *Everybody Wants to be Loved* høres med kvindens stemme, og musikken ligesom i et crescendo går mod slutningen.

Leoparden. Store arkitekturbilleder i klassisk stil, men dirrende af lys og varme og stil (hvis man da ellers kan dirre af stil) fra en park, statuer, terrasse, facade, vinduer, der står åbne, insekters lyd, Sicilien en forårsmorgen, credits hen over, vi venter.

Ung flugt. Eiffeltårnet: parisermusik, en eller anden harmonika - der køres hen over huse, toppe af huse, hele tiden dukker Eiffeltårnet op i kørebilledet, det er

kørebilleder alt sammen. Til sidst komme vi hen til Eiffeltårnet, og filmen starter. Også her credits i billedet. Jeg formoder, eftersom det er Truffaut, at det er Eiffeltårnet set fra samme kvarter i byen, fra samme side, indtil sidste billede, sådan formoder jeg.

Så er der ligesom de rigtige titelsekvenser, som mere er metaforiske prologer, end noget som også er dele af handlingen, af forskellig art, f.eks. *Taxi Driver*, eller Saul Bass' rose i *Uskyldens år*, titlen i vandet i *Festen*. Titelsekvensen her er lavet af Thomas Vinterberg og Anthony Dod Mantle, alene i et babybadekar ved Søerne i København, som en slags improvisation med de forhåndenværende søms midler, en primitiv arbejdsform, som også Bass brugte sofistikeret. Bass er den største inspiration i titelsekvenser.

Hvad var det særlige ved dem?

- En nydelse og en slags sandhed. Det er ligesom den sanselige sandhed om det, der sker i filmen. Ikke den rationelle sandhed, slet ikke den ideologiske sandhed, men den sanselige sandhed eller rigtighed - til at tage at føle på, skrevet ud af virkeligheden mere end ind i virkeligheden - af forestillingen om virke-

lighed, hvor altså forestillingen har overskredet sig selv og er blevet til umiddelbart givet stof.

Bedste eksempler er måske her *Ung flugt* og *Festen*. Ingen af os forbandt nogen særlig sammenhæng mellem *Festen* og vand. Men rigtignok ligger der ligesom vand i filmens forestilling uden om filmen. Der er vandet i glasset, badekarret, søen ved huset osv. En dag - mener jeg at kunne huske - var det nødvendigt, at der kom den titelsekvens. Den skulle laves, færdig. Jeg tror, at det må have været sådan, at filteret mellem Thomas, Tony og virkeligheden må være taget væk. De tog det badekar, fyldte det med vand, gik ned til søerne for at have plads og lys, rystede badekarret, så der kom bølger i det. 'Vand' er meget tæt inde i Thomas' viden om virkeligheden, hvis man kan sige det sådan.

Ung flugt. Jeg forestiller mig, at "Eiffeltårnet dukker op bag hustage" meget er Truffauts forestilling om byen. Jeg tror, at der ikke er noget, der er mere Paris for ham end det. Det er sådan, jeg tror, han har fået lavet sekvensen. Der er ligesom ikke noget at komme ud over ■



Opening Night, John Cassavetes, 1977

ET SELVSTÆNDIGT VÆRK

GUNNAR WILLE, LEDER AF FILMSKOLENS ANIMATIONS LINIE

Hvilke titelsekvenser glemmer du aldrig?

- Walt Disneys kortfilm med Mickey Mouse fra 40'erne, *Dommedag nu* og *The Ice Storm*.

Mickey Mouse-filmen er min første filmoplevelse. Jeg ved ikke, hvor gammel jeg var, men jeg tror cirka fire år, og denne biografoplevelse har brændt sig ind i mig. Jeg husker den varme røde farve på en stofagtig baggrund og Mickey Mouses glade ansigt omgivet af gyldne stråler, der toner frem sammen med musikken. Jeg husker ikke filmen, men titelsekvensen har overlevet de mange år og er for mig indbegrebet af tegnefilmsoplevelse. Alle tegnefilmene i 40'erne havde en tilsvarende åbning, men denne har en særlig betydning for mig, fordi det var min første film i biografens mørke. Den har et enkelt budskab, nu kommer der noget sjovt og varmt, og den har genkendelsens mulighed i sig, en gang set aldrig glemt. Den åbner filmen på den rigtige måde og overtrumfer ikke det, der kommer efter, den annoncerer det. Når man tager i betragtning, at den er titelsekvensen til en animeret film, hvor man kunne fristes til at tage alle mulige smarte tricks i anvendelse, så er den forbavsende enkel uden at være skrabet. Det holder jeg af.

Dommedag Nu har ingen titelsekvens, men en meget intens og malerisk start. Man ser et udsnit af junglen, hører *The Doors* synge og spille og hører lyden af en fjern helikopter. Man ser understellet af

helikopteren passere, og kort efter bryder junglen i brand. Gennem flammerne skimter vi ansigter og ting. Den brændende jungle og lyden af helikopteren overblændes langsomt til en roterende vifte i et loft. Vi er i et hotelrum, og filmen begynder. Den sekvens glemmes aldrig på grund af sin enkelhed og samtidig meget voldsomme, uhyggelige og dramatiske intensitet. Der kommer ingen titel eller andre skrevne ord, og det er først senere man tænker over det.

Første gang jeg så filmen var jeg uforberedt, og jeg husker, at jeg et stykke tid ventede på titlen, følte en underlig tomhed ved dens fravær, men så glemte jeg det og blev opslugt af filmen. Der er ingen titelsekvens som denne, og den gør det, den skal. Åbner filmen og fører os ind i dens univers, og dette univers er fremmedgjort, tomt, brændende og fyldt med krigsmaskiner.

The Ice Storm åbner med et tog, der holder i mørket indhyllet i is. Vi studerer det tilisede tog fyldt med istapper og vinduer med isblomster. En lavmælt musik båret af en fløjte og knirkende islyde. Vi er i en frossen verden. Titelsekvensens tekster toner frem på sort baggrund. De er isblå og opløses som iståger. Smukt, vemodigt og grumt som filmen. Man fyldes af filmens stemning. En kold hånd griber om ens hjerte, og man fornemmer ubevidst, at man er på vej ind til noget forfærdeligt. Da jeg første gang så filmen, var jeg ikke helt klar over hvilken rystende tragedie, der ventede mig, men jeg vidste med det samme, at denne film havde et billedunivers, der ville være usædvanligt. Den sniger sig ind på en på

samme måde som filmen, der udvikler sig til en verden, hvor alt fryser til omkring tragediens højdepunkt. *The Ice Storm* er en film, hvor scenografien er en betydelig medspiller.

Hvad er en god titelsekvens?

- Jeg valgte de tre film uden at tænke for meget over det. Det skulle være titelsekvenser, jeg aldrig har glemt, så det måtte være de første, der dukkede op. Det blev så disse tre, men i filmens verden af titelsekvenser er der mange, jeg holder af og beundrer. Der er mange andre, som kunne nævnes for deres grafiske kvaliteter, dramatiske indhold, farverige eksperimentering og så videre. Der kunne og burde skrives bøger om dette emne. Titelsekvenser er for vigtige til, at det er noget, der planlægges i sidste øjeblik; de bør være en del af filmens produktion design fra begyndelsen af planlægningen.

En titelsekvens skal være som et scenetæppe, der går til side. Det er filmens åbning, og det første der møder os. Titelsekvensen skal indeholde filmens stemning og forvarse handlingen uden at afsløre noget. Den skal pege ind i filmen, men den skal samtidig være et selvstændigt værk med egen stil og teknik. Den må gerne adskille sig grafisk fra resten af filmen; men den må ikke adskille sig så meget, at den ikke er en del af fortællingen. En titelsekvens er betydningsfuld, netop fordi det er det første, der møder os og derfor er filmens anslag. Den skal være udtryk for et bevidst kunstnerisk og fortællende valg. Som alt anden i filmen skal den være mærket af instruktørens vision ■



The Ice Storm, Ang Lee, 1997



BEGÆRET EFTER AT FORTÆLLE EN HISTORIE

TÓMAS GISLASON, INSTRUKTØR

Hvilke titelsekvenser glemmer du aldrig?

- Om det er min definitive liste, ved jeg ikke, men her er titelsekvenser, som har betydet noget for mig: *Manhattan*, *Once Upon a Time in the West*, *Sezen*, *Dommedag nu*, *Fight Club*, *Uskyldens år*, alle James Bond-filmene, *Vertigo* og *Raging Bull*.

Hvad er det særlige ved dem?

- Woody Allen bruger den samme typografi på sort baggrund i alle sine titelsekvenser - bortset fra *Manhattan*. Jeg har set den utallige gange, for jeg var filmoperatør i Dagmar Biografen, og til sidst kunne jeg Woody Allens voice-over udenad. Billedsiden er sort-hvide cinemascope-billeder af New York, musikken Gershwins *Rhapsody in Blue*, og sekvensen er

klippet rytmisk til Allens voice-over. Til sidst siger han: "New York was his town and it always would be", og så kommer Manhattan-skiltet med et kæmpe fyrværkeri i baggrunden. Det er en fantastisk flot titelsekvens. Man suger byen til sig med det samme.

I titelsekvensen til *Once Upon a Time in the West* er credit-teksterne integreret i handlingen. Skurkene venter på toget på en øde station, de venter på

Charles Bronson – mr. Harmonica – som de skal slå ihjel. Den lange sekvens – jeg tror, den varer 15 minutter! – viser, hvad mændene foretager sig, mens de venter, og teksterne relaterer sig hele tiden til, hvad der sker i billedet. Da toget endelig kommer ind på stationen, går teksten f.eks. ned som en bom foran toget. Det er ekstremt gennemtænkt, og man har vel ikke set noget lignende hverken før eller siden.

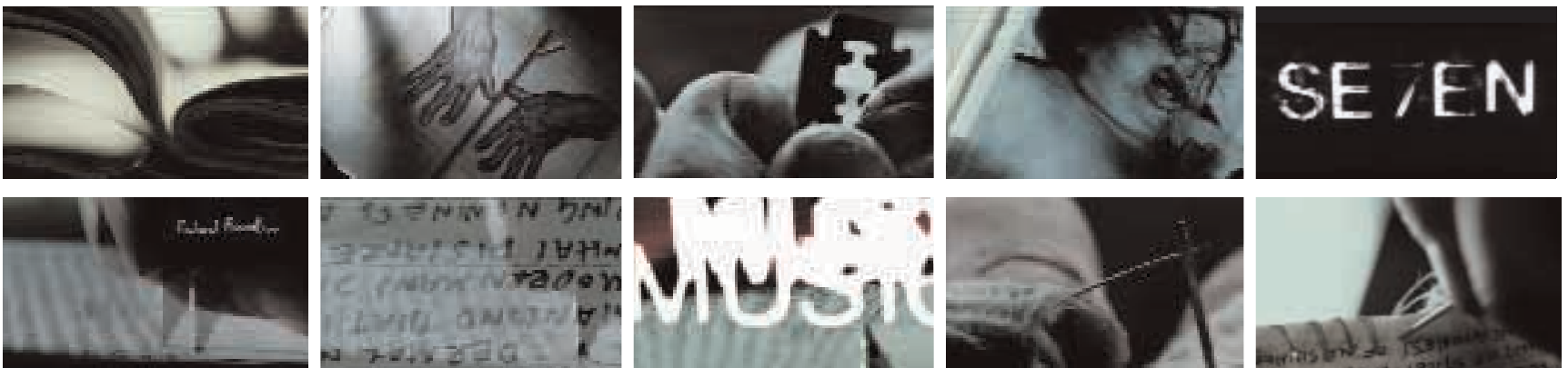
Raging Bull skal have prisen for sin enkelhed. Titelsekvensen viser Robert De Niro, der danser i slow-motion i bokseringen. Jeg kan ikke huske musikken, men sekvensen har en blødhed, som betyder, at hovedpersonens efterfølgende psykopati bliver så meget kraftigere. En titelsekvens behøver ikke være lavet med

de store muskler, hvis bare man har tænkt sig om.

Seven har det, jeg plejer at kalde "casual elegance". Titelsekvensen er elegant, musikalsk og samtidig taler den til underbevidstheden. I nærbilleder ser vi den tekst, morderen sidder og skriver; nogle af ordene forholder sig til de syv dødssynder, som filmen handler om. Vi ser også morderens ritual med at skrabe sit fingeraftryk af med barberblade. Det er point of view-agtigt, vi kommer ind i morderens sindssyge hjerne og oplever tingene med hans øjne. På den måde skaber titelsekvensen en stærk indlevelse: Når filmen for alvor starter, har vi morderen i hovedet. Sekvensen bruger Super 8-optagelser, som har en klang af underbevidsthed. På dvd'en kan man

se, hvordan titelsekvensen er bygget op, og studere dens mange elementer.

De bedste titelsekvenser er dem, som integrerer sig i historien og har et fortællende element. I gamle Disney-film – hvor titelsekvensen f.eks. bare er en bog, der åbnes – tager det meget længere tid at komme ind i historien, fordi titelsekvensen ikke er integreret. En god titelsekvens giver en fornemmelse af historien og dens fortælleform. Det gør heller ikke noget, at titelsekvensen er lækkert lavet. Og så en meget vigtig ting: En titelsekvens skal vise begæret efter at fortælle en historie. Det er det, de gør i James Bond-filmene. Her kan man virkelig se, at filmholdet har både lysten og begæret til at folde historien ud ■



Seven, Davis Fincher, 1994

OVERENSKOMST MED PUBLIKUM

TORBEN SKJØDT JENSEN, INSTRUKTØR

Hvilke titelsekvenser glemmer du aldrig?

– Min indgang til de levende billeder kommet via en baggrund i grafisk produktion og en stor produktion af musikvideoer i årene 1985 til 1994. Derfor er de titelsekvenser, der tiltaler mig, først og fremmest sekvenser med en god rytme, stor musikalitet og et enten flot, rått eller imponerende udtryk. Eller også titelsekvenser, der bare er totalt rammende for filmens grundide. Jeg har faktisk rimelig mange favoritter, men lad mig her blot nævne fire:

All That Jazz (Bob Fosse). Det tager Bob Fosse mindre end to minutter at lukke os ind i filmens univers og dens fire planer: Det imponerende navnelogo i teaterpærer med lyd fra "the stage", hovedpersonen Roy Schneiders hostende sig gennem

morgenbadet til tonerne af Vivaldi (It's Showtime Folks!), samme persons samtale med Gud, da han er død – derefter overgang til første audition-scene, den berømte On Broadway-sekvens.

Amadeus (Milos Forman). Milos Forman lader den sindssyge Salieri råbe og skrike bag lukkede døre, og da hans tjener endelig bryder ind til ham, har han forgæves forsøgt sig i selvmordets kunst. Til tonerne af Mozarts 25. Symfonis 1.sats bringes vores hovedperson gennem Wien til filmens fortekster – og frem til filmens første scene, hvor det afsløres, at Salieri hadede manden bag denne musik.

Magnolia (P.T. Anderson). I en række små fortællinger om begrebet "tilfældighed" anslår P.T. Anderson i sit titeloplæg, at vi skal se en film med en række historier og mennesker, hvis liv måske vil krydse hinanden – måske ikke. Filmen tager sit endelige afsæt i en meget smuk main title-sekvens

med magnoliaer og Aimee Manns meget smukke sang *One*, samt en rundtur til alle filmens karakterer.

Moulin Rouge (Baz Luhrmann). Fra første færd, hvor den lille dirigent i bunden af billedet hæver sin pind, og tæppet går til tonerne af den berømte 20th Century Fox-fanfane, der går over i sort/hvidt scratched Moulin Rouge-logo, der først danser can-can for derefter at blive til David Bowies *There Was a Boy*, og så rider kameraet det vilde ridt over Paris skyline 1899 – ja, fra det øjeblik ved man, at det her bliver vildt, syret, mærkeligt, gruopvækkende melodramatisk og totalt musikalsk – kort sagt: en på opleveren. De første fem minutter af denne film har jeg på DVD set mindst 200 gange.

Det er rart, hvis en film kan lave sin overenskomst med publikum de første par minutter, ergo i titelsekvensen. Og det synes jeg netop, mine fire ovenstående eksempler gør helt præcist ■



Moulin Rouge, Baz Luhrmann, 2001

DANSKE DESIGNERE

Hvad enten en titelsekvens består af en enkel, hvid skrift på sort baggrund eller elegant animerede kunstværker, så kommunikerer de noget om den film, der starter nu. Her fortæller en række fagfolk fra et mindre kendt hjørne af filmbranchen om udviklingen og udfordringerne.

AF JON ADELSTEN

TITELSEKVENSERNES FASTE MAKKERPAR

RASMUS KOCH & JONAS WAGNER

Det grafiske designarbejde på en spillefilm med titelsekvens, logo og plakat koster typisk 80-100.000 kr. Og derfor er det også det første, som producenten skærer væk, når budgettet gennemgås. Det har to af dansk titeldesigns erfarne kræfter Jonas Wagner og Rasmus Koch oplevet rigtig mange gange.

"Da vi startede, var der aldrig penge på budgettet til titler eller egentlige sekvenser. Nu er det så småt ved at være accepteret", fortæller Jonas Wagner.

Sammen med grafikerer Rasmus Koch står han bag en lang række titelsekvenser i dansk film og tv, bl.a. *Edderkoppen*, *Hotellet*, *Nikolaj og Julie*, *Fruen på Hamre* og *It's All About Love*.

Jonas Wagner er uddannet fra filmskolens animationslinje. Siden skolen har han arbejdet med special effects, animationer og titelsekvenser. Rasmus Koch er uddannet fra designskolen. Han har bl.a. designet hele Filminstitutets grafiske linje og er selvstændig med egen tegnestue.

De to har mødt hinanden gennem arbejdet med

filmgrafik og er enige om, at der er langt mellem de interessante titelsekvenser. "En væsentlig årsag til det er, at det ikke er alle spillefilm, der har brug for de store forkromede sekvenser. I virkeligheden er det jo de færreste film, der lægger op til noget stilistisk storslået og markant. Der skal vi mere hen i de kunstneriske fortællinger, mens de film som produceres i øjeblikket - dagligdagshistorierne - ikke har brug for store visuelle statements", mener Jonas Wagner.

Rasmus Koch og Jonas Wagner ser det som deres opgave at få filmfolk til at forstå, hvor vigtig en rolle titlen spiller for publikums oplevelse af filmen.

Hvorfor kan man ikke bare filme et skilt, hvor der sort på hvidt står, hvad filmen hedder og hvem der har instrueret osv.?

"Det kan man også godt, hvis det passer til historien. Det vigtige er, at selv hvide bogstaver på sort baggrund kommunikerer noget. Man kan ikke ikke-kommunikere, det er vores gamle mantra. Et punktum er ikke bare et punktum. Det er ikke bare en rund prik. Et punktum kan også være spidst, have tentakler eller være højt, smalt og tungt. På den måde

ligger der et niveau, som går længere ned end bare at være et bogstav - det handler ikke om pænt eller grimt - det er et spørgsmål om at præcisere sproget. En titelsekvens æstetiske udtryk skal ligge i direkte forlængelse af historien", siger Rasmus Koch.

FILMENS SIGNATURBILLEDE

Adspurgt om hvilke danske titelsekvenser, der har gjort indtryk, bliver der stille - rigtig længe. Lige inden man overvejer at stoppe båndoptageren, kommer så samstemmende Lars von Triers Europa med togskinne og Max von Sydows hypnosestemme samt *Dancer in the Dark* med sin lange sorte passage kun med sang.

Blandt deres egne mest vellykkede arbejder nævner de titelsekvensen til tv-serien *Edderkoppen*, som de lavede sammen med scenografen Anton Lipp. Her lykkedes det at kommunikere hele historien gennem et billede i en lang sekvens.

"Enhver historie har ét billede, der opsummerer konflikten, som en metafor for filmens drama, det skal bare findes. Da vi pludselig blev kaldt til møde





Makkerparret Koch og Wagner i Kochs tegnestue i Gothersgade. Foto: Jan Buus

med instruktøren, var jeg netop kommet i tanke om et billede fra afslutningsscenen i Orson Welles' *The Lady From Shanghai* – hvor nogle spejle smadres og skårene danner et mønster, der minder om et edderkoppespind. Det tog vi, arbejdede med farverne og smækkede et videoprint på bordet og sagde til instruktøren "Her har du dit billede af serien!", fortæller Jonas Wagner.

Siden blev sekvensen med udgangspunkt i billedet fra Welles filmen, til et helt lille forløb tintet i rød/sort monokrom med en original typografi, som Rasmus Koch havde fundet i kælderen under dagbladet Information. Bogstaverne havde været anvendt i bladets illegale tryk under besættelsen, og havde præcis det tidstypiske udtryk, som makkerparret søgte.

DEN KREATIVE UDVIKLING MÅ SKE UDEN FOR COMPUTEREN

Da David Finchers gyser *Se7en* kom i 1995, fik den nogenlunde samme effekt på unge designere og filmfolk, som da Saul Bass' coole og minimalistiske

jazz intro til *Anatomy of a Murder* ramte lærredet 36 år tidligere. *Se7ens* helt specielle introsekvens, bla. med en skrift ridset direkte på filmstrimlen, var designet af amerikaneren Kyle Cooper. Med hans arbejde fik mange i branchen for alvor øjnene op for mulighederne i at give spillefilm gode titelsekvenser. "Lige efter *Se7en* kom alle instruktører og bad om en titelsekvens ligesom den, lige meget hvilken film de havde gang i. Det vil svare til, at man sagde til en skuespiller "Du skal bare spille ligesom Nicole Kidmann gjorde i den og den film". Man ville jo få et blåt øje! Det er jo dårlig instruktion", siger Jonas Wagner.

De nyskabende og avancerede titelsekvenser fra udenlandske film har øget behovet for gode danske titelsekvenser, men de to mener, at den kreative udvikling bevæger sig bort fra de meget avancerede computeranimationer med 3-D effekter og hundrevis af lag. "Computerprogrammerne gav designerne mulighed for at skabe hurtige udtryksfulde grafiske løsninger. *Se7en* er et glimerende eksempel. Men når maskiner kan levere hele varen, så sker der også et brud. Og der er vi nu. Vi begynder at søge specifikt

efter, hvad det er for en historie, der skal fortælles, og vi er mere kritiske i forhold til det virvar af muligheder, som teknikken tilbyder", siger Rasmus Koch ■

Jon Adelsten er freelance journalist.

JONAS WAGNER 38 år, er uddannet på Filmskolens animationslinje. **RASMUS KOCH** 33 år, er uddannet på Danmarks Designskoles linje for Visuel Kommunikation og har netop modtaget Statens Kunstfonds tre-årige arbejdslegat. Sammen har de bl.a. lavet titelsekvenser til *Sekten*, *Invidia*, *2000*, *Max*, *Besat*, *Fruen på Hamre*, *DonsPlum*, *It's All About Love*, *Edderkoppen* (tv), *Hotellet* (tv) og *Nikolaj og Julie* (tv).

EDDERKOPPEN

MIDSOMMER
WIDOWEN

NIKOLAJ
OG JULIE

HOTELLET

FRUEN
PÅ HAMRE

DOGMEDESIGN I NYE RETNINGER

PAUL WILSON

Umiddelbart er det ikke visuelt interessante titelsekvenser, man tænker på i de kyske dogmeprojekter. Men dogmefilmene har efterhånden vist mange nye kreative veje i titelsekvenser. Nogle af dem står englænderen Paul Wilson for. Efter at have arbejdet med at designe filmplakater og trailers i London og kun have drømt om at lave titelsekvenser, slog han sig for to et halvt år siden ned i Danmark. Første opgave var plakaten til Susanne Biers *Elsker dig for evigt*, men da han hørte, at de også manglede en titelsekvens, slog han til.

"Dogme har jo mest brugt håndskrevet typografi, så jeg ville gerne prøve noget anderledes. Siden jeg så første gennemklip af filmen, havde jeg haft ideen om at bruge effekten fra det varmesøgende kamera. Ved at varme bogstaver op og trykke dem på gulvet, kunne vi få de varmespor, de efterlader med kameraet. Jeg syntes, det passede godt til historien, og Susanne var heldigvis vild med ideen med det samme".

