

'EN GOD HISTORIE ER AMORALSK'

Hvad skal vi med konsulenter og hvad er forskellen på en tv-dokumentar og dokumentarfilm? State of the Art ved filmkonsulent Allan Berg Nielsen. Om tvivl og tøven, klipning og stoflighed og om personlige kæpheste.

SIDE 7

KUNSTFILM ELLER FILMKUNST

Forfatteren Jens Christian Grøndahl har set hele kort- og dokumentarfilmproduktionen fra 1999 igennem og gennemgår den film for film.

SIDE 10

ON THE ROAD AGAIN

Jon Bang Carlsen fylder 50. FILM tegner billedet af en mand i evig rastløs søgen efter den næste vej uden tanke for målet. Men hvad er benzinen på motoren?

SIDE 14

FILM

11

FILM UDGIVES OG DISTRIBUERES AF DET DANSKE FILMINSTITUT / SEPTEMBER 2000



Foto: Frame grab

./FILM./ #11

SEPTEMBER 2000 / 2. ÅRGANG #11



Forside: *The Wake*. Foto: Frame grab

UDGIVET AF: Det Danske Filminstitut
REDAKTØRER: Susanna Neimann
 Agnete Stjernfelt (ansv.)
REDAKTION: Lars Fül-Jensen
 Tine Fischer
 Hanne Palmquist
EKSTERN REDAKTION: Kim Foss
 Rumle Hammerich
 Loke Havn
 Tue Steen Müller
ABONNEMENT: Nina Caroc
 Det Danske Filminstitut
DESIGN: e-Types
LAYOUT: Anne Hemp
TYPOGRAFI: Millton (e©) Reg.+Bold
 Cendia (e©)
 Underton (e©)
PAPIR: Munken Lymx 100 gr.
TRYK: Holbæk Center-Tryk A/S
OPLAG: 5.500
ISSN: 1399-2813

BRUG BLADET

FILM modtager meget gerne indlæg og idéer til kommende numre

E-MAIL: susannan@dfi.dk eller agnetes@dfi.dk.

DET DANSKE FILMINSTITUT

Gothersgade 55, 1123 København K
 Tlf +45 33 74 34 00

DEADLINE FOR #12 OG #13

2. oktober og 13. november 2000

NB FILM #12, der udkommer midt i november, bliver på engelsk. Bladet har dansk dokumentarfilm som tema og udkommer i anledning af den internationale dokumentarfilmfestival IDFA i Amsterdam. FILM #12 udkommer kun på engelsk og distribueres som sædvanligt til alle abonnenter.

BIOGRAFKLUB DANMARK

Danske film er i høj grad medvirkende til at publikum melder sig ind i Biografklub Danmark, der sidste år havde det største antal medlemmer nogensinde 133.000. Programmet for Biografklub Danmarks 6. sæson bærer derfor også tydeligt præg af den store interesse for dansk og skandinavisk film.

Åbningsfilmen er Lars von Triers længe ventede Guld Palmevinder *Dancer in the Dark*, der får premiere d. 8. september over hele landet. Derefter følger endnu en film fra Cannes Ang Lees *Tiger på spring* (*Crouching Tiger, Hidden Dragon*), der får premiere d. 3. november i 40 biografer. Den sidste

film i år bliver Lone Scherfigs Dogme-film *Italiensk for begyndere* d. 8. december. I år 2001 følger to film, der også var med i konkurrencen om de gyldne palmer, nemlig *Troløvs*, instrueret af Liv Ullmann, i januar, og James Ivory's filmatisering *Den gyldne skål* (*The Golden Bowl*), der får premiere i februar. Bille August, der for 4. gang har en film med i Biografklub Danmark, afslutter det flotte program med *En sang for Martin* i marts. Medlemskabet, der giver mulighed for at se disse 6 film til halv pris, koster igen i år mellem 60 kr. og 45 kr. afhængig af hvor mange man melder sig ind.



Foto: Lars Høgssted

FILMMARKETING PÅ NETTET



Foto: A Film

Mandag den 2. oktober inviterer Det Danske Filminstitut filmbranchen til et spændende arrangement om markedsføring af danske film på nettet. Det foregår i Bio Carl i Filmhuset, Gothersgade 55, mellem kl. 16-18. Lars Bastholm, kreativ leder i det innovative Framtidsfabrikken Networkers A/S vil give et bredt indblik i reklamebranchens stigende brug af internettet. Her vil han bl.a. præsentere sin egen erfaring med hjemmesiden for Nike, som gav ham Den Gyldne Løve ved

Reklamefilmsfestivalen i Cannes i år. Producenter, distributører og web-designere vil præsentere de kommende danske film: *Kat, Hjælp! Jeg er en fisk* og *Monas Verden* og deres positionering på nettet. DFI har endvidere bedt analyseinstituttet Vilstrup Research om at udføre en undersøgelse, som afdækker brugen af internettet til informationssøgning om film. Denne undersøgelse vil adm. direktør Michael Thim fremlægge.

Invitationer udsendes.

NEW DANISH CINEMA I HAMBURG

New Danish Cinema i Hamburg Zeise Kino i Altona, er i samarbejde med Det Danske Filminstitut og Kulturbehördes afdeling for film og foto centrum for visning af en række danske film i dagene 9.-12. november. På plakaten er bl.a. en 24-timers Lars von Trier marathon, hvor man sætter fokus på instruktørens værker og liv. Med premiere på Anne Wivels nye portrætfilm *Slottet i Italien*, sættes der fokus på en anden stor dansk kunstner,

nemlig Per Kirkeby. Michael Kvium og Christian Lemmerz er på plakaten med deres otte timer lange *The Wake*. Desuden viser unge lovende danske instruktører deres kort- og spillefilm. Endelig vil der være to eftermiddage med prisbelønnede børne- og ungdomsfilm.

Yderligere information:

Anne Marie Kürstein og Pernille Munk Skydsgaard, DFI



Foto: Frame grab

NOW IT'S ART TIME – BLIV SÅ SIDDENDE!

Billedkunstnerne Michael Kvium og Christian Lemmerz understreger, at det ikke er sådan deres monstrøse filmprojekt *The Wake* skal lanceres. *The Wake* er en 8 timers lang stumfilm, en videoinstallation, en virtuel drøm på Internettet, baggrundstapet for en DJ-symfoni og billeder projiceret på en klippevæg til glæde for tyskere i gule regnfrakker og tilfældigt forbigående dyr. Instruktørerne, hvis ønske har været at befri filmmediet fra alle konventioner, fortæller her om filmen, baseret på et af hovedværkerne i det 20. århundredes modernistiske litteratur, *Finnegans Wake* af James Joyce.

AF LARS MOVIN

Da *Finnegans Wake* udkom i 1939, ændrede den med ét slag samtidens forestillinger om, hvad en roman kan være. Sytten år forinden havde James Joyce med det monumentale værk *Ulysses* – to svære bind om begivenhederne i Dublin på en enkelt dag, den 16. juni 1904 – introduceret stream-of-consciousness. Altså skriften som en flydende bevidsthedsstrøm, en flod af ord og sproglige brokker, mere end noget andet båret af sin egen brusende fremdrift. Men hvis *Ulysses* var radikal, var efterfølgeren monstrøs.

Finnegans Wake, resultatet af seksten års slidsomt arbejde, ligner ganske enkelt ikke noget andet værk i verdenslitteraturen. Ulæselig er det ord, der oftest er blevet hæftet på bogen. Og lytter man til de litteraturforskere og Joyce-fanatikere, som ikke desto mindre har taget udfordringen op, er en af de mulige udlægninger, at *Finnegans Wake* må betragtes som en seks hundrede sider lang drøm, en rablende og drukken afkodning af den pris, bevidstheden under søvnens mørke spejl betaler for i døgnets lyse timer at oprettholde en nogenlunde civiliseret disciplin.

Ikke umiddelbart det mest oplagte forlæg for en film, skulle man mene, og i modsætning til Joyces øvrige værker har *Finnegans Wake* da heller aldrig været genstand for seriøse tilnærmelser fra filmens verden. Ikke før nu, hvor de to danske billedkunstne-

re Michael Kvium og Christian Lemmerz under titlen *The Wake* har skabt et otte timer langt filmisk værk med afsæt i James Joyces sproglige tour de force.

“Det er vigtigt at understrege,” siger Michael Kvium, “at vores film er inspireret af James Joyce. Det er ikke en filmatisering af *Finnegans Wake*.”

“Grundlæggende har vi tænkt,” tilføjer Christian Lemmerz, “at hvis det er en drømmebog, hvorfor så ikke bare drømme videre ud fra den? Vi har gjort det, at vi har læst i den om natten, inden vi faldt i søvn, og så skrevet scener ned om morgenen.”

MK: “Vi har prøvet at lave et billedsprog, der er lige så komplekst og lige så sort som bogen. Til det har vi brugt det skelet af en historie, som eksisterer i *Finnegans Wake* - opbygningen af familien Earwicker og de grundmotiver, som Joyce i øvrigt ofte har hugget andre steder fra. Han har bunker af referencer. En af dem er en irsk drukvise, der handler om en Mr. Finnegan, som falder ned fra en stige, og under gravøllet er der så én, der spilder en dråbe whisky ned i kisten, hvorefter han vågner op, fordi han kan lugte, at der er noget, han går glip af.”

CL: “I processen blev vi imidlertid ret chokerede over, hvor traditionel filmens verden er i forhold til billedkunsten. En maler har langt større eksperimenterende frihed på lærredet end en filminstruktør. Filmmediet er så traditionelt bundet, rammerne er forbløffende snævre. Hvis man eksempelvis vil bruge

uskarpe billeder, skal der være en eller anden symbolsk grund til det. Noget med at en person i filmen bliver blind, eller at man bevæger sig over i en drøm. Eller softporno. Men for os hænger de uskarpe billeder til dels sammen med, at James Joyce var halvblind. Det var hans store problem i livet, og det ville vi afspejle i filmen. Og så ville vi selvfølgelig udforske alle udtryksmuligheder. Fra skarp til uskarp, fra negativ til positiv, alt hvad man overhovedet kan med teknikken. Hvilket i starten var et problem for i hvert fald den ene af fotograferne. Der gik en uge eller to, før han vænnede sig til, at man faktisk kan filme uskarpt uden at blive betragtet som en dårlig fotograf.”

MK: “Tilsvarende med klipningen. En klipper er uddannet til at få historien til at hænge sammen, og når vi så kommer og siger, at den ikke skal hænge sammen, er det en kæmpe udfordring. Det har været vigtigt for os at forsøge at være lige så eksperimenterende i filmen, som Joyce er i bogen. Det var udgangspunktet. Det skulle være i samme ånd. I stedet for at snævre ind, sagde vi: Hvorfor ikke prøve det hele? Hvorfor ikke lave en film, hvor man ikke på forhånd siger nej til noget? Det var sådan, det startede. På forhånd havde vi faktisk kun opstillet ét kriterium for hvilken ramme, vi ville bevæge os indenfor, og det var fra det absolut undereksponerede til det absolut overeksponerede. Fra sort til hvid. Dét må



Foto: Frame grab

være filmens felt. Og fra dét udgangspunkt kan man så køre hele registret igennem.”

Ud over forskellige kameratyper hvad har I så afprøvet af filmtekniske finesser?

CL: “Vi har brugt bløde spejle, der forvrænger billedet, for eksempel i sexscenerne. Et af eksperimenterne med filmen var at se, om det kan lade sig gøre at lave sexscener, uden at det bliver pornografisk. Vi ville gerne prøve at lave abstrakt pornografi, en slags stream-of-consciousness porno, der er visuelt stimulerende. At skabe en fornemmelse i billeder, der svarer til oplevelsen af at have sex med sin kæreste. Og så har vi leget med skjulte klip, ‘himmelige billeder’ - ligesom teoriene om de skjulte budskaber i reklamefilm, man talte om i gamle dage.”

MK: “Vi går også ind i billederne på mange forskellige måder. Vi har benyttet os en del af at affilme vore egne optagelser for på den måde at skabe ekstra lag. Udgangspunktet har været, at hvis blot det alt sammen ligger et eller andet sted derinde, så betyder det mindre, at man ikke kan se det klart.”

CL: “På den måde har vi prøvet mange ting af, fra rene tableauer til noget, man kunne kalde lysstøj. En af vores grundidéer har været, at *Finnegans Wake* er som en dårlig radio, der forsøger at finde en sender. Altså fornemmelsen af at man drejer på programvælgeren og veksler mellem støj og mere eller mindre tydelige signaler. En anden reference har været den oplevelse, man har, når man ser fjernsyn. Tænk på, hvor meget zapping-fænomenet har forandret vores forhold til billedforløb. Kubismens collageteknik svarer jo til det, som en almindelig familiefar sidder og gør hver aften foran tv.”

Hvorfor har I placeret jer selv i filmen som de to gravere?

MK: “Er det ikke oplagt, at vi står og graver vores egen grav? Er det ikke det, vi har gjort med den her film?”

WORK IN PROGRESS

Kvium og Lemmerz har tidligere beskæftiget sig med James Joyce i kunstnerisk sammenhæng, dels i deres billedkunst, dels i andre medier. I 1996 iscenesatte de på kunstmuseet Arken en performance, *Failagain*

Wake, baseret på inspiration fra Joyce. Og året efter skabte Lemmerz med afsæt i Anna Livia Plurabelles afsluttende monolog i *Finnegans Wake* stykket *Alptraum* på teatret Edison i København.

CL: “Jeg blev opmærksom på *Finnegans Wake* som tyve-årig, og for mig kom den til at stå som et symbol for moderne kunst, en stor monolit, nærmest et monokromt maleri, fordi den ligesom rummer alt, hvad man kan forvente af en bog. Den ligger så symbolsk midt i det hele, som den sidste store modernistiske roman, samtidig med at man kan sige, at det er den første ‘samplingsbog’: en dj-bog, der hugger fra alt. Der er 65 sprog i den - og brokker fra alt muligt, Irlands historie, Mark Twain, *1001 nats eventyr* og ikke mindst *Alice i Eventyrland ...*”

Kan man sige, at målet, både for Joyce og for jer, har været at lave et værk, der efterligner verden. Et værk, der har samme organiske og uafgrænsede struktur som selve livet?

CL: “Præcis. En historie er altid bagklogskab. Det er først bagefter, man kan begynde at udlægge hændelser i sit liv som historier. Sådan er livet ikke.”

MK: “Man siger, at kunst er en raffinering af livet. Og det var jo derfor, at Joyces bog blev så stor en fiasko: Den lignede på ubehagelig vis selve livet.”

CL: “I øvrigt mener vi ikke, at filmen nødvendigvis er færdig. Hvis Joyce brugte seksten år på bogen, har vi stadig fjorten år til gode, hvor vi måske kan væve den endnu tættere sammen. Man kan sagtens forestille sig, at man efterhånden klipper nyt materiale ind i filmen - når man har tid og lyst - så man til sidst når en intensitet, der minder om Joyces. Materiale-mæssigt har vi indtil videre kun forholdt os til omkring halvdelen af bogen.”

MK: “Vi har også en idé om på et tidspunkt at lægge filmen ud på internettet, eventuelt i en interaktiv model, så andre folk kan klippe videre på den og lægge deres egne ting ind.”

CL: “Hvis vi arbejder videre med filmen, vil det imidlertid ikke være et spørgsmål om at gøre den længere. Snarere vil vi bryde den om og putte mere ind, så den bliver mere kompakt; så den til sidst bliver til én stor gang billedstøj, hvor alt er opløst. Og jeg mener det bogstaveligt. Vi vil naturligvis ikke arbejde

på den uafbrudt de næste fjorten år, men hvis vi kan få flere penge, eller hvis vi får lavet noget nyt materiale, hvorfor så ikke gå videre? Mediet er jo med os: Det bliver billigere og billigere og nemmere og nemmere. Der sker en demokratisering af filmmediet, som betyder, at det ikke længere er amatørerne, der efterligner de professionelle, men omvendt. Det er Dogmefilmene et godt eksempel på. Man kan sige, at hvis man laver en film som *The Wake*, så behøver man ikke at lave flere film. Man kan bare blive ved med at bygge nyt materiale ind og gøre den mere kompakt. Det er ligesom myten om det uafsluttede kunstværk, der i den lange skabelsesproces ender med at blive destrueret. Den umulige struktur ender med at være den eneste mulige struktur. Det er en stor romantisk tanke, der også ligger i denne film. Vi kunne godt tænke os at arbejde videre med den, indtil den bliver komplet uforståelig.”

Har I lagt specifikke filmhistoriske referencer ind undervejs?

MK: “Fra starten har vi talt om det tab af en eksperimenterende dimension mellem kunsten og filmen, som er sket siden mediets barndom. Tag bare Buñuel og Dali - det er sådan et skoleeksempel, som alle kender. Og så er det klart, at vi har kigget på nogle af de mest visuelle instruktører som David Lynch og Peter Greenaway.”

CL: “Apropos Buñuel og Dali har et af vores mål været at finde ud af, hvordan man i dag kan lave en drømmefilm uden at blive surrealist. Surrealismen er et af de mest klichéfyldte områder, og man kan stort set ikke bruge nogle af de billeder, fordi de er så eksponerede. Derfor har vi snarere end andre film brugt motiver fra billedkunsten, som vi har lagt til grund for tableauer. Hvilket svarer til den måde, Peter Greenaway bruger flamske malere på.”

MK: “Når vi taler om referencer, er *Finnegans Wake* jo interessant på den måde, at det er en af de kendteste bøger, som ingen har læst. Man kunne også nævne *Mein Kampf*, *Das Kapital* eller Freud. Det er værker, som alle refererer til i vores kultur, men som de færreste har læst. De står som sådan nogle monolitter i landskabet, uden at man nødvendigvis kender deres præcise indhold.”



Foto: Frame grab

CL: "Og på samme måde er det med visse film. Eksempelvis er Andy Warhols film en god referenceramme for *The Wake*. De bør også ses på et museum snarere end i en biograf. Det er event-film, billedkunstfilm, som man kan forholde sig til på samme måde, som man forholder sig til billedkunst. Når man ser på malerier, kigger man måske i to minutter, hvorefter man bliver optaget af noget andet, og så kigger man igen. Ligesom med det meste andet i livet. Når man sidder og taler sammen, holder man også nogle pauser og kigger ud ad vinduet eller bladrer i en bog, og så taler man videre. Og sådan må vores film gerne ses – vi er ikke sadister! Vi spænder ikke folk fast og siger: Now it's culture-time! Now it's art-time! Bliv så siddende!"

Skrift og film ligner hinanden i den forstand, at oplevelsen i begge medier er tidsbaseret. Man starter ét sted, og så bevæger man sig ad en fastlagt rute gennem stoffet. I billedkunst derimod tilstræber eksempelvis kubismen at skildre samtidigheden af flere forskellige hændelser eller sanseindtryk. Man kunne få den tanke, at én af Joyces ambitioner var at overføre dette til skriften?

CL: "Vores teori er, at alt i bogen faktisk foregår samtidigt. Og jeg tror ikke, at den nødvendigvis skal læses fra ende til anden. Jeg har i mange år brugt den som en slags inspirationskilde og læst punktvis i den. Man kan slå op et tilfældigt sted og være sikker på at finde et eller andet ordspil. Det interessante ved bogen er jo, at den rummer en så utrolig rigdom af teknikker, som senere er blevet optaget i den moderne kunst. Og har man brug for et citat eller en titel til en udstilling, kan man altid slå op et eller andet sted og finde noget der passer."

MK: "Den er som ét stort idékatalog, og derfor har et af vores mål med filmen også været at befri filmmediet fra konventionerne, ikke mindst forbundet med den lineære roman. Efter stumfilmen kan man sige, at filmsproget mere eller mindre er gået i stå. Det har slet ikke udviklet sig så meget, som man kunne have forventet. I dag ligner alle film stort set filmatiserede romaner. De er som en slags letlæsningsbøger for dem, der har svært ved at læse en hel bog."

CL: "Problemet er, at alle film – selv Lars von Triers

Idioterne – åbenbart er underlagt den samme traditionelle dramatiske kurve: introduktion af personer, introduktion af konflikt, og så en slutning. Det vil vi gerne bryde med."

GRØD OG VOODOO EUROPA

Michael Kvium og Christian Lemmerz er henholdsvis maler og billedhugger. Sideløbende med deres primære aktiviteter har de siden starten af firserne, hver for sig eller i fællesskab, tillige udforsket andre udtryk som film, video, performance og teater. I 1984 var de medstiftere af Performancegruppen Værst, hvor de dyrkede en form for tabustormende og ofte statisk eksperimentalteater med lån fra en række forskellige udtryk, fra tegneserier til butoh.

Performance-aktiviteterne blev i visse tilfælde omsat til video, og i 1986 lavede parret deres første film, *Grød*, en kort fiktionshistorie, som i forvrænget form udstiller socialrealismens stereotype forestillinger om hverdagen i en arbejderfamilie. I 1990 hylledes en faderfigur, kunstneren Albert Mertz, i *Albert på Andy's*, en værtshussamtale optaget på Andy's Bar i København med de to instruktører i rollerne som ydmyge lyttere med store påklistede ører. Og i '94 fulgte *Voodoo Europa*, en eksperimenterende video i spillefilmmlængde.

MK: "*Grød* var et eksperiment med Performancegruppen Værst, hvor vi ville se, hvad der skete, hvis man overførte et helt primitivt sprog til en filmsituation. Samtidig var den bundet op på, at der var en performance omkring fremvisningen. Det var ét stort sammenhængende projekt. *Voodoo Europa* var mere et forsøg på at beskrive – uden at sige det direkte – hvordan vi er som mennesker i Europa lige nu. At prøve på at uddrive det ved at etablere en klassisk situation med nogle mennesker isoleret på en begrænset plads. I stedet for Bergmans to kvinder havde vi så bare ni, og så havde vi fjernet deres identitet. Samtidig havde vi opstillet nogle regler. Der måtte for eksempel ikke forekomme vold eller sex. Men det måtte gerne bevæge sig på en grænse, så betragteren eventuelt kom til at tænke i de baner."

CL: "Og så var det et eksperiment med at bryde filmsproget op i nogle grundelementer: Først lyd uden billeder, så billeder uden lyd, så dialog, så party, og så monolog og monokrom. Alt var tænkt som en slags tilstande. På et symbolsk plan var det et forsøg på at sige, at Europa er som et sommerhus, hvor folk ikke aner, hvorfor de er der, og hvor de ikke kan komme væk. Ligesom i Buñuels *Morderenglen* (1962) eller Bergmans *Persona* (1966). Det var de to film, der var klangbunden."

ALT ER PÅ OVERFLADEN

Lad os tale om, hvordan I konkret har forholdt jer til aspekter af *Finnegans Wake*. Selv om der ikke er tale om en egentlig filmatisering, lægger I jo ikke skjul på, at filmen tager afsæt i bogen?

CL: "Vi har forholdt os meget direkte til mange ting. Vi har en familie, der består af en far og en mor og tvillingsønner og en datter. Og de fleste af scenerne kommer mere eller mindre direkte fra bogen. Der er en skoleklasse i filmen, fordi der optræder en skoleklasse i bogen. Vi refererer selvfølgelig til de mange pubsekvenser omkring gravøllet. Og selv scenen, hvor museumsguiden på toilettet tager imod drikkepenge, er hentet fra bogen. Hos Joyce foregår det ganske vist på Wellingtons museum, men når vi har flyttet det til et lokum, hænger det sammen med, at

Joyce skriver: "War is oo'er", og 'oo' betyder lokum på sydtysk. Den slags forskydninger er i værkets ånd."