Sammen med filmens medklipper Thomas Krag sad Paul Wilson to dage på knæ i et koldt studie, hvor de skiftevis varmede de udskårne bogstaver op med et strygejern, trykkede dem mod gulvet og filmede med det særlige kamera inden varmesporet

dampede af. Effekten skulle passe til billederne i filmens start, hvor fotograf Morten Søborg har filmet folk omkring Kgs. Nytorv, så de fremstår som hvileløse hjerter, der vandrer rundt i byen.

Paul Wilson blev optaget af de udfordringer, der ligger for en titeldesigner i dogmereglerne. Og på Natasha Arthys *Se til venstre ...* fik han igen muligheden. "Jeg var interesseret i, hvordan vi kunne skubbe dogme et nyt sted hen og stadig arbejde inden for reglerne. På *Se til venstre...* ville vi gerne have bevægelsen ind, for i den sidste scene rejser alle jo væk. Den stemning ville vi gerne fortsætte i slut-credits, men man må jo ikke animere titlerne. Derfor besluttede vi at male alle bogstaverne på en vej ude i filmbyen og så affilme dem fra en rullende bil, men det skulle være samme skrifttype som i titel og på plakat".

Paul Wilson griner stadig over det groteske store arbejde, hvor hele holdet og Natasha Arthys kæreste, venner og familie brugte en hel dag på at klippe omkring 3.000 bogstavskabeloner ud og endnu en hel dag på at male dem. Særligt besværligt var lyd-firmaet Dolbys logo, som skal vises, og ikke mindst Nimbus detaljerede logo. En opgave der blev betroet Natasha Arthys mor.

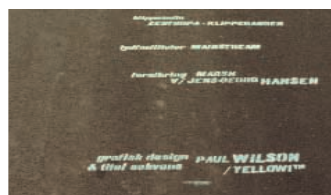
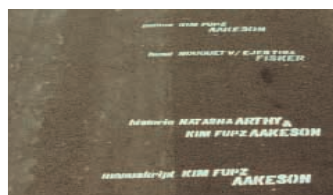
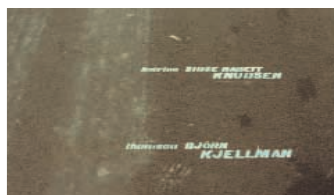
"Efter to lange dages forberedelser tog det kun en

halv time at filme. Bilen blev skubbet uden motor, så lyden ikke forstyrrede, det var perfekt, men til allersidst i optagelsen går producerens walkie talkie i gang", griner Paul Wilson. Lyden kom med i filmen, og det er sådan en detalje, der gør dogme sjov og særlig, mener englænderen.

Paul Wilson kom til Danmark pga. den almindeligste indvandringsårsag udover flugt og familiesammenføring – danske kvinder.

"Jeg elsker den danske filmbranche. Budgetterne her er langt mindre end i England, men det presser kreativiteten frem. I England arbejder man som designer kun med distributionsfolkene i et stort system, hvor ideer tit går tabt i de mange led. Her arbejder jeg direkte sammen med produktionen – altså instruktør og producer – og der opstår et tæt forhold, hvor ideer spilles frem og tilbage. Jeg elsker den måde, vi arbejder på, og jeg elsker de mennesker, jeg arbejder med. Så jeg bliver her! ■

PAUL WILSON, 30 år. Uddannet Bachelor of Arts, University of Humber. Titelsekvens til bl.a. *En kort en lang*, *Wilbur begår selvmord*, *Jeg er Dina*, *Okay*, *Elsker dig for evigt*, *Se til venstre, der er en svensker*, *Rembrandt*, *Nu* (Nouvellefilm). Desuden plakatdesign på bl.a. *Lock, Stock & Two Smoking Barrels*, *Snatch*, *Sexy Beast*, *Reconstruction*, *Manden bag døren*.



Hele filmholdet og Natashas Arthys familie var på hårdt arbejde, da credits til *Se til venstre*, der er en svensker skulle males på asfalt i Filmbyen

TITELSEKVENSENS SOM MEDITATIV EPILOG

JABALI RAVN

I slutningen af Nicholas Winding Refns *Fear X* ser vi en mosaik af utydelige overvågningsoptagelser fra et storcenter, samtidig med at filmens main-credits toner frem. Refn har anbragt sin titelsekvens i slutningen af filmen, og den kommer til at virke som en meditativ epilog, hvor man kan forsøge at samle brikkerne i den historie, vi lige har fået serveret. Lærredet er opdelt i ni skærme, der viser optagelser fra overvågningskameraerne i det storcenter, hvor hovedpersonens kone er blevet myrdet. Sekvensen understreger det fragmentariske og de mange brik-

ker i historien, der forvirrer tilskueren såvel som hovedpersonen i forsøget på at opklare mysteriet om mordet.

"Vi ville gerne lade historien fortsætte på en måde, selvom filmen er slut", fortæller Jabali Ravn. Han er manden bag titelsekvensen og resten af det grafiske arbejde på *Fear X*.

"Hovedpersonen Harry leder jo gennem hele filmen efter spor ved at gennemse overvågningsoptagelser af det storcenter, hvor hans kone er blevet myrdet. Så meningen med titelsekvensen var at fortsætte Harrys søgning efter spor i de mange forvirrende og utydelige optagelser".

INPUT FRA REKLAMEBRANCHEN

Nicholas Winding Refn ønskede fra starten af projektet en titelsekvens i slutningen af filmen – i øvrigt uden at selve titlen fremgår. Og Jabali Ravn forsøgte at udnytte den placering i sit arbejde.

"Jeg ville gerne komme med noget ekstra til filmen, tilføre noget fra min position. Og filmnørderne vil kunne se, at mordet faktisk begås igen på de overvågningsbilleder, der er lagt ind til sidst. Jeg fandt noget footage, der ikke var blevet brugt, hvor der desuden viser sig skyggen af en fjerde person, som igen giver nye løsningsmuligheder i mordgåden. Så historien står åben. Titelsekvensen skal illustrere det, som er

problemet for hovedpersonen, at han ikke give slip på sin sorg. Derfor skal mordet gentages til sidst”.

Jabali Ravn arbejder normalt som art director på et stort reklamebureau, men når Nicholas Winding Refn skal i gang med et nyt projekt, er han blandt de allerførste på instruktørens telefonliste. De to har arbejdet sammen siden laserdisc-udgivelsen af Refns *Pusher* og Jabali Ravn har tilført produktionerne

input fra reklamebranchen.

”Jeg er med fra manuskriptets første udkast, og allerede der forsøger jeg at lave logoet for at finde et grafisk udtryk for historien, så der bliver en synergi-effekt mellem os på projektet. Det er jeg vant til fra reklamebureauet, og det er enormt hjælpsomt for mit arbejde at være med fra starten. På den måde kan jeg præge det videre forløb, så det bliver en

helstøbt pakke på hele filmen og med grafiske guidelines på alle annoncer, plakater, still-billeder og titelsekvens ■

JABALI RAVN 30 år, uddannet art director. Coverdesign til laserdiscudgaven af *Pusher*. Titelsekvens og alt grafisk design til *Bleeder*, *De Udvalgte* (TV) og *Fear X*. Plakatdesign til afgangsfilmene *Notater* af Dorthe Høegh Brask.



Historien forsætter i Jabali Ravns slutcredits til *Fear X*

ANALOGT DESIGN RYKKER GRÆNSER PÅ TV

SPILD AF TID

Det stærke visuelle udtryk som er sjældent i spillefilmens titelsekvens ses til gengæld oftere på tv og ikke bare i tv-fiktion. Tv har et naturligt behov for en genkendelig og slagkraftig introduktion til alle programmer, så indholdet kan ”brandes” til den helt præcise målgruppe.

Ikke overraskende er det DRs B&U afdeling, der har præsenteret nyskabende tv-grafik ofte produceret af den lille tegnestue Spild af Tid ApS på Nørrebro. De er blevet kendt for en ny mere rå og håndlavet tilgang til animeret grafik, hvor det på overfladen i hvert fald, ser ud som om computeren slet ikke har været tændt.

”Vi arbejder meget analogt og prøver at gøre tingene mindre computeragtigt, mere rystede, hjemmelavede og low-fi-agtige. Det passer også godt til tv, synes vi. Det er jo – med sin grove opløsning – ’grimt’ i forvejen”, siger Jakob Thorbek.

På tegnestuen sidder de og klipper og klistrer med saks og limstift ligesom i de gode gamle dage i rød stue. Gruppen er også vilde med at sy deres egne

dukker, som animeres i stop-motion optagelser og bruges i tv-sekvenser som fx dukken Jeppe i DR2s hedengangne ungdomsprogram Plan B.

”Vi kan bedst li’ at lege med opgaver, hvor rammerne ikke er for snævre; som i ungdomsprogrammer og satire. Der skal være et element af leg i det for os”, siger Jakob Thorbek.

”Vi tror mere på det håndtegnede og det menneskelige aftryk med fejl og rystelser end tunge computerprogrammer. Det er en reaktion på det polerede, man skal kunne se, at det er mennesker, som har lavet det”, tilføjer Rasmus Meisler.

Metoden ser ud til at virke. Spild af Tid vandt Den Danske Designpris 2002 i kategorien Digital Kommunikation og har efterhånden fået oparbejdet en stor kundegruppe inden for reklame, illustration, musikvideo og tv, hvor også TV3 og TV 2 har brugt det særlige håndholdte look. Senest har de – sammen med DR’s Designredaktion – lavet DR2s programfladedesign med enkle animerede baggrunde inspireret af pladeselskabet Blue Notes farver og musik.

”Vi har ikke lavet filmopgaver endnu, det drømmer vi om. Men vi har nok ikke fået opgaverne,

fordi vi mest er kendt for dukkerne”, siger Jakob Thorbek. De to yngre grafikere mener, at der er skyllet en lettere puritansk bølge henover filmlandet Danmark fra Dogme, som også har spredt sig til andre film, der konstant kredser om realisme og hverdag på samme måde.

”Jeg tror ikke, vi er de eneste, der er ved at være trætte af det. Dogme og håndholdt var vigtigt, men tv gik jo også en helt anden vej bagefter. Jeg tror, at mange af de unge gerne vil have en flot indledning på en flot film.”

Hvad savner I?

”Fede titelsekvenser handler jo om at få sat forventningerne op, at få kørt ens følelser op og sat en stemning for filmen i starten”, tilføjer Rasmus Meisler ■

Spild af Tid er **JAKOB THORBEEK** 32 år, **JENZ KOUDAHL** 37 år, **JULIE ASMUSSEN** 30 år og **RASMUS MEISLER** 29 år. De er alle uddannet fra designskolen. Titelsekvenser til bl.a. *Plan B*, *Made in Denmark*, *Venner for livet*, *Det store kup*, *Flæsk*, *Popstars* (2003) og *Skråll*. Desuden illustrationsopgaver til bøger, cd'er og magasiner.



Med saks og limstift i Rød Stue

3D PÅ VEJ



Den grimme ælling og mig

Computeranimation bruges langt oftere i spillefilm end mange af os opdager. Sidste år fik 100 % computeranimerede karakterer deres store gennembrud. Gollum fra Ringenes Herre og Yoda fra Star Wars II brød nye grænser for nuanceret animationsudtryk. Herhjemme konkurrerer flere producenter om at lave den første fuldt 3D-animerede spillefilm, men midlerne er små.

AF JACOB WENDT JENSEN

Rob Coleman er en mand, der er med til at bryde grænser. Han arbejder som Animation Director hos George Lucas i Industrial Light & Magic (ILM), hvor man i øjeblikket forbereder den tredje *Star Wars*-film, der får premiere i maj 2005.

"Gollum og Yoda er de første digitale karakterer, der har en veritabel tilstedeværelse på lærredet. De vil blive efterlignet igen og igen i de kommende år. Fordi redskaberne relativt hurtigt vil stå til rådighed for alle, kan de næste talenter for den sags skyld sidde her i Danmark. Bare de har visionerne. Om de væsener der bliver skabt bliver efterligninger af mennesker er dog et åbent spørgsmål. Gud er i detaljen, som man siger, og jo tættere man kommer på målet jo længere væk vil det virke," siger Rob Coleman, og fortsætter:

"Vi kommer ikke til at erstatte skuespillerne med digitalt animerede karakterer om hverken 50 eller 100 år. Om et par årtier vil det være helt normalt for os med 100 pct. fotorealistiske karakterer skabt i computeren, men vi vil stadig væk ønske at grine og græde med rigtige mennesker. Det er også en misforståelse, at der ikke er skuespillere involveret i 3D animerede karakterer. Der er vedkommende som lægger stemme til, og animatorerne der skaber bevægelserne. Vi kalder dem animatører i dag, men begrebet vil ændre sig til noget i retning af animations-skuespiller, der som traditionelle dukkeførere er medlemmer af skuespillernes fagforbund."

KULISSERNE VAR EN BLÅ SKÆRM

Milepælene i computeranimation er *Tron* fra 1982 med verdens første 3D-animation i computeren. I 1993 rystede *Jurassic Park* alle i branchen med sine realistiske dinosaurer. Rob Coleman, der er fra Canada, sendte straks en ansøgning til ILM, hvor han har været siden.

"Folk ved godt at Yoda er 100 pct. animeret i *Star Wars II*, men det er ikke ofte, man tænker på, hvor lidt af de forskellige baggrunde der er skabt rent fysisk. Kulisserne i Sidney var næsten kun store blå skærme med lidt gulv og lidt vægge. Lad os tage et eksempel som klonernes krig i *Star Wars II*, der er skabt næsten 100 pct. i computeren. Der er ingen mennesker eller kostumer bag soldaterne, som der var i de tre gamle film. George Lucas ville have i tusindvis af soldater i sin film, og valgte derfor computeren til at skabe dem," siger Rob Coleman.

Lucas er i en unik situation, hvor han kan gøre hvad han vil som manuskriptforfatter, producer og instruktør. Han skal ikke spørge nogen studieboss om lov til at bruge af de 10 mia. kr. der er omsat alene på de to sidste *Star Wars*-film, og det er uden at medregne indtægter til merchandising, som Lucas også selv har rettighederne til.

LUCAS ER PIONER

"Hvis du er på en filmindspilning, helt uden computeranimerede effekter, ser du typisk instruktøren etablere et 'master-shot', der giver tilskueren overblik over lokaliteten. Som iagttagere noterer du dig for eksempel, at to personer sidder ved et bord og taler. Derefter følger et close-up - et af hver enkelt person, et billede af de to personer ved bordet sammen og så videre. Instruktøren har alle disse elementer han kan klippe sammen, og han betragter hvert enkelt skud som en fast byggesten. George bryder scenerne i enkeltdele. Hvis han har brug for at den ene persons hoved nikker og den anden persons hånd bevæger op og ned, behøver han ikke indspille de to ting i samme billede. Han ved at effektfolkene hos ILM kan flytte rundt på elementerne efter behov og skabe lige netop det billede han vil have," siger Rob Coleman,

"Hvis en skuespiller er bedst i en scene, hvor vedkommende blinker, beder han blot os om at fjerne det blink. På den måde tænker han anderledes end de fleste andre instruktører. Angående kulisserne, så viser han billeder af dem frem til skuespillerne før scenen skydes, så de ved hvordan den færdige scene kommer til at se ud. Café-scenen i *Star Wars II*, er for en stor del skabt i computeren. Når vi planlægger en scene taler vi ikke om skud længere, men skudelementer."

Fremtiden vil vise om George Lucas tænker forud for andre instruktører eller han blot følger sin helt egen vej.

"George går sin helt egen vej, og nogle instruktører vil sikkert bruge hans idéer, men selv nogle af hans bedste venner som Martin Scorsese og Steven Spielberg indspiller jo ikke film som Lucas'. George Lucas ser sig selv som en uafhængig eksperimenterende animator, og han er en mand, der ikke lader sig påvirke af ret mange mennesker," siger Rob Coleman.

EN SVANE PÅ VEJ

I løbet af sommeren skulle de sidste detaljer vedrørende danske A-Films *Den grimme ælling og mig* falde på plads. En animationsfilm i 3D, der nu har været mere end to år undervejs. Præpro-

duktionen er gået i gang, og man mangler kun godkendelsen af story-board hos co-produktionspartnerne, irske Magma, spanske Dygra Film og Futuricon fra Frankrig.

”Vi er ved at digte de sidste detaljer ind i historien via billederne i story-boarden. Vores virkelighed er ikke – som tilfældet er for eksempelvis *Harry Potter* – fire års produktionstid og ubegrænsede budgetter, så i lyset af den relative krise vi har set i europæisk animationsfilm, er vi ved at finpudse designet, så det bliver flot, men også med et øje på at få mest muligt for pengene,” siger Michael Hegner, der skal instruere filmen.

Planen er at producere en spillefilm og 26 korte tv-episoder på 26 minutter hver. Med forbillede i *Niels Neutron*.

A-Film spår, at det vil gå bedre end med *Hjælp! Jeg er en fisk*, der havde for stort budget. Verden dyreste showreel, kalder de den galgenhumoristisk hos A-film. Den kostede 100 mio. kr. at producere, men har kun indspillet omkring halvdelen. Til gengæld har den åbnet en del døre og har vist at A-Film rent kvalitetsmæssigt sagtens kan begå sig internationalt.

LOWBUDGET MED TERKEL

Parallelt med *Den grimme ælling og mig* bakser A-Film med det noget billigere projekt, *Terkel i knibe*.

”*Terkel i knibe* er et bud på lowbudget 3D. Vi har udviklet ny software, der optimerer genbrugen af figurerne og kulisserne i en 3D-film. Vi siger selv, at den er lidt *South Park*-agtig at se på. Forskellige historier skal have forskelligt udstyr og *Terkel i knibe* kan fungere for få penge, hvis vi koncentrerer os om humoren, og holder stilen sådan lidt naivistisk. Det passer fint til historiens tone,” forklarer Stefan Fjeldmark.

Vi har stadig den første 3D-spillefilm til gode i Skandinavien. Den kommer indenfor de næste to år, og når den første film får premiere, så vil der komme en 3D-animeret film om året i en årrække, fordi der er så mange projekter på bedding, vurderer A-Film.

”Ligesom det er for resten af filmbranchen, ser vi det som en udfordring at arbejde med færre penge. Vi kan ikke lave en efterligning af Hollywoods metoder, men vi må holde fast i det essentielle – som historien og skuespillet. Den samme måde at tænke på som i dogmebølgen. Selvfølgelig så vi gerne, at der gik flere støttemidler til animation; men det er et dyrt medie. Det sunde

i systemet er jo, at du bliver tvunget til at blive ved, indtil projektet er rigtig godt og historien er gennemarbejdet,” siger Michael Hegner.

ROBOTTER I RUMMET

Mens A-Film har finpudset deres planer længe, så er Thomas Borch Nielsen på banen med et relativt nyt 3D-projekt ved navn *Rumbo*. Nielsen har instrueret *Skyggen* og *Ørkenens juvel*, og ejer special effects firmaet Radar Film, hvor man har skabt regnvejret og skibssulykken i *Bornholms stemme* og u-bådene i *Dykkerne*.

Rumbo er historien om et lille samfund af robotter, der er opstået af alt det skrald der flyver rundt ude i rummet.

”Det vigtigste er at få skrevet en god historie. I Europa har der været for mange dyre animationsfilm med en historie der ikke holder – i forhold til amerikanerne. Den lektie er vi ved at lære. Når amerikanerne lykkes med deres film, så er det jo mest fordi deres historier er bedre end vores. I film som *Toy Story* og *Monsters Inc.* glemmer man næsten der er tale om 3D-animationsfilm, fordi de også bibringer fornyelse inden for comedygenren på tværs af stilarter.”

SPAR PENGE MED 3D ANIMATION

Borch Nielsen fik manuskriptstøtte fra Pygmalion, og har endvidere fået støtte fra France 3 Cinéma. En trailer er klar og karakterdesignet er på vej.

”Når vi skal lave en film til en tiendedel eller en femtedel af det amerikanerne gør, så må vi må skære hjørner af. Ikke på udviklingen af historien; men for eksempel ved at animere i en stil, der ikke kræver megen realisme eller ved at udstyre vores figurer med hjul i stedet for fødder og den slags. Helt modsat *Shrek*, for eksempel. Hvor de måske har 50 ansatte i den tekniske afdeling, så kan vi med meget færre koncentrere os om den gode animation. Skidt med at vores figurer ikke har løsthængende skjorter eller langt hår,” siger Thomas Borch Nielsen, der ikke kan dy sig for at punktere fordommene om 3D animation.

”Hvis filmskabere generelt vidste, hvordan man kan bruge CGI, så ville de spare penge i længden. Hvis vi kan lave *Rumbo* til 75 mio. Euro, så er der i princippet ingen film der nogensinde behøver at koste mere – bortset fra stjernelønningerne. Du kan lave alt i computeren” ■

DANSK 3D SPILLEFILM?

Hvilken dansk animationsfilm der bliver den første i 3D, afgøres af manuskriptets kvalitet og heldet med at skaffe investorer. Her er fire bud på en vinder:

Terkel i knibe (A-Film, Nordisk Film) / Under udvikling / Budget: 10 mio. kr.

Rumbo (Radar Film) / Investorkredsen venter på at godkende det endelige manuskript / Budget: 75 mio. kr.

Den grimme ælling (A-Film) / Præproduktion i gang / Budget: 60 mio. kr.

Hugo and the Diamond Moon (ITE, Sandrew Metronome) / Arbejdet med at finde investorer og co-producenter pågår på andet år / Budget: 30 mio. kr.

3D GURUER I DANMARK

I maj måned var Bella Centeret i København rammen for verdens største forsamling af 3D eksperter udenfor USA. Det er fjerde gang, at branchen mødes i Danmark. I år var 75 professionelle fra branchens største virksomheder bedt om at holde oplæg, og knap 5500 besøgende fra hele verden mødte op. Danske animationsvirksomheder som for eksempel A-Film, men også repræsentanter fra Disney, Weta Digital, Pixar og Dreamworks stod for visionerne.



Rumbo



Foto: Asta Nielsens private samling

NÅR NOGET IKKE STEMMER

Torben Skjødt Jensen har til august premiere på hele to film om Asta Nielsen. Som i sine forrige portrætfilm har drivkraften bag filmene været fascinationen af et menneske, der har levet et modsætningsfyldt liv. Et liv, hvor det indre og det ydre liv ikke stemmer overens. Et unikt fund af aldrig offentliggjort arkivmateriale har ført Skjødt Jensen på sporet af en dybere forståelse af Asta Nielsen, som gør op med hidtidige udlægninger.

AF TINA MARIE JENSEN

På dørskiltet står der Skjødt Jensen og Beckendorff, her bor en instruktør og en klipper, og i huset laves der film - i alle rum praktisk talt. I havestuen sidder hustruen Ghita Beckendorff og klipper, mens en søster sidder ved en computer i stuen og arbejder på et af sin brors projekter. Instruktøren selv, Torben Skjødt Jensen, har hele to arbejdsborde, som han pendler imellem, alt afhængig af hvilket af sine to aktuelle filmprojekter han vil arbejde på.

Lige nu er pladsen på begge borde helliget én kvinde: En af de største skuespillerinder Danmark nogensinde har haft - Asta Nielsen (1881-1972). Hun er hovedperson i to film af Torben Skjødt Jensen, der begge har premiere til august. Den ene er en spillefilm, *Afgrunden*, med Ole Lemmeke og Vera Gebuhr i hovedrollerne, den anden er en 100 minutter lang dokumentarfilm med titlen *Den talende muse*.

FRA DREYER TIL ASTA NIELSEN

Umiddelbart virker det meget naturligt, at en instruktør, der i 1996 med stor succes lavede en portrætfilm om en anden af dansk films mastodonter, Carl Th. Dreyer, nu kaster sig over Asta Nielsen. Men hvis man dykker ned i Torben Skjødt Jensens øvrige produktion



Foto: Jan Buus

vil man opdage et mere flimrende billede af en yderst personlig instruktør, der altid har udfordret sig selv og filmmediets muligheder. En instruktør, der i starten af sin karriere blev kaldt videokunstner og hans produktioner for stiløvelser, fordi formen og udtrykket syntes vigtigere end fortællingen.

For Torben Skjødt Jensen selv hænger beundringen for Dreyer og Asta Nielsen sammen på et højere plan – nemlig hans fascination af filmens fødsel og udviklingen af filmens sprog. En fascination, der har fungeret som drivkraft for Torben Skjødt Jensens eget arbejde med at udvikle et personligt filmsprog.

Hvornår tænkte du første gang på at lave en film om Asta Nielsen?

“Noget af det allerførste jeg læste, da jeg var helt ung, der handlede om at gå bag om filmen, var hendes erindringer, *Den tiende muse*. Da slog det mig, at det var enormt spændende materiale, fordi det handler om den tid, hvor filmen bliver til. Jeg har altid været enormt fascineret af stumfilm. Ikke så meget det arkæologiske element; men det at filmen her bliver et sprog. Det at folk begynder at bruge de levende billeder til at fortælle en historie. I midten af 90'erne lavede jeg derfor en film om Dreyer, som for mig at se, er den største ekspressionist vi har haft. Hans film, specielt *Jeanne D'Arc* og *Vampyr* er noget at det ypperligste, der er lavet i forhold til at opfinde en ny fortælleform”

Efter Dreyer-filmene fik Torben Skjødt Jensen lyst til at arbejde videre med tiden omkring filmens fødsel. Han var blevet optaget af historien om Henrik Stangerups mislykkede forsøg på at lave en film om og med Asta Nielsen i 1968. Dengang lykkedes det ikke for Stangerup, fordi Asta Nielsen nægtede at samarbejde, og hun endte med at fyre Henrik Stangerup og lavede i stedet sin egen version.

Torben Skjødt Jensens første idé var at lave en dramadokumentar; men ude på DR Drama opfordrede man i stedet til at dele historien op i to spor. Det er så blevet til en fiktionsfilm med Stangerup-historien som rammefortælling og en dokumentarfilm.

Da spillefilmen var næsten færdig, og han skulle i gang med dokumentarfilmen, gjorde Torben Skjødt Jensen et forunderligt fund. Et fund som fik virkeligheden til at overhale fiktionen indenom, og hans dokumentarfilm til at tage en helt anden drejning i forhold til det oprindelige udkast.

TAK FORDI DU ØDELAGDE MIN DAG

“Der sker jo det, at jeg faldt over det her helt mærkværdige arkivmateriale, som havde tilhørt Frede Smith. Frede havde et antikvariat inde på Hausers Plads, som var centrum for et miljø, der dyrkede 20'ernes og 30'ernes filmstjerner, og som distribuerede porno i årene, før det blev legalt. Helt tilfældigt mødte jeg en kollega, som fortalte, at Frede var død, og at han havde været helt ekset med Asta og faktisk haft et venskab med hende gennem mange år. Han fortalte også, at boet efter Frede var blevet købt af en række venner, og at der var nogen kasser, hvor der stod Asta på. Det viste sig, at i kasserne lå hele hendes private samling af scrapbøger, dagbøger, billeder, og derudover var der to kasser med spolebånd med Astas navn på. De indeholdt 120 timers audiomateriale med samtaler mellem Frede og Asta, som han havde siddet metodisk og optaget i perioden 1955-1959.

Da ruller det hele ligesom ud omkring hende. Pludselig lå der altså et helt, helt andet materiale end det, jeg havde forestillet mig”

Og så blev det en helt ny film?

“Ja, det blev det jo i forhold til det første oplæg, der var tænkt som en 50 minutters dokumentar, der mere overfladisk skulle beskæftige sig med de mere officielle kilder og alt det der. Poul Malmkjær, som har skrevet en af de sidste bøger, der er udkommet om Asta Nielsen, kom en dag og så materialet og efter at have hørt en del af samtalerne igennem sagde han: “Tak fordi du ødelagde min dag”.

Det gjorde han, fordi filmen kommer til at omskrive alle de værker om hende, der allerede er ude. Det er en helt anden historie, vi har fundet. Det bliver mere en revideret rejse gennem hele Asta

Nielsens liv og fortid, fordi der lige pludselig er kommet nye og private perspektiver på. Det har simpelthen givet en helt ny tolkningsramme”.

EN TRAGEDIE

Om Asta Nielsens privatliv ved man ikke meget fra hendes egen mund. Man ved, at hun blev født under fattige kår, var gift tre gange og fik datteren Jesta med en mand, hvis identitet er forblevet hemmelig. Hendes liv rummer en i og for sig klassisk historie om at være født som ingenting og blive til alt. Feteret og elsket af publikum og dyrket af samtidige kunstnere. Men derudover er det også fortællingen om ensomhed og bitterhed. Hun er citeret for at have sagt: “Tyskland er mit andet fædreland, Danmark har aldrig gjort noget godt for mig”. Netop hendes forbindelse til Tyskland betød, at hun stort set blev ignoreret af danskerne efter krigen. I Danmark var hun pludselig ingenting, efter at være hjemvendt fra Tyskland, hvor hun havde indspillet over 70 film i årene 1910-1932 og haft store teaterroller.

Hvad var det så, du fandt på de båndoptagelser?

“Frede Smith har haft en helt særegen måde at få tingene ud af hende på ved at fodre hende med bøger og biografier af de store tyske skuespillere, som hun har kendt. Han har derved fået Asta til at reflektere over sin fortid, sin ungdom og sit arbejde. Fredes bånd har hjulpet til at indkredse den modsætning, der ligger i fortællingerne om Asta Nielsen. Historien om Asta er en tragedie. Den dag i september 1969, hvor datteren Jesta skulle begraves efter at have begået selvmord, er en nabo i den opgang, hvor Asta boede, citeret for at have sagt: “endelig er hun fri”. Det har dybest set været 70 års mareridt, og det forklarer en masse ting i hendes psyke. Men det er også en historie om et menneske, der trods sin tragedie har styrken til at blive ved med at kæmpe”.

Har du så fundet sandheden om Asta Nielsen med den her film?

“Jeg ved ikke, om jeg har fundet sandheden; men jeg føler mig overbevist om, at efter den her film, er



Asta på besøg hos Frede. Foto: Asta Nielsens private samling



Asta og Jesta. Foto: Asta Nielsens private samling

der ikke så meget mere at sige. Måske vil der komme andre udlægninger, fordi man på baggrund af min film vil revurdere og diskutere på ny. Men jeg tror, filmen bliver det største subjektive sandhedsvidne om Asta Nielsen, der hidtil er lavet.

Der findes jo en objektiv sandhed og en subjektiv sandhed, og jeg har altid syntes, at den subjektive sandhed er den mest interessante. At fortolke og sætte mennesker ind i en forståelsesramme set i forhold til det de gør, og det de er – det interesserer mig”.

DET YDRE OG DET INDRE

Det er femte gang, du laver en portrætfilm. Hvad er det som tiltaler dig ved genren, som på sin vis er en temmelig bunden opgave?

”Det, der fascinerer og altid har gjort det, er at kigge ind bag en ydre skal. Se om man kan forene det indre og det ydre. Det er især interessant, hvis der opstår en eller anden form for modsætning. Og så har jeg nok altid været tiltrukket af de historier, der har et tragisk skær over sig. Det gælder jo egentlig både for Hans Henrik Lerfeldt, Simon Spies, Dreyer og Ole Ege, hvor der er nogen ting, som ikke stemmer. Hvor der er den her modsætning mellem det ydre og det indre liv.

Det er mennesker, der ofrer sig 100 %, brænder deres lys i begge ender, og som jo også på et tidspunkt må bukke under for det. Ubevidst har jeg nok altid vidst, at den samme modsætning var på spil hos Asta Nielsen, at der var mere end det, der allerede var lagt frem.”

AUTODIDAKT

Torben Skjødts Jensen har aldrig taget en formel uddannelse, men har oplært sig selv indenfor filmhåndværket. Inden han kastede sig over filmproduktionen studerede han en kort overgang filmvidenskab og arbejdede i flere år som grafiker. Hans første produktioner var lavet på videoværkstedet i Haderslev og var koncentreret omkring det filmiske udtryk, som han til stadighed har arbejdet

med, og som i dag er blevet til en personlig signatur. *Hvis man kigger på dine efterhånden mange produktioner, så virker det som om, at du er gået fra i dine tidlige ting at beskæftige dig mest med form og stil, og til at blive mere fokuseret på indholdet i dine senere ting. Ser du også selv sådan på det?*

”Ja, det kan man godt sige, og det, tror jeg, er en meget naturlig udvikling. Jeg tror, at man altid starter med at søge efter et sprog, som et forsøg på finde sin egen måde at fortælle på.

Jeg har aldrig set mig selv som en traditionel filminstruktør. Det har aldrig sagt mig noget at skulle lave et mainstreamværk, det er ikke der, min drivkraft ligger.

Jeg har altid syntes, at det er spændende at prøve at arbejde så dialektisk som muligt. Jeg elsker den der leg med de mange spor og de mange flader. Som i mine essayistiske *Flâneur*-film, hvor jeg prøver at illustrere tanker og lave associationer med kameraet. Her arbejder jeg med dobbelttekponerede billeder, billedet i billedet i billedet, og rent verbalt bruger jeg flere stemmer, der taler både tysk, fransk og engelsk. Det handler for mig om at vise mangfoldigheden, og at der er mange lag, mange udtryk.

Jeg tror, at jo mere moden man bliver, og jo større overblik man får over hvilke virkemidler, man gerne vil arbejde med – og hvordan – jo bedre kan man bruge disse virkemidler, så de får den største effekt i forhold til at fortælle en historie.”

Din spillefilm Manden der ikke ville dø blev jo rost netop for sin særegne billedside, men skældt ud for ikke at være stærk nok fortælmæssigt. Har du svært ved at overføre din stil og din metode til spillefilm?

”Ja, det har jeg nok, og derfor har jeg også med min næste spillefilm sagt, at der skal være masser af dialoger, og der skal virkelig arbejdes med teksterne, så tingene går op i en højere enhed.

Med *Afgrunden* vil jeg gerne gå andre veje – udtrykke mig mere konkret og ikke være så flippet med billedfladerne – ikke nødvendigvis vise det hele i formen, men få det ind i historien i stedet for. I øje-

blikket er jeg meget inspireret af P.T. Andersson som bl.a. har lavet *Magnolia*.

Han arbejder også med at integrere elementer, der er langt større end at fortælle en konkret historie – f.eks. ved at operere med begrebet tilfældighed. Andersson formår at få oversat det poetiske spor til det fortællende spor. Det synes jeg, er en interessant metode. Men jeg synes stadig, at det er ekstremt spændende at arbejde med det formmæssige og at arbejde med billedet som en fortællende faktor”. Torben Skjødts Jensen er allerede i gang med næste projekt, som er et samarbejde med forfatteren Benn Q. Holm om en filmatisering af hans roman *Hafnia Punk* fra 1998 ■

Spillefilmen Afgrunden med manuskript af Peter Asmussen har premiere på Copenhagen International Film Festival til august. Dokumentarfilmen Den talende muse har premiere på Odense International Film Festival i august.

Tina Marie Jensen er stud. mag. i dansk og er i praktik i DFI/Distribution & Formidling.

TORBEN SKJØDT JENSEN f. 1958, debuterede i 1983 med to musikvideoer produceret på Det Danske Filmværksted i Haderslev. Den egentlige filmdebut fik han i 1990 med *It's a blue world* om kunstmaleren Hans Henrik Lerfeldt, som blev en pæn succes, og det har især været portrætfilmene, som har givet Torben Skjødts Jensen opmærksomhed: *Simons film* (om Simon Spies), *Den grimme dreng* og *Carl Th. Dreyer - min metier* (sidstnævnte fik en Robert for bedste dokumentarfilm i 1996). Han har instrueret over 100 musikvideoer, filmatiseret to Peter Seeberg-noveller, leget med det helt korte format (4-6 minutter), og i 1999 havde han premiere på sin første spillefilm *Manden der ikke ville dø*. Dertil kommer reklamefilm, teateroverførsler og videokunst, samt arbejde som klipper og fotograf på andres produktioner.

Derudover:

Tugt & utugt, to dokumentarfilm om den seksuelle frigørelse i Danmark og Sverige, 2001. *Som et strejf*, rockfilm, 1993. *Flâneur*, 1992. *Flâneur II - Dandy*, 1994. *Flâneur III - Benjamins skygge*, 1998, essays. *To be or nothing to eat*, 1996. *Hvileløse hjerte*, 1996. *Gensidig berøring. Le véritable Homme dans la Lune*, 1993. *Freelancer*, 1995, novellefilm. *Udvildelse af kampzonen*, *Torben Toben*, *Et dukkehjem*, teateradaptioner.

NU ÆDER LYSET SIG IND I SØLVET

”Nærvær er en hyldest til fotografiet (...) Jeg elsker den scene, hvor Georg fotograferer blomsten og siger, at nu æder lyset sig ind i sølvet. Siden jeg var 13 år har jeg oplevet dette, når jeg har taget billedet og fremkaldt det. Det har været min lykke...” siger den svenske filminstruktør, Jan Troell, der netop nu er aktuell med dokumentarfilmen *Nærvær* om fotografen Georg Oddner.



Jan Troell. Foto: Triangelfilm, Sverige

AF TUE STEEN MÜLLER OG
ALLAN BERG NIELSEN

I 1988 færdiggjorde den svenske filminstruktør Jan Troell *Eventyrlandet* (sv. *Sagolandet*) – et for den milde svensker usædvanligt kritisk signalement af et Sverige, der for ham led af et “tiltagende *fravær* af Liv”. Efter store episke spillefilm som *Her har du dit liv*, *Udvandrerne* og *Nybyggerne* viste Troell, at han også mestrede det dokumentariske essay.

Tyve år senere og efter en del flere bemærkelsesværdige dokumentarfilm, kommer filmen *Nærvær*. Filmen fortæller om fotografen Georg Oddner, der i Danmark først og fremmest er kendt for sit samarbejde med forfatteren Klaus Rifbjerg om f.eks. bogen *Til Spanien*. Oddner har siden 1965 været en god ven af Jan Troell, de har hjulpet hinanden professionelt og de sværger begge to til intuitionen som det grundlæggende arbejdsredskab.

Man må “lade livets egne kompositioner tale”, siger Oddner et sted i filmen, som både har lethed og humor i tone og fortælleform, og fra første klip kommunikerer den filmiske autoritet og kompetence, som Troell besidder. Man sætter sig trygt tilbage i biografstolen og lader sig føre ved hånden gennem et væld af billeder og atter billeder.

“Georg Oddner, Fotograf” står der skrevet i begyndelsen af filmen, men først efter at tilskueren elegant er blevet introduceret til jazzmusikeren Oddner, der i sine unge dage turede Sverige tyndt. Filmen tager tilskueren med tilbage i Oddners liv, til det USA hvor han slog igennem som modefotograf og til det Petrograd, hvor familien kom fra. Hans dokumentariske fotografier fra efterkrigstidens Rusland er blandt de ypperste fra denne tid. Oddner er kunstnerisk beslægtet med Cartier-Bresson og filmfotografer som Richard Leacock, Albert Maysles og Don Alan Pennebaker – han venter på de magiske øjeblikke, han lader sig engagere i andre mennesker, han knipser på livet løs og har han fanget øjeblikket, lader han formuleringen komme frem i mørkekammeret. Akkurat som Troell formulerer sine indtryk af Oddner i klipperummet.

BESØG / VENNEN

Jan Troell tager imod med sandwich og kaffe. Hans gamle fiskerhus ligger et stenkast fra Østersøen i Smygehamn, en halv times kørsel fra Malmö. Grunden omfatter også et andet hus, der med grønt på husmurene og udsyn over havet udgør instruktørens, fotografens og klipperens Troells kunstneriske værksted.

En filmfotograf laver en film om en still-fotograf. De har kendt hinanden siden 1965, de ses ofte og Georg Oddner har været en konstruktiv kritiker og diskussionspartner for Troell på utallige film. Det tog et år at optage filmen og et år at klippe den. Tyve timers materiale havde han optaget.

Giv os baggrunden!

”Egentlig er det et dansk initiativ. Thomas Gammeltoft ringede til mig for 12 år siden. Han ville lave en serie film om fotografer fra forskellige lande, instrueret af filmfolk. For mig var det klart at det skulle være Georg, min film skulle handle om.

Georg havde på det tidspunkt en stor udstilling i Sundsvall så selvom intet var klart mht. finansieringen af filmen, tog jeg mit Aaton 16 kamera og filmede. Det ville jeg ikke gå glip af. Thomas kunne ikke finde penge til serien og jeg fik meget andet at lave. Men da Georg blev alvorligt syg og fik by-passoperationer, tænkte jeg at jeg måtte genoptage



Foto: Georg Oddner



Foto: Georg Oddner

optagelserne og det gjorde jeg så med mit lille dv-kamera.

Göran Gunér kom til som producent og Lise Lense-Møller som co-producent og vi lavede manus, budget og planer og alt det andet, der skal til, når man søger penge."

Har det ikke været svært at lave en film om en god ven?

"Den var let at optage men *jobbig* at klippe. Vi arbejdede på en meget ukommerciel måde. Vi var næsten altid kun Georg og mig og mit lille dv-kamera. Vi startede altså med at optage og så kom Göran ind i billedet. Det var hans forslag, at vi skulle bruge produktionspengene på at rejse til USA, Rusland og Estland. Göran arbejder stadig på at finansiere filmen, bl.a. på den nedklipning til en tv-version, som jeg er i gang med.

Georg så filmen et par gange i klippebordet. Men når han var der, så han på filmens person som så han på et fremmed menneske.

Det har aldrig været et problem, at vi kender hinanden så godt. Jeg har set det udelukkende som en nyttig tilgang til en god ven, hvis historie har vakt min nysgerrighed.

Jeg havde 120 timers materiale, og det tog mig et år at klippe filmen."

Havde du så et manuskript?

"Slet ikke. Jeg havde nogle visuelle ideer om helheden og siden er filmen blevet til i klipningen. Det var i virkeligheden ud fra samme forudsætninger, at *Eventyrlandet* blev til."

SØGNINGEN

Når du laver film på den måde, er du så ikke bange for at miste overblikket?

"Der var mange stadier af filmens tilblivelse og også nogle, hvor jeg ikke troede, at det kunne blive til noget. Men jeg har en grundtro på, at det kan lade sig gøre at lave en film på denne måde. For at illustrere min arbejdsmåde kan vi gå tilbage til *Eventyr-*

landet, hvor jeg f.eks. klippede en sekvens, som indeholdt alle de vigtigste ingredienser – interview, kommentar af Rollo May og mig og en billedreportage om en gammel mand, som ikke fik lov til at sætte den sten op på sin hustrus grav, som han ønskede. Der fandtes altså et stykke virkelighed, et interview med statsministeren Ingvar Carlsson og vores kommentar. Jeg fik en række af sådanne sekvenser sat sammen og begyndte så at flytte rundt på dem for at finde en struktur. Jeg vævede et kludetæppe, hvor de samme farver er til stede rundt omkring.

Med Georg havde jeg én grundlæggende idé – hans arbejde med blomsten – og så havde jeg vel også den tese, at barndommen ses i den voksnes resultat, i hans billeder. Jeg var netop nysgerrig omkring hans russiske barndom, som han aldrig har villet tale om."

... og som han tøver med at tale om i filmen.

"Ja, han skal langt ind i sig selv for at finde udtryk. Min partner Rollo på *Eventyrlandet* sagde engang til mig, at hvis man skal foretage sig noget kreativt, er den vigtigste forudsætning at man søger. I søgningen tager man betragteren med i sin egen søgning.

I filmen om Georg er min opgave at formidle hans fotografiske kunst og at lade tilskueren lære ham at kende. Men man kan ikke bare filme en mand, der fotograferer hele tiden og så vise hans billeder, det kommer der jo ikke en film ud fra. Hvordan skulle jeg komme ind til kernen? Jeg kan ikke give et konkret svar på hvordan – det løste sig bare."

Så du er som Georg også den, der venter på situationen?

"I allerhøjeste grad. F.eks. i scenen fra *Tunnelbanen*, hvor jeg filmer et ungt forelsket par. Der snyder jeg ved at fryse billedet og lade det se ud som det er Georgs. I filmen taler Georg om intuitionen, man må være til stede og så må man formulere sig og finde historien bagefter."

Framingen begynder først i mørkekammeret, som

også er et slags klipperum?

"For Georg ja. For mig er kameraet betragterens (i dette tilfælde mit) øje, som ser på Georgs billeder. Jeg bestræber mig altid på at vise hele billedet – det indebærer i øvrigt det dilemma for filmen, at fotografierne som oftest er i højformat."

DOKUMENTARISMEN

Er du beslægtet med dokumentaristen Georg Oddner?

"Hvis jeg ikke var det, er jeg blevet det. Det er hans interesse for mennesker, der har smittet af. Dengang jeg begyndte – jeg fotograferede dyr og natur – var Arne Sucksdorff mit ideal. Med Bergman kom så psykologien og det er blevet yderligere befrugtet af Georgs måde at se på mennesker på. Men det er klart at hans billeder har talt til noget i mig, som allerede var der."

I filmens rum er der en dialog mellem dig og Georg. Han er selvfølgelig hovedpersonen; men når han siger, at man må vente på, at noget sker – for man kan jo ikke bede folk om at flytte sig rundt – så er det jo det samme som du undlader at gøre i den Hitchcockske scene fra New York, hvor du fra dit vindue filmer et par i et kontorrum overfor. De taler sammen som et par kolleger og alligevel fornemmer man, at der foregår noget andet, en flirt?

"Det er jo den måde, jeg gerne vil lave film på, også spillefilm. Jeg håber på, at der sker noget. Dokumentarfilm er en svær etikette! Så længe jeg har haft med det her at gøre, har det været diskuteret, hvad en dokumentarfilm er. Jeg fik spørgsmålet allerede i 1963 af Carl Henrik Svenstedt til en avisenuquete. Konklusionen var, at hvorfor kunne vi ikke bare kalde det film?"

Men det er vel meget forskelligt for dig, når du arbejder med dokumentarfilm og spillefilm?

"Nej, for jeg ville, når det gælder spillefilm, gerne have, at jeg kunne trykke på en knap og sætte livet i gang. Få skuespillerne til at bevæge sig og give liv.



Georg Oddner. Selvportræt



Foto: Georg Oddner

Og så gå til en anden kameravinkel og trykke på knappen igen. Egentlig vil jeg helst registrere og iagttage. Jeg er ikke så glad for at sætte i gang og arrangere. Men man er jo tvunget til det, når man laver spillefilm.”

INTUITIONEN

Georg Oddner understreger igen og igen i filmen, med forskellige ord, hvor vigtig intuitionen er. Hvor vigtigt, det er at fange øjeblikket. Hvad er din mening om det?

”Det er det vigtigste for en filmskaber! Jeg kan illustrere det med en historie fra *Ole Dole Doff*, hvor Georg spiller sig selv. Her er en scene, som er optaget i hans atelier, med ham og Per Oskarsson.

I den film improviserede vi os frem, og pludselig der i atelieret kigger jeg ud ad vinduet, og får øje på et ældre par i deres kolonihave, hvor de graver et hul i jorden og klapper deres hund. Intet andet sker. Der var noget gribende over scenen, som jeg filmede og som kom med i den færdige film.

Nogle år senere var jeg i Moskva, hvor manuskriptklassen på filmskolen havde set filmen. En ung kvinde opsøgte mig og talte udelukkende om denne scene i filmen. Da tænkte jeg, at dette er en vidunderlig illustration af, at man må stole på sin intuition. Hvis man ikke gør det, bliver man let som et træ i vinden. Jeg har ofte følt det sådan, at netop *det* skal med, og så må andre synes hvad fanden de vil!