MK: "Noget lignende gør sig gældende med de scener, hvor Wikke og Rasmussen gennemspiller nogle af bogens fuldstændig idiotiske historier som primitive tv-spil. Fjernsynet blev opfundet i trediverne, mens Joyce sad og arbejdede på bogen, og han fik den idé at lave nogle tv-spil og skrive dem ind i teksten."

CL: "Nogle Joyce-kendere mener ligefrem, at Joyce havde en vision om tv, længe inden det blev opfundet, og derfor har vi lavet scenerne med Wikke og Rasmussen som et dårligt indstillet fjernsyn. Sådan er filmen fyldt med indforståede jokes, som primært henvender sig til de Joyce-kyndige. Små hints, som kenderne kan sidde og glæde sig over og sige: "Åh, det har de også med!" Eller: "Åh, det er ligesom i bogen." Der er selvfølgelig nogle fundamentalister, der mener, at man overhovedet ikke må røre ved den bog. Den er som et helligt skrift, og der er ikke ét ordspil, som ikke har en dybere mening. Vi mener lige det modsatte. Der er ikke et eneste ordspil, som har en dyb mening. Man siger, at god kunst er en hemmelighed mellem venner. Og ligesom Joyce har lagt sine små vittigheder ind, har vi også lagt nogle ting ind, som kun ganske få mennesker vil fange. Vi ville gerne have, at filmen skulle være lige så hermetisk som bogen. Men det interessante er selvfølgelig, hvordan man kan lave en indspist og privat joke, som bogen også er, og så alligevel eksponere den på en måde, så den bliver alment tilgængelig igen. Vi har været meget interesserede i den dobbelthed mellem det hermetiske og det absolut åbne, der ligger i værkets struktur."

MK: "Man kan sige, at vi har taget de stativer, vi kunne bruge, og så hængt vores eget tøj på. Noget kommer fra jokes og ordspil. Andet kommer fra drømme, vi har haft efter at have læst bogen. Noget er med, bare fordi vi har haft lyst til det. Strudsen er udelukkende med, fordi vi fandt det morsomt at lade en 'strauss' danse en 'vals'. Der er ikke en struds med i bogen, men det er i Joyces ånd at lave den slags associationer. På samme måde med myrebyen. Den kommer fra, at Joyce hele tiden laver perspektivforskydelser. Der ligger måske en mand på jorden, og pludselig bliver hans krop til et landskab. På den måde har vi forholdt os til elementer i bogen både direkte og indirekte. Vi har brugt bogen som en idégenerator snarere end som et forlæg. Vi har drømt videre, leget videre."

I forholder jer altså mere til sproget og formen i *Finnegans Wake* end til eventuelle dybere lag og bagvedliggende betydninger, der skal tolkes eller afkodes?

MK: "Ja, for det kan man alligevel ikke styre. Det vil være udtryk for en totalitær tankegang, hvis man ville have folk til at tænke bestemte steder hen."

CL: "Man siger normalt, at et kunstværk bliver dybere og dybere, jo mere man beskæftiger sig med det. *Med Finnegans Wake* er det efter vores opfattelse lige omvendt. Den bliver dummere og dummere. Alt det smukke ligger i overfladen, og hvis man dykker ned under overfladen, er der bare mørkt og kedeligt – der er ingen fisk dernede, de ligger allesammen oppe i lyset. I den forstand er det en meget overfladisk bog, og derfor har vi forsøgt at lave en film, hvor alting ligger i overfladen."

DRØM OG KAOS, FØDSEL OG DØD

Samtidig kan man vel sige, at Joyce forholder sig til

forbindelser mellem sprog og autoritet ved at angribe sproget gennem selve skriften, at splitte det ad - og derved blotlægge den autoritet eller symbolske orden, som sproget er bærer af?

MK: "Ja, og det har også haft indflydelse på den måde, filmen er klippet på. I den periode, hvor vi lavede filmen, vågnede jeg op fra mine drømme med en helt ny bevidsthed om, hvor kaotiske de egentlig er. I virkeligheden burde man blive dybt skrækslagen over, hvordan ens hjerne kan løbe om hjørner med alting. Nu kan man jo ikke tvinge en klipper til at læse sådan en bog, så derfor gav vi en anden type anvisninger. Vi sagde, at alt, hvad man ville kunne acceptere i en drøm, det vil også være acceptabelt i filmen. Det måtte gerne være sådan, at man med sin normale bevidsthed ville genkende filmen som en drøm."

CL: "Finnegans Wake er en sort bog, fuld af sort snak, og vores film er på samme måde en sort film. Det interessante er, at mange formodentlig vil forsøge at få en historie ud af det og derfor vil blive hængende. Og sådan er det også med bogen. Man prøver at få en essens ud af teksten. Men faktisk er det først og fremmest en ualmindelig morsom bog, hvis man opgiver at forstå den og bare læser den. Hvis man kan holde sig til overfladen og bare lade sig fange af rytmen."

Howdan forestiller I jer, at man kan indfange noget så luftigt som underbevidstheden med noget så basant som levende billeder?

CL: "Vi har haft en humoristisk teori om, at det kollektivt ubevidste i dag må være fjernsynet. Det genererer alle de billeder, som folk kollektivt kan blive enige om, at de ønsker at se. Og det underbevidste gør jo det samme. Det er også bare en stor, dum og primitiv ønskemaskine. Nogen har sagt, at det eneste virkelig demokratiske element i menneskelivet må være det underbevidste, for der findes ikke sådan noget som en klog underbevidsthed. Der er ikke nogen, hvis underbevidsthed er klogere end andres. Vi har allesammen den samme dumme underbevidsthed. Og det samme gælder fjernsynet. Her gennemspilles de samme grundhistorier med krig og kærlighed, liv og død, hver aften med de samme dumme billeder. Derfor har vi brugt mange billeder fra fjernsynet, men i en regenereret form, hvor man måske ikke genkender dem."

Spørgsmålet kunne så være, hvor identiteten sidder - i bevidstheden eller i den dumme underbevidsthed?

CL: "Ja, og det er også et tema hos Joyce. Den gennemgående figur i *Finnegans Wake* er 'Faldet', en krop der falder. Han har en idé om, at når man falder i søvn, så falder man også ned i døden. Kroppen bliver til en ligkiste. Eller sagt med et ordspil: womb-tomb. Det er en dobbelthed, han bruger meget. Forbindelsen mellem fødsel og begravelse. Man kan spørge, hvor meget man kan fjerne af kroppen, uden at det går ud over jeg'et. Man kan save benene af, uden at identiteten svækkes. Men hvor højt kan man gå op? I bogen ligger en omfattende opløsningsproces, hvor man aldrig ved, hvem der er tale om. Og i filmen har vi tilstræbt det samme ved at fordoble figurene eller på andre måder sløre dem."

FILM I MANGE FORMER

Som det fremgår, har Kvium og Lemmerz ikke primært tænkt *The Wake* som en biografilm. Værket skal derimod cirkulere i en række forskellige former

og sammenhænge, fra det event-prægede over en eksklusiv publikation med masser af stills og to indlagte DVD'er til en eventuel internetversion. Alt i alt en præsentation, der ligesom Joyces bog udfordrer værkbegrebet og forestillinger om mediet.

CL: "Videoinstallationsversionen med fire projektioner hele vejen rundt i et rum er nok den optimale, fordi beskueren her placeres centralt og er omgivet af værket. På den måde vil man kunne opleve, hvordan motiver fra én projektion lidt efter gentages på en anden. Vi har også en romantisk forestilling om at vise filmen på en klippevæg, uannonceret, kun for dyrene og måske nogle tyske turister i gule regnfrakker, der tilfældigt kommer forbi. Og så har vi en tredje version, en barudgave, hvor den skal køre som projektion på væggen i en autentisk bar - som en slags bevægeligt tapet, ligesom Tour de France eller hvad det nu kan være. Det skal være uden lyd, så folks stemmer og lydene fra baren bliver filmens soundtrack. Vi vil gerne frigøre filmen fra den fascisme, der normalt ligger i tidsbaserede kunstarter. Film er normalt baseret på, at publikum bliver siddende i sædet i to timer. Og hvis man forlader salen under et teaterstykke, opfattes det ligefrem som en protesthandling. I installationsversionen bliver beskueren et øje i midten, der selv klipper filmen sammen med sine kropslige bevægelser. Det er meget i bogens ånd. Mange Joyce-kendere har aldrig læst bogen fra ende til anden. De har måske læst alt i bogen, men ikke fra start til slut. Og Joyce skrev heller ikke bogen lineært. Rækkefølgen på de enkelte afsnit blev først lagt fast kort før udgivelsen."

Der er også planer om en visning ledsaget af levende musik?

MK: "Ja, vi vil gerne opføre den som et otte timers rave-party med bar og levende dj's, der skiftes til at improvisere i aftenens løb."

CL: "Det skal være ligesom at gå til en stor fest, hvor grundidéen er, at man kan gøre, som man har lyst til. Man kan danse eller snakke eller drikke sig fra sans og samling. Eller man kan gå og komme tilbage. I Østen er det en almindelig form. Publikum kender historien, så de behøver ikke at være opmærksomme hele tiden. De kan gå lidt rundt, drikke te og ryge cigaretter og få sig en snak med musikerne i orkestergraven, og ind imellem kommer der så en populær passage, hvor alle er stille og opmærksomme. Vi har været interesserede i at lave et projekt, hvor vi fik flest mulige potentielle betragtere - alt fra unge, der kommer på grund af musikken over Joyce-fagfolk til et traditionelt kunstpublikum. Hver visning må gerne have event-karakter, så det tiltrækker andre mennesker end dem, der normalt ser videoinstallationer."

MK: "Vi kan godt lide tanken om, at filmen kan dukke op steder, hvor man slet ikke venter det, på et værtshus eller på en mur i New York. Det er nok i de situationer, at den vil have sin største styrke. Eller om natten i fjernsynet, hvor man tilfældigt zapper forbi og så bliver hængende, fordi man er nødt til at finde ud af, hvad det er for noget. Den må gerne være noget, der bare eksisterer uden at have en forklaring."

CL: "Når vi overhovedet kaster os ud i at lave performanceprojekter eller film, er det først og fremmest for at sprænge rammerne. For ikke at blive fagidioter. Hvis man kun beskæftiger sig med skulptur eller maleri, kommer det let til at handle om skulptur eller maleri som problematik. Så er man fagidiot, og det er ikke interessant" ■



Foto: Frame grab

Idé, manuskript & instruktion: **Christian Lemmerz og Michael Kvium** Kamera: **Lars Beyer og Steen Møller Rasmussen** Scenografi: **Bent E. Rasmussen** Klip: **Anja Farsig og Jacob Thuesen** Musik: **Dror Feiler, Anders Andreasen (DJ Wunderbaum) og August Engkilde** Lydmix: **Jens Danielsen** Produktion: **Dina Raymond Hansen og Robert Grant**

The Wake havde premiere den 13. september. I løbet af efteråret turnerer projektet rundt i Europa: Amsterdam, Malmö, Stavanger, London, Hamburg, Edinburgh og Glasgow.

I Det Danske Filminstituts distribution findes af Kvium & Lemmerz: *Grød* (1986) *Albert på Andy's* (1990) *Carry me into The Sun* (del af antologien *Jeg civiliserer mig om morgenen*, 1991-92) *Voodoo Europa* (1994)



Foto: Steen Møller Rasmussen

KON SU LEN TEN

 AF AGNETE STJERNFELT

Filminstituttets konsulenter fortæller i en række interviews i de kommende numre om konsulentrollen, personlige kæpheste, tendenser, traditioner og genrer. Kort- & dokumentarfilmkonsulent Allan Berg Nielsen (tiltrådt 1998), tidligere museumsmand fra Randers og netop rundet de 60 år lægger ud.

Hvorfor blev du konsulent?

"Det er vel som H.C. Andersen siger, at dem som ikke kan finde på selv er nødt til at blive recensenter. Så da jeg ikke selv kan finde ud af at lave film, men er dybt optaget af det, var den eneste chance, jeg havde, at blive konsulent. Helt enkelt: for at komme til at have med film at gøre - bare lidt!"

Har du nogle kæpheste som konsulent? Noget du særligt lægger vægt på, når du tager stilling til et projekt?

"Det har jeg nok. Lige for tiden bruger jeg ordet 'stilrent'. Jeg vil gerne have, at værket er stilrent. Det hænger sammen med, at nogle bestemte løsninger fra tv-reportagen har sneget sig over i dokumentarfilmen, og er blevet konvention dér. F.eks. det opklippede interview, hvor man tager en samtale med en person og fordeler den over hele filmens forløb. Det kan godt være, at det føles rigtigt for mange, og det kan også laves yderst elegant. Men det forudsætter en redigering, som kører på det intellektuelle. Altså hvor man sidder og klipper på, at nu snakker man om den type ting, og nu snakker man om den type ting. Sådant en struktur på en film får

meget sjældent mig med. Jeg har kun været ude for det nogle få gange. I Anne Wivels Søren Kierkegaard-film f.eks. følger jeg den intellektuelle struktur. Men normalt følger jeg en mere organisk eller kropslig struktur, som mere har med topografien at gøre. Og det betyder, at det forvirrer mig at blive flyttet tilbage til et rum, hvor jeg har været tidligere, uden anden grund end at der nu bliver sagt noget – vist nok – som handler om det dér – vist nok.

Men hvis jeg nu slet ikke hører efter, hvad jeg meget ofte ikke gør, fordi jeg er optaget af, hvordan stolene ser ud – jeg mener: billedet er der jo også, og billedet forestiller måske nogle stole, og de stole får pludselig betydning for mig, og så er jeg optaget af scenografien som element på det tidspunkt – så bliver jeg voldsomt forvirret af at blive flyttet rundt med på den måde.

Det betyder, at jeg groft sagt er begyndt at skelne mellem tv-dokumentar og dokumentarfilm. Jeg synes, at mange tænker deres film midt imellem de to genrer, hvor man kan sige, at den ene er præget af en intellektuel struktur, og den anden er præget af en kropslig, følelsesmæssig, emotionel struktur.

Jeg vil meget gerne støtte tv-produktion, hvis den er stilren. Men så skal den udvælge tv-dokumentaren som genre. Og så stiller jeg lige så store krav til den. Så skal vi måske have en konsulent på, der kan det der. Så skal vi sige: Hvordan slår vi BBC's serier? Altså: hvordan udvikler vi det? Skal det gå i retning af Discovery eller skal det gå i retning af BBC eller noget helt tredje?"

Det, de er så vanvittigt gode til på BBC f.eks., det er jo bl.a. research. Hvordan har vores hjemlige dokumentarister det med research?

"Hvis jeg nu siger 'vi', så synes jeg, at det er noget vi gør alt for lidt ud af. Jeg synes ikke, at vores film er kloge nok. Men lige netop udviklingsperioden kan jo bruges til det. Og man kan med stort udbytte knytte eksperter til."

Dokumentarfilm er ofte problemfokuserede, hvad skyldes det?

"Det gælder måske for tv, p.g.a. en journalistisk tradition for at stikke, hvor det gør ondt. Det er jeg ikke utilfreds med. Journalistikken er den kritiske modmagt, og den skal sætte nålen ind, dér hvor der skal repareres. Men jeg synes, at dokumentarfilmen i langt højere grad har en tradition for at have en opbyggende karakter. De store værker, f.eks. den store bølge af engelske dokumentarfilm som vi altid hørte, om når vi gik til filmkundskab, var netop tænkt som propagandafilm for et land i krise. Mange af dem var jo forfærdelige rent indholdsmæssigt, men har formmæssigt dannet skole og inspireret. Det har de tyske også – det har vi det lidt sværere med – men de er jo også opbyggende, og det er de russiske også. Det tror jeg er en tradition. Det hænger også sammen med en forskel mellem den journalistiske dokumentar eller tv-dokumentaren på den ene side og så

filmdokumentaren på den anden. Den første er en meddelelse – den regner med et publikum. Dokumentarfilmen regner ikke med et publikum. Dokumentarfilmen er en statue, en konstruktion i Hein Heinsensks forstand. Den er der, og vi vil vedblive at tage stilling til den, fordi den er et værk. Mens tv-programmet ikke er et værk, det er forsvundet i samme øjeblik, det er set og konsumeret."

200 TIMER

Allan Berg lægger stor vægt på klipperens og fotografens betydning.

"På et meget tidligt tidspunkt spørger jeg om, hvem der skal klippe. Det er ikke en kontrakt med mig, det er mere for at få en fornemmelse af, hvad det er for en film, vi taler om. Altså jeg synes, at der er en kæmpe forskel på om man siger 'Janus' (Billeskov-Jansen, red.) eller man siger 'Jacob' (Thuesen, red.), bare for at tage to navne. Så forestiller jeg mig to vidt forskellige værker. Det er begge meget øvede folk, som kan overskue et meget stort materiale, det har de tilfælles. Jeg er ikke bange for 200 timer sammen med sådan nogle herrer. Men de 200 timer vil blive brugt meget forskelligt. Og det er vigtigt for mig at vide. Så det spørger jeg til, fordi på den måde danner jeg mig et billede af, hvad det er for et værk instruktøren forestiller sig."

Det der med de 200 timer, det ser jo ud som om det er en tendens, der er kommet for at blive. Hvad synes du om det?

"Jeg accepterer det som et faktum. Det giver noget. I *Den Højeste Straf*, hvor der har været et stort materiale, betyder det jo, at man har kunnet opnå en helt anden musikalitet. Altså – hvis man læser om *Den Højeste Straf* på forhånd, så er det gab, ikke? En dansk politiker, der snakker hele tiden, mens han rejser rundt og fortæller en historie, vi har kendt i 10 år – eller to historier, der knapt nok hænger sammen. Men den er blevet så flot, fordi de har alt det materiale. Det bliver jo en symfoni af billeder. Og det er det, den belønnes for, og det som man må beundre den for."

I modsætning hertil står den 'klassiske dokumentarfilm' på 16mm eller 35mm celluloid. Hvad er den store forskel på de to former, synes du?

"Jeg tror det har med det stoflige at gøre. Da jeg så Jørgen Leths film *Jeg er levende* i biografen, var det første ord der meldte sig – autoritet! Lige fra begyndelsen.

Det ligger selvfølgelig i kombinationen af billede og 'greb' – som både er Jørgen Leths og Dan Holmbergs greb – men det er også filmbilledets stoflige kvalitet eller karakter, om man vil. Mange gange sidder jeg jo ellers med livet i hænderne, fordi billederne er de dér tv-billeder, og først gradvist vokser det sig til noget. Men sådan et stort filmbillede det giver følelsen af, at det hér, det er i høj grad med vilje! Man kan næsten se det store kamera for sig og mærke, at før man får

sat dét i gang, har man virkelig besluttet sig. Og som Jørgen Leth også har fortalt, så havde de et forhold mellem optaget materiale og brugt materiale på *Jeg er levende*, som var helt absurd. Det nærmede sig, at man klippede i kameraet. Altså – der var ikke lige så meget film tilbage, som der var brugt i filmen. Der var meget mindre. Og hver gang Jørgen Leth under optagelserne spurgte sin fotograf: "Har vi film nok?", fik han at vide, at "det er snært, men det går". Det er det stik modsatte af DV-tendensen, og det har meget at gøre med at stole på, at filmen er til stede i tanken, inden man går i gang. Det tror jeg gode film er. Hvad enten man skriver det ned eller ej, så er filmen til stede, inden man går i gang. Hvis man læser Jørgen Leths synopsis til den næste Amerikafilm igennem, så er alle billederne også allerede til stede. I virkeligheden er det bare et stykke tekst, og han skriver det ikke op sådan: "Billede 1", "Billede 2" o.s.v., men hvis man læser teksten, så står det der alligevel billede for billede teksten igennem.

DEN KORTE FORM

Hvad med den korte form? Hvordan har den det?

"Den korte form er blevet sjælden. Det kan være, fordi man frygter den virtuositet, den kræver. Den er mere teknisk krævende end den lange, tror jeg. Når man kigger på dem, der er lykkedes, så er det jo sådan nogle bravournumre. Men kortfilmen har aldrig rigtigt tiltalt mig – den bliver ofte så sær – man skal tilfredsstilles af en vits. Jeg er nok mere til de lange overvejelser. Jeg kan næsten ikke komme i tanker om nogen kortfilm, som har været dybt tilfredsstillende for mig. Jeg skal helt tilbage til Jørgen Roos, *Vi hænger i en tråd* før jeg finder noget."

Det kan måske have noget at gøre med, at historien skal komprimeres så meget for at det fungerer, hvilket leder mig til noget andet. Nemlig spørgsmålet om 'den gode historie'. Hvad er for dig en god historie? Hvad kendetegner den? Hvad skal den indeholde?

"En god historie – den skal jo være gribende. Den skal berøre mig emotionelt. Den intellektuelle historie kan jo også være der, bestemte. Men den må ikke være entydig, for jeg synes ikke, at virkeligheden er entydig. Så det vil sige, at den skal være amoralsk.

En god historie er amoralsk?

"Ja, hvor man kommer i tvivl om godt og ondt og sådan noget. Det allervigtigste for mig er, at tvivlen kommer til stede som en vigtig del af konstruktionen. Når man selv er et menneske, der tvivler hele tiden, så skal man jo trøstes en gang imellem og have at vide, at det gør andre også. Og dem der fortæller mig, at der ingen grund er til at tvivle, for det er sådan og sådan – de får mig altså blot til at tvivle endnu mere."

Det handler jo dybest set om tillid til publikums egen medleven og tolkning. Et andet element, der berøres af samme problemstilling er underlægningsmusikken. Nogle gange synes jeg, at jeg ser film, hvor

”En god historie - den skal jo være gribende. Den skal berøre mig emotionelt. Den intellektuelle historie kan jo også være der, bestemt. Men den må ikke være entydig, for jeg synes ikke at virkeligheden er entydig. Så det vil sige, at den skal være amoralsk.

En god historie er amoralsk?

”Ja, hvor man kommer i tvivl om godt og ondt og sådan noget. Det allervigtigste for mig er, at tvivlen kommer til stede som en vigtig del af konstruktionen. Når man selv er et menneske, der tvivler hele tiden, så skal man jo trøstes en gang imellem og have at vide, at det gør andre også. Og dem der fortæller mig, at der ingen grund er til at tvivle, for det er sådan og sådan - de får mig altså blot til at tvivle endnu mere.”

der er plastret underlægningsmusik på hele vejen igennem, så jeg ikke får mulighed for at have en eneste følelsesmæssig indsigt selv. Der er ligesom ’fyldt ud’ på alle felter for mig. Hvordan har du det med underlægningsmusik?

”Jeg har meget lidt forstand på det. Jeg er tryk, hvis der er en komponist knyttet til produktionen. Men jeg foretrækker egentlig en dokumentarfilm, der bare er konstrueret af sit billede og sin 100%. Den form for minimalisme kan jeg godt lide.”