Denne lille scene kommunikerede på alle sprog og til alle kulturer. Det er som med Georg. Det er ikke det eksotiske, men det almenmenneskelige, der interesserer ham.”

FORBEREDELSEN

*Hvordan forbereder du dig til en film, lyder det næste spørgsmål, som får Jan Troell til at rejse sig og komme tilbage med en kæmpekolos af en bog med fotografier fra *The 20th Century*.*

”Jeg ser på billeder. Sort/hvide billeder i fotobøger.

Eller jeg lader op ved at gå på kunststillinger. Når jeg går derfra synes jeg, at jeg ser på mennesker på en meget klarere måde. Jeg har altid nogle fotobøger med mig, når jeg er ude, og får jeg et problem, f.eks. med et billede til en film, så tager jeg en fotobog og slår op på en tilfældig side, hvor løsningen så findes. Det virker som oftest.”

(En tre-fold mandelatter runger i det lille fiskerhus da Troell for at demonstrere sin metode, slår op på et billede af en smuk nøgen kvinde!).

”Jeg elsker det sort/hvide billede. Forleden så jeg på tv *Miraklet i Milano* af de Sica. Vidunderlig enkel og poetisk! Men den vigtigste forberedelse er sådan set, at jeg går over og lægger mig i saunaen. Og der lægger jeg mig også, hvis jeg har et kreativt problem.”

UNDERET

Samtalen er ved at være forbi, og Jan Troell viser os en lille figur, som han brugte under optagelserne til *Eventyrlandet*.

Her gik han hårdt til flere personer, så for at vise sin gode vilje – og for at få smilet frem i en film der handler om at der ikke er meget at smile af i velfærds-Sverige – brugte han figuren som trolden-i-æskan med et overraskende latterudbrud, som virkede efter hensigten. De medvirkende skraldgrinede.

Troell er mildt afvæbnende over for ethvert forsøg på at intellektualisere hans arbejde. Han er autodidakt og har kun læst én bog om at lave film: Karel Reisz’ om filmklipping – så vi forsøger ad et andet spor:

Nærvær er en film AF Jan Troell, OM fotografiet MED Georg Oddner. Hvad siger du til den formulering?

”Den vil jeg ikke sige nej til. Det er en hyldest til fotografiet, som det har været og ikke kommer til at være længere. Jeg elsker den scene, hvor Georg fotograferer blomsten og siger, at nu æder lyset sig ind i sølvet. Siden jeg var 13 år har jeg oplevet dette, når jeg har taget billedet og fremkaldt det. Det har

været min lykke, at jeg som autodidakt har kunnet opleve underet ske. Jeg synes det er synd for nutidens filmfolk, at de kun kommer til at kende elektronikken. De kommer aldrig til at gå og vente på noget. De får det optagne at se med det samme. Det er et stort fremskridt men det er også for let, de oplever ikke underet.”

Jan Troell har rundet de 70 men barnesindet – som Oddner taler om at man som kunstner må værne om – har han stadig: I klipperummet får vi to små film at se. Den ene handler om en mariehøne-parring, den anden er fotografinstruktøren Troells vidunderlige indfangning af forfløjne plastikposers flirt med hinanden! ■

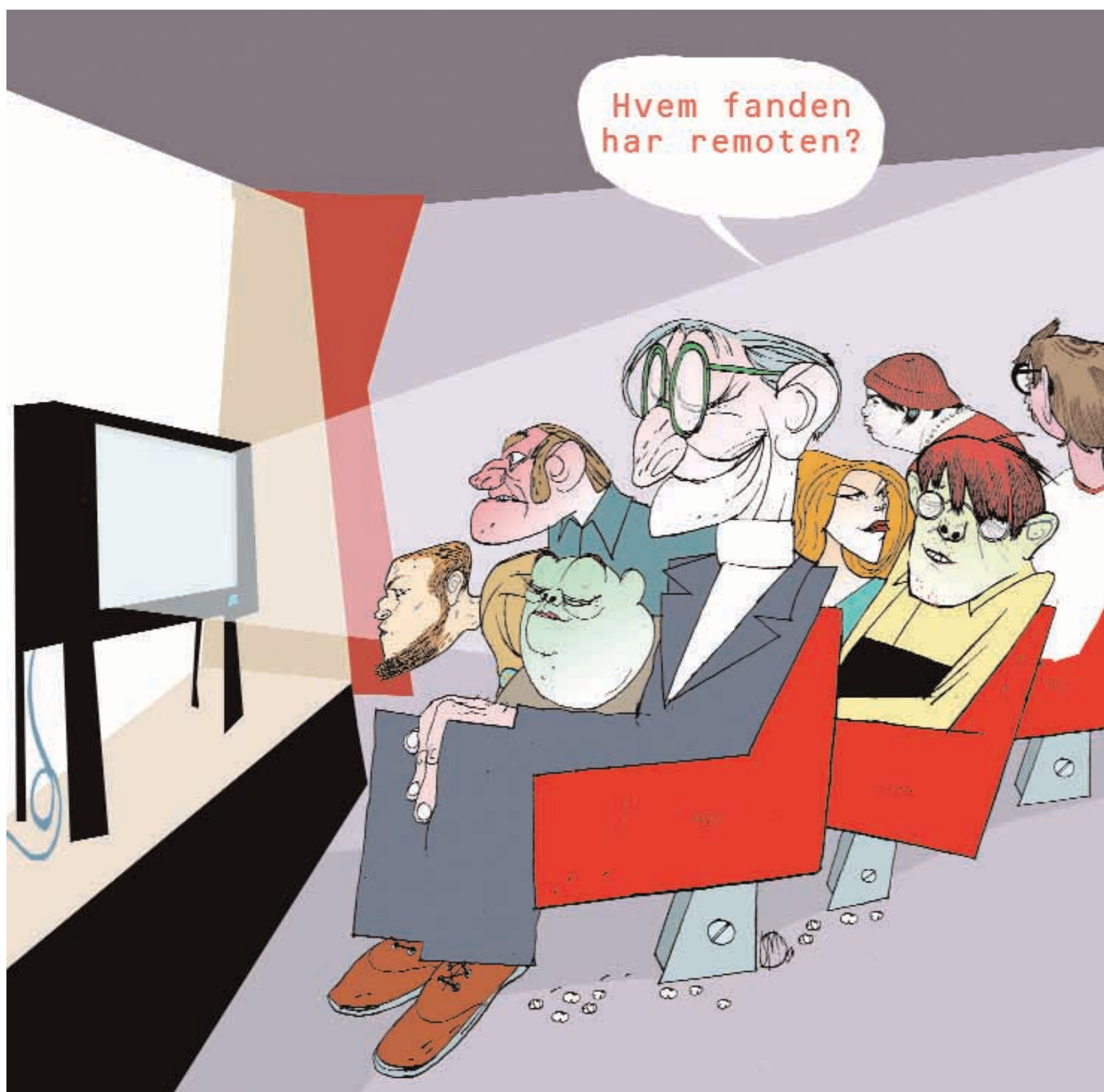
Nærvær er støttet af DFI under konsulentordningen ved Allan Berg Nielsen.

Tue Steen Müller er direktør for EDN. Allan Berg Nielsen er filmkonsulent ved DFI.

JAN TROELL FILMOGRAFI

Ophold i Myrlandet, 1965 (kortfilm)
Her har du dit liv, 1966 (spillefilm)
Ole Dole Doff, 1971 (spillefilm)
Udvandrerne, 1972 (spillefilm)
Nybyggerne, 1974 (spillefilm)
Ægteskabsannoncen (Zandy's Bride), 1974 (spillefilm)
Bang!, 1977 (spillefilm)
Orkanen, 1979 (spillefilm)
Den umulige drøm (Ingeniør Andréas luftfærd), 1982 (spillefilm)
Eventyrlandet, 1988 (dokumentarfilm), i DFI distribution
Kaptajnen og hans kvinde (Il capitano), 1991 (spillefilm)
Dansen, 1994 (kortfilm), i DFI distribution
Provinsens lys, 1994 (dokumentarfilm)
Hamsun, 1997 (spillefilm)
En frossen drøm, 58 min. 1997 (dokumentarfilm), i DFI distribution
92,8 MHz - drømme i söder, 2000 (dokumentarfilm)
Hvid som sne, 2001 (spillefilm)
Reflexion 2001, 2002 (kortfilm), i DFI distribution

HAR DOKUMENTARFILMEN



Dokumentarisme hører hjemme på tv-skærmen! Nej, der er et publikum, der vender sig fra tv-dok. De skal i biografen og se dokumentarfilm! Film er film, hvordan de bliver til, betyder ikke noget for publikum! Hvornår er en succes en succes? Velkommen til årets branchetræf i Ebeltoft!

EN PLADS I BIOGRAFEN?

AF HENRIK VEILEBORG / PRODUCER DFI

Forsøgene på at besvare overskriftens spørgsmål spænder vidt. I forenklet form kunne en oversigt over svar og problemstillinger se ud som følger:

Nogle hævder, at det moderne popcorn-lugtende biograf-multiplex kun kan forstås som eskapismens højborg. Publikum går i biografen for at lade drømme og fantasier fortrænge virkeligheden. Derfor er film, hvorom det siges, at de står i tættere forhold til virkeligheden end fiktionsfilm, per definition et fremmedelement i biografssammenhæng. Dokumentarisme hører hjemme på tv-skærmen. Det bevises vel bedst af de høje seertal, dokumentariske programmer opnår på tv?

Andre anfører, at hovedparten af den form for dokumentarisme, som tv dyrker, er fjernt fra dokumentarfilmen. Tv-dokumentaren jagter det sensationelle og éndimensionelle, mens dokumentarfilmen er optaget af det almene og perspektiverende. Der er tale om to væsensforskellige genrer. Samtidig ser vi et publikum, der vender sig fra tv for at opsøge andre skildringer af virkeligheden andetsteds. Hvorfor ikke tilbyde dette publikum dokumentariske oplevelser i biografen?

Og endelig er der dem, der mener, at film simpelthen er film. Hvordan den enkelte film er blevet til – om de medvirkende er betalt for at optræde eller ej, om scenerne er instruerede eller indfanget af en flue på en væg – tillægger publikum ingen betydning. Når vi indløser billet til biografen er det i forventning om en biografoplevelse, dokumentarisk eller ej. Men hvordan defineres så en biografoplevelse?

HVAD VIL PUBLIKUM?

Forskelligartede forestillinger om dokumentarfilmens publikum mangler ikke:

En hollandsk undersøgelse fastslår, at det hollandske kernepublikum til dokumentarfilm udgør 15.000 mennesker. Undersøgelsen viser, at der i randen af denne kerne er et mindst 50 gange større publikum, som kan opdyrkes, hvis man vil. Det har i første omgang fået hollænderne til at gøre dokumentarfilm mere tilgængelige for biografpublikummet. Indtil videre er resultaterne ikke markante. Måske opdyrker man ikke et biografpublikum alene ved at øge filmenes tilgængelighed?

En skotsk undersøgelse nævner, at det er nonsens at betragte dokumentarpublikummet som én størrelse. Vi skærer jo heller ikke publikum til spillefilm over én kam. Der er mange grupper indenfor dokumentarfilmpublicummet. Kun én ting er sikkert, det er fejlagtigt at tro, at publikum til dokumentarfilm er identisk med publikum til artfilm.

Nogle mener, at dokumentarfilmens stjerne er

emnet. Størrelsen af en films potentielle publikum kan fastsættes ud fra en viden om et specifikt emnes publikumsinteresse. Handler filmen om et emne, der interesserer mange mennesker, har filmen potentielt et stort publikum. Spørgsmålet er så, om dette publikum består af mennesker, der går i biografen. I spillefilmens verden, hvor ikke emnet men skuespillere og instruktører betragtes som filmens stjerner, er det let at finde eksempler på stjernebesatte film, der svigtes af publikum. Emnet kan måske være dokumentarfilmens stjerne, men hvor meget kan den opfattelse bruges til i denne sammenhæng, når en stjerne ikke i sig selv er garant for succes?

Endelig er der dem, der fremhæver, at vi faktisk ikke ved forfærdeligt meget om det biografpublikum, der interesserer sig for dokumentarfilm. Erfaringsgrundlaget er nemlig meget begrænset. Vi ved en masse om biografpublikum til fiktionsfilm og en masse om seere af dokumentarisk tv. Men denne viden kan ikke uden videre lægges sammen til at udgøre en kortlægning af biografpublikum til dokumentarfilm. Hvad vi har, er succes'er og fiasko'er, men hvert tilfælde er så unikt, at det er et dårligt grundlag for generelle konklusioner. Kan der alligevel laves kalkulationer som – trods alle forbehold – giver mening, så de værste fiaskoer undgås?

BOWLING FOR BOX-OFFICE

De praktiske erfaringer med dokumentarfilm i biografen er mangfoldige:

Oscar-vinderen *Bowling for Columbine* vises fortsat med succes i biografer verden over. I USA er filmen blevet alletiders største dokumentariske biografssucces, der overgår dokumentarfilmen om Madonna og sengekammerater, som ellers nok skulle være kommercielt funderet. Vi skal ikke langt tilbage i tiden for at finde den danske film *Nordkaperen*, der trak et betragteligt dansk publikum i biografen.

Modsatte eksempler mangler ikke. En anden Oscar-vinder *One Day in September* fik alle de forsider og al den spalteplass, en dokumentarproducent kan drømme om. Alligevel skuffede den fælt ved box-office. Herhjemme fik Joris Ivens-vinderen *Family* en lancering, der ikke stod tilbage for en mindre spillefilm. Et svigtende billetsalg tvang filmen af plakaten, inden den overhovedet havde spillet sig varm.

Det er her rimeligt at spørge, hvornår en succes er en succes. Hvor mange mennesker skal i biografen til en dokumentarfilm, før vi kan tale om økonomisk succes? Spillefilmene har deres egen økonomi. Hverken her eller i USA produceres spillefilm på rene markedsvilkår. Det danske støttesystem til spillefilm bygger på identifikation af et støttebehov ud fra en praktisk viden om, hvilken andel af filmens produk-

tionsomkostninger, der bør kunne finansieres af markedsaktører. Populært sagt kan manoen dækkes ind ved støtte fra Filminstitutet. Vi har generelt en god fornemmelse af hvilke publikumstal, der skal til for at gøre en dansk spillefilm til en økonomisk succes. Men dokumentarfilmens økonomi er en anden end spillefilmens. Hvilke succeskriterier gælder – eller burde gælde – for dokumentarfilm? Kan man forestille sig en fremtid, hvor kommerciel biografdistribution kunne repræsentere en markedsfaktor i forhold til finansiering af dokumentarfilm? Hvad ville det betyde for filmene?

BRANCHETRÆFFET

På årets branchetræf i Ebeltoft vil vi forsøge at komme rundt om alle de ovenstående spørgsmål og aspekter i sagen – og en hel del mere!

Træffet vil være to-delt. Den ene del handler om distribution og lancering, den anden om indhold, struktur og dramaturgi. Det er nyttigt, at vi får det samme erfaringsgrundlag, deler den samme viden om biografers og distributørers eksistensvilkår, bygger på samme inden- og udenlandske referencer og har en fælles begrebsverden, når vi diskuterer filmfortællingers form og indhold.

Vi gør os ingen forestilling om, at branchetræffet kan levere svar på alle spørgsmål. Men vi håber, at træffet kan øge opmærksomheden om de filmfaglige krav og publikumsmæssige forventninger, det er nødvendigt at forholde sig til, hvis man nærer forhåbninger om en fremtid med danske dokumentarfilm i kommerciel biografdistribution ■

Vel mødt!

Årets branchetræf for kort- og dokumentarfilm afholdes fra fredag den 22. til søndag den 24. august 2003. Som tidligere er det Filmhøjskolen i Ebeltoft, der lægger hus til.

I år er temaet 'Dokumentarfilm i biografen'. På baggrund af oplæg om distribution og lancering samt struktur og dramaturgi vil der blive sat fokus på, hvordan man praktisk kan arbejde med disse begreber i dokumentarfilmproduktion. Programmet vil omfatte udenlandske succeshistorier og case-studies med danske dokumentarfilm, som sigter mod kommerciel biografdistribution.

Arrangementet er forbeholdt filmbranchen og arrangeres i år af Filminstitutet i samarbejde med Producentforeningen og European Documentary Network.

Er det problematisk, udfordrende eller blot bydende nødvendigt? Erfaringerne er ikke entydige, når danske producere fortæller om nogle af de største internationale koproduktioner i dansk dokumentarfilmhistorie. Men en jurist, realistisk sans og tillid til partnerne er nogle af de vigtigste elementer, når samarbejdet omkring en film foregår hen over grænserne. Og tendensen er, at vi kommer til at se flere og flere internationale koproduktioner - af både økonomiske og kreative årsager. FILM har talt med tre danske producere, som alle har sådanne produktioner tæt inde på livet: Gitte Randsløv (*Tintin og mig* - Angel Film), Michael Haslund-Christensen (*Jeg hed Sabina Spielrein* - Haslund Film) og Mikael Opstrup (*Opklaring* - Final Cut).

HÅBET ER LYSEGRØNT... MEN IKKE EN GODKENDT VALUTA I BANKEN

AF LISE SAXTRUP

De kan tælles på to hænder - de danske produktionsselskaber, der har erfaringer med at lave dokumentarfilm som internationale koproduktioner. Tendensen er imidlertid, at flere og flere produktioner og dermed erfaringer er på vej. Det er godt og vigtigt både kultur- og filmpolitisk, mener Tue Steen Møller hos European Documentary Network (EDN), og af kreative og økonomiske årsager.

Hvad kræver det egentlig at lave en international koproduktion på en dokumentarfilm?

"Det kræver personlige kontakter. Man kigger ikke bare i EDN's oversigt over tv-stationer, finder den med det rigtige slot og henvender sig. Kontakterne til de to koproducenter i Belgien og Frankrig var projektets oprindelige producer Thomas Gammeltofts," siger Gitte Randsløv, der overtog projektet *Tintin og mig* kort tid efter, at det var blevet pitchet på Forum ved den Internationale DokumentarFilm-

festival i Amsterdam, 2001.

Michael Haslund-Christensen er enig: "Med spillefilm har man et manuskript, en instruktør og et cast, som man sælger en film på. Inden for dokumentarfilm har man selvfølgelig også en instruktør, men ellers ikke på samme måde som i spillefilm en standard for en vurdering af filmprojektet. Derfor er de personlige kontakter meget vigtige. Og jo mere man arbejder sammen og kender hinanden, des bedre kan vi vurdere de projekter, vi præsenterer hinanden for," siger Michael Haslund-Christensen.

Han opfatter de koproduktioner, han hidtil har lavet som pionerarbejde og en investering blandt andet i at udvide sit netværk:

"Jeg tror, at det er nødvendigt, at udvide det personlige netværk ud over Skandinavien, hvor Danmark allerede har et rigtig godt fundament. Her har vi opbygget de personlige relationer, men vi skal videre ned over den sydlige landegrænse og udbygge et lige så godt forhold til hinanden her. Verden er stor, og

har man en god film, så er den også interessant andre steder end i Danmark. Jeg har startet mit samarbejde omkring *Jeg hed Sabina Spielrein* som en investering. Mit netværk er udvidet til et produktionsselskab i Schweiz, en god kontakt med Det Svenske Filminstitut og støtte fra Eurimages. Samarbejdet i den produktion har styrket tilliden til samarbejdspartnerne og givet mig en masse konkrete erfaringer omkring, hvordan jeg skal gribe en produktion an næste gang."

FINANSIERINGEN I HAK

Finansieringen af en dokumentarfilm med et budget på flere millioner danske kroner tager tid, og det er temmelig kompliceret at få puslespillet lagt, så krav fra og forpligtelser overfor fonde og tv-stationer passer sammen.

"Ideelt finansierer man efter, hvad der er godt for projektet, men det er også temmelig flot sagt og virkeligheden er ofte en anden," konstaterer Michael Haslund-Christensen.



Jeg hed Sabina Spielrein. Framegrab



Michael Haslund-Christensen. Foto: Jan Buus

Som eksempelvis i tilfældet med *Tintin og mig*, hvor Gitte Randsløv startede optagelserne før finansieringen var endeligt på plads. Aftalen med Moulinsart – ejet af Hergés enke og nuværende mand og rettighedshaverne til arkivmaterialet med Hergé – var, at der skulle være grønt lys for produktionen pr. 1. juni 2002.

Det var på alle måder en overskuelig aftale, da Angel Production underskrev den i marts 2001, men den fremmanede et reelt tidspres, fordi finansieringen ikke kom på plads, og Randsløv ikke turde prøve at genforhandle aftalen.

”Det var i første omgang meget svært at sikre os rettighederne til at bruge arkiverne uden Moulinsarts indblanding. Kontrakten og aftalen om at Anders Østergaard skulle have final cut faldt først på plads, da han fremlagde et meget udførligt manuskript, som han faktisk har fulgt ret minutiøst. Jeg var bange for, at de ville trække aftalen tilbage, hvis vi ikke begyndte produktionen som aftalt.”

Konsekvensen af at starte produktionen uden et fuldt finansieret budget er blandt andet, at det bliver endnu sværere at finde de koproducenter, som lige passer ind i det økonomiske hul. Nogle støtteordninger som eksempelvis Nordisk Film- og TV-fond støtter ikke projekter, hvis ansøgningen er lavet efter første optagedag.

”Det er selvfølgelig også en erfaring, man kan gøre sig igen og igen; men jeg kan ikke nok understrege, hvor vigtigt det er at være fuldstændig klar over, hvad man aftaler med sine koproducenter – for eksempel omkring forpligtelser – før man starter produktionen.

Man sidder og jonglerer med mange forskellige fonde og aftaler, og hvis finansieringen ikke er på plads, men man alligevel er nødt til at starte produktionen, så kan det godt blive rigtig presset og svært at finde de sidste penge. Risikoen er, at man må søge finansiering hos fonde, der ikke er de bedste for projektet, fordi deres krav er ‘unaturlige’ for produktionen,” siger Gitte Randsløv.

ØM I ØKONOMIEN

Også rent produktionsmæssigt kræver det en fuldstændig afklaret aftale mellem koproducenterne om, hvem der gør hvad – for eksempel hyrer holdet. Sådan fungerede det, da Michael Haslund-Christensen

koproducerede *Jeg hed Sabina Spielrein*.

”Al tvivl skal egentlig være væk, når man starter produktionen. Det kræver en afklaret og erfaren hovedproducent med kompetence og evne til at tage beslutninger, men også loyalitet og tillid fra koproducenterne. Derfor kan der alligevel godt opstå tvivlsspørgsmål undervejs i produktionen, hvor producenten så kan tage koproducenterne med på råd,” understreger han.

Mikael Opstrup supplerer: ”Det handler om at stille nogle professionelle krav til producenterne. Fra DFIs side må man vurdere, om et projekt har potentiale som international produktion, og hvis det er tilfældet, skal det støttes sådan. Men det er i lige så høj grad nødvendigt at vurdere, om det er en professionel filmproducent, der er tilknyttet projektet, ligesom det er vigtigt, om det er en dygtig instruktør. Men det er en bevægelse, som allerede er i gang.”

Det kræver altså både overblik og erfaring at gennemskue den rette fordeling af koproducenter og tv-stationer, som kan udløse puljer som f.eks. Eurimages og Media Plus på de rigtige tidspunkter – og samtidig honorere alle koproducenternes krav.

Det er et stort arbejde, og ofte føler producenterne, at det slet ikke står mål med udbyttet. Men det hører med til virkeligheden, at nogle støttekroner er meget dyre at få med i projektet, hvis modkravene fra eksempelvis en tv-station er store. På den anden side kan netop den tv-station være den, der udløser en nødvendig pulje.

”Det nytter i hvert fald ikke noget at sukke og ømme sig over de økonomiske konditioner. Det er noget, vi skal lære, og som vi er ved at lære. Nogle erfaringer kan vi få fra hinanden og hos EDN; men nogen er vi nødt til at gøre selv. Og der har aldrig været så mange penge til at producere dokumentarfilm, som der er nu. Det er jo også en del af vores job som producere at vurdere om der er sammenhæng i budgettet, og om man skal lave filmen med risiko for, at man kommer til at arbejde mere end først antaget,” siger Mikael Opstrup og fortsætter: ”Jeg synes udelukkende, det er positivt, at vi er nødt til at kigge ud over grænserne efter finansiering til vores film. Det er sundt at søge samarbejde med andre, og jeg tror kun det højner niveauet af vores film, når

både producer og instruktør bliver presset ud i verden og måler sig her.”

ET ORD ER IKKE ET ORD

Det er i hvert fald ikke med ambitionen om at blive rig, man skal gå ind i samarbejdet omkring en dokumentarfilm som en international koproduktion.

”Tiden, det tager at lave en dokumentarfilm er jo ofte den samme, som det tager at lave en spillefilm. Nogle gange længere. Og hvis der er løn for arbejdet i den tid, og hvis huslejen bliver betalt, så synes jeg, at man skal være helt tilfreds. Men det handler også om at kæmpe for at få penge til at udføre arbejdet, så en alt for stor rate ikke falder, efter regningerne er betalt. Men man skal ikke begynde at sætte privatkapital – det er simpelthen en dårlig roulette at spille på, for der er jo ikke på samme måde som ved spillefilm mulighed for at hive investeringen hjem ved at placere Iben Hjejle på forsiden af videokassetten,” siger Michael Haslund-Christensen.

Randsløv supplerer: ”Man betaler med idealisme, når man laver dokumentarfilm i almindelighed og internationale koproduktioner i særdeleshed. Og så kræver det risikovillighed fra produktionsselskabet og en solid bankforbindelse, der tror på dit projekt og på dig, og som kan se, at de har en sikkerhed for at få deres penge igen. Derfor kan det heller ikke lade sig gøre at lave en produktion som den her hjemme fra køkkenbordet.

Hvis vi skulle have haft den løn, som svarer til det arbejde vi – producer, instruktør og resten af firmaet – har lagt i filmen om Hergé, så tror jeg budgettet ville stige 25%. Og selv om vi ikke har solgt visninger til Tyskland og England, Japan og USA, og der derfor sandsynligvis ligger nogle interesserede penge der, så kan man ikke betale banken med, at håbet er lysegrønt.”

De nødvendige midler til filmen om Hergé kom aldrig i hus, fordi den europæiske støtteordning Media Plus Distribution afsløg projektets ansøgning.

Forud havde *Tintin og mig* fået støtte fra Eurimages. Det forpligter til, at filmen kommer op i biografen, og udelukker samtidig støtte fra Media Plus Distribution, som gives til tv-produktioner. Men fordi omkring 80% af finansieringen af filmen kommer fra tv-stationer,



Tintin og mig. Foto: Angel Production



Gitte Randsløv.

var det oplagt at få støtte fra Media Plus. Så bortset fra samarbejdet med Eurimages stod projektet rigtig godt til at få støtte, og Randsløv startede derfor en dialog med Media-kontoret. Efter mange måneders skriven frem og tilbage og bl.a. en ny opdeling af budgetterne, fik hun en skriftlig lovning på, at støtten fra Eurimages ikke ville være en hæmsko for projektet, hvis hun søgte Media Plus støtte. En glædelig nyhed. Men også en virkelig dyr erfaring, da projektet alligevel fik afslag med den begrundelse, at Eurimages allerede støttede filmen.

"Der røg 1,3 millioner - den værste oplevelse på denne produktion. Det kan godt være, at vi var naive; men jeg var sikker på, at vi havde opnået forståelse for vores situation hos Media Plus. Vi blev også frarådet at klage, fordi det sandsynligvis kun ville skabe problemer for os, hvis vi på et senere tidspunkt skulle søge i en anden forbindelse," siger Gitte Randsløv.

Hos Final Cut risikerer Mikael Opstrup at gøre sig den selv samme erfaring: "Vi er helt klar over problemet med at søge Media Plus, når vi allerede har Eurimages på finansieringsplanen. Men rent principielt er det vigtigt, at vi diskuterer det her forhold med dem, der administrerer Media Plus.

Ordningen er forståelig for spillefilm, der jo ikke laves i to versioner, men forholdene for dokumentarfilm er anderledes. En biografversion på 90 minutter og en tv-version på 52 minutter er ikke blot én film i to forskellige længder, der vil oftest være tale om to forskellige værker.

Det er vigtigt for de internationale dokumentarfilm at få støtte fra Media Plus, fordi ingen dokumentarfilm har et liv og en finansiering udelukkende baseret på biografvisninger. Der er altid tv med, og

de har et andet krav til længden, hvorfor man ender med at skulle klippe to forskellige versioner af filmen," siger Mikael Opstrup.

TILLID TIL SAMARBEJDPARTNERNE

Koproduktioner er i høj grad et spørgsmål om større budgetter; men der er også andre grunde til at indgå i de internationale samarbejder.

Producenterne får f.eks. mulighed for at dele risikoen ud på flere, hvilket gør det lettere at overkomme, hvis en samarbejdspartner hopper fra projektet. For det andet er koproduktionsstøtte alt andet lige betydeligt større end, hvad man kunne opnå ved et salg af en endelig film, og så er koproduktionerne med til at åbne vinduerne til verden, så filmen får et langt større publikum, end hvis den udelukkende blev vist i dansk tv.

På produktionen om Hergé har Gitte Randsløv endvidere lagt produktion ud til sine samarbejdspartnere. I Danmark har hun selv stået for optagelserne, mens koproducenterne i Belgien og Frankrig har forestået al produktion under de øvrige optagelser. De har også forestået alt det kontraktmæssige i deres respektive territorier.

"Jeg har godt nok fået en god portion erfaring med jura; men jeg kunne aldrig have lavet filmen uden et helt tæt samarbejde med vores jurist. Selve filmen er under belgisk lovgivning, og de to koproducenter har forestået det juridiske arbejde i henholdsvis Belgien og Frankrig. Det ville være overdrevet at tro, at vi kunne tolke og forstå belgisk lovgivning."

Den arbejdsfordeling kræver selvfølgelig en stor portion tillid til samarbejdspartnerne, hvilket er både Haslunds, Opstrups og Randsløvs erfaring:

"Man er nødt til at kunne stole på, at kontrakterne hænger ordentligt sammen, og at man er enige med sine samarbejdspartnere om, hvordan filmen skal laves. Det er altid muligt at finde en passus eller nogle stills, der ikke er afleveret til tiden, hvis nogen er interesserede i at 'knalde en'. Det tror jeg ikke, man kan gardere sig imod, og derfor er tillid en af de vigtigste ingredienser i samarbejdet," siger Randsløv, og bemærker at samarbejdspartnerne i Hergé-filmene har været meget fleksible og indstillede på udnytte de juridiske kontrakter bedst muligt i forhold til filmens produktionsvilkår ■

Lise Saxtrup er freelance-journalist.

Jeg hed Sabina Spielrein er instrueret af den svensk-tyske instruktør Elisabeth Márton, produceret i Sverige og koproduceret i Danmark, Finland og Schweiz. Filmen har haft premiere i foråret 2003 og har et budget på kr. 6,8 mill (EURO 910.000). En kasse med dagbøger og gamle breve stod i over 50 år i kælderen på Psykologisk Institut i Geneve. Kassens ejer var den efterhånden glemte forsker og psykoterapeut Sabina Spielrein. Hun efterlod den, da hun drog tilbage fra Europa til Rusland for at arbejde med og udbrede kendskabet til Sigmund Freuds behandlingsformer. Siden kassen blev fundet i 1977, har indholdet dannet udgangspunkt for bøger, teater og nu altså også en dokumentarfilm om en af pionererne inden for den psykoanalytiske forskning.

Tintin og mig er instrueret af Anders Østergaard, produceret i Danmark og koproduceret i Belgien og Frankrig. Filmen får premiere i efteråret 2003 og har et budget på kr. 7,5 mill (EURO 1 mill.). Også filmen om Hergé, Tintins 'far' er lavet ud fra et materiale, der ikke tidligere har været tilgængeligt for offentligheden. 14 timers båndoptagelser, foretaget af en universitetsstuderende i starten af 70'erne, blev i sin tid brugt som forlæg for en bog om Hergé. Men han fortrød sin åbenhjertighed i interviewet, og bogen fik aldrig samme oprigtighed og ærlighed, fordi Hergé igen og igen ville redigere sine udsagn. Båndene og rettighederne til dem ligger hos belgiske Moulinsart, Hergés enke og nye mand. Som Hergé selv har hun hæget om hans privatliv. Den danske instruktør Anders Østergaards adgang til materialet er derfor en fantastisk mulighed for at kaste lys over Hergé, der stadig er omgærdet af mystik og et blakket ry som bl.a. kollaboratør under 2. verdenskrig.

Opklaring (arbejdstitel) bliver instrueret af Lars Johansson og produceres i Danmark af Final Cut Productions. Filmen koproduceres med tyske Multimedia, har et budget på kr. 4,5 mill (EURO 600.000) og får premiere 2005. Filmen handler om en dansk kvinde, der vokser op hos sine bedsteforældre i Danmark i den tro, at hun er en tyskertøs - datter af en tysk soldat, som hendes mor var kæreste med under krigen. Men hun finder ud af, at fakta ikke stemmer, og at hendes mor ikke vil fortælle sandheden. Da moderen dør i slutningen af 90'erne, beslutter hun sig for at finde ud af sagens rette sammenhæng.



Opklaring. Foto: Final Cut Productions



Mikael Opstrup. Foto: Kirsten Bille

TALENTUDVIKLING I VÆRKSTEDSREGI

- OM VIDEOVÆRKSTEDET I HADERSLEV OG DFI'S VÆRKSTEDSPOLITIK

Hvem skal det til for? Og hvad skal det til for? Områdedirektør for Produktion & Udvikling, Lars Feilberg, redegør for Filminstitutets opgave og tanker i forbindelse med Videoværkstedet i Haderslev og de øvrige værksteder.

AF LARS FEILBERG

Filminstitutet har til opgave at støtte driften af Film- og Videoværksteder jf. Filmloven. Dette gøres gennem Filminstitutets egne værksteder i København og Haderslev og gennem den eksterne værkstedsstøtteordning, som blev indført i år 2000. Filmværkstedet i Århus og Animationsværkstedet i Viborg modtager blandt andre støtte herfra. Formålet med støtten er at bidrage til talentudvikling og professionelle eksperimenter. Filminstitutets fokus ligger i dag overvejende på talentudvikling. Professionelle eksperimenter har indførelsen af udviklingsstøtten givet nye muligheder for. Denne støtte forvaltes gennem film støtteordningerne.

Større professionelle udviklings-satsninger er samlet på Filmværkstedet i København, det seneste resultat heraf er *Den interaktive Film*, præsenteret i april i år.

FOKUS PÅ TALENTUDVIKLING

I værkstedssammenhæng kommer eksperimenterne ofte til udtryk gennem videokunsten. Det kan naturligvis altid diskuteres om videokunsten bibringer kort-, dokumentar- og spillefilm nye udtryk, former eller fortælleteknikker. DFI mener, at videokunsten er en selvstændig kunstart, der kun i et meget begrænset omfang hører hjemme på film- og videoværkstederne. På Filmværkstedet i København har en væsentlig del af værkstedets ressourcer været allokeret til videokunsten, men de har nu etableret deres egen forening, *Fast Video*, med støtte fra Filminstitutet, og dermed kan Filmværkstedet koncentrere sin indsats på talentudviklingen på værkstedsplan.

Videoværkstedet i Haderslev har i høj grad fungeret som et refugium for videokunstnere og andre, der har haft behov for et stort tidsforbrug. Det hænger ikke sammen med den indsats for talentudvikling, som Filminstitutet prioriterer, derfor er det nødvendigt med ændringer uanset om Haderslev kommune har økonomi til at bistå finansieringen af Videoværkstedet eller ej. Men DFI har aldrig haft planer om at centralisere værkstedsdriften. Talentudvikling starter lokalt. Derfor er det Filminstitutets strategi, at værkstederne skal være fordelt i forskellige regioner. Dialogen mellem Haderslev kommune, DFI og den daglige leder om ændringerne på Videoværkstedet i Haderslev startede i foråret 2002 med udgangspunkt i fortsat drift i Haderslev på samme økonomiske vilkår som i 2001.

Der var nogle organisatoriske problemstillinger kommunen gerne ville lave om på, og Filminstitutet ville gerne prioritere større fokus på talentudvikling.

HADERSLEV, ÅRHUS, ODENSE

I sommeren 2002 måtte kommunen igennem en sparerunde, og det blev foreslået, at kommunens bidrag til værkstedet skulle bortfalde. Filminstitutets nedskæringer i forbindelse med den nye finanslov og den nye filmaftale har ramt organisationen bredt - og særligt hårdt på lønsummen. Disse to faktorer nødvendiggjorde, at der måtte findes finansiering fra anden side for at opretholde driften af Videoværkstedet.

Filminstitutet tog derfor kontakt til andre kommuner om hjælp til finansieringen af et værksted, og der var umiddelbart interesse fra Århus og Odense kommuner, der begge var i stand til at bidrage med de nødven-

dige ressourcer og kunne integrere værkstedsdriften og talentudviklingen i en større sammenhæng med andre organisationer og interessenter i regionerne.

Der eksisterer allerede et værksted i Århus, hvor der igennem mange år er opbygget en solid erfaring og ekspertise. Der er ligeledes ambitiøse planer for at styrke talentudviklingen, som ses som et vigtigt grundlag for etableringen af et stærkt produktionsmiljø i Århusområdet med basis i Filmby Århus.

Både Odense og Århus kunne byde på et miljø, der bl.a. indeholdt skuespillerskoler, medieuddannelser, tv-stationer og produktionsselskaber, der alle ville samarbejde om talentudvikling. Dertil kom at oplandet til Odense og Århus er noget større end oplandet til Haderslev.

En besparelse i Haderslev kunne nu blive vendt til nye muligheder. En frisk start, der kunne sætte fokus på talentudvikling udenfor København.

Men der gik ikke lang tid før debatten om Videoværkstedet for alvor startede i de sønderjyske og andre jyske medier.

Debatten handlede ikke om talentudvikling, men om kulturpenge. Debatten gjorde sit indtryk på Haderslev kommune og Kulturministeriet, og det blev fra begge sider tilkendegivet, at man skulle søge at fastholde engagementet i Haderslev Videoværksted.

EN NY START

Det er derfor besluttet, at Videoværkstedet skal gives chancen for en ny start som en selvejende institution med egen bestyrelse udpeget af Haderslev kommune. Videoværkstedet får dermed store frihedsgrader, men skal indgå en resultatkontrakt med Filminstitutet, der sætter mål for talent-



Foto: Henrik Ploug C.

udviklingen i perioden indtil udgangen af 2006.

Processen er i fuld gang, og et afgørende skridt er sammensætningen af en bestyrelse, der skal sætte rammerne for Videoværkstedets virke i forhandling med Filminstitutet.

Filminstitutet vil ikke stille krav om at værkstedet skal tilgodese professionelle eksperimenter, idet der ikke findes noget egentligt professionelt produktionsmiljø i regionen. Derimod skal der satses på en forøget indsats for talentudvikling på værkstedet, der gerne skal omfatte flere ansøgninger, og særligt flere fra regionen, flere projekter styret af unge talenter, flere fiktionsprojekter og gennemførelse af projekter, der kan bruges til at bringe de unge talenter videre.

DFI ser frem til at møde den nye bestyrelse og til at drøfte, hvad der kan gøres for at bringe de unge talenter ind i dansk films fødekæde.

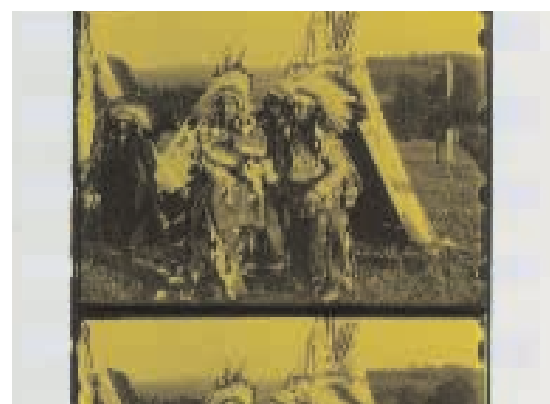
Lars Feilberg har som DFI's områdedirektør for Produktion & Udvikling det overordnede ansvar for værkstedsområdet.



Det 'forkerte' stillbillede til *Fiskerliv i Norden*



Mellemtækst (tintet blå). Framegrab

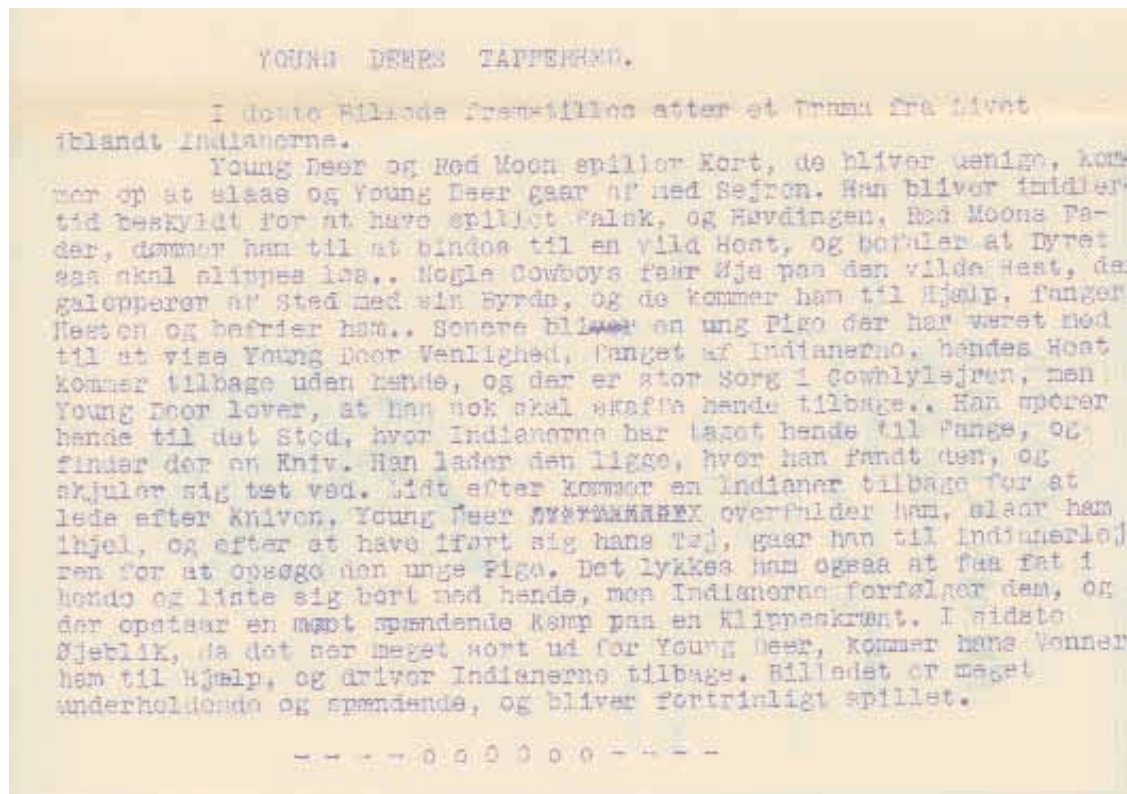


Indianere (tintet gul). Framegrab

HVEM LIGGER OG SKVULPER I STRANDKANTEN?



Ved havet. Framegrab



Teksten til filmbeskrivelsen fra Nordisk-samlingen

- og indspillede de westerns hos Nordisk Films Kompagni i Valby i 1910? Stumfilm-detektiver kigger på 'fundne sager'.

AF LISBETH RICHTER / FILLMUSÉET

DFI fik i december 2002 en henvendelse fra bevaringsafdelingen på American Film Institute (AFI), fordi en uidentificeret dansk film var dukket op i deres nitrat-samling. AFI havde sikret filmen og tænkte, at vi var interesserede i materialet og måske kunne hjælpe med at identificere filmen. Det drejede sig om en enkelt rulle - dvs. en film af ca. 10 minutters varighed - historien uds spillede sig i et western-miljø, og der var tale om en Nordisk Films Kompagni-produktion, hvilket fremgik af mellemteksterne, som bar Nordisks verdenskendte isbjørne-logo. Den første mellemtekst, hvor filmens titel som regel er angivet, manglede!

AFI mente, at der var tale om en Nordisk-produktion fra omkring 1908-10, udsendt i Amerika. Det skal vise sig ikke helt at være tilfældet, næsten tværtimod!

TIPIERNE ER FOR FLOTTE!

En dag i marts befinder filmen sig i operatørrummet i Cinemateket, og vi sidder klar i bio Asta. 'Vi' er områdedirektør Dan Nissen, museumsinspektør Thomas Christensen, DFI's to filmarkivarer Mikael Braae og Marie-Luise Lubich, DFI's ph.d.-stipendiat Esben Krohn, lektor fra Film- og Medievidenskab på Københavns Universitet Casper Tybjerg, stumfilmeksperten Bo Berglund fra Malmø og undertegnede, som er forskningsmedarbejder på DFI og absolut novice ud i dagens øvelser.

Mens de stumme billeder løber over lærredet, flyger kommentarerne rundt mellem rækkerne i biografmørket. Vi ser et flot print, hvor flere scener er tintede i en kølig blå farve (for nat) og en varm gul (for solskin/dag). På handlingsplanet udspilles en logisk sammenhængende historie, hvor en udstødt indianer samles op af en flok venlige cowboys. Senere hjælper han dem med at befri en hvid kvinde, som er blevet bortført af indianere.

Spillestilen er ret primitiv, så vi bliver hurtigt enige om, at det nok passer meget godt at tidsfæste filmen til 1908-10, men vi genkender umiddelbart ingen af skuespillerne som danske, og landskabet..., der findes simpelthen ikke bakker og klipper af den kaliber i Danmark!

Casper Tybjerg nævner, at kostumerne og tipierne er for flotte til at være danske. Så meget ville Nordisks direktør Ole Olsen nok ikke have spenderet på et 'indianerstykke'! Endvidere virker fortælletempoet friskere, end man ser det i danske film fra den tid. Men mellemteksten med isbjørne-logoet...?

40 X 1000 BREVE

Fra mit arbejde med at registrere museets store særsamling fra Nordisk Films Kompagni (selskabets kontorarkiv 1905-59) ved jeg, at der findes nogle trykte 'beskrivelser' (handlingsreferater, fabrikeret til distributørerne) til en række westerns.

Efter screeningen finder jeg de pågældende arkivalier frem - handlingsbeskrivelser af 12 'købte westernfilm' - og Casper kigger dem igennem og finder en handlingsbeskrivelse, der svarer nøjagtigt til den film, vi lige har set: *Young Deers Tapperhed*.

Til denne film er der udarbejdet beskrivelser på dansk, tysk, fransk og engelsk, hvilket indikerer, at Nordisk har distribueret filmen i de pågældende

lande. Med den engelske titel i hånden suser Bo Berglund ind på biblioteket og finder i AFI-kataloget (en registrant over samtlige amerikansk-producerede film, udgivet af American Film Institute) *Young Deer's Bravery, Bison, US, 5/11 1909*. Det er den! En amerikansk film, produceret af Bison, distribueret af Nordisk Films Kompagni.

Et spørgsmål er imidlertid endnu ikke helt afklaret, som Casper Tybjerg skitserer efterfølgende: Skyldes de engelske mellemtekster, at Nordisk sendte filmen ud på det britiske marked, eller kan man tænke sig, at Nordisks filial Great Northern i New York købte filmen af det amerikanske selskab Bison til distribution i USA?