Hvorfor?

”Jamen, jeg kan også godt lide det andet; men dér kan jeg få plads til mig selv, der kan jeg nå at komme i tvivl. Det andet er jo forførelse - og det vil jeg også gerne! Hvis det fungerer godt, så læner jeg mig tilbage i stolen og giver mig musikken og det hele i vold og lader mig forføre. Jeg får et mentalt chok, når Lars Johansson plastrer sine dokumentarfilm til med musik, i *Travellers Tale* f.eks. Men det er jo et spørgsmål om at overgive sig og overgive sig til historien. Og når det lykkes, så overgiver jeg mig også.”



KONSULENTENS ROLLE

Når du er ude som konsulent og ser råklip og finklip, blander du dig så i klipningen?

”Ja, det gør jeg hver gang.”

Hvordan tager folk det?

”Det kan de jo ikke lide. Men jeg blander mig jo kun på den måde, at jeg går ud fra, at man gerne vil have en reaktion. Jeg er jo på en måde det første publikum. Derfor siger jeg, hvad jeg synes. Jeg stiller ingen krav om, at de skal gøre det på en bestemt måde, men de har krav på at vide, hvordan det, jeg ser, virker på mig. Jeg opfatter ikke mit gennemsyn som kun konstaterende at filmen er til stede fysisk. Så kunne jeg nøjes med et centimetermål.”

Hvad skal en konsulent? Hvad skal systemet med konsulenterne, og hvad skal instruktøren med konsulenten?

”Konsulenten skal i første omgang vælge mellem projekterne. Der er jo mange flere projekter, end der er penge til. Man skal være den, der prioriterer. Det er hovedopgaven. Og siden hen henholder jeg mig til, hvad der stod i jobopslaget, nemlig at jeg skulle være ”sparringspartner” - altså den der ældre bokser, der lader sig slå på af den unge. Sådan opfatter jeg mig. Men det begynder jo med, at den ældre bokser tjatter til den unge og irriterer ham. Til sidst bliver jeg jo knock out’et, for det er jo den unge, der er den stærke; og selvfølgelig er det da instruktøren, der har fat i den lange ende og bestemmer til sidst. Men det tager jeg faktisk meget alvorligt. Det er den sjove del af konsulentjobbet - at diskutere, hvordan det hænger sammen.”

Hvad er den slemme del?

”Den slemme del, det er at sige nej til noget, man gerne ville lave. Det er ikke så slemt at sige nej til noget, man ikke vil lave. Noget man ikke tror på. Det er selvfølgelig ikke behageligt, men der klarer man sig med et høfligt brev. Men man klarer sig ikke med et høfligt brev, når man skal sige nej til noget, man havde håbet på, men hvor der bare ikke er plads. Med det system vi har - det der tragsystem med manuskriptstøtte og udviklingsstøtte og så kommer man ned til røret, hvor der er produktionsstøtte - alle dem, der bliver hængende dér, det er ikke rart. Men det er jo en del af systemet, og det er nødvendigt.

Jeg tror meget på udvikling. Specielt tror jeg på, at man ved hjælp af udviklingsstøtteordningen kan købe noget ekspertise ind til at være sparringspartner og forberede det hele så godt som muligt. I stigende omfang går det også op for dem, der laver filmene, at de har fordele af at lukke op og diskutere med andre på et tidligere tidspunkt.”

Hvad med rekrutteringen af unge dokumentarister, er den god nok? Er der en bred og interessant nok rekruttering af unge?

”Det har jeg ikke rigtig overblik nok til at svare på. Min fornemmelse kunne være, at det tv-rettede har betydet meget for de unge, der vælger dokumentar-

filmen som arbejdsområde.

Dokumentarfilmhistorien er nok for ukendt et land, har jeg på fornemmelsen. Det er muligt, at den tradition er død, og så er der jo ikke noget at gøre. Men jeg tror ikke, den er død, og når jeg ser internationalt på de store festivals - ja, så ser det ikke ud som om, at den er død. Hvis jeg skal sige det meget firkantet, så synes jeg, at alle vi, der interesserer os for dokumentarfilm herhjemme, i fem år skal holde op med at se tv. Altså: tv forbudt i fem år! Vi må kun se dokumentarfilm i biografen, på festivals o.s.v.”

Fordi?

”Fordi vi tænker i tv-mediet, hver gang vi foreslår noget. Det er jo tydeligt helt ud i skrivefejlene, som når der i en ansøgning skiftevis står ”program” og ”film”: det kan bruges til begge dele. Det, synes jeg, er mangel på koncentration. Hvad er det instruktøren vil?

Du sad i perioden 1992-1995 som medlem af juryen på Balticum Filmfestival. Hvad kan vi lære af balterne?

”Hvad kan vi lære af balterne? - jo vi kan lære det ’klassiske’! Det klassiske forudsætter jo en historisk bevidsthed. I festivalens første år og i de retrospektive serier kom man i forbindelse med filmhistorien. Man vedkendte sig, at man var en del af dén historie i de lande, hvor jeg oplever vores egen kultur i højere grad historieløs. Altså vores egen filmkultur. Men jeg tror, det sker igen også hér. Vi har været ude i tovene i et stykke tid. Og når vi er ude i tovene - det kan man i hvert fald se i arkitekturen - så dukker der altid en klassicisme op. Arkitekturen var meget ude i tovene under rokoko’en i 1700-tallet og igen i 1800-tallet under historicismen. Så kom klassicismen. Og det man vender tilbage til, det er det, der er tilbage af det gamle. Det er også derfor, vi er fascinerede af ruinerne. Der er en god grund til at være optaget af ruiner. Det er ikke kun sådan en følelsesmæssig forfaldsdyrkelse. Per Kirkeby gør i Jargils film *Vinterbillede* opmærksom på, at det der er tilbage i ruinen, det er de bærende elementer. Dvs. at man i ruinen er tæt på og ser bygningen som struktur. Det er det, jeg oplever i balternes film: at disse gamle dyder lever videre. Det har fascineret mig meget. Derfor blev jeg også så glad over, at det på Balticum festivalen i år var Ivars Seleckis, der vandt med en helt klassisk film, *New Times at Crossroad Street*, som netop har de der dyder. Det er sådan noget gammeldags noget som humanisme, optagethed af hverdagen, af det nære, det almindelige menneske, dramaet i barndommens gade.”

Hvad vil du gerne lave, når du er færdig med at være konsulent?

”Det ved jeg ikke. Jeg kan jo kun lave en ting: Jeg kan snakke og skrive. Så jeg skal finde en eller anden måde at snakke og skrive på, indtil der er nogen der lukker munden på mig” ■

KUNSTFILM



Tegnedrengens Værksted af Svend Johansen og Anders Sørensen.



Amor Fati – et portræt af Peter Seeberg af Annette Riisager. Foto: Ole Askov



Jeg er levende – Søren Ulrik Thomsen, digter af Jørgen Leth. Foto: Dan Holmberg



Morten Korch – solskin kan man altid finde af Christian Braad Thomsen



Flâneur III: Benjamins skygge af Torben Skjødt Jensen

I juni i år inviterede Filminstituttet til 'DOK 2000 - et forum for filmskabere'. DFI havde samlet de 40 titler, som indgik i distribution i 1999 og inviteret repræsentanter for alle filmene. Formålet var en faglig diskussion af den enkelte film mellem filmens skabere og kolleger. For at få et samlet afsæt til disse gruppediskussioner, bad arrangørerne forfatteren Jens Christian Grøndahl se hele årets produktion igennem og give en samlet vurdering. På grund af for lille tilmelding er arrangementet udsat, men Jens Christian Grøndahl nåede at se alle 27 'voksenfilm' igennem. FILM bringer her hans personlige vurdering af et års kort- og dokumentarfilmproduktion.

AF JENS CHRISTIAN GRØNDAHL

Efter at have set et helt års kortfilm, ville det være rart at kunne tale om filmenes tematiske bredde og kunstneriske mangfoldighed. Men kunstnerisk ligner flertallet af filmene hinanden i deres iver efter at ligne en tv-udsendelse. Til gengæld handler mere end halvdelen af dem om kunst.

Af de 27 voksenproduktioner er 11 af dem skildringer af levende eller døde kunstnere og deres værk. Hertil kommer fire film, der falder uden for den dokumentariske genre, idet de fremtræder som ren fiktion.

Om dokumentargenren generelt er det vel ikke nogen tilsnigelse at karakterisere den som en filmisk skildring af virkelighedens mennesker i deres autentiske omgivelser. Denne brede formulering efterlader os med 10 traditionelle dokumentarfilm.

Det er desuden en udbredt forventning, at dokumentarfilm er debatskabende ved at forholde sig undersøgende og kritisk spørgende til samfundets historie og til aktuelle problemstillinger.

To af årets film forsøger at tilfredsstille denne forventning.

Den tematiske vægning mellem kunst og virkelighed giver altså en lille overvægt på virkelighedens

bekostning med 15 film til kunsten og 12 til alt det andet. Det virkelighedsmæssige underskud justeres dog ved, at to af filmene om kunst faktisk handler om kunstens forhold til virkeligheden.

Så kan man jo spørge, om denne tematiske fifty-fifty ordning er udtryk for en velbegrunnet priori-tering. Fylder kunsten virkelig så meget i vores liv? Fordelingen giver i hvert fald anledning til overvejelser om dokumentargenrens tilstand og Filminstituttets rolle.

Det vil jeg vende tilbage til. Her er foreløbig mine indtryk efter en uge foran skærmen.

KUNSTEN

Den filmede kunstnermonografi er en genre i sig selv, og jeg skal love for, at den har fået en renaissance. Hele otte titler er deciderede portrætter, mens tre film beskriver kunstneriske miljøer, fra russiske avantgardister over Sarajevos filharmonikere til de mere anonyme animationskunstnere i den effektive bag-kulisserne-beretning *Tegnedrengenes værksted*.

Genren stiller hver gang instruktøren over for spørgsmålet om, hvor kritisk distanceret eller frit fortolkende, man kan være uden at forråde sin model. Det spørgsmål må enhver dokumentarist finde et svar på, men det bliver særlig prekært, når der er tale om en kunstner og et værk.

Ikke så overraskende efterlader forfatterne det tydeligste indtryk. De taler jo for sig selv – og af sig selv, endda med fornøjelse, hvad enten filmen er interessant eller kedeligt lavet. Og kedelig er *Amor fati* gudhjælpemig. Peter Seeberg er fotograferet i svagt belyste interieurer, hjemme eller på værtshus, samt på enkelte udendørs locations, når han viser rundt på sine skiftende bopæle. Det kan ikke gøres meget mere fantasiløst.

Ikke desto mindre sidder man helt ude på kanten af sofaen for at høre hvert eneste af den milde mands eftertænksomme ord og følge hver bevægelse i hans rødmosse ansigt. Klogt har Annette Riisager fået Seeberg til at fortælle om sine bøger, enhver forfatters yndlingssemne, men det bliver alligevel en film om levet liv. Portrættet viser, hvordan beskedenhed og selvfølelse, uskyld og drevenhed hos Seeberg var

sider af den samme snurrige sag.

Jeg er levende, filmen om Søren Ulrik Thomsen, er anderledes elegant og atmosfæreskabende med sin polske jazz og sort-hvide melankoli. Filmkunstneren Jørgen Leth fornægter sig ikke og nægter heller ikke sig selv noget i sin visuelle parafrase over digterens univers. Det kunne være blevet en koket og manieret affære, men er i stedet en indlevet, sensuel og cool montage omkring firsergenerationens betydeligste digter, der her fortæller med stilfærdig klarhed og bunden varme om sit arbejde.

Heller ikke Christian Braad Thomsen kan skjule sin sympati. Man mærker den intellektuelles kildrende fornøjelse ved at give sig hen til den folkekære og før så ildesete Morten Korch – ikke mindst nu hvor det er kommet frem, at hans libido især var af udenomsægteskabelig art. Filmen synes at hente sin selvforståelse i forestillingen om at bryde den gode smags tabuisering af Korchs hjemstavnsromaner, men bidrager blot til den aktuelle, mondæne rehabilitering af forfatteren til *De røde heste*.

Hvem tør i dag fastholde, at den bog er noget lort?

I hvert fald ikke nogen af de adspurgte i denne ret uspændende film, hvor den samme landevej set gennem en fedtet bilrude sammenkæder en stribe interviews, der ikke rigtig når nogen vegne. Braad Thomsen får eksempelvis aldrig for alvor fat om fynboens flirt med 1930'ernes for datiden så skæbnsvangre drømme om Blut und Boden. Dén pæne mand ...

Så er der filmisk mere gang i Torben Skjødt Jensen. Han ender faktisk helt ovre og langt nede i den modsatte grøft med *Flâneur III* om den intellektuelle helgen Walter Benjamin og hans berømte bog om Paris. Dér har instruktøren også været, og valget af fornem sort-hvid formår ikke at kompensere for indtrykket af flimrende ferie billeder i frenetisk tomgang.

Her "visualiseres" i en grad, så både forfatteren og hans fortolkere forsvinder under billedstrømmen. Et godt skræmmeksempel på, hvordan en instruktørs ufordøjede ambition om at være kunstner kan få ham til at forråde det liv og værk, der er påskud for hans

ELLER FILMKUNST



Carl-Henning Pedersen. *Mellem himmel og jord*, der hvor stjernerne bor af Jacob Jørgensen og Kristof Kuncewicz



Ovartaci - kunstner på Psykiatrisk Hospital af Jørgen Vestergaard. Foto: Orla Nielsen



Troldkarlen af Anders Østergaard



De ydmygede af Jesper Jargil



Sorg og glæde af Torben Glarbo Foto: Marianne Grøndahl

kreative udfoldelse.

Mere svalt og yndeligt, om end noget flagrende, bliver portrætteret af Carl-Henning Pedersen. Den selvbevidst ydmyge maler har ikke meget at sige om sin kunst, og filmen har lige så lidt at sige om ham, men det ser ud til at være et rigtig rart sted, han har fundet sig i Frankrig.

Samme håndværksmæssige pænhed karakteriserer mærkeligt nok portrætteret af den gale maler Ovartaci, der tilbragte det meste af sit liv på Psykiatrisk Hospital i Århus. Filmen kredser om den gåde, manden var, men hans indre turbulens bliver aldrig så nærværende for tilskueren, som den lader til at have været for de behandlere, der kom til at stå kunstneren nær. Rummede hans kunst en slags galskabens indsigt? Eller var den bare terapi og sikkerhedsventil for et sygt sind? Filmen synes at ville sige det første, men når man ser på mandens billeder, sidder man tilbage med en mistanke om det sidste.

Også jazzpianisten Jan Johansson, der døde som 37-årig i slutningen af 1960'erne, fremtræder i *Troldkarlen* som et gådefuldt menneske med sin indadvendthed, sin forbløffende mangel på karriere-mæssig ærgerrighed og sin glasklare, svenske blues. Her engageres man anderledes af interviewene med kolleger og venner. Med koncertklip og smuk brug af 8 mm-optagelser fra musikerenes barndom slår filmen en tryllekreds omkring det korte tidsrum, hvor et stort talent og et sjældent menneske lyste op og brat forsvandt. Et fint portræt med et personligt, men lykkeligt upåfaldende touch fra instruktørens side.

Efter at have set *De ydmygede*, der bygger på Lars von Triers videodagbog fra optagelserne til *Idioterne*, må man derimod spørge sig selv, om det ikke er den portrætterede, der i virkeligheden er filmens instruktør. Den angivelige ophavsmand er nemlig tilsyneladende for benøvet til at give sig til kende som andet end mikrofon- og kameraholder. Midt i al sit studentikose hysteri er hovedpersonen heldigvis befriende ærlig, når han fortæller om sine kvababbelser, sin tvivl og ensomhed og det anstrengende ved at være Lars von Trier. Man forstår ham, men sjovt nok kommer man også til at holde af ham

undervejs.

Fælles for de omtalte film er, at de fokuserer på kunstneren frem for hans kunst. En levende person er selvfølgelig også mere filmisk end værkerne, især når der er tale om en forfatter, men fascinationen af kunstneren som "personlighed" er nok ikke motiveret af fortælletekniske overvejelser alene. Så afhænger det bare af instruktørens indsigt og talent, om det bliver til sværmende kunstnerromantik eller en selvstændig filmfortælling, hvor liv og værk belyser hinanden.

Man kan imidlertid godt undre sig over, at kun to titler ud af det overvældende antal kunstfilm forsøger at beskrive kunstnerne i relation til den historiske og politiske virkelighed omkring dem.

Det gør *Sorg og glæde* om Sarajevos Filharmoniorkester, hvis musikere holdt sammen under den serbiske belejring og gennemførte deres koncerter med livet som indsats. Og det samme gør *Russisk avantgarde*, et gruppeportræt af de abstrakte malere, der troede, at den socialistiske revolution også var et æstetisk projekt med dem selv i rollen som en ny verdens betroede formgivere.

Sorg og glæde er en god idé og en dårlig film, fordi instruktøren tydeligvis ikke har interesseret sig nok for de mennesker, hvis historie han er taget ned for at fortælle. Lidelsens patos vil Torben Glarbo gerne abonnere på i form af panoreringer, på magelig afstand, hen over borgerkrigens sodsværtede efterladenskaber. Men han har ikke orket eller evnet at stille de supplerende, konkrete og vedholdende spørgsmål, der kunne have holdt de interviewede musikere på sporet af deres personlige historier frem for at lade dem skøjte hen over stoffet med almindeligheder og undvigende generaliseringer.

Russisk avantgarde er til gengæld en af årets mest ambitiøse, fængslende og perspektivrige film. Ikke mindst i en tid hvor man med rette spørger, hvordan så mange intellektuelle kunne forføre hinanden til at lukke øjnene for kommunismens forbrydelser. Filmen beretter med kvalificeret fordybelse og køligt overblik om de russiske kunstneres naivitet og forfængelighed, deres visioner og selvbedrag, da de en

kort overgang fik lov at forskønne et af historiens grusomste eksperimenter med social underkastelse og destruktion.

Ved siden af filmene om kunstnere, der dog stadig er en slags dokumentarisme, er der dem, der åbenlyst falder uden for den dokumentariske genre, hvad enten de er rene fiktioner eller bare vil være dekorative. Det sidste vil *Årenes ringe*, der handler om træer på vekslende årstider. Dan Sälls kønne skildrier er lige til at køre i sløjfe over sofaen, hvor skovsøen og den brølende kronhjort engang hang i olie og guldramme.

Noget sjovere er maleren Lars Nørgaards egen-sindige animationsfilm *Lost at sea*. I modsætning til Ane Mette Ruges prætentøse og kedsommelige stiløvelse [*Mellemværende*], der forbliver et mellemværende mellem kunstneren og hendes konsulent. Endelig er der tegnefilmvignetterne i *Problems*, der i det mindste ikke giver sig ud for mere end den smule, de kan levere i retning af tv-underholdning for teenagere.

VIRKELIGHEDEN

Ifølge den dokumentariske konvention går vejen til virkeligheden gennem en enkelt persons historie. Årets produktion vrimler da også med portrætter, ikke blot af kunstnere, men også af andre almindelige eller ualmindelige mennesker. I nogle af filmene er det personernes ualmindelighed, der fascinerer instruktøren. I andre er det almindeligheden, der synes at være deres eksistensberettigelse - i hvert fald på film.

Det sidste gælder brugsfilm som *Tiden før øjeblikket* om en gruppe gravide kvinder og *Cecilies verden* om en seks-årig, mentalt handicappet pige. De gravide kvinder er almindeligt lykkelige og almindeligt bekymrede, og de er det så genkendeligt og tilforladeligt, at man kan spørge, hvad andre almindeligt lykkelige og bekymrede gravide skulle få ud af at se en film om nogen, der har det ligesom dem.

I *Cecilies verden* er det derimod en menneskelig og moralsk pointe, at Cecilies handicap ikke forhindrer hende i at ligne alle mulige andre børn. Det får Anja



Russisk Avantgarde af Alexander Krivonos
Foto:Sergey Dubrovsky



Årenes Ringe af Dan Säll



Lost at Sea af Lars Nørgård



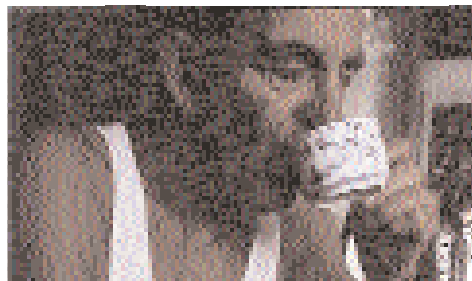
[Mellemværende] af Ane Mette Ruge



Gensyn med Østgrønland ...Kirsten Bang af Karin Littauer. Foto: Manuel Selner



Skæbnebilledet af Janne Giese



Ludvig og lidenskaben af Ulla Boye



Addicted to Solitude af Jon Bang Carlsen

Dalhoff loyalt og nænsomt registreret, skønt det netop er pigens handicap, der er filmens tema og ikke hende selv eller hendes almindelighed.

En anden dokumentarisk tradition er den, der vil vise det ualmindelige under den almindelige overflade, det individuelle særpræg bag anonymiteten. Sådan er det med *Drømmene i Bjæverskov*, der drømmes af et lille kommunebiblioteks faste låner. Og sådan er det med den kvindelige FN-observatør på Vestbredden, der har forladt familien derhjemme for at balancere mellem neutralitet og personlige anfægtelser i *En dansker i verden*.

Ualmindelig nysgerrig er også den gamle forfatterinde, der i *Gensyn med Østgrønland* efter 60 år udfordrer erindringer og det skrøbelige bentøj for at krydse sit spor. Hun får sig endda en tur i kajak. Godt fjernsyn ...

Endnu et lidenskabeligt ældre menneske møder man i *Skæbnebilledet*, hvor en italiensk herre først modstræbende, siden glødende af selvretfærdighed hengiver sig til den tro, at han ejer et maleri af Velazquez. En spinkel historie, der når at udvikle sig til et helt familiedrama om, hvordan enhver kan fare vild i afgrunden mellem indbildning og realiteter.

De bristede illusioner går igen som tema i *Ludvig og lidenskaben*. Et blufærdigt og poetisk resigneret portræt af en ensom, fraskilt mand, der engang har spillet sine penge op og nu lever for at danse med damerne på færgen mellem Fåborg og Gelting. Vi ser ham binde slipset og byde op til tango, og vi ser ham sidde i undertrøje og fortælle til den usynligt nærværende og ømt respektfulde instruktør. Ludvig kunne være hovedperson i en novelle af Herman Bang, og filmen om ham er det, der engang hed en lille perle.

En tilsvarende tålmodig lytten og sans for detaljer gør sig gældende i den bredere anlagte *Addicted to Solitude*, hvor Jon Bang Carlsen med sin egen vildrede som indsats kommer ind på livet af nogle hvide sydafrikanere i en provinsiel udørk efter apartheidstyrets fald. Uden at han stiller sig i vejen for sine personer bliver instruktørens møde med dem filmens egentlige handling. Stilstanden, de ubesvarede spørgsmål og den udtalte smerte får fylde takket være fortællerens mod til at lade billedet stå i enhver

betydning af ordet. Men gid han dog ville have ladet den anden indtale filmens voice over i stedet for at snøvle sig gennem den selv.

Bang Carlsens dvælende filmsprog afspejler personernes følelse af forladthed, og der er en tilsvarende overensstemmelse mellem den hektiske montage i *Kandidaterne* og de lige så hektiske hovedpersoner, som der krydsklippes mellem i en original og inciterende dokumentarstil. Et eksempel på at den "grimme" tv-stil kan tilføres visuel og dramatisk nerve takket være den elementære spænding i beretningen om rotteræset og den taktiske kynisme under en valgkamp.

Ligesom i filmene om de gravide kvinder og den retarderede pige er det livet om at gøre for Poul og Uffe, at vi opfatter dem som helt almindelige danskere, altid klar med en jovial bemærkning undervejs fra ministerbilen eller kampagnebussen. Mere interessant bliver det, da Ellemann besindigt piller sin rådgiver Hans Morten Rubins machiavelliske tankespind fra hinanden. Eller da Nyrup midt i et stykke med flæsketeg og surt får banket en af sine ministre på plads over mobilen. Det er lige så befriende at se en magthaver udøve sin magt, som det er beklemmende at se ham fedte for "manden på gaden".

Det er også rart at se en rig mand have det sjovt for sine penge. Vi ved jo godt, at han inderst inde er ensom og ulykkelig, men *Simons film* får begge aspekter med. Spies var ikke bare et ualmindeligt menneske, men også en modsætningsfuld mand, der gjorde udlandsrejser almindelige – og gjorde oprør mod den småborgerlige almindelighed.

Med sine mange arkivoptagelser og interviews bliver Torben Skjødt Jensens filmiske biografi en hel udviklingsroman i den gamle stil, hvor en periode og en samfundstilstand afspejles i hovedpersonen: 1960'erne og de tidlige 1970'erne, da velfærdsboom, fri sex og alternative indiske gevandter nærrede drømmen om selvrealisering ud over alle grænser. Ligesom i filmen om Jan Johansson er der tale om en sprød personlighedsgåde, der aldrig løses, men forbliver så meget mere dragende. Dens tiltrækningskraft giver fortællingen fremdrift og rummer samtidig et sug af nostalgi.

Nostalgisk bliver man også under sidste afsnit i serien *Plads til os alle*. En forstadskommunes forvandling fra bondeland til soveby bliver her gjort emblematiske for utopien om en social ingeniørkunst, der skulle gøre os alle sammen til bedre og gladere mennesker. Det er solid historiefortælling fra før fjernsynet blev åndssvagt, men det er også en historie, der ligesom fortæller sig selv. Beretningen rummer nemlig ingen alvorlige modhager eller nogen dybere refleksion over, hvordan drømmen sandede til i et system, der i årtier producerede sine egne stemmer i form af stadig flere offentligt ansatte og stadig flere borgeres forvandling til sociale klienter. Men filmen er jo også betalt af fagbevægelsen.

En anden film, der kunne og burde have været debatskabende, er *Fremskridt*, hvor bl.a. Mikhail Gorbachev, Dalai Lama, Thor Heyerdahl og Peter Høeg belærer os gammelkløgt om klodens tilstand og livets sande værdier. Det er utroligt, hvor lang tid der går med at lade de samme personer sige det samme. Diskussion eller bare meningsudveksling bliver det aldrig til, men ligesom det er svært at være uenig i velfærdsstatens lighedsprincip, er det jo også vanskeligt at modsige advarslen om de økologiske konsekvenser af blind, teknologisk vækst.

Budskabet kunne stå bag på en pakke cigaretter, men der er selvfølgelig ingen, der ryger i denne vækkelsesfilm. Ethvert tilløb til dramaturgi bremses resolut af frelsthedens monotone selvsving. New Age-ideologiens absolut bæredygtige cirkelslutning, der som en buddhistisk bedemølle ustandselig kommer sin egen pointe i forkøbet.

Den debat, der mangler i årets eneste "debatfilm", opstår først i tilskuerens hoved, hvis man ser den ene film lige efter den anden. Ligesom man kan klandre velfærdsstatens vækstfremmende arkitekter for deres overdrevne fremskridtstro, kan man nemlig passende spørge den anden films orakler, hvordan vi – gerne i praksis – får overbevist Jordens milliarder af fattigrøve om det bæredygtige i, at de forbliver fattigere end os.

NOGLE KONKLUSIONER

Få af årets film er direkte dårlige, håndværket er som



Problems af Trine Vester og Trine Laier



Tiden før øjeblikket af Katia Forbert Petersen



Cecilies verden af Anja Dalhoff



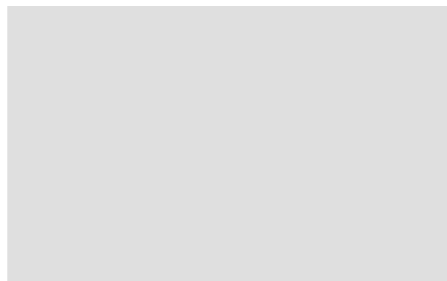
Drømmene i Bjæverskov af Mariella Harpelunde Jensen. Foto: Ulla Voigt



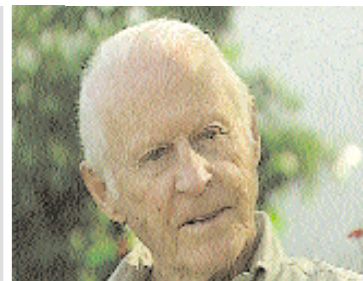
Kandidaterne af Jakob Kvist og Michael Kristiansen



Simons film af Torben Skjødt Jensen
Foto: Steen Herdel



Plads til os alle af Uffe Lynglund, Lisbeth Lyngse og Jørgen Pedersen. Foto: Uffe Lynglund



Fremskridt - et nyt årtusind af Peter Engberg

regel i orden, men alt for mange af dem virker anonyme og konventionelle i deres fortolkende og fortællende greb om emnet. Der er langt mellem de film, der i deres formsprog udtrykker en vilje til at eksperimentere eller blot præge stoffet med et personligt blik.

Det var vist nok gamle Theodor Christensen, der skelnede mellem de film, der bare var "billeder af en handling", og de film, der også var "en handling i billeder". Kun den sidste slags kunne efter hans mening gøre krav på at kalde sig filmkunst. Mindre kan selvfølgelig gøre det, men man kan også blive for beskeden.

Distinktionen får i hvert fald fornyet relevans i en tid, hvor tv-mediet næsten fylder det hele, og hvor kortfilmgenren stort set lever og cirkulerer på tv-stationernes nåde. I fjernsynets barndom var det filmfolk, der prægede det nye medie med filmsprogets udtryksformer. I dag synes kortfilminstruktørerne kun at have tv-skærmen for øje, såvel æstetisk som hvad angår chancen for at nå et bredere publikum.

Fjernsynsprogrammet æstetik har indvirket på filmsproget i en grad, så det ofte er svært at se forskel på en tv-udsendelse og en kortfilm fra Filminstitutet. Igen og igen ender filmenes personer i en sofa, hvorfra de svarer på spørgsmål. Interviews kan da også være spændende nok, hvis offeret har noget at fortælle, men det er lidt pauvert, når det "filmiske" islet kun består i, at spørgsmålene er klippet væk.

Det er også bekymrende, både fra et kunstnerisk og et kulturpolitisk synspunkt. Det personlige og kunstneriske særpræg, evnen til at skabe et selvstændigt udtryk i form af "en handling i billeder", må jo formodes at være baggrunden for, at Filminstitutet som kulturinstitution står bag produktionen af kortfilm.

Ellers kan man lige så godt overlade genren til tv-stationerne.

Der vil sikkert også fremover være forskel på, hvad en filmkonsulent og en programredaktør på DR eller TV 2 føler sig tilskyndet til at sætte i produktion. For eksempel kan vi nu glæde os til en masse kunst-udsendelser. Men hvis der hovedsageligt er forskel på indholdet og ikke på formen, er der grund til at tale

om en kunstnerisk krise. Og dermed en krise for konsulentssystemet.

Efter at have set det sidste års produktioner kunne jeg nemlig godt lide at vide, om konsulenterne bare igangsætter det mindst ringe udvalg af, hvad der nu har været af ansøgninger i postbunken. Får de selv ideer? Og er det primært emnevalget, der styrer udvælgelsen?

Hvis der foregår en diskussion om filmsprog i miljøet, sætter den sig i hvert fald kun få spor i form af æstetisk markante og personlige værker. Men også hvad emnevalget angår, kan man forbavses over det manglende udsyn.

For første gang siden 1945 har der været krig i Europa. Kun én film strejfer den kendsgerning, og kun indirekte, i skildringen af en håndfuld klassiske musikere i Bosniens hovedstad.

For kun elleve år siden brød et af verdenshistoriens mest undertrykkende regimer sammen. Kun én film tager bestik af kommunismens historie, indirekte, i skildringen af forholdet mellem avantgarde og revolution.

Ord som "globalisering" og "værdier" dukker ustandselig op i samfundsdebatten. Kun én film forsøger - forsøger i det mindste - at forholde sig til de ubesvarede spørgsmål om vores fælles fremtid.

Siden staten Israels oprettelse har konflikten mellem jøder og palæstinensere gjort Mellemøsten til en permanent krisezone og en storpolitisk udfordring. Kun én film interesserer sig - indirekte - for de menneskelige sider af konflikten. Det sker dog ikke ved at følge en jøde og en palæstinenser, men ved at portrættere ... en dansker.

Velfærdsstaten er under forvandling, og hævdevundne dogmer kritiseres åbent, mens andre aner et forræderi mod traditionen for solidaritet med de svage. Kun én film beskæftiger sig - alt for ukritisk - med baggrunden for det samfund, vi har i dag.

Man taler desuden om, hvordan den politiske kultur forfladiges af mediernes persondyrkelse og politikernes opportuniste. Kun én film udforsker - begavet - hvordan folkestyret fungerer for tiden.

Det giver i alt seks film - ud af 27 - der forsøger at hæve sig op over intimsfæren.

For de øvriges vedkommende er det slående, hvor mange danske instruktører, der nøjes med at dyrke tyrkertroen på "den gode historie", det anekdotiske kig ind i en enkelt persons barokke eller gennemsnitlige virkelighed. Den lille verden er selvfølgelig også lettere at overskue end den store, men det er ikke særlig ambitiøst. Især ikke hvis dokumentarisme indimellem skal forestille at være en øjenvindskildring af samtiden.

Og så må man altså undre sig over, hvor mange instruktører, der forveksler filmkunst med kunsthåndværk, uden i øvrigt at demonstrere noget ekstraordinært indblik eller engagement.

Når to jævnbyrdige kunstnere som Jørgen Leth og Søren Ulrik Thomsen mødes, bliver resultatet både filmkunst og en film om kunst. Men i andre tilfælde kan man få på fornemmelsen, at instruktørerne bare soler sig i glansen fra en kunstnerisk identitet, som de ikke selv er i besiddelse af. Kunsten er jo i forvejen betydningsfuld, hvorimod virkeligheden kræver, at man gør sig det besvær at tyde den selv.

Man skal nok heller ikke være blind for den status, mange skabende og udøvende kunstnere nyder som feterede idoler. Intet er jo så almindeligt i dag som at spejle sig i det enestående, og alle gør krav på at være "personligheder".

Det er kedeligt, når filminstruktører nøjes med at lave tv-journalistik, men det er direkte trist, hvis dokumentarfilmens fremtid skal overlades til journalisterne. Og dét må siges at være tendensen, når under halvdelen af årets dokumentarister har haft mod på at dyppe tæerne i det virkelige liv ■

Jens Christian Grøndahl rejser i sin artikel nogle væsentlige spørgsmål i forhold til kort- og dokumentarfilmens status og fremtid. Vi opfordrer til, at den bliver læst som oplæg til debat. Skriv din mening på debatsiderne på www.dfi.dk under emnet Kunstfilm eller Filmkunst. Uddrag af debatten bliver bragt i et senere nummer af FILM.

REJSEN – IKKE MÅLET



How to invent reality - 1996

Filminstruktøren Jon Bang Carlsen fylder 50.

AF STEEN BRUUN JENSEN

Håret er grånet en smule, men ellers ser han ud, som han altid har gjort. Jon Bang Carlsen runder de 50 den 28. september, men den rastløshed, der gang på gang sender ham rundt i verden trods flyskræk og evig irritation over altid at være et andet sted end sine noter, er stadig intakt - ligesom hans entusiasme for filmarbejdet er det. Så der er ingen grund til at tro, at hans fremtidige produktion får mindre vægt, kvalitet eller volumen end hans hidtidige, der trods alt tæller op mod 30 titler.

I øjeblikket er han i gang med to film, *Portræt og Rejsen til Transkei*, der begge optages i Sydafrika, hvor han har tilbragt meget tid de sidste par år, og hvor han også har lavet sine to seneste film, *Addicted to Solitude* og *Min afrikanske dagbog*. Derfor er han

heller ikke i Danmark på sin fødselsdag, som han først fejrer til foråret. "Når jeg har øvet mig i at være 50", som han siger.

Hans nye film er lavet i hans velkendte iscenesatte dokumentaristiske stil, hvor han laver et manuskript ud fra en grundig research og derpå lader virkelige personer spille sig selv. Metoden giver ham mulighed for at 'kontrollere' virkeligheden i en sådan grad, at enhver skelnen mellem dokumentar og fiktion virker meningsløs, idet begge genrer bliver subjektive udsagn om den verden, vi lever i:

"Vi er allesammen indespærret i vores egne kranier. Jeg ved ikke, hvordan andre tænker, og de ved ikke, hvordan jeg tænker. Vi prøver at gøre os forståelige over for hinanden, men vi er selvfølgelig totalt subjektive størrelser. Og jeg mener, at det er noget gammelt sludder, at dokumentarismen har større sandhed end fiktionen. Det er to forskellige kunstneriske discipliner, hvor man enten fortæller ud fra det, man finder derude, eller man skaber det selv i

et studie. Og jeg mener faktisk, at mange fiktionsfilm er mere gumpetunge dokumentariske, end de 'rene' dokumentarfilm som regel er, fordi de prøver at afbilde en mere gængs fornemmelse af, hvad livet er.

Også i formsproget, for meget af den vitalitet, der ligger i filmsproget, kommer fra den dokumentariske films mere fri genre, hvor folk leger meget mere med både tidsbegrebet og de visuelle begreber. Tidligere gik jeg ikke ud over tidens og stedets enhed, men på det seneste er jeg begyndt at udstyre mine personer med f.eks. drømme, som de aldrig har drømt. Eller jeg har givet dem en anden udsigt fra deres vindue, som understøtter historien bedre. Jeg er blevet mere fri. Og i min nye film, *Portræt*, kører jeg fuldstændigt vildt ud i den retning, men det gør ikke, at jeg synes, at den er mindre dokumentarisk end noget som helst andet, jeg har lavet. Men spændvidden mellem det dokumentariske materiale og det fiktive er meget større nu."

HANDLINGEN ER DUM

Selvom Jon Bang Carlsen indtil videre har lavet fem spillefilm - og dermed flere end de fleste andre danske filminstruktører - så er hans navn først og fremmest knyttet til dokumentargenren. Men det bliver der måske lavet om på i fremtiden.

"Det er et udslag af misforstået autoritetsfølelse at lade sig begrænse af, hvordan verden tilfældigvis ser ud ..."

"Inden for fiktionen har jeg stadig megen tvivl og megen dialog med mig selv, og derfor tiltrækker den mig meget mere. I dokumentarismen har jeg en vis sikkerhed. Lige meget hvor meget jeg eksperimenterer, så er jeg aldrig helt i tvivl om, hvad jeg laver, mens fiktionen er et meget mere uopdaget land. Jeg har også haft det svært med skuespillere og deres miljø. Jeg tog det alt for alvorligt, det irriterede mig, og det fratog mig lysten til at lave spillefilm. Men hen ad vejen er jeg blevet gladere og gladere for at arbejde med skuespillere og den udvikling af mine tanker og skitser, som skuespillerne kan lave. Det har måske også været et problem, at jeg ikke interesserer mig meget for handlingen. Jeg synes, at handlingen i mange film bliver brugt frygteligt vulgært. Den



Hvid mands sæd - 1974



En rig mand - 1979



Fugl Fønix - 1984



Ofelia kommer til byen - 1985. Foto: Jacob Bonfils

udfylder bare tid og har ikke nogen psykologisk dybde og ingen skæbneaftryk – det er bare dum handling. En revolver i fjæset og et skrig – det er dybt uinteressant. Det, der interesserer mig, er tiden før og efter handlingen. Men hvis man ikke har handlingen, så kan det være meget svært at arbejde med skuespillere. De er jo ikke de personer, de skal spille. Og hvis de bare skal sidde og ånde uden handling, så er der mange af dem, der ikke har øvet sig nok. En dokumentarfilmperson har øvet sig hele sit liv på sin rolle og kan sidde og ånde perfekt foran et kamera. På den måde har de virkelige personer været mine bedste skuespillere, de er bedre til at spille pausen, end de professionelle er.”

”Jeg tager altid noter med et videokamera, når jeg samler materiale til en ny film. Med løst hængende apparat filmer jeg alt, hvad der har noget med mit tema at gøre uden selv at gribe ind. Det er vist kernen ved dokumentarfilm for mange, men for mig er det bare en registrering på vej mod den endelige film. For mig bliver billeder først vedkommende, når de er spejlet i et sind. Verden, som den helt konkret strømmer ind gennem et menneskes øjne, ville se helt forskellig ud, hvis øjnene kunne projektere den tilbage på verden. Derfor må jeg iscenesætte alt for at vise, hvordan billederne ser ud efter at have været på visit inde bag mine øjne.”

Jon Bang Carlsen elsker både *Borte med blæsten* og Charles Dickens, men han har erkendt, at han nok aldrig selv bliver mainstream:

”Generelt gider jeg ikke selv se film efter den gængse dramaturgiske model. Jeg kan synes, at de er frygteligt godt lavet, men jeg synes, at de er forudsigelige. Det minder mig om en modelbygger, der har fået livet ind i store kasser. Selvfølgelig er der stor fortællekunst, der gør stort indtryk på mig, men det er sjældent, at jeg ser fortællingen brugt på en ikke-selskabsleg-agtig måde, altså hvor den dufter af virkeligt liv. Jeg elsker at springe ud og ind ad formen, jeg har faktisk meget svært ved at lade være med at gøre det. Jeg har svært ved kun at bære én maske. Forleden

da jeg sad og skrev manuskript, sagde en af Danmarks meget kloge filmmænd: ”Jon, hold det simpelt, hold det for Guds skyld simpelt.” Det har jeg det meget svært ved. Alain Resnais var en mand, jeg var fuldstændig vild med som student i Århus. Jeg elskede hans leg med formen, hans springen ind og ud ad fiktionen, hans inkorporering af tvivlen. Til gengæld følte jeg mig meget fremmedgjort overfor den socialrealistiske fortællefacon, som der herskede i 70’erne, og som havde en underlig idé om, at den vidste alt om sine personer. Den var fuldstændig sikker på, hvordan livet var. Små middelklassedrenge som mig sad der og skrev deres menneskeskæbner ned med enfoldig autoritet. Det kunne jeg ikke bruge til en skid.”

NYDER REJSEN

Jon Bang Carlsen har kunnet leve af at lave film, siden han var 21 år, men han har alligevel ikke haft mulighed for at lave alle de spillefilm, som han har haft lyst til:

”Når det gælder dokumentarfilm, kan jeg nøjes med at skitsere og budgettere en idé, og så gå ud og bruge den klump penge, som jeg er blevet tildelt. Og det er nok grunden til, at mine dokumentarfilms ejendommeligheder er mere intakte end mine spillefilms. Jeg behøver ikke at diskutere min film med folk, der vil prøve at påvirke mig til en mere gængs dramaturgi. Jeg kan lave det hele ud fra én lang sansning inden i mit hoved uden at verbalisere min film. Men inden for spillefilm vil jeg blive slagtet i en budgetrunde, hvis jeg ikke kan forklare mine scener. Det er sket i samtlige mine spillefilm, at mange af de fineste og mest poetiske scener, som er næringen i mine film, ryger ud, fordi de er så fantastisk svære at argumentere for overfor et andet menneske. Derfor håber jeg, at det bliver muligt for mig at få en klump penge og gå ud og lave en spillefilm, fuldstændig som jeg har lyst til at lave den uden at skulle igennem for mange snakkerunder. Nu fornærmer jeg selvfølgelig en masse mennesker, som jeg har snakket med om mine film igennem tiderne, men jeg tror dybest set ikke, at snakken har ført nogle gode steder hen. I formuleringen af filmen har jeg ikke brug for, at nogen kigger mig over skulderen.”

Selvom årene har bragt større sikkerhed i arbejdet, betyder det ikke, at tvivlen er blevet mindre: ”Jeg

synes, at de kasser, man kan købe og stakke livet i, er af meget dårlig kvalitet. De holder kun ganske få måneder, så bryder de sammen i bunden, og så flyder det hele sammen igen. Tvivlen bliver ikke mindre med alderen, men ens håndtering af tvivlen bliver stærkere. Og forståelsen af at det er rejsen og ikke målet, der betyder noget, bliver meget stærkere. Mine ambitioner har altid været meget stærke, og når jeg dyrker sport, kæmper jeg stadig som en sindssyg for at vinde, men jeg har fået meget større forståelse for at nyde rejsen.”

”Fra min første film har jeg befundet mig i et tåget ingenmandsland, hvor grænsen mellem fiktion og dokumentarisme langsomt forsvinder. Jeg sidder i tidsbestemt isolationsfængsel bag mine egne øjne og titter interesseret ud på verden. Jeg kan ikke dele synsvinkel med andre, hvor gerne jeg end vil. Jeg kan kun se verden ved at belyse den med mig selv. Derfor er min egen skygge altid en stor del af den færdige film, og derfor har mine film ikke noget med sandhed at gøre. De er mine sansninger af verden, intet andet ...”

Og det at rejse og lave film er indtil videre to tæt forbundne størrelser for Jon Bang Carlsen, der har lavet film i USA, Irland, England, Tyskland og altså Sydafrika: ”Det er karakteristisk for mig, at jeg har fundet mine historier ude i verden. Og det er egentlig ikke, fordi jeg har lyst. Jeg vil meget hellere blive oppe i Vestsjælland, men jeg finder ikke mine historier der. På en eller anden måde kan man kun lave film dér, hvor der går brand i ens øjne, dér hvor man bliver rigtig nysgerrig. Hele min måde at sans og erfare verden på er præget af mit filmarbejde. Men man drømmer vel altid om at finde det sted, hvorfra ens verden går. Jeg har bare ikke fundet det. Jeg har en rastløshed i mig. Mit drive er at få forløst de billeder, jeg har i hovedet. Så det skulle sgu ikke undre mig, om jeg blev ved at strejfe lidt endnu. Men jeg håber på et eller andet tidspunkt at komme voldsomt tilbage til Danmark” ■

Citaterne i fed er fra filmen How to invent reality.



Før gæsterne kommer – 1986



Livet vil leves ... Breve fra en mor – 1994



Min irske dagbog – 1996



Addicted to solitude – 1999

OM FILMRULLENS MAGI

Åbningstale ved årets branchetræf i august på Filmhøjskolen i Ebeltoft. Træffets tema var DV Dokumentar.