Det finder Esben Crohn ud af ved at kigge i Nordisks kopibøger, som indeholder gennemslagskopier af selskabets udgående breve. Der er ca. 1000 breve i hver kopibog, og der findes 40 kopibøger fra perioden 1906-1915!

"STÆRK KONKURRENCE PAA INDIANERSTYKKER"

I et brev af 19/1-1910 omhandlende 'Bison-Agenturet' skriver én af Nordisks direktører Wilhelm Stæhr til Ingvald Oes, lederen af filialen i New York: "Vi maa bede Firmaet navnlig at lægge Vægt paa at sende os Indianerstykker til at begynde med, da der for Tiden er stærk Konkurrence i Europa paa dette Omraade ...", og længere nede i brevet: "Det er en Selvfølge, at de Negativer der foreligger fra før den Dag De underskriver, er vi ikke pligtige at tage, men findes deriblandt nogle Indianernegativer, som De synes er gode, og de ikke er for gamle saa køb disse." I et brev til Oes dateret 3/3-1910 fremgår det, at *Young Deer's Bravery* er ankommet fra USA, og i et brev fra 1/4-1910 kan man se, at filmens længde er 270 meter.

Endelig får vi i et brev af 20/5-1910 følgende viden: "Forpligte os til at bruge Bison Mærket ved Salget kan vi ikke men sælger under vort eget Mærke."

Ud fra disse breve må vi konkludere, at kopien med de engelske mellemtekster var tiltænkt England. Af Nordisks korrespondance med Ingvald Oes i New York fremgår det i øvrigt, at forretningen med Bison var problematisk, dels fordi der gik for lang tid, før Nordisk i København modtog negativerne fra USA efter den amerikanske premiere, og dels fordi de pågældende film kom til Europa via andre selskaber, der hævdede at have aftale med Bison.

Nordisk forsøgte sig i øvrigt selv med et par cowboyfilm før 1910, fordi genren som nævnt i korrespondancen var meget populær - Storm P. spillede f.eks. cowboy i *Røverens Brud*, som er fra 1907. Men filmene kunne slet ikke måle sig med den ægte vare fra Amerika.

EN FISKERS FAREFULDE FÆRD

Ved samme lejlighed screenede vi en anden lille film med titlen *Vid hafvet*, som DFI modtog fra Svenska Filminstitutets nitratarkiv sidste år. Filmarkivets medarbejdere har sikret materialet, således at vi nu har to kopier og et dup-negativ. Denne gang er der tale om en ægte Nordisk-film, men den viser sig at være mere interessant end som så!

Ved Havet, som filmens danske titel lyder, er en lille reportagefilm på 85 meter (ca. 3 minutters

spilletid), optaget af Nordisk Films Kompagni i 1909. Vi ser optagelser - smukt tintede - fra forskellige havne i Danmark, Vesterhavet i oprør og fiskere på deres både, men næsten umærkeligt ændrer filmen karakter. Nu følger vi en fisker, fra han på kajen tager afsked med sin familie, sejler ud med to kammerater, forliser i 'stormen', drukner, hans døde krop i strandkanten, begravelse, og til slut hustru og barn i sorg ved gravstedet.

Vi morer os respektløst, den sørgelige historie taget i betragtning, over den dramatiske scene, hvor skibet kæntrer. Der er knap nok krusninger på havets overflade, og for at få båden med de sønderrevne (!) sejl til at kæntrre, må fiskeren kravle en meter op i den meget korte mast (havde han tænkt sig at råbe om hjælp, eller...?).

Vi får dog hurtigt bragt ansigterne tilbage i de seriøse folder, for der er uden tvivl tale om en af Nordisks allerførste fiktionsfilm *Fiskerliv i Norden*, også kaldet *En Fiskers farefulde Færd*, fra 1906.

DØD FISKER MED DØD KVINDE

I bibliotekets udklipssamling finder vi Biograf-Theatrets program fra premieren på *Fiskerliv i Norden* 15/9 1906 og konstaterer, at programteksten matcher filmens indhold fuldstændigt.

I Billed- og Plakatarkivet findes der ét stillfoto fra filmen, som viser den døde fisker i strandkanten. Fra diverse kilder ved vi, at han blev spillet af Viggo Larsen, som instruerede de fleste af Nordisks film i de første år og også spillede med i en del af dem. Dog forvirres vi lidt af, at billedet ikke helt matcher den pågældende scene fra filmen, og man kan ikke se skuespillerens ansigt så tydeligt, at det kan identificeres.

Ved et grundigere kig på billedet senere samme dag, påpeger Billedarkivets leder Madeleine Schlawitz, at der ligger en (død) kvinde i fiskerens favn! Der er noget, der tyder på, at dette still måske hører til en helt anden film.

Vi drager følgende slutning på baggrund af dét, vi har set, og vores dokumentationssamlinger: Materialet fra Svenska Filminstitutet indeholder to selvstændige film: reportagefilmen *Ved Havet* (Nordisk Films Kompagni, 1909) og dramaet *Fiskerliv i Norden* (Nordisk Films Kompagni, 1906).

Hvorfor de er sat sammen, kan der være flere forklaringer på. Det kan være sket i arkivregi, fordi man troede, materialet hørte sammen. Nordisk kan have relanceret *Fiskerliv i Norden* ved at udsende den med en 'passende' forfilm. Eller Nordisk har relanceret den i en lidt forlænget udgave ved at klippe de to film sammen.

Det er en stor tilfredsstillelse at se, hvor godt vores dokumentationssamlinger fungerer: udklip, filmprogrammer, manuskripter, filmstills, portrætbilleder, særsamlinger m.m..

Vi bruger det alt sammen hele tiden i vores filmhistoriske research og til identifikationsopgaver, og vi har det lige ved hånden - i fysisk form - her på DFI. Der er adskillige projekter i gang og under opsejling, som skal gøre disse materialer - eller de informationer materialerne indeholder - tilgængelige via vores internetbaserede databaser. Internettet er jo et fantastisk udstillingsvindue, men digitalisering tager tid! ■

OPRÅB TIL PRODUCENTERNE: NÅR PREMIERE- LYSET SLUKKES ELLER HVORFOR AFLEVERINGS- MATERIALE BETYDER NOGET



Foto: Kirsten Bille

AF AGNETE DORPH STJERNFELT

Det Danske Filminstitut udgav sidste år et særnummer af magasinet FILM om Jørgen Leth. Anledningen var en retrospektiv visning af Leths værker i New York, samt udsigten til filmene *De fem benspænd* og *Det erotiske menneske* og *Nye scener fra Amerika*.

Det var sjovt og nemt. Det kunne naturligvis tilskrives Leths personlighed, men det er ikke det, det handler om hér. Det var sjovt og nemt, fordi der i billedarkivets mapper er bugnende fuldt af knaldgode stills fra samtlige Leths film. Ligesom personmappen rummede masser af forskelligartede billeder af instruktøren i arbejde, sammen med de medvirkende, sammen med fotografen, som ung og helt frem til i dag. Der var et stort, righoldigt og varieret materiale at vælge i i en fremragende kvalitet. Det svære var at vælge fra!

Det er desværre et særsyn.

Det er som om, at alle gode kræfter forenes for at skabe de bedst mulige film; men når det kommer til filmenes efterliv og omsorgen for instruktørens oeuvre på længere sigt, ja så er kræfterne brugt op. Det er der helt sikkert rigtig mange gode grunde til. Men grundene fylder ikke billeder op i billedarkivets mapper. Og det er det, der er brug for.

En film kan, hvis ellers den og/eller instruktøren lykkes, give anledning til interessant formidling og et langt efterliv på mange leder og kanter. Man kan f.eks. ønske sig at kunne skrive om instruktørens arbejdsmetoder, om enkelte skuespillere fra filmene, om fotografens arbejde, om scenografi, genrer, special effects, optagelser på vanskelige, eksotiske eller på andre måder interessante locations – ja, kun idéerne og afleveringsmaterialet sætter grænser for udfoldelserne. Men i

dag er det alt for ofte sådan, at selv det materiale, der kommer ind på de spritnye film, er så beskedent i ambitionerne, at man river sig tyndhåret over impotensen og de sørgelige kompromis'er der må indgås i formidlingen.

Det ville være skønt at skrive spalter op og ned om gamle film, særligt Dreyer, hvis mapper også er guldgruber. Men forestiller vi os, at de nuværende generationers filmskabere også engang har gjort sig tungt gældende, så vil der næppe være andre end de mest indædte, der vil have særlige drifter mod at lave fyldige formidlingstiltag, for når bortses fra de instruktørportrætter vi selv sørger for herinde, så er der altså ikke meget at krydre bolleterne med. Vi savner de gamle udhængsskabe, der helt af sig selv kaldte på gedigne samlinger af stills.

Når premierelyset slukkes og alle er gået hjem, starter filmens efterliv. Vi mangler ordentlige vidnesbyrd at varetage det med.

Vi er ikke altid lige glade.

PS: Særligt kort- og dokumentarfilmene kniber det gevaldigt med. Alt for ofte må vi i stedet for fotografkreditering nøjes med at skrive *framegrab* under billederne – og læg mærke til, hvor grimme, ligegyldige og uindbydende disse oftest er at se på. Kun bundlinien i regnskaberne kan elske dem.

PPS: Billedarkivet står altid til disposition med hjælp og vejledning.

Billed- & Plakatarkiv
 Tlf. 3374 3592/ Fax. 3374 3599
 billedarkiv@dfi.dk/ www.dfi.dk

KRAV TIL DIGITALE BILLEDER I LEVERINGSMATERIALET FRA PRODUCENTER

Hvis der leveres digitale billeder i afleveringsmaterialet, bør følgende opfyldes:

STILLBILLEDER

Stills scannes hos et professionelt bureau, hvis ikke still-fotografen selv laver de digitale versioner.

Minimumkrav til format:

- 300 DPI
- 18 cm bredt (13,5 cm bredt, hvis højformat)
- ukomprimeret
- TIF-format
- RGB (CMYK er tilpasset til en bestemt tryksituation/papirtype/-farve, og RGB fylder en del mindre end CMYK)

OBS! Mac-brugere: Billedet gemmes med typeangivelse: altså f.eks. ".tif", så kan pc'er også åbne dem.

FRAMEGRABS

- Hvis ikke der er taget stills, kan der laves framegrabs.
- Findes originalmateriale i højere format end digibeta, f.eks. 35mm eller 2K, trækkes billedet ud fra dette format i bedste kvalitet.
- Absolut sidste mulighed er at trække billedet fra DigiBeta-master Det bliver dog kun af en størrelse på ca. 1,2 MB. Det er svært at lave et trykt billede i over 7cm bredde i den opløsning, og derfor ensbetydende med begrænsede muligheder for publicering!
- Framegrabs med stærk bevægelse deinterlaces med interpolisation.

Mangler du en rigtig god bog til natbordet, hængekøjen eller sommerhuset? Din yndlingsfilm på DVD? Titler du aldrig glemmer, men heller ikke kan finde andre steder? Titler du godt nok lige har glemt, men den handlede om... DFI har fået en ny boghandler, Søren Nisted, der skaffer (næsten) alt!

AF AGNETE DORPH STJERNFELT

Bøger og film er mange ting: Forretning, kultur og formidling – og det er Søren Nistedes drivkraft.

Nistedes mantra for boghandlen er et levende samarbejde på tværs mellem butikken og resten af Cinemateket. Så fremover vil butikken og Cinemateket blande kulturelle tilbud og salgsaktiviteter til spændende publikumstilbud.

Det sker bl.a. ved nye events som bogsignering, foredrag, udstillinger m.m. Eksempler på allerede afholdte arrangementer er: Samtale mellem Morten Piil og Claus Nielsen i anledning af Morten Piils tres års fødselsdag og udgivelsen af hans seneste bog, *Film på hjernen*, med film anmeldelser gennem 40 år. Samtale mellem Torben Ulrich og Lars Movin ved udgivelsen af bogen, *Jazz, Bold og Buddhisme* – og senest et arrangement med forfatteren Kirsten Jacobsen, producer Vibeke Windeløv (Zentropa) og litterær direktør Johannes Riis (Gyldendal) i forbindelse med udgivelsen af *Dagbog fra Dogville*. Dogville-arrangementet var samtidig optakt til Cinematekets Lars von Trier-kavalkade i juni måned og startskuddet for udstillingen af fotografen Rolf Konows stillbilleder fra *Dogville*.

Arrangementerne annonceres i Cinematekets månedsprogram, på dfi.dk, i dagbladsannoncer og nyhedsmails.

WWW.HVADKANVIGØREFORDIG.DK

Ved siden af arrangementerne følger butikken Cinematekets planlægning, sådan at man kan finde bøger og film med tilknytning til filmkavalkaderne. Ved den netop afholdte Kurosawa-kavalkade i maj måned præsenterede butikken f.eks. et bredt udvalg af Kurosawa's film.

Nisted er samtidig i fuld gang med at opbygge en ny webhandel: Fra www.dfi.dk vil man snart kunne få adgang til særtilbud og lagervarer blandt bøger og film, heriblandt både video- og DVD-udgaver. Indholdet suppleres med redaktionelt stof, som fortæller om tendenser, forfattere og filmskabere.

Og så er DFIs Bog- & Filmhandel stadig det sted, du finder de film og bøger samt tilbud, som er svære at finde andre steder. Og husk: Når blomsterne er visnet, vinen drukket og chokoladen ædt – så har du stadig bogen og filmen i mange år!

Velkommen i den levende Bog- & Filmhandel.

BOG- & FILMHANDEL
Vognmagergade 8B, 1120 København K / tf. 3374 3421 /
bookshop@dfi.dk / Åben tirsdag-søndag 12.00-18.00

SØREN NISTED
3374 3472 / sorenn@dfi.dk

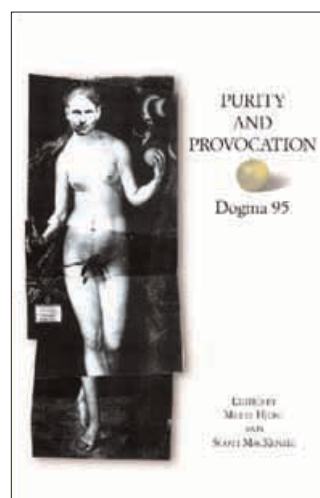
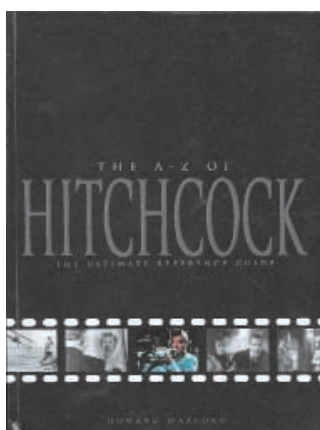
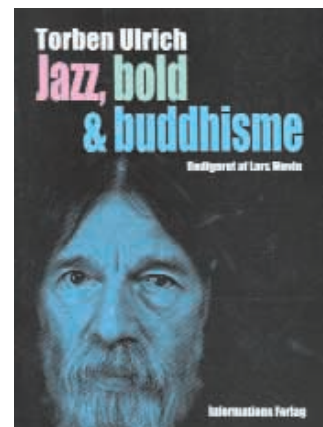
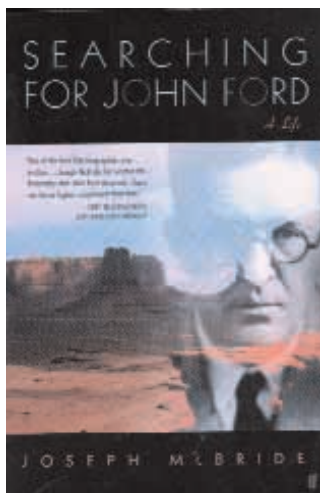
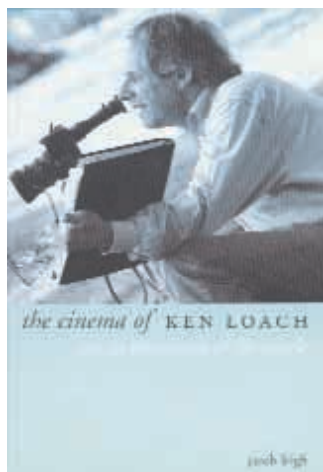
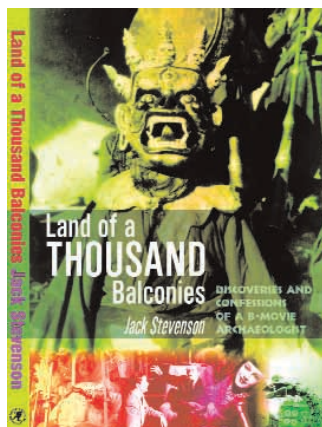
Søren Nisted, der har overtaget driften af Bog- & Filmhandelen i DFI, har en mangeårig faglig baggrund fra boghandel, forlag og foto/billedbureau. Søren Nisted har siden midten af 90'erne været én af pionererne i udviklingen af internetbaserede handels- og markedsføringsløsninger i bog- og medieverdenen.

NÅR BLOMSTERNE ER VISNET VINEN DRUKKET CHOKOLADEN ÆDT - SÅ HAR DU STADIG BOGEN OG FILMEN



Foto: Jan Buus

NYE BØGER I CINEMATEKETS BOGHANDEL



LAND OF A THOUSAND BALCONIES

En dybdegående artikel om den danske monsterfilm *Reptilicus* og en tilstandsrapport fra den københavnske art-house scene er blandt attraktionerne i den seneste bog af den amerikanskfødte, men i Danmark bosiddende filmhistoriker Jack Stevenson.

Jack Stevenson: *Land of a Thousand Balconies – Discoveries and Confessions of a B-Movie Archaeologist*. Headpress 2003, 192 sider, pris 250 kr.

THE CINEMA OF KEN LOACH

Peter Matthews fra *Sight and Sound* skrev: "velresearchet, informativ og klar i detaljen – bogen jonglerer med et imponerende teoretisk begrebsapparat og dog er den let læst hele vejen igennem. Den udfylder et hul i belysningen af Loach, og bør finde et stort publikum hos undervisere og studerende."

Jacob Leigh: *the cinema of*

KEN LOACH – art in the service of the people. Wallflower Press 2002, 211 sider, 225 kr.

SEARCHING FOR JOHN FORD

McBride blander levende og dybdeborende analyser af Fords film med en imponerende vel-dokumenteret fortælling om den historiske og psykologiske sammenhæng, som filmene blev skabt i. John Ford har om-sider fået den biografi, som hans status kalder på.

Joseph McBride: *Searching for John Ford – A Life*. Faber and Faber 2003, 838 sider, 395 kr.

DAGBOG FRA DOGVILLE

Historien om Lars von Triers filmiske eksperiment *Dogville*. Læseren er vidne til Triers, skuespillernes og filmholdets sejre og nederlag, forventninger og ambitioner. Kirsten Jacobsen er kendt som journalist og forfatter til bl.a. bøger om Poul Svanholm, Ole Scherfig, Mads Øvlisen og Peter Aalbæk Jensen.

Kirsten Jacobsen: *Dagbog fra*

Dogville – om Lars von Trier, Nicole Kidman, Lauren Bacall, Paul Bettany, Stellan Skarsgård, Ben Gazzara, James Caan og alle de andre... Gyldendal 2003, 573 sider, 298 kr.

JAZZ, BOLD & BUDDHISME

Et udvalg af Ulrichs artikler, reportager og klummer fra 1945-2002. Artiklerne suppleres af et nyt interview med Ulrich, en kronologisk oversigt over hans liv og virke samt 'vidneudsagn' fra de nærmeste venner og kolleger. Et levende biografisk portræt af en vital og mangfoldig person i dansk idræts- og kulturliv.

Lars Movin (red.): *Jazz, bold & buddhisme*. Informations Forlag 2003, 540 sider, 328 kr.

THE POLITICS OF CONTEMPORARY EUROPEAN CINEMA

Om europæisk films kulturelle og økonomiske relationer til Hollywood, kulturel mangfoldighed og diversitet, filmiske repræsentationer af Jugosla-

viens kollaps, den politiske bølges genfødsel i Frankrig m.m. Bogen problematiserer begrebet 'kulturel identitet' som en spejling af nationalismen.

Mike Wayne: *The Politics of Contemporary European Cinema – Histories, Borders, Diasporas*. Intellect BOOKS 2002, 146 sider, 198 kr.

BRITISH SOCIAL REALISM

En gennemgang af britisk films righoldige tradition for socialrealisme fra rødderne i 30ernes dokumentarbevægelse til de mere stilistisk-eklektiske og hybride nutidsformer. Bogen diskuterer de udfordringer af praktisk og produktionsmæssig art, som socialrealismen står over for – nu og i fremtiden.

Samantha Lay: *British Social Realism – from Documentary to Brit Grit*. Wallflower Press (Short Cuts) 2002, 134 sider, 198 kr.

THE A - Z OF HITCHCOCK

Et referenceværk for alle

Hitchcock-fans. Det bruger-venlige encyklopædiske format forsyner læseren med alle de detaljer og analyser, man har brug for. Bogen indeholder opslagsord for hver enkelt film, tv-program, skuespiller, fotograf, klipper, producer, komponist m.m.

Howard Maxford: *The A - Z of Hitchcock – the Ultimate Reference Guide*. Batsford Film Books 2002, 303 sider, 275 kr.

PURITY AND PROVOCATION: DOGMA 95

Internationale forskere inden for filmvidenskab, litteratur og filosofi sætter fokus på nogle af de centrale emner i forbindelse med Dogme. Bogen undersøger bl.a. sammenhængen mellem avantgarde og main stream film og behandler art-cinema's historie og fremtidsperspektiver.

Mette Hjort and Scott Mackenzie (red.): *Purity and Provocation: Dogma 95*. BFI 2003, 272 kr.

NEKROLOG PUBLIKUMSCHEF HENRIK DEGN JENSEN

Publikumschef ved Det Danske Filminstitut Henrik Degn Jensen er død.

Henrik Degn blev ansat som publikumschef i Det Danske Filminstitut 1. august 1999. Han overtog et vanskeligt, krævende og bredt sammensat arbejdsområde, som han gennem årene forvaltede med stor flid og energi. Henrik Degn var en opfindsom kollega, der satte sit markante præg på jobbet. Hans livlige temperament og aldrig lunkne engagement gjorde ham til et farverigt indslag i Det Danske Filminstituts hverdag.

Henrik Degn havde inden sin ansættelse på Filminstitutet varetaget store opgaver af lignende karakter for hhv. Nationalmuseet, Det Kongelige Teater, Kanonhallen og Grønnegårds Teatret, og havde ved siden af i en årrække sit eget kommunikationsbureau med det for ham karakteristiske navn, 'enten/eller'. Henrik Degn var, som dette navn siger, ikke tilhænger af det konturløse.

Det er en ærekær, entusiastisk og stærk personlighed, der er gået bort. Men det er også en vellidt medarbejder med en varm interesse for andre mennesker, som vi har mistet. Det var altid inspirerende at arbejde med Henrik Degn, som - når først kursen for et projekt var udstukket - sled målrettet for at fuldbyrde visionerne bedst muligt.



Foto: Magnus Møller, ScanPix Nordfoto

Med til billedet af Henrik Degn hører også, at han havde en egenartet og velbegavet humoristisk sans, som rettede sig mod omgivelserne og ham selv i lige grad. Han var perfektionist - men en særdeles intelligent og uhyre morsom og selvironisk perfektionist, hvilket

er en sjælden og livsalig kombination.

Det Danske Filminstitut skylder ham stor tak for hans store arbejdsindsats, hans sikre æstetiske sans der satte sig spor i stort som i småt og for hans lyst til at bidrage til de fælles mål med alt, hvad han havde i sig af kritisk bega-

velse, ambition og menneskelighed.

Henrik Degn døde d. 1. maj. Han vil blive savnet.