AF JØRGEN LETH

DV-kameraet er kommet ind i dokumentarfilmen med et brag. Der er en slags vækkelsesstemning i de producerende miljøer.

Mit udgangspunkt er et citat af mig selv. Jeg har ofte sagt: Det gælder om at reducere afstanden fra tanke til udførelse - fra hjerte til hånd. Væk med det tekniske vildnis som skæmmer det frie udsyn og den fulde bevægelsesfrihed.

Jeg kan ikke benægte at jeg var involveret i den famøse besættelse af filmskolen - en begivenhed jeg ellers har fortrængt - hvor det drejede sig om at erobre apparaturet, demokratisere (nej, det er et forkert ord at bruge i forbindelse med en så anarkistisk action), snarere ekspropriere, adgangen til at lave film.

Vi kom fra et blandet miljø af malere, billedhuggere, digtere og filmfolk, der vrimgede ud af atelierne og op fra klippekældrene og ville ud i den frie virkelighed. Ud i Dyrehaven f.eks., eller Rødovre Centret. Bare ud og filme.

Vores påstand var i løs vægt, at alle kunne lave film. Det var kun et spørgsmål om access. Det lå jo meget i tiden. Adgang til kommunikationsmidlerne. Der lå magten. Det var de års politiske drejning.

Senere re-formulerede vi, især sådan nogle som Per Kirkeby og undertegnede, grundlaget: Det er let at lave film, men det er svært at lave kunst.

Hvad mente vi med det? Noget i retning af at teknikken var en papirtiger, men at man hver gang skulle skabe alt fra bunden af for at kunne nå et interessant resultat. Det skete selvfølgelig i takt med at vi forlod det kollektive og udviklede os individuelt.

Udsagnet om, at det er let at lave film, men svært at lave kunst, er stadig aktuelt. Men skal modificeres og forklares i forhold til den udvikling i dokumentarismen, som er sat igang med digitalkameraets udbredelse.

Mit møde med det lette videokamera, dengang high 8, fandt sted i den urolige periode under embargoen i Haiti 1991-94.

Jeg var der, og jeg ville lave en, som jeg forestillede mig, ultimativ og altomfattende film om livet i Haiti. Som en slags svar på spørgsmålet, også stillet af mig selv, hvorfor har jeg valgt at leve i det tossede land.

Filmen blev planlagt som en collage af materiale, 16mm, og super 16mm fra flere forskellige ophold, og indbygget i produktionen var flere omgange nye optagelser med et 16 mm filmhold fra Danmark. Men det stod mig klart, at den politiske situation i landet udviklede sig så dramatisk, at det var vigtigt at dokumentere begivenhederne, efterhånden som de

fandt sted. Jeg kunne ikke vente på filmholdet. Jeg var der selv, jeg ønskede at filmen skulle bæres af en konstant tilstedeværelse og være et registrerende vidne til en udvikling.

Derfor begyndte jeg at filme selv med et Sony-high 8 kamera, jeg havde lånt. (Det er muligvis en sprogforvridning at bruge ordet filme, men det må jeg insistere på, for det er sådan jeg oplevede det).

Eftersom jeg allerede var Dagbladet Informations og DR-Orienterings korrespondent på stedet var jeg velinformeret og rykkede ud hver gang der skete noget: Jesse Jacksons møde med juntageneralerne, de daglige fund af lig i gaderne, general Cédras på stranden, den ene ærkeskurk efter den anden. Jeg var fascineret af ondskabens ansigter, og af den påtrængende daglige kontrast mellem livet og den pludselige og obskøne død.

SPILLEREGLER

Når jeg har lavet film har jeg med mit hold altid arbejdet med strenge spilleregler, som på forhånd blev stillet op som vilkår og modstand. Som har begrænset min fortælle-mæssige frihed. Skærpet stilen. Vælg og, ikke mindst, vælg fra. At kameraet ikke må bevæge sig. - Det er et eksempel på et fravalg. At kun bruge den lyd, der reelt findes i situationen. - Et andet eksempel. At holde scenerne et bestemt antal sekunder. - Et tredje eksempel. Det var naturligt for mig, også i forhold til reportagen og det lette kamera at tage spilleregel-moralen med over.

Der er andre elementære æstetiske valg, som var nærliggende med DV-kameraet. F.eks. at ikke zoome ind og ud i scenerne, satse på et billedsnit man ikke hele tiden skal file til. Eller tværtimod at bruge zoomen og andre grove greb som en slags tegn-sætning. At inddrage overgange mellem fast og løst, småt og stort, i strukturen. At ligefrem dyrke materialeforskellene, teksturnuancerne. Men i grunden ønsker man vel simpelthen at tillempe sine æstetiske idiosyncrasier, sin smag kort sagt, fra dokumentarfilmen til den journalistiske reportage. Det er bare ikke så ligetil som det lyder. Først og fremmest fordi man jo må tilpasse mulighederne efter sin tekniske kunnen, eller mangel på samme.

Men afgørende var det selvfølgelig at beslutte sig for hvad man ville filme, hvornår man ville bruge kameraet (og sig selv, ikke-teknikeren altså, som fotograf). Man er nødt til at være lidt mere tolerant overfor sig selv, end man vil være overfor sin fotograf. Desuden opdager man endnu engang, at omstændighederne har en direkte indflydelse på stilen.

I reporter-situationen var det klart, at det vigtigste princip måtte være at simpelthen rykke ud med kameraet hver gang der skete noget. Tage ud og dokumentere historierne. Og opsøge eksklusive historier, som netop mit lange ophold i landet kunne give mig adgang til.

Jeg fandt under omstændighederne en indlysende måde at beskrive de mest makabre situationer på. Ligene der - som altid i Haiti - var efterladt på gaden som et symbolsk sprog. I en tradition, der trækker sit blodige spor gennem Haitis historie. Jeg fulgtes med en god veninde, den franske pressefotograf Chantal Regnault, og jeg filmede altid disse scener med hende i billedet, hendes arbejde, hendes afdækning af ligene, hendes kamera, hendes figur koreografisk. Det blev for mig en måde at gøre disse scener til et vidnesbyrd, som både var råt, nøgternt, medfølelse og distanceret.

BERUSELSEN

Det som rammer en - jeg tror mange af mine kolleger har oplevet det samme - er selvfølgelig beruselsen ved selv at have kameraet i hånden. Som instruktør oplever man det netop som en forkortelse af afstanden fra tanke til handling.

Hvad kan man bruge det til? spørger man måske sig selv. Hvad er det for nogle døre, DV kan åbne overfor virkelighedsbeskrivelsen, som vi altid søger nye veje ind i? Er det en anden slags fortællinger, man kan nå til? Hvor fører det hen?

I Haiti-filmen skete der det, at high 8 stoffet trængte sig kraftigt på i strukturen, det skubbede til filmens krop, skabte en ny dynamik, som man måtte følge. Der var planlagt en sidste rejse med filmholdet, men klipperne Jacob Thuesen og Camilla Skousen, som på det tidspunkt var langt inde i arbejdet, overbeviste mig om, at der ikke skulle skydes mere film, men derimod mere high 8. De fandt, at de high 8-reportager, som jeg havde lavet, havde introduceret en anden intensitet og en anden stoflighed, som skulle udbygges, suppleres. De havde ret. En ny fortælle-motor havde mast sig på, en ny slags historier kaldte på at blive fortalt.

Tómas Gislason tilbød sig som kameramand i denne fase, og balanceforholdet mellem film og video blev en afgørende faktor. Brudfladerne mellem de forskellige materialer blev af stor virkning. Teksturen blev lavet på en dristigere væv. Det var et æstetisk valg. Ikke et produktionsøkonomisk. Og jeg oplevede den udvikling som en organisk proces.

VALGET

Jeg kender ikke så meget til den produktion af dokumentarfilm på DV, som har fundet sted i de senere år. Jeg følger ikke på den måde med i hvad der sker.

Jeg har dog set nogle meget spændende eksempler på DV-dokumentarisme, som af forskellige grunde ikke kunne være lavet på film. Jesper Jargils første film om Lars von Triers arbejde, jeg tillader mig at nævne Tómas Gislasons portræt af mig selv, Anne Wivels endnu ikke præsenterede film om Kirkeby, Nicolai Fuglsigs film fra Kosovo. Hvad sidstnævnte angår, så ser man her et usædvanligt talent, i egentligste forstand en mand med et kamera, springe frem

OG DV-KAMERAETS HÅNSKRIFT

af en klassisk reportage opgave. Han kom ud af helvede med et bibelsk billeddigt.

Jeg er overbevist om, at der kommer nye metoder, nye æstetiske strategier ud af DV-teknikkens tilbud om stor mobilitet. Hurtig handlen. Kameraet er blevet som et elegant lille ingenting. Intet besvær, lige til at have med hvor som helst. Det er i sig selv ny indsigt, ny tilnærmelse, ny beredthed.

Men denne mobilitet, hvis den skal føre kunstnerisk interessante steder hen, så forudsætter den sensibilitet, en hudløs opfattelsesskarphe. Og den forudsætter til stadighed valg. Elementære valg. Man må bestemme sig for nogle afgrænsninger, en måde at se på, en måde at organisere sin fremstilling på.

Jeg har hørt om nye mærkelige projekter, hvor man samler sig 200, 300 timers materiale. Og så sidder med en bundløs sø bagefter. Jeg hører om det med en vis undren, med en følelse af noget naturkatastrofeagtigt. Men jeg er forventningsfuld. Det drejer sig om kolleger, som før har lavet banebrydende arbejde.

Jeg er meget spændt på at høre om det kunstneriske og produktionsmæssige rationale for de non-valg, der vel implicit må ligge bag så store optagelsesmængder?

FORSVAR FOR FILMEN

Jeg forbereder for tiden en ny film om Amerika. Trods positive oplevelser med DV-cam kan der for mig ikke være tvivl om valget af format: Den skal optages på film.

Jeg har oftest i mit eget arbejde praktiseret en præcis form for filmisk økonomi.

Kun på film kan de kvaliteter, som er afgørende for den grad af stilisering, som jeg tilsigter her, f.eks. framingens prægnans, og stemningernes lysmæssige nuancer, dyrkes med tilfredsstillende præcision.

Forleden talte jeg med Dan Holmberg, som fotograferede *66 Scener fra Amerika* og som har været min fotograf gennem mange år, om DV-kameraets vel-signaler. Han skulle rejse med en instruktør rundt i Europa på DV-optagelser. Men han havde forskellige kommentarer, som jeg her vil citere med hans tilladelse.

Han sagde følgende:

"DV-kameraet er en dum lille plasticting, som kan være brugbart hvis man skal følge popstjerner gennem en kælder. Men det er absurd at bruge det som filmværktøj, det kan ikke opfatte en solopgangs nuancer, det er primitivt, alt er overtydeligt, det ser ud som en Irma-reklame, og man skal have stoffet gennem meget dyre elektroniske lysætningsprocesser til 10.000 kr. i timen, for at få det til at se ud som film. Hvorfor så ikke købe et filmkamera fra starten?

Man står på en mark og ved, hvad man kan få med, men med det lille plastic-apparat kan man ikke få focus, og alt flyder ud. Derefter skal det hele overføres til film, men det er teenagere med skidedårlig smag der kører maskinerne.

I fremtiden kan man sikkert konstruere et bedre DV-kamera, men i øjeblikket findes det ikke."

Han gik videre og talte om lyden:

"Alt hvad man hører med kamera-mikrofonen er kameramandens puslen og stønnen og forstyrrende stemmer. Man står på en mark og hører fantastiske lyde. Men man kan ikke få dem ind på båndet. Lydmanden kan ikke erstattes."

Han gik videre og talte om de lange samtaler, som DV-kameraet synes at invitere til:

"Hvad hjælper det at snakke i fem timer? Det er bedre at snakke med personen først og så sætte det op og give ham fem minutter til at tale om livet og døden og kærligheden, så får man noget ud af det. Klaptræ er et godt instrument."

Han ville tilføje noget positivt:

"Det er jo en fantastisk mulighed at kunne holde kameraet ud fra sig, og at have 40 minutter på et bånd på størrelse med en cigaretpakke."

Men sluttede alligevel negativt:

"16 mm billedet har en langt højere opløsning, og det kan ikke diskuteres."

Næste dag ringede Dan Holmberg til mig inden sin afrejse. Han havde lige en replik han ville tilføje: "Det er jo film, vi laver. Ikke videogames."

Jeg har tænkt på hvad konsekvenser DV kan få for mig. Jeg har et kamera.

Jeg bruger det dog sjældent. Jeg er af venner blevet rådet til at have et våben i mit hjem. En dansk biologilærer, som af og til kommer til Haiti, har tilsendt mig fagblade med forskellige typer shot guns og pistoler. Den tanke har jeg nu svært ved at vænne mig til. Så jeg har ikke noget våben i mit hus. Men jeg har mit DV-cam.

FILMISK HÅNSKRIFT

Jeg har altid været optaget af tanken om en filmisk håndskrift. Filmen som notater, som skitseblok. Det er klart, at det er nærliggende at bruge DV-kameraet til at lave visuelle notater med. Men det er, som om det er en selvopbevarende kvalitet, vi her har at gøre med. Notatteknikken kan blive for uforpligtende.

Det spændende, set fra min vinkel, er jo netop at lave notaterne på den dyre filmrulle, at ridse, indprente indtrykkene ned på en tid, der løber, en tid der helt konkret kan udregnes i penge. For mig er notatet en æstetisk strategi. Og budgettet en kreativ faktor.

Det er det forbudte, det at lægge dynamit under den forkromede tekniks fæstning, som pirrer mig.

At reducere afstanden fra tanke til udførelse, men uden at sløjfe substansen, materien, modstanden som skal overvindes. Det kommer måske af, at jeg er besat af at dyrke autenticiteten.

Tidens, øjeblikkets udstrækning. Filmrullens nedtælling af evigheden. Jeg elsker filmens ubønhørlighed. At have nogle få ruller. Eller mange ruller. At have det man har. At gøre det med det, som man kan.

Filmen ruller gennem kameraet.

Det er svimlende.

Det er den vej jeg for tiden går videre. Jeg har iøvrigt altid haft en instinktiv tilbøjelighed til at gøre det modsatte af det der er tidens mode. Også sommetider bratte emne- og stilskeft fra film til film. Men altså nu efter også jeg har oplevet suset ved at have DV-cam disponibelt, vælger jeg umiddelbart at gå videre med at dyrke filmrullens magi.

Jeg genser en gang imellem min tidlige film, *Motion Picture*. Der er inspiration at hente. Vores optagelsesratio til den film var 1 til 2. Hver rulle kørtes ud til det lysflimrende udløb. Lyd var brændt ind i øjeblikket.

Jeg minder mig selv om, at det drejer sig om - for mig - er: at bevare den moral, der ligger i sådan et stykke arbejde. Det er jo ikke fordi jeg er puritaner eller asket. Jeg kan også godt lide mere opulente fortælle-måder.

Men udgangspunktet skal være den hypnotiske enkelhed. Hvad kan man lave i kameraet med en rulle film, som eksponeres sekund for sekund?

TILSTEDEVÆRELSENS GLØD

Ang. vores tidligere nævnte påstand om, at det er let at lave film, men svært at lave kunst, så gir DV-cam et forfriskende pust til stormløbet mod teknikfæstningen. Altså mod den indadkrummende begejstring for tekniske fremskridt som et mål i sig selv. Per Kirkeby holdt for et års tid siden et foredrag på filmskolen, hvor han skulle fortælle om digitale effekter, vistnok i forbindelse med hans skillebilleder til von Triers *Breaking the Waves*. Han holdt sin blyant op i luften og sagde noget i retning af: "Med denne blyant kan jeg lave bedre kunst end med selv de mest avancerede tricks."

Som sagt: Jeg har mit DV-kamera hos mig. At have det lige ved hånden, det er en god fornemmelse. Jeg er ikke fotograf. Jeg lider af tekniskkræk.

Jeg foretrækker at arbejde med den hinde, som fotografens puslen med sin optik lægger mellem mig og objektet. Jeg holder af at være lidt på afstand. Men jeg kan godt lide de optagelser, jeg selv har lavet. Både dem jeg har brugt i Haitifilmen, og dem jeg har lavet i forbindelse med et par andre projekter. Der er situationer, f.eks. ved studier af det erotiske menneske, hvor jeg er sikker på, at visse øjeblikke kun kan fastholdes ved den tilstedeværelsens glød, som DV-kameraet gør muligt.

Desuden ved jeg, at en sen eftermiddag, præcis i det sidste gyldne skær fra solen der går ned bag bjerget, vil en vaskeægte zombi, en levende død, komme gående ned ad den støvede gade. Der vil ske ting, som ikke gentager sig, måske mirakler. Jeg håber, at jeg i sådanne situationer vil have så meget styr på mine tekniske fobier og fumlefætninger, at jeg kan bruge mit DV-cam ■



Albert Maysles i midten sammen med sine danske kolleger Jørgen Leth og Jon Bang Carlsen. Foto: Steen Dalin

I rækken af artikler og samtaler med internationale dokumentarister beskriver Tue Steen Müller her mødet med Albert Maysles på Den Europæiske Filmhøjskole i Ebeltoft. Tue Steen Müller har også talt med canadieren Peter Wintonick, filminstruktør og manden bag den spændende *Cinéma Vérité. Defining the Moment*, som vises sammen med en række af genrens hovedværker i Cinemateket i september måned.

AF TUE STEEN MÜLLER

Hvad er *cinéma vérité* alias Free Cinema, Direct Cinema eller Candid Eye. Eksisterer det endnu? Eller er denne dokumentariske, observerende filmform, "fluen på væggen" død og borte? Har årtiers indadskuende og ofte navlebeskuende selvportrætter taget livet af den direkte iagttagelse?

Svaret er beroligende - den praktiseres endnu, som man kunne forvise sig om på DFI's branchetraf på Den Europæiske Filmhøjskole i midten af august. Her var dagsordenen de små DV-kameraers nye muligheder for iagttagelse af virkelighedens bevægende stofrigdom. Og midt i denne snak kom mesteren Al Maysles til Ebeltoft og fremstod som et stærkt og varierende bevis på formens levedygtighed. Men først Peter Wintonick:

PETER WINTONICK

Peter, hvordan har *cinéma vérité* det i dag?

"På den ene side har du folk som Werner Herzog

og Frederick Wiseman, som har stærke meninger om begrebet. Herzog sværger til det ekstatiske udtryk som sandheden (og har offentligt erklæret *cinéma vérité* for død over for folk som brødrene Maysles, Leacock og Pennebaker, tsm). Og i min film *Cinéma Vérité. Defining the Moment*, siger Wiseman, at begrebet er noget selvhøjtideligt fransk pjat. Oveni har du så alle de forvrængede efterligninger, der udfolder sig på tv i dag, i massemediets form - reality shows, docusoaps osv. - samtidig med at der er purister, der sværger til det ekstremt personlige og formbevidste. Jeg tænker på de mange post-modernistiske filmessays og digi-dokumentarformer, som fylder festivalprogrammerne i vore dage.

På den anden side har du så stadigvæk den lange række af sociale dokumentarer, som har succes og når det store publikum. For mig er de fætre og kusiner til den *cinéma vérité* genre, som opstod for mere end 40 år siden. Tænk bare på Jennifer Fox store, fremragende serie *American Love Story* (endnu ikke vist i Danmark, tsm)."

Hovedsynspunktet i *Cinéma Vérité. Defining the Moment* er, at teknikken har været omdrejningspunktet for dokumentarismen siden filmens start?

"Jeg mener at næst efter Lumières 7 kilo tunge kamera fra det 19. århundrede og lydens indtog i 1920erne er *cinéma vérité*-revolutionen i slutningen af 1950erne og begyndelsen af 60erne det mest betydningsfulde i filmhistorien. Det skete på samme tid i England, Frankrig, USA og Canada. Overalt betød den, at kameraet blev frigjort fra sit stativ, røg op på

skulderen, og blev forbundet med den transportable båndoptager, der kunne optage lyden synkront. Pludselig var dokumentarfilmen frigjort fra en kolossal formel hindring og blev både et socialt instrument og et voyeuristisk eye-on-the-wall.

Denne revolution har haft en enorm betydning for mediebilledet helt op til i dag, hvor den fjerde revolution er digitaliseringen. *Cinéma vérité* har sat sine spor helt op til *The Blair Witch Project* og tv-formater som *Robinson* og *Big Brother*.

For mig personligt har formen været et udgangspunkt for alt, hvad jeg har foretaget mig siden 1982. Selvom jeg personligt foretrækker en Chris Markers essayistiske form, har jeg altid kombineret mit arbejde med politisk substans og social bevidsthed, som det ses i f.eks. *Manufacturing Consent: Noam Chomsky og medierne fra de tidlige 1990ere*."

Hvad var det de kunne, de store, gamle navne, som optræder i din film?

"De var først og fremmest engagerede fortolkere af menneskets situation i en moderne verden. De så på de sociale omstændigheder og de politiske dagsordener og gav os lidenskabelige beskrivelser af livet bag kulisserne i institutionerne. De så på almindelige menneskers ualmindelige liv og de fandt nye måder at beskrive på. Selvom de måske er ved vejs ende i forhold til et filmliv, har de stadig noget at fortælle og vise os."

I Danmark og Canada har den institutionelle baggrund været uomgængeligt vigtig. I Canada som i Danmark startede helt tilbage i 1939 en National Film Board, der stod for udbredelsen af kort- & dokumentarfilm. I Danmark hed det Statens Filmcentral.

"På mange måder var den canadiske Film Board et levende laboratorium for *cinéma vérité*-revolutionen. Det kan f.eks. godt være, at Pennebakers film om Bob Dylan, *Don't Look Back*, og Maysles brødrenes *Gimme Shelter* er blevet mere berømte, men se på Koenig og Kroitor og deres vidunderlige film om Paul Anka, *Lonely Boy* (som er i DFI's katalog og har været i udlejning i årtier med stor succes, tsm). Den handler om et ungt teenageidol, som følges på sine koncerter og bag kulisserne i et omfang, som ikke var set før. Samtidig, som du kan se i min film, indeholder den nogle af de magiske øjeblikke, som kun store dokumentarister kan fange. Det var en af de første dokumentarfilm, jeg så for 30 år siden."

p.s. *Cinéma vérité* i Danmark ... vi har ikke noget at skamme os over. Man kan nævne i flæng: Henning

NÉMA VÉRITÉ

Carlsens *Ung og Gammel*, Arne Bro og Anne Wivels *De tavse piger*, Anne Wivels *Ansigt til ansigt*, Dola Bonfils *Med døden inde på livet* og *Gymnasiet*, Jørgen Leths *Notater fra Kina*, Hans-Henrik Jørgensens *Soy Gitano* og Lise Roos *Kan man klippe i vand*. Der er flere at tage af.

ALBERT MAYSLES

Det var et kup, at det lykkedes arrangørerne bag årets succesfulde branchetraf at få Albert Maysles til Den Europæiske Filmhøjskole. Pludselig var han der, en levende legende, 74 år gammel, i topform, blid og venlig, varm og veloplagt, og herligt uhøjtidelig og præcis i sin tale. Uden antydning af jetlag sad han foran en fyldt biograf søndag formiddag, fløjet ind direkte fra New York, hvor han fredag aften havde indledt en ærefuld bio-repremiere af *Gimme Shelter*, filmen om Rolling Stones, der blev optaget for 30 år siden, og er én af de tre film, som har gjort ham og den nu afdøde bror David til verdensberømte dokumentarister.

Jon Bang Carlsen var sat til at udsørge ham og det var en indlysende god idé at sætte manden bag *Før gæsterne kommer* om to damer på et badehotel på Fanø til at tale med manden bag *Grey Gardens* om to damer i et kæmpehus på Long Island. Den lange dokumentar (fra 1975) havde vi set dagen før, de fleste af os for første gang. Det er et mesterstykke, intet mindre, om en mor og en datter og deres forhold til hinanden, som det udspiller sig i de skiftende sindstemninger, som det lykkedes brødrene Maysles at indfange i de seks uger, de optog. Det er som et stykke musik, som konsulent Allan Berg sagde, en komposition og ikke en konstruktion. Som regel er scenerne gennemspillet i de høje tonelag, men der er også stille passager, der bekræfter at Maysles tør pausen. Og tør vente til de rette øjeblikke. Hvor poesien kan drages ud af de øjeblikke, som kameraet fanger.

De to damer er kunstnere på hver deres felt og det ses og høres. Moren var en anerkendt sangerinde i sin ungdom og synger med, da nogle af hendes plader bliver spillet og datteren danser for kameraet, som hun aldrig fik danset, da hun var ung. Hun fik aldrig kappet navlestrengen til moren, som hun passer fra hun vågner til hun sover igen. Derfor giver brødrene Maysles tilstedeværelse hende en chance, som hun ellers aldrig ville have fået. Hun sætter sig selv i scene og flirter fra start til slut med brødrene, iført opsatte kjoler og med et væld af kulørte tørklæder om hovedet. Filmen var et show for hende og da den færdige film blev vist for hende og moren, var hendes første

kommentar: The Maysles have created a Classic! Man kan tilføje - og udødeliggjort Little Edie... som aldrig fik realiseret sit ønske om en dansekarriere. Det er ustyrligt morsomt, men også grumt at overvære dette kammerespil, som er gennemsyret af brødrene Maysles kærlighed til de to.

"Er de tossede?", blev der spurgt i Ebeltoft.

"De er ligesom alle andre, bare mere", svarede Maysles, som fortalte, at han og hans bror ofte havde stået udenfor huset før og efter optagelserne for at lytte til kvindernes måde at tale til hinanden på. Det foregik fuldstændig, som når kameraet kørte.

Al Maysles er en true believer. Han tror på autenticiteten, på at kameraet kan fange sandheden om livets mangfoldighed og poesi, hvis filmfolkene besidder åbenhed og følsomhed. "Alt for mange filmfolk har draget konklusionerne på forhånd og filmens ærinde er så bare at føre bevis for deres fordomme", sagde han i Ebeltoft.

Maysles brødrene Al og David fik deres gennembrud som del af den såkaldte direct cinema bevægelse omkring 1960. Pludselig kunne man med kamera og båndoptager optage billede og lyd synkront, som og når scenerne foldede sig ud. Al Maysles førte kameraet i den berømte scene fra klassikeren *Primary*, hvor kameraet fulgte Kennedy og Jacqueline ind i et fyldt lokale under deres valgkamp. Det var en nærhed, som man aldrig før havde oplevet i forhold til en offentlig person. Sammen med kamerafolkene Leacock og Pennebaker og journalisten Robert Drew ændrede Maysles dokumentarfilmen totalt. 8 år senere skabte de i 1968 med denne "fluen på væggen" observerende stil den første spillefilmlange dokumentar *Salesman*, som er blevet kåret som en af de bedste film om det amerikanske samfund nogensinde. Akkurat som Arthur Millers skuespil *En sælgers død* skildrer brødrene det at være sælger. De fulgte fire bibelsælgere rundt i deres ihærdige arbejde med at sælge Guds ord i farverige, prangende tryk og indbindinger. Det er drømmen om en god indtjening, der driver de fire, men troen på det er ikke til stede hos hovedpersonen Paul Brennan, som falder hen i større og større melankoli i de evige hotelværelser, som han og de tre andre frekventerer.

"Jeg var et meget stille barn," sagde Maysles i Ebeltoft. "Så jeg måtte koncentrere mig om at blive en god lytter og iagttager. Det er disse egenskaber, som jeg har beholdt i mit arbejde som filmdokumentarist. I det hele taget er tillid en nødvendighed, når du skal filme. De personer du portrætterer skal kunne stole

på dig og du skal kunne li' dem. Der er mange dokumentarister, der i dag roder fiktion og dokumentar sammen eller som Frederick Wiseman bygger deres film op omkring the good guys and the bad guys. Det er forkert, livet er langt mere nuanceret og rigt. Du må have respekt for stoffet og det kan du kun have ved at være til stede og afstå fra at lave interviews."

"Det er ok at vente," afviste Maysles Jon Bang Carlsen, da denne spurgte om ikke han kunne blive grebet af en lyst til at organisere stoffet for at være sikker på at få det rette i kassen i stedet for at skulle vente i timevis. "Jeg prøver altid at fange blikket hos de folk, jeg filmer. Jeg gør det for at etablere den nødvendige fortrolighed."

Maysles tilføjede, også som en slags kommentar til tidens trend, at det jo ikke var alt, det var nødvendigt at filme, samtidig med at han anerkendte de store muligheder, som dv-kameraerne rummer.

Jørgen Leth sagde det smukt, da han opstemt af mødet med Maysles takkede ham for den varmhjertede generøsitet, der strålede ud af ham. Det var godt at blive mindet om dokumentarismens grundlæggende principper.

Og så trillede DFI's bil med Maysles af sted til lufthaven søndag eftermiddag. En verdensrejsende havde besøgt Danmark for en kort stund. En beskeden mand med et stort hjerte. Han var på på tredje eller fjerde år i gang med en film om en fattig sort familie i Mississippi med mange bevægende øjeblikke og i øvrigt skulle han blot hjem for en kort bemærkning. Om mandagen skulle han og hans søn til Kiev.

Al Maysles er født i Sovjetunionen og uddannet psykolog ■

Direct Cinema & Cinéma Vérité

Cinematket viser i løbet af september måned 14 film fra direct cinema og cinéma vérité bevægelsen. Som introduktion til programmet vises Peter Wintonicks *Cinéma Vérité: Defining the Moment*. En film om 60'ernes indflydelsesrige dokumentariske bevægelser i USA, Canada og Europa.

Filmen består af interviews med en lang række af bevægelsens væsentligste instruktører samt klip fra deres film. Blandt instruktørerne, der indgår i Cinematkets program er: Albert & David Maysles, Donn Alan Pennebaker, Richard Leacock, Robert Drew, Frederick Wisemann, Chris Marker, Jean Rouch, Edgar Morin, Wolf Koenig, Roman Kroitor m.fl.

Program med oplysninger om titler og spilletider kan afhentes i Cinematket eller findes på www.dfi.dk

MAN SKYLDER SIG SELV AT FLYTTE SIG -



Foto: Suste Bonnen

” - og skolen at få nyt blod”, lyder Kjeld Veirups afskedskommentar til Den Europæiske Filmhøjskole, som han har fået sikkert placeret på verdenskortet i løbet af sine fem år som leder.

AF JACOB M. NEIENDAM

1. september overdrog Kjeld Veirup kontoret til efterfølgeren Jens Rykær (tidligere biografdirektør for Herlev Teaterbio og redaktør af Filmguide). Rykær blev valgt af en enig bestyrelse med den nye formand Per Holst i spidsen. Kjeld Veirup ville ikke selv blande sig i den afgørelse.

”Den afgående leder er aldrig egnet til at finde sin efterfølger. Nu er der en god skole, som er veletableret internationalt. Det kan ikke ødelægges. Tværtimod er der behov for videreudvikling. Derfor er det sundt at skifte leder - man skylder sig selv at flytte sig og skolen at få nyt blod. Selv får jeg mulighed for at vende tilbage til Los Angeles, hvor jeg dels skal undervise, dels læse manuskripter for bl.a. William Morris Agency. Herudover skal jeg lave nogle workshops og kurser på filmskoler i USA og Europa.”

3 UD AF 4 FORTSÆTTER I BRANCHEN

Det er syv år siden skolen blev stiftet, men da det første hold flyttede ind i de finsk designede bygninger i de idylliske bakker udenfor Ebeltoft, så både skolen og kurserne meget anderledes ud end i dag. Nu bærer huset tydeligt præg af de godt 750 studerende fra 36 lande, der i de forløbne år har været gennem de eftertragtede otte måneders kurser. Af de tidligere elever er tre ud af fire gået videre på andre filmskoler eller har fået arbejde i branchen. Blandt de 106 nye elever, der starter samtidig med den nye rektor 1. september, er gennemsnitsalderen som før 23 år, halvdelen er danske og resten er fra udlandet med en kønsfordeling på 40% kvinder og 60% mænd. ”Kvinderne er ellers meget dominerende på vores skole, de er sikre

på, hvad de vil, og de skal sgu nok få det,” forklarer Veirup, ”det er en spænd start på det matriarkalske samfund, som alligevel er det mest naturlige.”

Efter 26 år hos Danmarks Radio havde han ellers netop trukket sig tilbage til Californien i 1994, da han blev tilbudt at blive skolens leder. ”Jeg havde selvfølgelig fulgt projektet fra starten og skulle alligevel tilbage for at være ekstern lektor et semester på Filmvidenskab ved Københavns Universitet, så jeg tilbød at se på det. Fra sommeren var jeg så i gang. Dengang var skolen bygningsmæssigt klar, men teknisk var den kun netop på vej - studiet var ikke bestykket, redigeringen var gammeldags, alt for lille og den slags. Men rammerne og en solid begyndelse var der. Der var ingen undskyldning for ikke at lave en vidunderlig skole.”

IND AD DØREN KOMMER 106 FELLINI'ER Hvad gør Den Europæiske Filmhøjskole anderledes end andre filmskoler?

”Vi er ikke en Filmskole. I hvert fald ikke efter det traditionelle europæiske koncept, hvor en filmskole er en kunsthøjskole. I det første årti efter krigen, hvor Nouvelle Vague formede den europæiske elites syn på film og fastslog, at film er en kunst, etablerede man sig med skoler for kunstnerne. Man byggede så de nationale filmskoler på det klassiske romantiske begreb om kunsthøjskoler - som kunsthøjskoler, musik-konservatorier og andre kunstuddannelser. Men man kan ikke lære kunst. Man kan give de unge kunstnere mulighed for at vokse, man kan pleje talentet og udvikle det - tilgodese betingelserne for vækst, som en kendt filmlærer engang formulerede det. Filmhøjskolen er ikke en kunsthøjskole. Det giver os muligheden for at fastholde at noget er rigtigt og noget andet forkert, noget er godt og noget andet dårligt, at noget er ærligt og noget andet uærligt. Vi kan som skole fastholde og arbejde efter en række håndværksmæssige grundprincipper - og så i øvrigt fastholde den enkelte studerende på sig selv. Vi kan også - på grund af vor herlige placering langt borte fra alting -

fastholde en intensitet i forløbet. Vi betragter i princippet 24 timer i døgnet som læretid, og det gør vi syv dage om ugen i samfulde 32 uger - kun afbrudt af 10 dages juleferie.”

Hvad var det første, du lavede om på, da du startede?

”Det værste var, at eleverne ikke måtte røre udstyret, uden at der var en lærer til stede. Selvfølgelig skal de kunne det. Der er så meget, der skal læres, ikke mindst i forhold til samarbejdet. Eleverne kommer og tror, at film er et one-man-show, men det lærer de hurtigt, at de ikke kan bruge til noget. Teamwork er altafgørende. Når de kommer ind ad døren, er der 106 Fellini'er, men de lærer mange vigtige lektier i løbet af de første tre-fire måneder, og omkring juletid så sidder nogen og skriver manuskripter, andre går i seng med kameraet, og flere sover i redigeringsrummene. Der opstår små klikker omkring faglærerne, og de, der før alle var instruktøraspiranter, finder helt naturligt deres plads. Det er en af de vigtigste ting for os som skole, at vi peger dem i den rigtige retning. Der er selvfølgelig også dem, der finder ud af, at det ikke skal være filmbranchen - det er også fint.”

RESPEKT FOR HÅNDVÆRKET OG DEN KOLLEKTIVE ARBEJDSPROCES

Hvordan forbereder skolen eleverne på at komme ud i branchen?

”Skolen fungerer ligesom et produktionsmiljø, men det vi kan tillade os her, er at tænke mere over det, vi gør. Vi evaluerer meget mere, end man gør blandt professionelle, og det er mere individuelt. Vi har 106 elever og dermed 106 forskellige kurser. Man får mere ud af at arbejde her, end når man laver tv. På tv er der for lidt feedback, og man dækker over hinandens fejl. Et af de vigtigste elementer i vores læreres hverdag er at give eleverne feedback på hvad som helst. Ellers mister eleverne interessen for dem. De skal tages alvorligt. Vi lærer dem respekten for håndværket - respekten og færdigheden i den kollektive arbejdsproces - og vi forsøger at lære dem, at film-



produktion er 90% intellektuel virksomhed og 10% teknisk virksomhed. Et faktum som desværre kun i beskedent omfang respekteres af den professionelle film- og tv-branche.”

Hvorfor blande højskole-traditionen ind i det her?

”Ja, det var jo ikke min ide, men jeg kan da godt argumentere for den. For det første var den klassiske folkehøjskole en genial ide. Man kan dokumentere, at når bønderne kom hjem fra højskole, så gav køerne mere mælk og markerne mere korn. Hvorfor det? Var det på grund af Den Nordiske Mytologi, eller var det på grund af Appels fysikundervisning? Sikkert en kombination. Men det var jo i alle tilfælde et meget stort bidrag til nationen, de gamle højskoler stod for. Nu blev det landbrugsfaglige op gennem forrige århundrede henlagt til landbrugsskolerne, og højskolerne blev stripet for deres faglighed og havde kun åndeligheden tilbage. Bragesnak, kaldte de gamle det. I den forklaringsmodel er det da min påstand, at Filmhøjskolen har taget fat i den klassiske højskole-tradition ved at kombinere det åndelige og det fysiske, hånden og ånden - eller som vi ynder at sige om os selv...where craft meets vision! Det kan ikke være mere sand højskole - i den bedste forstand!”

Kan man stadig tale om et bredt folkeligt element, når kun én tredjedel af ansøgerne kan komme ind på skolen?

”Nu tror jeg ærlig talt, at alle de rigtige højskoler, som humper af sted med alt for få elever, ville juble, hvis de havde tre gange så mange ansøgninger, som de havde pladser til. Og at de i den forbindelse gerne ville glemme både folkelighed og fri adgang og andre dogmer. Vores interesse for folkelighed - hvordan man så vil definere det - består i, at vi beskæftiger os med det altoverskyggende folkelige kommunikationsmedie, film og tv. Vi interesserer os intensivt for modtageren - ikke blot for det endelige værk. Derfor underviser vi i biografdrift, for vi skal - med djævelens vold og magt - have folk til at købe en billet og sætte sig i biografen. Fanden gale mig! Vi må aldrig blive trætte af at studere de mekanismer, der kan

fremme eller hæmme den proces.”

VERTIKALE STRATEGIER

Det kan også ses på jeres populære professionelle kurser, som har høstet megen anerkendelse, ikke mindst i udlandet.

”Ja vi insisterer på, at vores niche er undervisning i vertikal integration af filmproduktionen hvilket betyder, at modtagerne af filmen skal tænkes ind i udviklingsprocessen fra den allerførste idé. Men her slås vi jo med mange årtiers eller rettere et par århundreders traditioner. I Europa har man altid fastholdt kløften mellem det kreative og det kommercielle. Men vi har sagt det igen og igen: Hvis ikke vi kan lykkes med at slå bro over den kløft, har vi ingen chancer for at give den amerikanske filmindustri kamp til stregen. Så fortsætter vi med at have en filmbranche, der holdes kunstigt oppe af statsstøtte og skattefiduser. Og det europæiske publikum vil fortsat strømme til Hollywood-filmene. Lad os håbe, at vort eget lands nuværende succes viser sig at vare ved. Glæden for en hvilken som helst kunstner ved at have et stort publikum kan ikke erstattes af intellektualiserende bortforklaringer.”

Når Kjeld Veirup overlader stolen til sin afløser, kan han med god samvittighed se tilbage på en skole, som ikke bare har opnået en høj standard og ry internationalt - han har også sat en række nye initiativer for de kommende år i gang. Ud over tilbygningen af et stort lager, en ny elevfløj og flere undervisningslokaler, er adskillige kurser og workshops allerede fastlagt.

”Ja, det bliver jo en blød overgang i og med at jeg er på ’tilkaldevagt’ indtil jul, hvor jeg så flytter til USA. Men jeg vil da helst væk herfra hurtigst muligt, ellers er jeg bange for at jeg bare bliver besværlig.”

TIDLIGERE ELEVER SER TILBAGE

Laurits Munch-Petersen, 26 år, elev på Film skolens instruktørlinie:

”Set i bakspejlet ligner det en kæmpe slikbutik med 100 børn, der selv kan vælge fra alle hylder. Pludselig

stod man i en situation, hvor man kunne realisere alle de idéer man havde. Kjeld Veirup blev en fin mentor, ikke så meget rent film-teknisk, mere som person. Inspirerende! Der er ikke dét, den mand ikke har prøvet. I dag fandt jeg en liste, som jeg, husker jeg, skrev på Kjelds kontor dagen inden jeg stoppede. På listen var navne over steder, jeg skulle søge arbejde. I dag er alle navnene steder, hvor jeg arbejdede, inden jeg kom ind på Filmskolen.”

Eva Novrup Redvall, 26 år, Filmvidenskabsstuderende og filmjournalist

”Jeg blev som nybagt filmsker optaget på den første 8 måneders linje på Filmhøjskolen. Kurserne i filmhistorie og de mange filmvisninger gav en bred indføring i filmens verden, og sideløbende gav de mange praktiske kurser mulighed for at prøve kræfter med alt fra manuskriptskrivning og skuespilinstruktion til lyssætning og sågar biografdrift. Der var mulighed for at prøve alt, og for én, der ikke kunne noget, men havde mod på det hele, var det det perfekte sted. For en glad amatør med mod på egne produktioner såvel som endeløs filmkonsumtion var det en unik oase.”

Cecilie Rui, 26 år, Zentropa Productions, assistent for Vibeke Windeløv

”Skolen giver én mulighed for at finde ud, hvad man vil. Det er vigtigt, når man bagefter skal ud at søge arbejde. Det er ren luksus at være et sted, hvor udstyret altid er tilgængeligt, og man kan gå ud og lave præcis, hvad man vil. Det lærte jeg meget af. Selvfølgelig er det svært, at leve så tæt sammen med 100 mennesker i 8 måneder. Man spiser, arbejder, fester og hænger ud sammen hele tiden. I Ebeltoft har man ingen storby i nærheden, som kan drage fokus væk fra skole og arbejde. Man ender med at leve i sin egen lille boble, hvor de største nyheder er, hvem som var sammen med hvem ved forrige fest!” ■

Læs mere om filmhøjskolens kurser m.m. på www.efc.dk

DREYER

PÅ VRANGEN

En samtale med mesterens assistent og fotograf.

AF STEEN DALIN

Når man fra Hellerup Kajakklub padler ud gennem Hellerup Havn, skuer man til styrbords en række majestætiske bygninger, domineret af et svært vinduesløst tårn, der mest af alt leder tanken hen på en middelstor brandstation. "Hellerup Sejlklub" forkynder de meterhøje hvide bogstaver på facaden. Hele komplekset afsluttes af sejlklubbens restaurant og en gigantisk terrasse med en storslået udsigt over Øresund. Her har jeg på en regnfuld sommerdag sat Jens Ravn og Henning Bendtsen stævne, for at vi kan besigtige deres gamle arbejdsplads: Palladium Studierne.

Men inden vi indtager frokosten i restauranten (studiets tidligere kantine), træder vi ind i områdets største bygning, det tidligere studie 1, hvor utallige sejl er hængt til tørre, spændt oppe af sandsække i studiets gamle snoreloft: "Det her har ikke ændret sig overhovedet en skid siden vi filmede her", siger Jens Ravn, da vi træder ind i det neonbelyste mørke. "Dét der Tobaksrygning-Forbudt-skilt sad der sgu osse dengang. Men det er surt at se Danmarks bedste filmstudie lavet om til sejlklub. Det var simpelthen det mest velfungerende filmstudie. Det blev schalburgteret under krigen og blev så genopbygget som moderne studie med moderne logistik og scener der kunne slås sammen, rekvisitlager oppe på loftet, og dit 'brandtårn' er en elevator, der hurtigt kunne køre tingene ned på studiet, og gulvet var udstyret med en vandgrav. Her lå en fornem italiensk gondol, og så var hele Venedig bygget op i studiet - og Henry Nielsen spiste spaghetti - det var gribende! Alle andre studier er jo formeret ved knopskydning, men hér var tænkt og planlagt som moderne filmstudie fra starten af. Vi må have fat i Gentofte Kommune - og så ud med alle de sejlere," ler Jens Ravn.

„Jeg var instruktørassistent og Henning var fotograf - og i øvrigt en pestilens at arbejde sammen med. Jeg var ligeså meget assistent for Henning som for instruktøren. Han sad bag kameraet, og når vi så havde tekniske prøver og konstaterede fejl, så hviskede han ud igennem mundvigen: "lampe nummer 1 lidt ned, Ghita Nørby står ikke på mærket, der er mikrofon-skygge til venstre". Der stod en strøm af informationer ud, og når så der var gået nogle minutter, og prøven var færdig, så rejste Henning sig op og sagde: "Nå, hvad er det så vi skal have rettet?" Så skulle jeg kunne huske det hele, og jeg kunne ikke huske en

skid, vel. Og han kunne heller ikke huske noget. Men jeg lærte jo utrolig meget af Henning, for jeg var nødt til at vide alt om de fordømte lamper, og hvad der ellers var at holde øje med. For hvis jeg ikke kunne huske det, blev han stiktosset. Han var en streng læremester og jeg var skidebange for ham."

"Dén der respekt for arbejdet stammer nok fra Dreyer", mener Henning Bendtsen. Han og Jens Ravn arbejdede sammen på Dreyers sidste film *Gertrud*, der nok blev produceret af Palladium, men optagelserne foregik på Nordisk Film, fordi der ikke var plads på selve studiet. Men allerede ti år tidligere, da han som ung fotograf på Palladium bliver udvalgt til at arbejde sammen med Dreyer på *Ordet*, konfronteres Henning Bendtsen med Dreyers krav om disciplin: "En af de første dage på scenen, da jeg var færdig med lys-sætningen, skulle Dreyer lige snakke med skuespillerne. Jeg tænkte, at det kommer jo ikke mig ved, og gik ud bag dekorationen for at ryge en cigaret. Men jeg nåede ikke engang at få tændt cigaretten, så hører jeg bare Dreyer sige: "Hr. Bendtsen?" Ikke noget med at skælde ud, men jeg forstod, at når vi arbejdede, skulle jeg stå ved hans side. Altid! Han forventede, at hver især ydede sit optimale, og derfor opstod der dén der specielle atmosfære under optagelserne - er det ikke også dit indtryk?"