Henning Camre
Administrerende direktør
Det Danske Filminstitut

CIFF 13. - 20. AUGUST: NY AMBITIØS FESTIVAL I KØBENHAVN

Af Tina Marie Jensen

Copenhagen International Film Festival (CIFF) er det nye danske bud på en festival, der lægger sig op ad europæiske forbilleder som Berlin, Cannes og Venedig. Filmfolk fra ind- og udland, presse og publikum er inviteret til at opleve film i København under en festival, der satser stort.

Ambitionen er at vise omkring 150 film, hvoraf 12 - 15 europæiske deltagere i festivalens hovedkonkurrence.

Foruden *Konkurrenceprogrammet* vil der være film fra bl.a. Asien, Mellemøsten, USA, Kina og Latinamerika. *Focus on Europe* præsenterer fransk, italiensk, tysk og spansk film. *Nordic view* er her de danske film vises, og i *Secrets of the Great Masters* vises mindre kendte film af de store instruktører. Endelig rummer CIFF en *Retrospektiv serie*, *War Zones* og *New Neighbours* med film fra de lande, der kandiderer

til optagelse i EU.

Desuden vil der være mulighed for at se enkelte længere dokumentarfilm. Programmet offentliggøres midt i juli.

PUBLIKUM I CENTRUM

Der er skelet kraftigt til forbillederne med kendte især europæiske instruktører og filmstjerner, festlige gallaarrangementer, live interviews og masterclasses og i det hele taget stjernestøv.

For at tilgodese publikum og give dem en følelse af at være til festival og ikke bare i biografen mange gange på kort tid, er der et officielt publikumscentrum, hvor festivalpublikummet kan mødes, deltage i filmevents, opleve interviews og film på storskærm m.m.. Det er hovedsponsoren Politiken, der stiller deres foredragssal i Vestergade til rådighed som mødested for publikummet, mens Scandic Hotel Copenhagen bliver tilholdssted for alle

akkrediterede deltagere og pressen. Officielle festivalgæster bor på det nye 5-stjernede Hotel Skt. Petri.

THE GOLDEN SWAN

Festivalens vartegn er *The Golden Swan*, designet af kunstneren Lin Utzon. En internationalt sammensat jury uddeler en række priser til filmene i hovedkonkurrencen: 'Bedste film', 'Bedste instruktør', 'Bedste kvindelige skuespiller', 'Bedste mandlige skuespiller', 'Bedste manuskript' og 'Bedste foto-grafering'. Bille August er udpeget som det danske jury medlem.

Desuden uddeles en 'Lifetime Achievement Award', ligesom festivalen også har mulighed for at give en række ærespriser, mens en særlig publikumspris gives til publikums egen favorit.

EUROPÆISKE FILM I BIOGRAFEN

Baggrunden for at etablere en stor, international festival i Danmark er dels

et forsøg på fra nationalt hold at fastholde interessen for dansk film og få succesen til at bide sig fast, men også et stort ønske om at gøre mere for europæiske film.

Andelen af europæiske film i de danske biografer er ifølge festivalens direktør Janne Giese ikke stor nok, og især unge mennesker har slet ikke noget forhold til Europas filmskabere. CIFF's overordnede mål er derfor at skabe mere diversitet i de danske biografer og stimulere et marked for især europæiske film.

Festivalen starter 13. august med åbningsarrangementet i Imperial, hvor den danske film *Rembrandt* af Jannik Johansen vises for et særligt inviteret publikum. Den store finale finder sted 20. august med prisoverrækkelse i Imperial.

Læs mere på www.copenhagenfilmfestival.com

ARBEJDSGRUNDLAG FOR DRs, TV 2s OG DET DANSKE FILMINSTITUTS ETABLERING AF TALENTUDVIKLING

VISION

Formålet med Talentudvikling er at støtte og inspirere udviklingen af filmens formsprog og fortælling, så dansk film bevarer og styrker sin dynamik og diversitet. Det skal sikres, at nye generationer af filmfolk til stadighed stræber efter at afsøge grænser og skabe nye oplevelser for publikum, hvad enten det sker i biografen eller foran tv-skærmen. Talentudvikling skal forstå at udnytte talenternes energi og retning frem for at styre talenterne i bestemte retninger.

BAGGRUND

Filmforliget 2003-2006 har til 'talentudvikling' afsat godt 100 mio. kr. over perioden. Ca. 75 mio. kr. kommer fra Filminstitutet, mens DR og TV 2 bidrager med 32 mio. kr.

Den nye støtteordning afløser Novellefilm, som blev nedlagt som selvstændig institution med udgangen af 2002 efter politisk beslutning.

Talentudvikling baserer sig på et samarbejde mellem DR, TV 2 og Filminstitutet. Visioner, mål og konditioner udarbejdes af de tre organisationer, som sammen også vil have det overordnede opsyn med driften af Talentudvikling.

Da Talentudvikling institutionelt er forankret i Filminstitutet, ligger det formelle ansvar for støtteordningen i Filminstitutets direktion, men nærværende arbejdsgrundlag mellem DR, TV 2 og Filminstitutet skal sikre fælles ansvar og indflydelse.

ORGANISATIONSFORM

DR, TV 2 og Filminstitutet nedsætter en styrelse på 4 medlemmer, én fra hver af tv-stationerne og to fra Filminstitutet.

Styrelsen definerer de specifikke retningslinier for Talentudviklingsvirke, herunder konditioner og resultatmål.

Styrelsen ansætter en kunstnerisk leder. I samråd med denne ansættes en producer. Disse to personer udgør den daglige ledelse. Øvrige konsulenter o.a. ansættes af den kunstneriske leder.

Den kunstneriske leder refererer i Filminstitutstrukturen til den administrerende direktør.

Styrelsen har endvidere til opgave at fungere som referencegruppe for den daglige ledelse. I den funktion skal styrelsen forhåndsgodkende projekter, som overvejes indstillet til produktionsstøtte.

DAGLIG LEDELSE

Den kunstneriske leder skal vurdere potentialet i indkomne ansøgninger, både i forhold til de menneskelige ressourcer og selve projektet.

Talentudviklings producer foretager parallelt en vurdering af projekternes produktionsmæssige, tekniske og økonomiske aspekter, som indgår i det samlede beslutningsgrundlag.

Såfremt projektet prioriteres til udviklingsstøtte med henblik på produktionsstøtte, skal projektet forhåndsgodkendes af styrelsen. Herefter kan den kunstneriske leder og produceren i forening indstille projektet til udviklingsstøtte. Projektudviklingen skal i princippet foregå i produktionsmiljøet, efter omstændighederne kan der tilknyttes eksterne konsulenter til støtte for udviklingsarbejdet.

Efter afsluttet udviklingsforløb kan projektet indstilles til produktionsstøtte eller meddeles afslag. Forslag om produktionsstøtte behandles af Styrelsen inden Filminstitutets direktion formelt kan godkende indstillingen.

PROJEKTKONSULENTER, REFERENCE- OG INSPIRATIONSFORUM

Talentudvikling skal kunne benytte individuelt valgte konsulenter, som kan støtte udviklingen af de enkelte projekter.

MÅLGRUPPE

Det er i det politiske forlig bestemt, at Talentudvikling både skal være et tilbud til nyt talent og de mere erfarne. Styrelsen er enig om, at det afgørende er, at manifesterede talenter kan få mulighed for at udvikle sig, afprøve nye idéer eller skifte spor i forhold til tidligere produktion.

I den almindelige film- og tv-produktion tager man normalt udgangspunkt i 'projektet', dvs. en vurdering af kvalitet og indhold i indkomne projektforslag og tager også stilling til om forslagsstillerne kan forventes at være i stand til at gennemføre projekterne tilfredsstillende.

I Talentudvikling er udgangspunktet ikke alene produktet, men også talenterne bag produktet. Talenterne skal have manifesteret sig selv som attraktive bud på udviklingen af dansk film. Dernæst skal de være i stand til at præsentere projekter, hvor der er noget på spil, som er interessante i sig selv og samtidigt er velegnede til at styrke den enkelte fremdrift.

Målgruppen omfatter alle drivende og medskabende kreative kræfter - manusforfattere, instruktører, producere, fotografer, lydfolk, filmklippere o.a. - men det forventes, at der bag ethvert projekt står et kernteam bestående af forfatter, instruktør og producer.

Der skal både være plads til initiativer, der udspringer af nye grupperinger eller selskaber og af det etablerede produktionsmiljø.

FILMFORMATER OG GENERER

Som udgangspunkt er der frit spil i forhold til formater og fiktionsgener. Det skal være muligt at lave film i enhver længde, men det styrende princip skal være, at projekterne skal være egnede til, at ophavsmænd og -kvinder kan få afprøvet nye idéer og bidrage til at give dem det næste skub fremad i forhold til deres tilgang til at arbejde med filmiske fortællinger. Der skal arbejdes med fire hovedformater, ca. 10, 25, 45-50 og over 75 min.

Følgelig skal der heller ikke være stramme genreafgrænsninger. Eksperimenter med form, udvikling af koncepter, blandingsformer af fiktion og dokumentar osv. skal alle kunne støttes, når blot niveauet er højt nok. Det konventionelle skal ikke prioriteres.

Styrelsen vil søge at fastlægge et regelsæt, som rummer stor fleksibilitet, reducerer omkostningsniveauet mest muligt og derfor også skaber mulighed for, at mange talenter og produktionsformer kan afprøves.

Overordnet vil der blive fastsat produktionsmål, som knyttes til de forskellige film længder. Mangfoldigheden skal beskyttes, hvilket bl.a. kan ske ved at dele bevillingspuljen op i en række puljer, som forholder sig til omkostningsniveauer og længder.

FINANSIERING

Talentpuljen kan - men skal ikke altid - fuldfinansiere filmene. Der er ikke tale om bestillingsfilm. Filmernes tilblivelse skal basere sig på initiativer i produktionsmiljøet. Talentudvikling skal blot give bedre muligheder for at realisere disse initiativer.

Dette kan ske ved at sikre, at filmene produceres på 'skrabede vilkår' f.eks. med reduceret hold og min. lønninger bagved og foran

kameraet (de involveredes investering) og med apparatur og øvrige faciliteter som investering eller til stærkt reducerede priser (producenternes investering). Grundinvesteringen kommer fra Talentudvikling. Interessen for at medinvestere i dansk filmproduktions fremtid bestemmer, hvor meget parterne tilsammen kan få ud af pengene.

HVAD KAN STØTTES?

Talentudviklingspuljen har ca. 25 mio. kr. til rådighed årligt. Der afsættes 10-12% til udviklingsformål. Projektforslag, der har fået prioritetsstatus, kan gives udviklingsstøtte. Udviklingsstøtte sikrer ikke efterfølgende produktionsstøtte, men projekter, der har opnået udviklingsstøtte, er under seriøs overvejelse til produktionsstøtte.

Det overvejes at etablere slate-udviklingsstøtte til et begrænset antal producenter eller producentkonsortier hvert år. Man kan f.eks. vælge at prioritere nye selskaber og konstellationer af kreative kræfter, der har ambition og talent til at fremlægge en samlet plan for udvikling af en række projekter.

PRODUKTION

Filmene skal laves i det professionelle produktionsmiljø, i de mulige konstellationer med etablerede eller nye producenter som medspillere.

Der kan arbejdes med alle standardproduktionsformater. Produktionsholdene skal have den nødvendige størrelse, men ikke forholde sig til generelle krav om sammensætning eller størrelse.

DISTRIBUTION

Det skal sandsynliggøres, at der kan skaffes eksponering af filmene; enten ved tv-visning (tv-stationernes udbytte), ved biografvisning (både kommerciel og ikke kommerciel) eller ved distribution på nettet - eller en kombination af alle former.

Såfremt en film opnår biografdistribution, hvilket forudsætter en udlejergaranti og sikkerhed for biografdistribution, vil der blive etableret et individuelt hold-back over for tv-visning. Hvis filmen blot vises nogle enkelte gange i en biograf, vil der omvendt ikke være hold back for tv-visning.

ANDRE RETTIGHEDER

Producenter og medvirkende kunstneriske og tekniske kræfter kan tildeles andele i indtægter i forhold til deres investering af kontanter, arbejdskraft eller udstyr.

Tv-stationernes visningsrettigheder fastsættes efter forhandling med de relevante organisationer.

Filminstitutet vil få rettigheder til distribution i sit netværk og forevisning i egne og associerede cinemateksbiografer. Filminstitutet har ligeledes alle festivalrettigheder.

START- OG ANSØGNINGSDATO

Talentudvikling ønskes igangsat hurtigst muligt. Nærmere vilkår for ansøgninger til ordningen er under udarbejdelse, og vil blive meddelt snarest.

'Talentudvikling' er betegnelsen for den nye støtteordning i *Filmaftalen 2003-2006*, et egentligt navn er under overvejelse.

FILMAFTALEN 2003-2006

2003-2006

	MIO. KR., 2003-PRISER
SPILLEFILM	
Filminstituttets støtte til produktion, formidling m.v.	640,0
DR og TV 2s samlede engagement	280,0
SPILLEFILM I ALT	920,0
KORT- OG DOKUMENTARFILM	
Filminstituttets støtte til produktion, formidling m.v.	161,0
DR og TV 2s samlede engagement	56,0
KORT- OG DOKUMENTARFILM I ALT	217,0
TALENTUDVIKLING	
Talentudvikling, Filminstituttet	75,0
Talentudvikling, DR og TV 2	32,0
TALENTUDVIKLING I ALT	107,0
ANDRE FORMÅL UNDER FILMINSTITUTTET	
Børn og unge, det lokale biografmiljø, støtte til art-cinemas, film- og videoværksteder, internationale fonde/Media Desk, støtte til multimedie-produktion, støtte til Filmstudiet, import- og versioneringsstøtte, indkøb af kort- og dok.film, almene støtteordninger og reserve	
ANDRE FORMÅL UNDER FILMINSTITUTTET I ALT	119,7
I ALT FILMINSTITUTTET	995,7
I ALT DR OG TV 2	368,0
I ALT	1.363,7

Der blev i efteråret 2002 opnået politisk enighed om filmforliget for perioden 2003-2006. Filmforliget omfatter også DR og TV 2's økonomiske engagement 2003-2006, som er fastlagt i henhold til medieforliget. Den økonomiske ramme fordelt på år er:

2003-2006

	2003	2004	2005	2006	I ALT 2003-2006
DFI's ramme til tilskud	245,3	247,2	251,6	251,6	995,7
DR og TV 2s bidrag til spillefilm, kort- og dok. samt talentudvikling	92,0	92,0	92,0	92,0	368,0
TILSKUD I ALT	337,3	339,2	343,6	343,6	1.363,7
DFI's ramme til drift	104,3	101,8	99,3	98,7	404,1
Ny leder for initiativ vedr. talentudvikling	0,6	0,6	0,6	0,6	2,4
Nyt nitratarkiv	-	-	2,5	2,5	5,0
DFI'S RAMME TIL DRIFT I ALT	104,9	102,4	102,4	101,8	411,5
SAMLET RAMME	442,2	441,6	446,0	445,4	1.775,2

VELKOMMEN TIL ODENSE FILM FESTIVAL 2003

Af Christian Braad Thomsen, festivaldirektør

Det er ikke blot et privilegium at sammensætte så godt et program som muligt for Odense Film Festival, det er også en kilde til stadig anfægtelse. Når man gennemser 800 danske og udenlandske kort- og dokumentarfilm, og kun har mulighed for at vise ca. 100, vil mange af fravalgene nemt kunne virke uretfærdige. Nogle af de film, der ikke er kommet med, er måske lige så gode som mange af dem, der slap gennem nåleøjet.

Under udvælgelsen kom jeg til at tænke på en episode, som Berlingske Tidendes nu afdøde filmkritiker Jørgen Stegelmann har refereret i sine erindringer. Som ganske ung bad han stolt sin far læse nogle af sine første anmeldelser; men da faderen så, at den meget skræmmende, nybyggede kritiker havde afvist en film som decideret dårlig, spurgte han bekymret, om det nu også kunne have sin rigtighed - for hvem har egentlig interesse i at lave en dårlig film?

Det er godt, at de lette kameraer har gjort det billigere at lave film, men det betyder også, at specielt dokumentarfilmene bliver længere og længere og bejler til biografdistribution, skønt de ikke altid er egnet hertil. I et af specialprogrammerne fokuserer vi på dokumentariske biografklassikere.

Det er godt, hvis tv vil satse mere på at støtte udviklingen i dansk film. Men som de nationale tv-stationer drives i dag, konkurrerer de hellere på junk end på kvalitet. Den russiske komponist og Sonningprismodtager Sofia Gubaidulina

formulerer fjernsynets problemer med skræmmende tydelighed i Lone Falsters konkurrencefilm *Den væsentlige tid*.

"Menneskeheden trues i dag af omfattende psykiske sygdomme. Enhver tid har sine egne sygdomme, tidligere var det f.eks. tuberkulose. I dag er det psykiske lidelser. Tv er med sine splittede, fragmentariske informationer til stor skade for den menneskelige psyke. Tv burde som et kunstnerisk medie kunne samle og forene tankerne. I stedet bliver seerne i dag udsat for en voldelig skizofrenisering."

Den store udfordring for danske filminstruktører i disse år er at kunne producere film med tv-støtte uden at underkaste sig fjernsynets herskende åndløshed. Det er den slags problemer, som med garanti vil blive diskuteret på de seminarer, som også er en del af festivalen. I filminstituttets regi stiller filmkonsulent Tue Steen Müller og tv-journalist Connie Hedegaard skarpt på de nye danske film, mens Danske Filminstruktører med animatoren Karsten Kiilerich som ankermand inviterer til et seminar, hvor danske og udenlandske instruktører spiller bold med deres film.

Men først og fremmest er Odense Film Festival et tilbud til publikum. At der også findes et publikum for kvalitetsfilm vidner det store fremmøde på Odense Film Festival om år efter år.

Fra indledningen til programmet for Odense Film Festival 2003

Læs mere på www.filmfestival.com

ODENSE FILM FESTIVAL 2003

NATIONAL KONKURRENCE

Portrætfilm

Cæcilie Holbæk Trier *Tusindfødt - digteren Pia Tafdrup*
 Ulla Boye *Dage med Kathrine*
 Vibeke Muasya *Stoffers øjeblik*
 Paula Oropeza *Belas dukkehus*
 Sonja Vesterholdt *Star Dreamer*
 Torben Skjødt Jensen *Den talende muse*
 Robert Fox *River of Time*
 Anders Østergaard *Tin Tin et moi*
 Lone Falster *Den væsentlige tid*
 Sami Saif *Filmen om Dogville*

Eksperimentalfilm

Anders Morgenthaler *Tyr*
 Kassandra Wellendorf *Close*
 Leif Marcussen *Angeli*
 Jytte Rex *Floden*

Super 8 & Super 16

Nønne Katrine Rosenring *Fangen*
 Morten Lundgaard *86400 sekunder*
 Tilde Harkamp, Nynne Selin, Christian Dyekjær, Linda K. Holmberg, Jens Mikkelsen, Iben Snebang, Carsten Myllerup *7 notater - en septemberdag*

Familieliv

Lars Pedersen *A Mind's I*
 Krister Moltzen *Udspillet*
 Bo Mikkelsen *Brændende kærlighed*
 Catherine Asmussen *En mors historie*

Palæstina

Jørgen Flindt Pedersen *De besatte*

Novellefilm

Benjamin Holsteen *A Piano Tale*
 Julie Bille *Cool Girl*
 Martin Strange *Der er en yndig mand*
 Claus Schrøder-Nielsen *Tunnelen*
 Morten Giese *Dykkerdrengen*
 Birgitte Stærnrose *Små skred*
 Arni Asgeirsson *Annas dag*
 Simon Staho *Nu*
 Jacob Thuesen *Livsforsikringen*

Dokumentarfilm

Ulrik Wivel *Urge*
 Aage Rais *Operation Bilka*
 Karen Littauer *Jeg husker - fortællinger fra Grønland*
 Frantz Ernst *Mand mod hest*
 Jørgen Leth *Nye scener fra Amerika*
 Jens Loftager *Krig*

Flygtninge

Jamal Amin *Et liv i skyggen*
 Erland E. Moe *Velkommen til Danmark*

Diverse

Henning Carlsen *Noget om praktiserende læger i Danmark*
 Morten Henriksen *Med ret til at dræbe*

BØRNEFILM

Klaus Kjeldsen *Ryd op!*
 Annette Mari Olsen *Når mor og far er klovne*
 René Bo Hansen *Migas rejse*
 Lizzi Weischenfeldt *Børn på skinner*
 Jon Bang Carlsen *Zuma the Puma*
 Christina Rosenthal *Lauges kat*
 Esben Tønnesen *Depotet*
 Adam Schmedes *Den stolte - kongen af Provence - øglesnogen*
 Ida & Michael Varming *Cirkustur*
 Karsten Kiilerich *Little Wolf's Book of Badness*

SPECIALPROGRAMMER

Kunstnerportrætter

Jakob Jørgensen *Hanne Varming*
 Henrik Lundø & Jacob Jørgensen *Maja Lisa Engelhardt*
 Lars Brydesen & Søren Schandorf *Rudolf Tegner*
 Chr. Braad Thomsen *The Voice of Iran - Mohammad Reza Shojarian*

SKANDINAVISKE PRISVINDERE

Ask Hasselbalch *Soul Ripper*
 Margreth Olin *Kroppen min*
 Ulrik Holmstrup *Allahs børn*

ODENSE DOK 2003

I samarbejde med Odense Film Festival inviterer Det Danske Filminstitut til DOK 2003.

Filminstitutet har bedt Tue Steen Müller fra European Documentary Network og Connie Hedegaard fra Danmarks Radio om at gennemse det forløbne års dokumentarfilmproduktion, det vil sige de film, der er afleveret til Filminstitutet i perioden fra juni 2002 til april 2003.

Af disse udvælger Tue Steen Müller og Connie Hedegaard i samarbejde et antal produktioner, som de synes er særligt gribende eller irriterende, vilde

eller vellykkede eller bare alment interessante for en nærmere diskussion - Filminstitutet har overladt valget helt frit til Tue Steen Müller og Connie Hedegaard.

Med udgangspunkt i de udvalgte film, vil Tue Steen Müller og Connie Hedegaard dagen igennem fungere som ordstyrere og komme med oplæg til en forhåbentlig ansprende kollegial diskussion af dansk dokumentarfilm i dag. Seminaret under Odense Film Festival har til formål at skærpe dialogen om filmenes kunstneriske kvalitet, og vi håber på en både spændstig og relevant udveksling

af holdninger og synspunkter.

Arrangementet er forbeholdt filmbranchen og foregår *torsdag d. 14. august kl. 9:30 - 18:00 i Teaterhuset, Odense.*

Film og klip vil blive vist som video-projektion fra BetaSP-kopier.

Når Tue Steen Müller og Connie Hedegaard har valgt deres film, vil de pågældende filmtitler blive offentliggjort via DFIs brancherelaterede elektroniske nyhedstjeneste. På den måde får alle en chance for - måske - at nå se filmene inden seminaret, da vi her blot kan vise kortere klip.

Samtidig vil vi kontakte filmenes

bagmænd: instruktører, producere, klippere og/eller fotografer. Vi håber, at ikke mindst disse personer, men også alle andre i branchen i lighed med sidste år, har lyst til at deltage i DOK 2003.

For at kunne beregne frokost og eftermiddagskaffe nok til alle, beder vi om bindende tilmelding til arrangementet - tilmelding pr. mail til: Projektkoordinator Annette Brejner, annetteb@dfi.dk, senest fredag d. 1. august 2003.