"Joh, men i din store begejstring for Dreyer fortrænger du lidt, at da vi lavede *Gertrud* var han jo blevet senil", siger Jens Ravn. "Der opstod nogle episoder undervejs, som førte til nogle absurde situationer for skuespillerne og os andre."

"Det er rigtigt", siger Henning Bendtsen. "Jeg husker bl.a. at Nina Pens, der havde hovedrollen som Gertrud, skulle synge til play-back. Dét forstod Dreyer ganske simpelt ikke, at det teknisk kunne lade sig gøre at sangen var indspillet på forhånd, og at Nina Pens så blot skulle mime til. Det resulterede i, at han sagde til Jens og mig: "Det må i to unge stå for. I har så megen teknisk forstand".

"Han lavede slet ikke den scene. Hele Lidmans studenterjubilæum, som er filmens hovedscene, lavede Henning og jeg. Da var Dreyer væk - han nægtede at være der. Han havde jo kun lavet et par lydfilm før og dét der med play-back forstod han ikke. Han forklarede mig, at han ville have hele det Kongelige Kapel til at stå på scenen og spille - under optagelserne - og så skulle Nina Pens Rode synge. Hun kunne til gengæld ikke synge! Så for at komme uden om at skulle forklare ham om play-back - for det var håbløst - så stak jeg ham en løgn: "Men Hr. Dreyer, der er jo slet ikke plads til et halvtreds mands orkes-

ter på scenen." Så var han sat på plads, tænkte jeg, for det var jo et rent fysisk argument. Det kunne han selvfølgelig godt se, men et par dage efter kom han tilbage og sagde: "Hr. Ravn, vil De lige være venlig at komme her." Så havde han målt hele studiet op, og mellem dekorationen og studiets bagvæg var der godt og vel én meters penge. Her kunne hele orkestret lige akkurat stå, skulder ved skulder hele vejen rundt om dekorationen ude bagved og spille - om jeg lige ville arrangere dét? Så måtte jeg krybe til korset og sige, at det kunne ikke lade sig gøre, og at vi faktisk allerede havde engageret den kgl. operasangerinde Gurli Plesner til at lave play-back. Han blev stiktosset, beskyldte mig for at være alt for teknisk, og han viste sig hverken til lydoptagelserne eller filmoptagelserne på scenen - dem lavede Henning og jeg - han ville simpelthen ikke være med til at lave det."

Dreyer kunne godt bruge en hel dag på at lave prøver og så først lave optagelsen næste dag, husker Jens Ravn: "Vi arbejdede utroligt langsomt. En hed sommerdag sad Dreyer inde på scenen til en skuespillerprøve med scripteren Solvej Agerskov og et par skuespillere. Jeg havde overhovedet ikke behøvet at være der, men var tilfældigvis tilstede. Hele filmholdet sad udenfor på terrassen og slikkede sol, inklusive Henning Bendtsen - så du har ikke altid været ved Dreyers side. Inde i mørket på scenen gik skuespillerne rundt med manuskriptet i hånden og læste replikker op, og da det var så varmt, faldt Dreyer efterhånden i en dyb søvn i sin stol. Da skuespillerne nåede til sidste side, og det sidste ord var sagt, blev der helt stille - ingen turde vække Dreyer, men pga. stilheden vågnede han pludselig, kiggede dybt forvirret rundt, stirrede på Solvej Agerskov og sagde: "Dét var jo glimrende. Dén vil jeg gerne have kopieret." Solvej kiggede fortvivlet over på mig, og jeg kiggede op i loftet og tænkte at om lidt vågner han rigtigt og finder ud af, at det ikke var en optagelse. Han sad længe og kiggede, men så blev han utålmodig og sagde: "Hørte de mig ikke, Fru. Agerskov, dén vil jeg gerne have kopieret." Samtlige tilstedeværende kiggede på mig og til sidst måtte jeg sige: "Undskyld Hr. Dreyer, men Henning Bendtsen og resten af filmholdet er her ikke - det var jo kun en prøve." Så var det, han blot sendte mig et blik og sagde: "Hvorfor skal De altid være så teknisk Hr. Ravn?" Og det var fuldstændig uden lune, han mente det faktisk."

"Til *Gertrud* havde Dreyer fået den idé med de lange scener uden afbrydelser", siger Henning Bendtsen.

DATE

Carl Th. Dreyer i 1960'erne.
Fotograf ukendt, © DFI



"Det stod ikke i manuskriptet, hvis scener blot var fortløbende og uden nummerering – og ingen klip var angivet. Derfor startede vi med at arrangere fra morgenstunden og var sjældent færdige før sent på eftermiddagen, hvor vi så optog fra fire til halvfem. Der lå en larmende fabrik over for Nordisk Film, som først lukkede klokken fire, så faktisk lavede vi kun én optagelse om dagen. Det var lange scener, og der kunne ikke klippes i dem – for der var ikke mere stof. Der var heller ingen omspil – så det var nok en billig produktion ..."

Jens Ravn er ved at flække af grin: "Til gengæld blev vi også derude et års tid, tror jeg. Vi var fandme lang tid om at lave den, og vi lå også stille ind imellem – han forlangte jo nogle meget præcise ting af dekorationerne, som arkitekt og rekvisit havde svært ved – eller kun meget vanskeligt kunne finde. Det var fuldstændig kaos, og imens lå vi jo stille. Filmen skulle foregå i et stockholmsk borgermiljø i 1901, så alle møbler skulle faktisk stamme fra Stockholm. Men en rekvisit havde vi enorme problemer med, og det var den sofa, som de sidder og snakker i gennem hele filmen. Han kasserede den ene sofa efter den anden, og de hev sofa efter sofa ned fra Stockholms antikvitets-handlere. Han researchede meget fra ugeblade, og pludselig kom han en dag med et ugeblad og viser et billede af en sofa: "Dér er min sofa" siger han. "Det skal være dén." Og vi kiggede alle sammen på sofaen: Det var en Børge Mogensen sofa i sort læder og egetræ. "Jamen, den er jo ny," sagde vi. "Den er klassisk," sagde han bare, og så ville han ikke hører mere om

dét. Så dén sofa, der er hovedrekvisit blandt alt det der utrolig korrekte regi, er en splinterny Børge Mogensen sofa. Arkitekten Kai Rasch gik helt i spåner."

"Da vi lavede *Ordet* husker jeg modsat dén enkelhed han gerne ville have," replicerer Henning Bendtsen. "Da Dreyer var næsten færdig med dekorationen, og jeg første gang kom ind på scenen, ser jeg at der bare er øst på med små nipsting rundt omkring, og jeg siger: "Hr. Dreyer, jeg kan da ikke lave billeder her." Han ville jo have denne ro omkring personerne, når de stod stille og sagde replikker. Og så sagde han: "Tag det roligt Hr. Bendtsen, så snart vi kommer på scenen og skal gøre klar, så piller vi bare alt det væk, der er i vejen for Deres billede."

"Han kom til mig med ud klip fra ugeblade," siger Jens Ravn. "Det kunne f.eks. være fra en 50 års fødselsdag hos en forlagsboghandler på Fyn. Der var en masse mennesker på billedet, og så kunne han pege på et hoved og sige: "Håm vil jeg gerne have med som statist til Gabriel Lidmans fest." Så ringede man op og fortalte, at Dreyer var ved at lave en film, hvad de som regel godt vidste i forvejen, og at Dreyer gerne ville have forlagsboghandler Knudsen med i filmen som statist - dyb tavshed i røret! "Hr. Dreyer har set deres billede i Familie Journalen 1947." Og folk reagerede altid på den samme måde: "Tænk, kan Hr. Dreyer virkelig huske dét?" De var dybt smigrede, så der kom folk fra nær og fjern; men udklippene var 10 – 20 år gamle, så der kom en hel masse folk, der var helt umulige at genkende ..."

"Han arbejdede på samme måde med møbler og rekvisitter. Vi kørte rundt i lastvogne og hentede antikviteter i private hjem, som Dreyer havde set i ugebladene," husker Jens Ravn. "Vi var ude i Hellerup sammen med Kai Rasch og to rekvisitører i en meget rig villa og ægteparret var meget smigrede over, at Carl Th. Dreyer kunne huske deres hjem fra ugepressen. Men han kasserede sådan set hele molevitten, for der var alligevel ikke noget, han kunne bruge. Det var de jo lidt skuffede over, når vi nu havde sådan en stor lastvogn holdende lige uden for døren. Men så fik han øje på et billede på væggen. Det var et italiensk litografi med to billeder – to tryk på samme papir. De forklarede, at det var noget meget gammelt, håndlavet papir og et meget gammelt tryk. Dét ville han meget gerne have med et sted i filmen, så det blev forsigtigt taget ned og beundret, og så siger han Gud hjælpe mig: "Det er vel nok et meget, meget skønt og meget smukt billede, men det ville gøre meget mere fyldest, hvis vi kunne få lov til at skære det over så vi havde to." Så fik han sgu lov til at klippe det over – dette kostbare litografi på fint papir blev skåret midt over og rammet ind på ny – og kom selvfølgelig aldrig med i filmen. Det blev sat op på lageret sammen med en hel masse andre ting, vi havde fået skrabet sammen, som heller ikke blev brugt."

"Han skulle simpelthen se tingene først," mener Jens Ravn. "Han skulle prøve tingene af på dekorationen, inden han helt kunne beslutte sig – det er dét der var forklaringen – det var så hans arbejdsmetode, og det var jo også godt nok ..."

Vi bliver afbrudt i denne udflugt til fortiden af dumpe drøn oppefra: Hellerup Fægteklub er gået igang med træningen i det gamle rekvisitlager over studieloftet. På vej ud fortæller Jens mig, at når det var tåget, blev optagelserne timet med tågehornet, som står lige uden for: En mand blev udstyret med et stopur og så havde man nøjagtig tre minutter til at optage inden næste langstrakte brøl fra tågehornet. Palladiums historie går iøvrigt længere tilbage end dette moderne studie fra efter krigen: Alle de gamle Fy & Bi film blev optaget herude – men herom en anden gang ■

Tak til Paula Oropeza for hjælp ved interviewet.

Som de sidste krampetrækninger producerede Palladium en række "sengekantsfilm" inden studiet lukkede endeligt i 1971 og afsluttede en æra af filmproduktion i Hellerup.

Historien om hvordan en dansk film, der har været anset for tabt, efter 85 år nu kan stykkes sammen igen. Takket være fund i udenlandske filmarkiver.

AF DAN NISSEN

Den 23. oktober 1916 var der premiere på *Manden med de ni fingre IV*, instrueret af den unge A.W. Sandberg, der et par år forinden var blevet tilknyttet Nordisk Films Kompagni. Undertitlen var *Mysteriet i Citybanken*, og som romertallet angiver har denne film om den nifingrede mesterforbryder haft tre forgængere. Således havde der bare ugen forinden, d. 16. oktober, været premiere på tredje del om *Den falske ingeniør* og året inden havde første og anden del haft premiere. Det var ikke kun danskere, der kunne følge mesterforbryderens meriter. Filmene blev, som Nordisk Films produktion i almindelighed, solgt til en lang række lande. I selskabets kopibøger kan man læse, at *Manden med de ni fingre IV* blev solgt til Finland, Østrig, Ungarn, Holland, Polen, Østersølandene, Rusland, Ukraine, Balkan, England, Frankrig, Spanien og Portugal, men ikke til Norge og Sverige der ellers aftog en stor del af filmene og heller ikke til den tidligere hovedaftager Tyskland, der nu under krigen ikke kunne købe film i udlandet. Det var et pænt salg, men mindre end for de første dele af serien, der udover til endnu flere europæiske lande også blev solgt til USA, Brasilien, Argentina, Australien og New Zealand samt en enkelt endvidere til Japan.

Man kunne ud fra program og omtaler gætte på en populær kriminalistisk serial, som Nordisk også tidligere havde haft succes med. Således stod selskabet for en række film med Sherlock Holmes-figuren i centrum, og succes havde man haft med de fem film om den orientalske giftblander Gar el Hama, bragt til live af Schnedler-Sørensen og fortsat af Robert Dinesen og i øvrigt med samme Aage Hertel i titelrollen, som senere skulle spille *Manden med de ni fingre*. Gætte på. For filmene om *Manden med de ni fingre* har indtil de senere år været anset for tabt og først nu kan en af filmene rekonstrueres i sin fulde version. Men først lidt om manden bag serien.



Fotograf ukendt, © DFI

A.W. SANDBERG

A.W. Sandberg havde for Nordisk Film instrueret alle filmene om *Manden med de ni fingre*, foruden ca. 60 andre. Sandberg er et centralt navn i dansk filmhistorie og tæller foruden A.W. også sønnen Henrik Sandberg, der senere i filmhistorien dannede Merry Film og slog sig på *Soldaterkammerater* og *Dirch Passer* farcer, og barnebarnet Anders Sandberg, der skabte sig en formue ved hard core pornofilm navngivet efter stjerne-tegnene.

A.W. var oprindelig i lære som boghandler, men da han i konfirmationsgave fik et fotoapparat, var hans skæbne beseglet, og mens han udstod læretiden, fornøjede han sig med at levere fotos til ugebladet *Verdensspejlet*, redigeret af fætterten Anders W. Holm. Helst fotograferede han som noget helt nyt teatrets stjerner i forbindelse med premierer. Benjamin Christensen hyrede ham som stillbilledfotograf på *Det hemmelighedsfulde X*, der skulle komme til at skrive dansk filmhistorie, og i 1914 blev han tilknyttet Nordisk Film.

De første 3 år instruerede han mellem 10 og 14 film om året, men det er først i og med *Klovnen* (1916), med Psilander i hovedrollen, han for alvor blev bemærket. Men da var selskabets storhedstid forbi. Krigen havde sat en stopper for den internationale handel, og da krigen var slut, var filmkunsten internationale verdenskort ganske anderledes struktureret end før krigen. Sandberg blev manden, man efterhånden satsede på som den, der skulle vinde tabt

terræn tilbage. Opskrifter hed ambitiøse storproduktionen og resulterede for Sandbergs vedkommende i de kendte Dickens-filmatiseringer *Vor fælles ven* (1919), *Store forventninger* (1921), *David Copperfield* (1922) og *Lille Dorrith* (1924) samt filmatiseringen af Bergsøes danske bestseller *Fra Piazza del Popolo* (1925) og en remake af gennembruddet *Klovnen* (1926) den gang med Gösta Ekman i titelrollen.

Også i offentligheden var A.W. kendt som dansk films centrale instruktør. Forskellige interviews giver billedet af en travl mand med mange jern i ilden og evig ild i cigaren, enten på vej ud af døren eller ind til et møde. Men de giver også et billede af en venlig, munter og generøs mand, en mand der ikke slår filmkunstneriske kraftspring og baner nye veje, men følger traditionen for den gode gedigne og lidt tungt fortalte underholdning, gerne med rygdækning i klassikerlitteraturen.

Som bekendt lykkedes det ikke at genskabe Nordisk Films centrale position, og efter genindspilningen af *Klovnen* blev han fyret af Nordisk. Selskabet havde da ansat Jens Locher som kunstnerisk leder, og han havde et program der ikke omfattede, hvad Sandberg kunne levere. Som så mange før ham kom også Sandberg til Tyskland, og selv om hans tyske genindspilning af Sophus Michaelis' *Et Revolutionsbryllup* i 1928 og igen med Gösta Ekman og den smukke Karina Bell, blev en nydelig film, blev karrieren i udlandet ikke lang. I sin bog om Sandberg antyder Harald Engberg, at det har været

MANDEN MED DE NI FINGRE

svært for den herhjemme feterede Sandberg at indtage en mere beskeden plads mellem andre talenter, men henviser også til den økonomiske krise og talefilmens komme. Hjemme igen blev det ikke til så meget med talefilm, men derimod til en lang række anmeldelser og artikler i pressen om aktuelle film og filmstrømninger. I 1937 var der tale om, at Sandberg skulle lede den Palladium biograf der netop var givet bevilling til at indrette i Industriens hus. Samme år kunne han fejre sin 50 års fødselsdag, og det skete med fakkeltog og lurblæsere og blev en begivenhed, som pressen kunne skrive om. Men i marts 1938 blev det meddelt fra Bad Nauheim, at Sandberg var død under et kurophold, 51 år gammel.

FILMEN

Som sagt kom gennembruddet med *Klovnen* (1916) og af filmene fra de tidlige år er der ikke meget der har overlevet. Som sagt ingen af filmene om *Manden med de ni fingre*. Men eftersom Nordisk Film solgte kopier over hele verden, er det også muligt i dag at finde kopier over hele verden. I 1992 dukkede der således materiale op på det hollandske filmmuseum, som blev identificeret som *Manden med de ni fingre IV*. Men ved gennemsyn kunne det også konstateres, at materialet ikke var komplet. Alligevel valgte museets sammen med de hollandske kolleger at gå ind i en restaurering med tilskud fra Media-programmets daværende fortræffelige og desværre skrinlagte

Projecto Lumière, der stod for investering i fælleseuropæiske bestræbelser på at sikre den audiovisuelle arv. Resultatet blev en ukomplet, men smuk og delvist tintet version, hvor en forklarende rulletekst redegjorde for det manglende. Den version har været vist rundt omkring i Europa og har herhjemme været et godt bidrag til at uddybe forståelsen og vurderingen af Sandbergs produktion før gennembruddet. I efteråret 1999 bliver DFI's Museum & Cinematek så kontaktet af Netherlands Audiovisual Archive, der ikke er det samme som filmmuseet. Man var ved at gennemgå en større samling udenlandsk nitratmateriale og havde fundet noget, man mente var dansk, men desværre tilsyneladende kun en enkelt rulle. Vor hollandske kollega var ret stolt af sin detektiviske indsats, der mandede ud i, at det formentlig var *Manden med de ni fingre IV* og havde så nogle spørgsmål om nogle uidentificerede nummerangivelser m.m. der for os kunne bekræfte, at det var det.

Det spændende spørgsmål var selvfølgelig nu om man skulle kunne være så heldig, at det nyfundne materiale netop skulle være det, der manglede i den eksisterende kopi. At begge dele var fundet i Holland kunne understøtte dette håb, men at materialet blev fundet i to forskellige samlinger, forekom at pege i modsat retning, for hvorfor og hvordan skulle én film være splittet ad, og var det ikke lidt meget at håbe på at det netop skulle være det manglende materiale?

I april fik jeg mulighed for at se denne rulle samt

den restaurerede film igennem og kunne konstatere, at heldet var med os. Det, vi havde modtaget fra det audiovisuelle arkiv, var det, der manglede i den eksisterende restaurerede kopi. Om det nyfundne materiale så også stammer fra samme kopi står uvist hen men kan måske afgøres med en sammenligning af det originale nitratmateriale, ligesom en nøjere gennemgang også må afgøre om den helt komplette film nu kan rekonstrueres, men meget tyder på det. En mærkværdighed står fortsat tilbage. For i den restaurerede film og i det nyfundne materiale er der tilsyneladende to identiske scener. Identiske i forhold til handlingen og situationen, men forskellige i udførelse, med forskellige indstillinger og afviklinger af scenen, med den nyfundne som mere dramatisk spænd- stig end den hidtil eksisterende.

Men under alle omstændigheder vil det nu være muligt at genskabe en version så tæt på originalen som muligt. En dansk film skabt for 85 år siden og som har været betragtet som tabt siden da, er kommet til live og kan være med til at komplettere billedet af dansk films historie og historien om Sandberg fra tiden, før han blev den succesrige Sandberg med *Klovnen* og Dickens-filmatiseringerne. *Manden med de ni fingre* ligner mest et stykke rugbrødsarbejde, en traditionel smørhulsversion af den evige fortælling om mesterforbryderen, en fortælling af den slags som Fritz Lang gjorde til et foruroligende og forudsende mesterværk med sin serie om Dr. Mabuse, der blev indledt i 1921 ■

ENTUSIASTERNES GLORIA

AF NANNA MILTHERS

I marts måned kunne Gloria-biografen i København fejre fem års fødselsdag. Siden 1995 har de to initiativtagere bag biografen, Peter Bendtsen og Erik L. Petersen, gjort det muligt for de danske biografgængere at opleve et bredt udbud af især europæiske spillefilm.

Peter Bendtsen og Erik L. Petersen mødte hinanden for 10 år siden, da de begge søgte om optagelse på Film- og Medievidenskab på Københavns Universitet. De faldt i snak og fandt ud af, at da de begge savnede et større udbud af europæiske film i de københavnske biografteatre, besluttede de sig for at oprette et filmimportselskab. Peter Bendtsen havde allerede på det tidspunkt været i Cannes for at finde mulige filmemner, men manglede penge til at gennemføre projektet. Erik L. Petersen havde pengene og således kom Gloria Film kom til verden.

De to første film som importselskabet købte de danske rettigheder til og derefter udlejede - med premiere i Grand i København - var Peter Greenaways *Arkitektens mave* og Patrice Lecontes *Frisørens mand*. Disse to første film gik så godt, at de gjorde det økonomisk muligt for Peter Bendtsen og Erik L. Petersen at fortsætte.

Det var først senere, at idéen om selv at etablere en biograf dukkede op. De to importører blev trætte af, at biografernes programplanlægning ofte kolliderede med deres ønske om at få afsat en film. Det blev svære og svære at få plads til filmene. "Vi var ude for at ville ud med en film i januar måned, som biografene først havde plads til i juli, hvilket ikke var tilfredsstillende. Så begyndte vi at overveje fordelene ved at have en biograf, hvor vi kunne sætte filmene op i det flow, som passede os," fortæller Erik L. Petersen.

Peter Bendtsen og Erik L. Petersen begyndte at lede efter biografteatre til salg i omegnen og fandt ud af, at det tidligere ABCinemas fjerde sal stadig eksisterede. Salen, der lå i en nabobygning, var ikke blevet revet ned sammen med de øvrige sale, da ABCinema lukkede, og Ripley-museet flyttede ind. Nordisk Film brugte ikke selv salen, men fremljede den blandt andet ud til en jordemoder og til forskellige filmfestivaler. Nordisk Film lod dem rykke ind, og Biografen Gloria var dermed en realitet.

MODERNISERING OG RENOVERING

Biografen blev i mindre grad renoveret ved indflytningen i 1995 og gennemgik i foråret 2000 en større

istandsættelse. Der er blevet lagt nyt gulvtæppe i cafeen, væggene er blevet malet, og nye lamper hængt op. Der blev anskaffet nye linser til filmfremviseren, og et nyt og større lærred blev sat op. Til stor glæde for biografgængerne er det nu også slut med at kæmpe om de gode sæder, dels er de gamle og udslidte stole blevet skiftet ud med helt nye Skeie-stole, dels har biografen fået computerstyret billetsystem med pladsnummerering. "Det er vigtigt for os, at folk oplever biografen som et hyggeligt sted at komme," siger Erik L. Petersen, "og derfor er det også vigtigt at have gode faciliteter. Gloria skal være et roligt sted, hvor folk har lyst til at sidde og slappe af både før og efter filmen, hvor musikken ikke er for høj, og hvor det hele ikke lugter af popcorn. Det næste, vi gerne vil have skiftet ud, er lydanlægget, men det må foreløbigt vente, da biografens renoveringspenge er brugt."