SPILEFILM / MANUSKRIFT-, PRODUKTIONS- OG UDVIKLINGSSTØTTE / 18. MARTS - 04. JUNI 2003

(ARBEJDS)TITEL	FORFATTER	INSTRUKTØR	PRODUCENT	LOC	KONSULENT*	MANUSKRIFT	UDVIKLING	PRODUKTION
60/40								
STORE PLANER	Kim Fupz Aakeson	Jesper W. Nielsen	Angel Production, Angel Scandinavia	X	60/40	0	0	5.500.000
BØRN OG UNGE								
BALLADEN	Ali Kazim, Kim Leona, Uffe Bryld	Uffe Bryld	Nordisk Film Production		MDS	50.000	0	0
CIRKELINE OG HASSANS KUSINE	Kit Goetz	Jannik Hastrup	Dansk Tegnefilm 2		MDS	50.000	0	0
GRIMME VÆLLING, DEN	Claus Flygare	Karsten Küllerich	A. Film		MDS	50.000	610.000	0
JUNGLEDYRET HUGO - FRÆK SOM ALTID		Flemming Quist Møller	Nordisk Film, PH3		MDS	0	650.000	0
LIMBO	Kim Fupz Aakeson, Nikolaj Arcel		Nordisk Film Production		MDS	50.000	0	0
MIG OG TOMATEN	Michael Asmussen		Nordisk Film Production		MDS	40.000	0	0
ORLA FRØSNAPPER, BERTRAM OG PØLSE STRINGS	Erling Budde, Flemming Quist Møller	Erling Budde	Buttenschøn & Budde Entertainment Rights		BCR	0	0	1.378.962
	A. Rønnow-Klarlund, N. Maria Aidt	Anders Rønnow-Klarlund	Bald Film, Bald Prod., Nordisk Film Prod.		MDS	0	750.000	0
VOKSNE								
APPASSIONATA	Bille August	Bille August	Moonlight Filmproduction		VW	60.000	0	0
AT HOLDE VEJRET	Kim Fupz Aakeson	Jacob Thuesen	Nordisk Film Production		VW	50.000	0	0
DER RIDER EN KONGE	D. Zyczynski Steiness, K. Rifbjerg	D. Zyczynski Steiness	Zentropa Entertainments7		MG	0	80.000	0
DOMMEREN	Gert Fredholm, Mikael Olsen	Gert Fredholm	Zentropa Entertainments7		VW	60.000	109.000	0
DRABET	Kim Leona, Per Fly	Per Fly	Zentropa Entertainments12		VW	0	70.000	0
EN-TO-TRE-NU!	Jesper Wung-Sung		Zentropa Entertainments 10		MG	10.000	0	0
GLUNTERNE	Søren Kragh-Jacobsen	Søren Kragh-Jacobsen	Nimbus Rights		VW	40.000	0	0
HISTORIEN OM EN IDIOT	Gert Duve Skovlund, Silke Roos				MG	45.000	0	0
JØDISKE LEGETØJSGROSSIST, DEN	Jacob Grønlykke, Mogens Rukov		Produktionselskabet		VW	60.000	0	0
LAST OF THE ANCIENT BRITONS	Simon Beaufoy	Susanne Bier	Zentropa Entertainments 4		VW	0	200.000	0
LOOK SEXY NOW	K. Leona, P. Fischer Christensen	P. Fischer Christensen	Nimbus Rights		VW	60.000	0	0
MANDERLAY	Lars von Trier	Lars von Trier	Zentropa Entertainments13		VW	100.000	1.000.000	0
MINISTEREN	Linda Wendel		Easy Film		MG	40.000	90.000	0
NORDKRAFT	Ole Christian Madsen	Ole Christian Madsen	Nimbus Film Productions		VW	50.000	0	0
VILLA PARANOIA	Erik Clausen	Erik Clausen	Clausen Film		VW	0	0	6.450.000
X	Jonas Elmer, Martin Kongstad	Jonas Elmer	Cirkel Film		VW	50.000	0	0

*Konsulenter: MDS: Mette Damgaard Sørensen / VW: Vinca Wiedemann / MG: Morten Grunwald

KORT- OG DOKUMENTARFILM / MANUSKRIFT-, PRODUKTIONS- OG UDVIKLINGSSTØTTE / 18. MARTS - 04. JUNI 2003

(ARBEJDS)TITEL	FORFATTER	INSTRUKTØR	PRODUCENT	LOC	KONSULENT*	MANUSKRIFT	UDVIKLING	PRODUKTION
BØRN OG UNGE								
ARRRRGH!	Michael W. Horsten	Michael W. Horsten	Magic Hour Films		BCR	0	0	350.000
BOKSEDRENGEN		Anders Gustafsson	Konsortiet Koncem & Fjernsynsfa.		BCR	0	0	208.116
BØLGESKVULP	Claus Erichsen	Claus Erichsen	Fridthjof Film		BCR	25.000	0	0
EN MORALSK FILM		Mikkel Stolt	Fenris Film & Multimedia		BCR	0	120.000	0
H.C. ANDERSEN 2005	Edda Urup	Edda Urup			BCR	25.000	0	0
HVIS DU FINDES, GUD		Erlend E. Mo	Mosaik Film		BCR	13.832	0	0
KEN- ALLEN OG FRIHEDEN		Göran Olsson	Asterisk Film Ltd.		BCR	0	50.000	0
LIVING IN AMERICA		Mette-Ann Schepeleem	Team Production		BCR	0	38.393	0
NÅR VUFFE ER VÆK	Henrik Vestergaard Nielsen		Radiator Film		BCR	25.000	0	0
PAPAYA - MIN HEMMELIGE VENINDE	Jannik Splidsboel	Jannik Splidsboel	Radiator Film		BCR	0	0	500.000
PIGEN PÅ FÆRØERNE		K. Addemos, L. Jappe	Jappe Film		BCR	0	0	290.000
PUSLINGELAND	E. Mogensen, P. Seltøft, P. Østerfelt	E. Mogensen, J. Wagner	Team Production		BCR	0	75.000	0
VOKSNE								
BLÅ HIMLEN BLUES		Helene Kjeldsen	Qvisten Animation, Tone Tarding		JH	18.000	0	0
BÅDE... OG...		Pawel Andrzej Partyka	v/Pawel Partyka PartyflexSystem		ABN	35.000	0	0
DADDY LOVES YOU	Mehmet Özcelik	Mehmet Özcelik			JH	20.000	0	0
FISCHER OG BØRGEN		Carl Nørrested	Plagiat Film		ABN	30.000	0	0
FLODEN	Jytte Rex	Jytte Rex	Kollektiv Film		JH	0	0	390.000
GAUGUIN		Henning Carlsen	Dagmar Film Produktion		ABN	0	0	175.000
HAM, DU LILLE	May el-Toukhy	May el-Toukhy			JH	30.000	0	0
HOTELLET		Helle Toft Jensen	Spor Media	X	ABN	0	0	650.000
KINGCÖNGAFUGLENSNUDEN		Svend Johansen	Filmforsyningen		ABN	30.000	0	0
LARGER THAN LIFE	Helle Ryslinge	Helle Ryslinge	Haslund Film		JH	0	0	85.000
MILOSEVIC ON TRIAL		Michael Christoffersen	Team Production		ABN	0	200.000	0
NEDE PÅ JORDEN	Max Kestner	Max Kestner	Koncern TV- og Filmprod., Lynx Media		JH	0	0	225.000
PUSSY OG PER	Eigil Bryld, Uffe Bryld	Eigil Bryld, Uffe Bryld	Bryld2		JH	25.000	0	0
SINDSSRO		Agnetha Wibell	Cosmo Film		JH	20.000	0	0
SURRATIONAL CITYSCRAPING	Torben Skjødt Jensen	Torben Skjødt Jensen	Point Of No Return Productions		JH	0	0	355.000
ULLAS VREDE		L. Mortensen, M. Cuculiza	Lars Mortensen TV-produktion		ABN/JH	20.000	0	0
WORDS OF ADVICE - WILLIAM S. BURROUGHS I DANMARK		Lars Movin	Plagiat Film		JH	30.000	0	0

*Konsulenter: BCR: Bodil Cold-Ravnkilde / JH: Jakob Høgel / ABN: Allan Berg Nielsen

**FILMVÆRKSTEDET /
21. MARTS - 03. JUNI 2003**

TITEL	PRODUCENT	FORMAT
INGEN TITEL	Lærke Lauta	Video
DRÆBER	Bynke Maibøll	Video/Super-8
LOOPS	Steen Schapiro	Video
VED SIDEN AF VEJEN	Kræsten Kusk	Video
STJERNEKRIGEN	Knud Vesterskov	Video
ELVIRA IN A BOX	Caroline Sascha Cogež	16mm

**VIDEOVÆRKSTEDET /
21. MARTS - 03. JUNI 2003**

TITEL	PRODUCENT
European Youth Democracy	Sascha Iversen
Tårer, toner og troubadourer	Kristoffer Klørboe

**DISTRIBUTION OG FORMIDLING /
SPILLEFILM /
21. MARTS - 03. JUNI 2003**

ARTCINEMA BIOGRAFER	BELØB
All or Nothing og Tal til hende (Filmporten)	32.171
Fast Runner, The (Filmporten)	31.334
Glasskår (Filmporten)	22.470
Hero (Filmporten)	15.363
Navigators, The (Filmporten)	15.578
Nordjyske Landsbibliotek, Det	50.000

BIOGRAFER	BELØB
Humle Bio	150.000
Kerteminde Kino	250.000
Pandrup Kino	65.000
Samsø Filmklub	250.000
Scala Holstebro	200.000
Tobaksgården	350.000
Aars Teater Bio	350.000

DANSK BIOGRAFLANCERING	BELØB
Arven	20.000
Dogville Confessions	100.000
Fear X	10.000
Lykkevej	600.000
Zafir	500.000
Switching	75.000
Til højre ved den gule hund	35.000

DANSKE FESTIVALER	BELØB
Copenhagen International FF	10.000

IMPORTSTØTTE	BELØB
Ararat	135.000
Magdalena Sisters	135.000
Morvern Callar	135.000
Tan De Repente	135.000

INTERNATIONAL FESTIVALSTØTTE	BELØB
Arven	32.968
Dogville / Cannes 2003	1.044.345
Elisabeth Rygård / Istanbul FF	3.257
European Film Promotion 2003	10.208
Göteborg FF Kortfilmpris 2003	3.995
Se til venstre, der er en svensker	26.901
Producent/DFI lancering / Cannes	111.365
Reconstruction / Cannes 2003	400.000
Scandinavian Films 2003	239.910
Ulvepigen Tinke	1.200
Wilbur Wants to Kill Himself	13.650

KOPITILSKUD	BELØB
Anja efter Victor	340.649
De grønne slagtere	413.197
Fear X	45.602
Lykkevej	276.008
Rembrandt	27.593
Skagerak	62.433
Song for a Raggy Boy	41.928

LANCERINGSTILTAG	BELØB
Baby	100.000
Brancheseminar 2003	24.465

**DISTRIBUTION OG FORMIDLING /
KORT- OG DOKUMENTARFILM /
21. MARTS - 03. JUNI 2003**

DANSKE FESTIVALER	BELØB
Odense Film Festival 2003	386.802
7th Int. Short Film Symposium, Århus Uni.	5.000

INDKØB TIL DISTRIBUTION	BELØB
første kys, Det	31.431
Høje historier	17.800
Promises	6.840
(fortsættes ...)	

INTERNATIONAL FESTIVALSTØTTE (FORTSAT) BELØB

besatte, De	14.338
Celestial Night	17.593
Dyckjær, C. / Aspen FF	8.322
Flindt Pedersen, J. / München Dok. FF	5.340
Forbrydelse & straf i Grønland	12.691
Hjelm / Vision du Reel	3.828
Jargil / Amsterdam FF	3.589
Johanna! Yohanna!	6.493
Krig	29.500
Larsen, Elise / Cannes FF	15.000
Leth / Tribeca FF, N.Y.	4.252
Littauer / München Dok. FF	4.605
Michael H.C./ Vision du Reel	6.013
Møller Rasmussen, S. / Full Frame Doc. FF	6.449
Pagten	23.160
Piano Tale, A	5.236
Strange-Hansen / Dresden FF	2.101
Troværdighedens rige	20.000
Vesterholt, S. / Mediawave, Győr	4.200
Wellendorf, K. / Mediawave, Győr	6.712
Zandvliet, M. / Vision du Reel	3.828

LANCERINGSTILSKUD	BELØB
5 Hjerteslag	69.000
Fado	44.300
Fra Barbie til Babe	38.500
Krig	109.000
Moving North	34.500
Olga - Den sidste storfyrstinde	63.520
Rudolph Tegner	26.100
Tusindfødt - digteren Pia Tafdrup	67.950
Velkommen til Danmark	45.000

LICENS	BELØB
Cykeltvæn	28.329
Halfaouine	25.985
L'Étreinte	7.082
Moonwalk	11.332
Regnskoven brænder	17.076
Rejse mod håbet	10.623

**DISTRIBUTION OG FORMIDLING /
CENTER FOR BØRN OG UNGE /
21. MARTS - 03. JUNI 2003**

PROJEKTNAVN	BELØB
Buster Børnefilmfestival	750.000
Danske Børne- & Ungdomsfilmklubber	450.000
Filmskatten	5.500
Filmskatten / EuroPrix	20.000
Odense Film Festival 2003	125.000

**ALMEN STØTTE /
21. MARTS - 03. JUNI 2003**

PROJEKTNAVN	BELØB
Close Up Niels Hagen R.	175.000
Copenhagen VideoMarathon 2002	150.000
Elise Larsen / Cannes FF	6.600
FAF Efteruddannelse	140.000
Filmkontakt Nord	275.000
Heidi Faist / Cannes FF	6.600
Kameraet i hovedet - Fear X	25.000
Lars Movin / New York	3.500
Lisbet B. / Strategic Works	5.000
Meta F. / European Films Cros	3.847
Sabine Hvid. / The national film ff	5.000
Susanne V. / EAVE 2003	21.150
Suvi A.H. / Krakow FF	2.800
Twelve for the Future 2003/04	30.000

**NORDISK FORUM FOR KOFINANSIERING
AF DOKUMENTARFILM
MALMØ 22.-23. SEPTEMBER 2003**

Man kan stadig nå at tilmelde sig som observatør!

Nordisk Forum præsenterer ca. 26 nye dokumentarfilmprojekter for ca. 35 finansierer. Erfaringerne fra de foregående år viser, at 70-80% af projekterne finder finansiering. Nordisk Forum 2002 var rekordår i så henseende med 47 finansieringsaftaler - alt i alt for 850.000 Euro i aftaler mellem finansierer og producere.

Deadline for projekttilmelding var den 16. juni.
Akkreditering som observatør: 11. august.

Registrering: www.filmkontakt.dk/observer.html

Yderligere information kontakt: Katrine Kilgaard
katrine@filmkontakt.dk / Tel. 3311 5152 / Fax 3311 2152
www.filmkontakt.dk

Ønsker du at modtage Filmkontakt Nords nyhedsbrev, så send en e-mail med dit firmanavn, dit eget navn, adresse, tlf/fax til newservice-on@filmkontakt.dk

**JULI/AUGUST 2003
CINEMATEKET
DET DANSKE FILMINSTITUT**

**SIMONE SIGNORET
JAPANSK HORROR
BLAXPLOITATION
ROBERT DE NIRO
COOL COPS & PRIVATE EYES**

Tir-Søn 12.00-22.00

SULT - Café & Restaurant
Tir-Lør / 18.00-24.00
Søn / 18.00-22.00
Man / lukket

Gothersgade 55, tel 3374 3412
Hent programmet i Cinemateket
eller se www.dfi.dk

KALENDER JUNI-SEPTEMBER 2003

JUNI

CINEMATEKET	LARS VON TRIER, FANTASTISKE UNIVERSER, TRIPS, LAUREN BACALL, CLARK & CORINNE, HITCHCOCK CONNECTION
27.06. - 27.06.	"ZAFIR" AF MALENE VILSTRUP HAR PREMIERE
29.06. - 06.07.	INTERNATIONAL KORTFILMFESTIVAL, VILA DO CONDE, PORTUGAL WWW.CURTASMETRAGENS.PT/FESTIVAL/
30.06. - 01.08.	SOMMERBIO FOR BØRN. GRATIS FORESTILLINGER I KØBENHAVN, ÅRHUS, ODENSE OG KOLDING HVERDAGE KL. 10.00 WWW.DFLDK/SITEMOD/MODULER/INDEX.ASP?PID-15490

JULI / AUGUST

CINEMATEKET	SIMONE SIGNORET / JAPANS HORROR / BLAXPLOITATION / ROBERT DE NIRO (FYLDER 60) / COOL COPS & PRIVATE EYES / LOCATION: KØBENHAVN (KORT/DOK'S OM MENNESKERNE OG BYEN) / LATE NIGHTS: BEN HARPER OG LENNY KRAVITZ
04.07 - 12.07	KARLOVY VARY INTERNATIONALE FILMFESTIVAL, TJEKKIET WWW.IFFKV.CZ
19.07 - 26.07	GIFFONI FILM FESTIVAL, ITALIEN WWW.GIFFONIFIT
20.07 - 29.06	MOSKVA FILMFESTIVAL, RUSLAND WWW.MIFF.RU
23.07 - 10.08	MELBOURNE INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, MELBOURNE, AUSTRALIEN WWW.MELBOURNEFILMFESTIVAL.COM.AU
01.08 - 02.08	NORDISK FILMSTAFET-SEMINAR, LILLA FILMFESTIVALEN I BÅSTAD, SVERIGE
06.08 - 16.08	LOCARNO FILMFESTIVAL, SVEJTS WWW.PARDO.CH
08.08 - 08.08	"BABY" AF LINDA WENDEL HAR PREMIERE
11.08 - 16.08	ODENSE FILM FESTIVAL WWW.FILMFESTIVAL.DK
13.08 - 24.08	EDINBURGH INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, SKOTLAND WWW.EDFILMFEST.ORG.UK
13.08 - 20.08	COPENHAGEN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL WWW.COPENHAGENFILMFESTIVAL.COM
14.08	DOK 2003, ODENSE
15.08 - 15.08	"MANDEN BAG DØREN" AF JESPER W. NIELSEN HAR PREMIERE
17.08 - 24.08	NORWEGIAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, HAUGESUND, NORGE WWW.FILMWEB.NO/FILMOGKINO/FILMFESTIVALEN
18.08 - 21.08	NEW NORDIC CHILDREN'S FILM, HAUGESUND, NORGE WWW.FILMWEB.NO/FILMOGKINO/FILMFESTIVALEN
21.08 - 23.08	KURZFILMTAGE FLENSBORG WWW.KURZFILMTAGE.FLENSBURG.DE
22.08 - 24.08	KORT- OG DOKUMENTARFILM BRANCHETRÆF I EBELTOFT
27.08 - 06.09	VENEDIG INTERNATIONALE FILMFESTIVAL, ITALIEN WWW.LABIENNALE.ORG
27.08 - 07.09	MONTREAL WORLD FILM FESTIVAL, CANADA WWW.FFM-MONTREAL.ORG
29.08 - 01.09	TELLURIDE FILM FESTIVAL, TELLURIDE, USA WWW.TELLURIDEFILMFESTIVAL.COM
29.08 - 31.08	VIDEOMARATHON, NORDISK FILM I VALBY WWW.VIDEOMARATHON.DK
29.08 - 29.08	"TO RYK OG EN AFLEVERING" AF AAGE RAIS HAR PREMIERE

SEPTEMBER

CINEMATEKET	HJEMSTAVN (LILLEBYEN PÅ FILM) / FILM FRA HIMALAYA / MAX OPHÜLSPRISVINDENDE DEBUTFILM (CANNES' UNGE STJERNER)
04.09 - 13.09	TORONTO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, CANADA WWW.BELL.CA/FILMFEST
05.09 - 05.09	"TIL HØJRE VED DEN GULE HUND" AF PETER RINGGAARD HAR PREMIERE
06.09 - 11.09	PRIX ARS ELECTRONICA, LINZ WWW.AEC.AT/FESTIVAL2002
12.09 - 12.09	"REMBRANDT" AF JANNIK JOHANSEN HAR PREMIERE
18.09 - 27.09	SAN SEBASTIAN INTERNATIONALE FILMFESTIVAL, SPANIEN WWW.SANSEBASTIANFESTIVAL.YA.COM
19.09 - 26.09	FILMFEST HAMBURG, TYSKLAND WWW.FILMFESTHAMBURG.DE
22.09 - 23.09	NORDISK FORUM FOR CO-FINANCING OF DOCUMENTARIES, MALMØ, SVERIGE WWW.FILMKONTAKT.DK/PROJECT.HTML
23.09 - 28.09	NORDISK PANORAMA - 14. FESTIVAL FOR KORT- OG DOKUMENTARFILM I NORDEN, MALMØ, SVERIGE WWW.NORDISKPANORAMA.ORG
25.09 - 10.10	VANCOUVER INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, CANADA WWW.VIFF.ORG
26.09 - 26.09	"RECONSTRUCTION" AF CHRISTOFFER BOE HAR PREMIERE
29.09 - 05.10	BUSTER- KØBENHAVNS INTERNATIONALE BØRNEFILMFESTIVAL WWW.BUSTERFILM.DK

NATFILM PRÆSENTERER NY FESTIVAL: CPH:DOX

cph:dox består af et internationalt konkurrenceprogram samt et antal tematiske sideprogrammer.

Konkurrenceprogrammet sammensættes af væsentlige, internationale dokumentarfilm. Det bedømmes af en international jury, der udvælges i forhold til festivalens overordnede profil.

Herudover har cph:dox indledt et samarbejde med Amnesty International om i fællesskab at præsentere et filmprogram, der på forskellig vis sætter fokus på menneskerettighedsrelaterede problemstillinger. De 10 film, der bliver udvalgt til at indgå i Amnesty-programmet, nomineres samtidig til den nyindstiftede 'Amnesty Award', der vil blive uddelt af en til lejligheden udpeget jury.

cph:dox er desuden blevet udvalgt til at præsentere det store europæiske dokumentarfilmsamarbejde *DOCS IN EUROPE* i Danmark. *DOCS IN EUROPE*,

der er blevet til på initiativ fra *European Coordination of Film Festivals*, er et internationalt præsentationsprogram af nogle af de allerbedste - historiske som helt nye - dokumentarfilm fra de nuværende 15 EU-lande. Programmets første pakke, der inkluderer ti dokumentarfilm fra Belgien, Danmark, Italien, Portugal og Storbritannien, vil blive vist i sin helhed på cph:dox 2003.

Kim Foss, Niels Lind Larsen og Andreas Steinmann, NatFilm Festivalen

cph:dox er Københavns første internationale dokumentarfilmfestival. Den afvikles for første gang 7.-16. november 2003 i Cinemateket og en række københavnske biografteatre, kunstmuseer og spillesteder.

cph:dox arrangeres af NatFilm Festivalen i samarbejde med Cinemateket / Det Danske Filminstitut og European Documentary Network. Læs mere på www.cphdox.dk.



66 scener fra *Amerika*, Jørgen Leth, 1982. Foto: Ole John

COSMIC ZOOM 2003

Årets store kort- og animation-filmkonkurrence for den danske filmundergrund er nu åben for tilmelding.

Danmarks eneste alternative kort- og animationsfilmfestival Cosmic Zoom bliver afholdt d. 10.-12. oktober 2003 for 5. år i træk i BaseMent på Vesterbro. Men allerede nu kan danske filmentusiaster sende deres film ind til den store kortfilmkonkurrence. En konkurrence, hvor uetablerede filminstruktører fra den danske filmundergrund får mulighed for at vise deres værker for publikum, branchefolk og en jury, der gennem tiden har talt bl.a. Lotte Svendsen, Flemming Quist Møller, Vinca Wiedemann og Christian Braad Thomsen.

De sidste år har Cosmic Zoom støt og roligt etableret sig i det danske undergrundsmiljø og er blevet en fast tilbagevendende årlig filmbegivenhed. Profilen er dansk og international filmundergrund, som ikke er smalt og elitært, men bare af forskellige årsager ikke kommer i dansk biografdistribution. Cosmic Zoom vægter kunstnerisk integritet, originalitet og vovmod højere end teknisk perfektionisme og høje effekt-budgetter.

Film til konkurrencen skal indsendes senest d. 18. august 2003.

Læs mere om festivalen, konkurrencebetingelser og tilmelding på: www.cosmiczoom.dk