ART CINEMA FILM

"Vi prøver at lave et særligt miljø i Gloria, hvor der vises film, man ikke kan se andre steder - på det område adskiller vi os fra andre biografteatre," fortæller Erik L. Petersen. Det er i høj grad udbuddet af art cinema film, der har sat sit præg på biografen i kælderens på Rådhuspladsen, og det er det, som trækker entusiastiske filmelskere og filmstuderende inden for i mørket. Omkring 15 film får hvert år premiere i biografen foruden de to til tre repræmier, der til både anmeldernes og publikums begejstring også finder vej til biografen.

At importere europæiske art cinema film i et større omfang, kan kun realiseres med importstøtte fra Det Danske Filminstitut eller EU's MEDIAstøtte. Når det går rigtigt godt, sådan som det var tilfældet med Tim Roths debutfilm, *I familiens hjerte*, der kørte i mere end tre måneder, er det muligt at tage gamle klassikere op. Det er dyrt at vise repræmier, fordi der ikke ydes importstøtte, selv om det er berømte klassikere som *Den tredje mand*, *Singin' in the Rain* og *Raging Bull*.

Gloria Film er som alle andre distributører afhængige af alle de indtægter, de kan få og køber så vidt muligt både tv-, film- og videorettighederne på de film, de importerer til Danmark. "Desværre viser hverken Danmarks Radio eller TV 2 nogen særlig interesse for europæiske film. De danske tv-stationer er ikke gode til at vise europæiske film. De taler hele tiden om deres afhængighed af seertal som begrundelse for, at de ikke viser flere. Men når de så endelig viser en, så er det søndag aften efter midnat! Men



Foto: Pernille Volder Lund

hvem ser film på det tidspunkt? De kunne i stedet indføre en fast filmaften for art cinema film - det vil være med til at skabe meget mere interesse for europæiske film," siger Erik L. Petersen.

BIOGRAFEN GLORIA - FOR DE TROFASTE OG FOR NATTERAVNENE

For de trofaste biografgængere har man oprettet Klub Gloria, som giver forskellige medlemsfordele, blandt andet invitationer med ledsager til 6-8 forpremierer i biografen. Klub Gloria har et medlemstal på over 150 medlemmer, der hver betaler et årligt kontingent på 225 kr. Der findes forskellige rabatordninger for studerende og pensionister, og det er muligt at købe en lang række europæiske film på videokassette i biografens kiosk. Gloria viser også film for natteravnene hver nat ved midnatstid - filmene kører en uge, før en ny overtager. Biografen viser film året rundt med op mod syv forestillinger om dagen. Du kan se hvilke film, der er på programmet på www.gloria.dk ■

Et udvalg af de film, man kan købe i Gloria:

Nyheder

I familiens hjerte, Tim Roths debutfilm, England 1999
L'appartement, Gilles Mimouni, Frankrig 1997
Kærlighedens vildveje, Francesca Archibugi, Italien 1998
Æblet, Samira Makhmalbaf, Iran 1998
Lykkestjernen, Ricardo Franco, Spanien 1997

Klassikere

Den andalusiske hund, Luis Buñuel, Frankrig 1928
Flamenco, Carlos Saura, Spanien 1995
Ung flugt, François Truffaut, Frankrig 1959
Sansernes rus, Luchino Visconti, Italien 1954
Angst æder sjæle op, Rainer Werner Fassbinder, Vesttyskland 1974
Vintersoverne, Tom Tykwer, Tyskland 1997
Kærlighedens køtere, Hans Petter Moland, Norge 1996
Brændt af solen, Nikita Mikhalkov, Rusland 1994
Kærlighedens sande natur, Denys Arcand, Canada 1994
Henry Fool, Hal Hartley, USA 1998

Der findes langt flere film end disse - samtlige film er omtalt i et katalog, som kan hentes i biografen. Priserne er mellem 99-159 kr.



Foto: Pernille Volder Lund

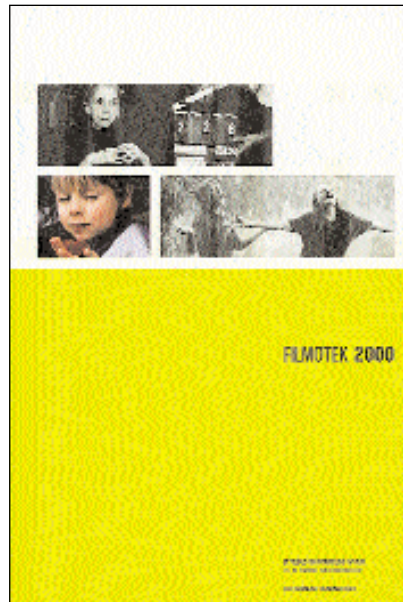
FILMOTEK 2000

FILMOTEK 2000 er et nyt tilbud til folkebibliotekerne. Hensigten er at give danskerne direkte adgang til DFI's videosamling på deres lokale bibliotek.

Alle landets folkebiblioteker tilbydes nu en grundsamling på 500 film til nedsat pris, samt en efterfølgende abonnementsordning der omfatter 60 af de ca. 100 nye film, som årligt indgår i DFI's distribution. Filminstituttet har p.t. i alt 1500 videofilm i distribution, og de film, som ikke indgår i FILMOTEK 2000, vil løbende blive formidlet til bibliotekerne gennem temapakker m.v.

En del biblioteker udlåner allerede Instituttets videofilm i varierende omfang. På landets 14 centralbiblioteker samt i Københavns og Frederiksberg Kommune er en komplet videosamling f.eks. tilgængelig for lånerne. På de øvrige biblioteker er antallet af DFI-videofilm meget vekslende.

FILMOTEK 2000 giver alle biblioteker mulighed for at tilbyde lånerne et meget større og bredt varieret udvalg af film. Bibliotekerne er generelt meget interesserede i at udlåne



videofilm. Den nye bibliotekslov, som blev vedtaget i maj måned i år, lovfæster, at bibliotekerne i fremtiden skal lægge mere vægt på de nye medier (video, cd-rom, musik, Internet-adgang m.m.), og bibliotekernes generelle udlånstal for video viser, at det er det materiale, som udlånes mest pr. enhed. Med vedtagelsen af den nye lov følger

et større samlet beløb over finansloven, som bibliotekerne bl.a. skal anvende til indkøb af de nye medier.

Det er på folkebibliotekerne, at Instituttets film har deres "lange liv". Mange af filmene vises på tv, men efterspørgslen på bibliotekerne viser, at det er vigtigt, at de også er let tilgængelige på video. Det er også kulturpolitisk vigtigt, at DFI og bibliotekerne styrker samarbejdet om formidlingen af disse film.

Filminstituttet håber selvfølgelig, at mange biblioteker vil tage godt imod FILMOTEK 2000. Med en betragtelig finansiering fra Det Danske Filminstitut og Danske Filminstruktører er dette tilbud både økonomisk favorabelt og en enestående mulighed for at blive langt mere velforsynede med et bredt og alsidigt udsnit af primært dansk filmproduktion.

FILMOTEK 2000 tilbudet til de danske folkebiblioteker er gældende i en kampagneperiode, som udløber d. 1. november 2000. Hvis man vil undersøge, om ens eget lokale bibliotek har tilmeldt sig FILMOTEK 2000, kan man efter kampagneperiodens udløb se en samlet oversigt over til-

meldte biblioteker på DFI's website, eller man kan allerede nu spørge på biblioteket, om det har tilsluttet sig. De tilmeldte biblioteker vil modtage grundsamlingen på 500 film i december 2000 og den første abonnementspakke i januar 2001.

Sideløbende med FILMOTEK 2000 vil Filminstituttet intensivere informationsarbejdet over for både bibliotekarer og publikum med følgemateriale om filmene, temapjecer, plakater og løbende nyhedsservice i trykt form og på web.

Filminstituttet afholder desuden allerede nu seminarer og filmdage for bibliotekarer. Bibliotekarerne - og alle andre interesserede - kan i fremtiden læse endnu mere om FILMOTEK 2000, nye film og nyheder om aktiviteter i samarbejdet mellem Filminstituttet og bibliotekerne på bibliotekservice.dfi.dk ■

*Af Carsten Olsen
Bibliotekskonsulent/
Det Danske Filminstitut
Tlf. 33 74 35 54
E-mail: carsteno@dfi.dk*

FILMEN OG DET NORDJYSKE LANDSBIBLIOTEK

Få måneder efter en ny bibliotekslov trådte i kraft den 1. juli er Det nordjyske Landsbibliotek klar med et ombygget hovedbibliotek.

Som bekendt forpligter den nye bibliotekslov ikke folkebibliotekerne til at formidle film og video. Dette forhold handler dels om økonomi - videoer der er clearede til biblioteksbrug er generelt dyre - dels om en forventning om at de analoge videoer er på snarlig retur til fordel for digitale formater. Når dette sker er filmen obligatorisk i en bibliotekssammenhæng. Men uanset tidligere og nugældende lovgivning er filmmediet godt på vej til et gennembrud ude på landets biblioteker. Dels i kraft af DFI's aftaler med centralbibliotekerne og Instituttets opsøgende virksomhed i det hele taget. Dels fordi biblioteksverdenen efterhånden er ved at forstå, at kommunikation og kultur også kan være visuel. På denne baggrund er en del biblioteker stille og roligt i gang med at realisere en gammel

kliché om "at det er indholdet og ikke mediet der er afgørende for en materialeanskaffelse".

NØRREGADE-HJØRNET

I forbindelse med ombygningen af hovedbiblioteket i Aalborg præsenteres en nyskabelse. Med støtte fra Det Danske Filminstitut har man indrettet et lokale ud mod det befærdede strøg, Nørregade. Her præsenteres på en plasmaskærm løbende informationer om åbningstider og arrangementer, sekvenser fra bibliotekets hjemmeside, spots fra diverse udviklingsprojekter og trailers fra beslægtede kulturelle institutioner m.v.

Nørregade-Hjørnet er udstyret med videoprojektor, video, dvd, motorlærred, dolby-surround og rumstyringsanlæg. Det er tanken, at der skal finde både programsatte og mere spontane arrangementer sted. Lokalet er tænkt som et åbent, dynamisk rum, hvor aktiviteterne skal være både nyskabende, eksponerende og formidlende i forhold til traditionel biblioteksvirksomhed.

CINEMA AALBORG

Kort tid efter at det nye hovedbibliotek er åbnet realiseres Cinema Aalborg. Cinema Aalborg er et nyt, kreativt rum for film, oplevelse, formidling til glæde for et nordjysk publikum. Der er tale om et netværkssamarbejde mellem Aalborg Symfoniorkester, Nordjyllands Kunstmuseum, Biffen og Det nordjyske Landsbibliotek. Samarbejdet er blevet til i kraft af støtte fra Aalborg Kommune, Nordjyllands Amt og Det Danske Filminstitut.

Cinema Aalborg forstærker de filmkulturelle dimensioner i de enkelte institutioner og understøtter institutionernes egne kulturelle aktiviteter. På Nordjyllands Kunstmuseum skal filmen underbygge og supplere udstillinger og her gives rum til filmen som billedkunstnerisk udtryksform.

Aalborg Symfoniorkester spiller sammen med filmen og giver publikum en yderligere dimension til filmkunsten. Biffen forstærker sit arbejde med at fastholde et bredt filmkunstnerisk tilbud til det nordjyske

publikum. Det nordjyske Landsbibliotek udlåner en stadig mere udbygget samling af kvalitetsfilm til borgerne, blandt andet takket være Det Danske Filminstitut. I Bibliotekets Foredragssal er der filmforevisninger, Nørregade-Hjørnet er omtalt.

Samarbejdet mellem institutionerne vil også komme til udtryk i form af større tematiserede fælles arrangementer.

Søsætningen af Cinema Aalborg markeres for første gang i forbindelse med Kulturnatten den 13. oktober 2000. Her vises filmen *Løb Lola - Løb* som en stafetfilm. Første del af filmen vises i Biffen, anden del på Nordjyllands Kunstmuseum og sidste del på Det nordjyske Landsbibliotek, således at tilskuerne i lighed med filmens hovedperson Lola må løbe med/mod tiden og skæbnen. Afslutningsvis vises filmen for de knapt så løbestærke i en midnatsudgave i Symfonien i sin helhed ■

*Af Jens Lauridsen,
vicestadsbibliotekar*

ANCESTORS ON- LINE

Et sæt optagelser bliver til to film i ny, utraditionel dansk-zimbabweansk co-produktion.

Ancestors On-line er en sjælden film i den forstand, at to instruktører fra hver sin verdensdel har arbejdet sammen lige fra undfangelsen af den første idé til optagelsen af de sidste sekvenser. Filmen foregår i Zimbabwe og er den danske instruktør Helle Toft Jensens version af en virkelighed, hun oplevede og udforskede sammen med den zimbabwiske instruktør Prudence Uriri.

Co-produktionen har været fire år undervejs. De to instruktører har været fælles om research, manuskript, fundraising og sammen med et dansk-zimbabwisk filmhold tilbagelagde de i efteråret 1999 8.000 km i Zimbabwe og optog 66 timers digital video. Men de klipper hver for sig. Den ene i Danmark, den anden i Zimbabwe. Det kommer der to forskellige produktioner ud af.

"Vi var fra begyndelsen enige om, at det skulle være sådan," siger Helle Toft Jensen.

"Vi havde lyst til en proces, hvor en fælles oplevet virkelighed manifesterede sig på to forskellige måder. Vi erkendte også, at vi hver i sær kender vore respektive målgrupper bedst."

Ancestors On-line er en dokumentarisk skildring af to zimbabwiske unges rejse rundt i et Zimbabwe præget af brydninger mellem tradition og modernitet. De to unge, Jimmy og Busi, er sendt på research af teatergruppen Savannah Arts for at hente inspiration til en forestilling. På rejsen møder og interviewer de høvdinge og traditionelle healere, parlamentarikere, bøsser og drømmetydere, de besøger hinandens familier og deltager i en ceremoni for de døde.

Filmen handler grundlæggende om to menneskers udforskning af en



modsnævningsfyldt verden og deres søgen efter et stædet i den.

Instruktørerne mødtes for fire år siden. Prudence Uriri opholdt sig på Den Europæiske Filmhøjskole i Ebel-toft og kontaktede Mediegruppen Spor, som Helle Toft Jensen er en del af.

"Da vi mødtes var 'soulmate'-følelsen der med det samme, og den voksede, efterhånden som vi fik talt om vores baggrund. Vi havde begge et politisk afsæt. Som 20-årig kæmpede Prudence militant i Zimbabwe, jeg var i Nicaragua. Vi er jævnaldrende, kører på samme slags 'brændstof' og er optaget af det lag vi kalder kultur. Vi har samme værdigrundlag og stiller grundlæggende den samme type spørgsmål. Det fællesskab er grundlaget for vores co-produktion," understreger Helle Toft Jensen.

Begge instruktørers produktionsselskaber, Spor og Capricorn Video Unit i Zimbabwe, var fra begyndelsen af involveret i projektet. Samarbejdet på tværs af kontinenter, sprog- og temperamentsforskelle var en udfordring.

Tilladelserne til at filme i Zimbabwe var indhentet, da optagelserne startede. Alligevel blev der brug for improvisation. Som for eksempel, da en meget

ophidset repræsentant for det zimbabwiske sikkerhedspoliti dukkede op, mens holdet var i gang med at interviewe "dronningen" af årets Jacaranda Queen Party, Miss Peter Naomi Campbell.

"Et godt eksempel på en situation, hvor det var en styrke, at vi var et blandet hold. Sagens kerne var ikke, om vi havde de rigtige tilladelser og stempler. Det handlede om, at vi var i et miljø, som myndighederne i Zimbabwe mildest talt har et anstrengt forhold til, og reglerne i dét spil beherskede Prudence og de andre zimbabweanere på holdet. De vidste, hvordan situationen skulle tackles", siger filmens danske producer Signe Byrge Sørensen.

Forskellene i tilgang manifesterede sig ikke altid langs Nord-Syd akser. I nogle situationer var det danskerne, der bevarede fatningen, når uforudsete begivenheder fik alle planer til at smuldre.

"Vi skulle filme i Busis landsby. Hun bor til hverdag i Zimbabwes hovedstad Harare, er en kendt sanger og danser, og nu kom hun hjem til fødeegnen med et filmhold i hælene. Det udløste fest! Der var arrangeret underholdning og mad, og Prudence blev meget irriteret. Hun havde på forhånd forklaret de lokale, hvorfor vi kom, og hun

oplevede, at de lavede aftalebrud. I den situation var det nok konflikten mellem by og land i Zimbabwe, der var den centrale," siger Signe Byrge Sørensen.

Hun og Helle Toft Jensen er enige om, at det er lettere at lave film i Danmark end i Zimbabwe. "Vi har meget bedre forudsætninger for at være effektive. Telefonlinierne virker, vi har transportsystemer, der fungerer. I Zimbabwe skulle vi kæmpe for at få sammenhæng i tingene. Men virkeligheden var god ved os. Tingene lykkedes, og det var en fantastisk proces," siger Helle Toft Jensen.

Prudence Uriri arbejder i øjeblikket på at færdiggøre sin fortolkning af de fælles filmoptagelser. De to instruktører er inviteret til at præsentere deres respektive film på internationale festivaler og holde seminarer, hvor de fortæller om deres samarbejde.

Ancestors On-line kan ses under Film fra Syd Festivalen i oktober og indgår i Det Danske Filminstitut distribution med titlen *On-line med forfædrene*.

Af Lotte Grauballe

Læs mere om filmen på www.spormedia.dk/ancestors

HIMMELEN ER MIT TAG

I 22 år levede Uffe på gaden. På et tidspunkt kom nogle filmfolk forbi. Fritz Hartz og Jenő Farkas spurgte, om de måtte filme Uffe. De ville lave en film om hjemløse. Det blev først til filmen *Uffes rum*, en poetisk skildring af det indre København med Uffe og hans overlæssede Nettovogn som fikspunkt, og senere til den 74 minutter lange dokumentarfilm *Himmelen er mit tag - den anden rejse vertikalt*, der har premiere i oktober.

Filmens slutning kom som en glædelig overraskelse for filmfolkene: I februar 2000 afleverede Uffe sin indkøbsvogn tilbage til Netto og flyttede i lejlighed. Langsomt var Uffe vendt tilbage til livet. En proces, som Hartz og Farkas ikke bare har dokumenteret, men været en aktiv del af.

Da Fritz Hartz og Jenő Farkas i 1995 første gang henvendte sig til Uffe, var han afvisende. Han levede i en omtåget verden med daglig drikkeri og talte kun lidt og usammenhængende. Efter nogle måneder på bænken fik de lov til at filme - på afstand. Men langsomt voksede Uffes tillid, og filmfolkene blev en del af Uffes hverdag. De kom med doughnuts, en øl eller en paraply, hvis det var dét, han manglede. Og langsom udvikledes, hvad Farkas kalder et varmt søskendeforhold.

Efter en dagbladsomtale af *Uffes rum* blev filmfolkene kontaktet af en af Uffes gamle skolekammerater. Hun havde et klassebillede, og Hartz og Farkas kunne nu nærme sig Uffes baggrund og historie.

"Vi begyndte at researche, fandt ud af hvor han boede, hvem hans forældre var, besøgte landsbyskolen og fik sat ansigter på hans fortid," fortæller Fritz Hartz. Og de begyndte at præsentere Uffe for nogle af de historier og personer, de fandt frem til.

Uffe er uddannet murer, har læst til bygningskonstruktør og foretog på et tidspunkt et studierejse til Nordafrika, hvor han som en del af dokumentationen fotograferede og malede. I filmen møder Uffe en af rejsekammeraterne fra dengang, og sammen kigger de på Uffes billeder. Mødet gik over al forventning, og det blev en kæphest for Hartz og Farkas at få overtalt Uffe til at genoptage maleriet. Det lykkedes, også selvom det var indendørs! - til stor glæde for Uffe.

Under optagelserne til *Himmelen er mit tag* har Hartz og Farkas været sammen med Uffe tre gange om ugen i 14 måneder. Filmen er filmet på dv kamera, og den tekniske ubesværelighed har været en stor fordel under filmes tilblivelse:

"En mand - et kamera er ikke noget nyt for mig. Tidligere arbejdede jeg med Bolex ..." siger Jenő, der er uddannet fotograf i Ungarn. "Men de små professionelle dv kameraer åbner nogle helt nye muligheder. I *Himmelen er mit tag* har vi kunnet arbejde helt frit. Du kan arbejde spontant, være 100% til stede i nuet og reagere på nogle fornemmelser, der opstår i øjeblikket. Og på den måde skabe et mere subjektivt og poetisk billedsprog."

Det var dog ikke altid Uffe var i humør til at filme; så løftede han hånden, et tegn som de to filmfolk respekterede. Skrub af! På spørgsmålet om

der ikke var nogle tidspunkter i løbet af processen, hvor de to fotografer har været ved at opgive, er svaret et klart nej. Forholdet til Uffe var hovedårsagen, og så kunne de se, at deres relation faktisk betød noget. De mange positive elementer fra Uffes fortid, som filmfolkene forsigtigt præsenterede ham for, havde sin virkning. Uffe åbnede op og fik mod på livet igen:

"Det der først og fremmest fascinerede os ved Uffe er hans personlighed. Han er et utroligt rart menneske, og filmen udviklede sig til et kærlighedsforhold," fortæller Farkas, der stadigvæk ser Uffe en gang om ugen.

"Vi har villet lave et varmt, varmt portræt af et menneske. En person ligesom du og jeg, for hvem et eller andet pludselig går galt, og du er på bunden!" fortsætter Jenő.

"Filmen har forhåbentligt et budskab til de fagfolk, der har med sindslidende

at gøre: Den eneste vej frem er at holde de syge i hånden. Nogle af de sagsbehandlere, vi mødte i forbindelse med filmen, var meget søde, men også iskolde. De opsøgte Uffe, uden at kende ham, og troede at de kunne ordne alt muligt på en halv time. Det kan man ikke."

"Jeg vil gerne være med til at ruske op i det sociale væsen ved at lave en positiv film, som man også kan holde ud at se på," supplerer Fritz Hartz. "En film, der forhåbentlig når frem til de mennesker, der har ansvar for at skabe bedre tilværelser for de skæve eksistenser, som vores samfund også består af".

Af Susanna Neimann

Uffes Rum og Himmelen er mit tag - den anden rejse vertikalt distribueres af Det Danske Filminstitut



Plakatmotiv. Foto og montage: Jenő Farkas

INTERNATIONAL NETWORKING

Producer Søren Juul Petersen har været på kursus i ACE - Ateliers du Cinéma Européen og beretter til FILM.

"I'm quite surprised by you Danes. How do you manage?" - en lille gråhåret mand med sjov engelsk accent var ganske pludselig startet på at konversere mig. Han spurgte mig meget omkring kurset og komplimenterede mig (igen) for dansk films succes. Efter at vi havde talt en del om europæiske kontra amerikanske film, hvor jeg vistnok gav den lige i overkanten, fik han også hele historien omkring vores film *Skyggen (Webmaster)*. Da det efter flere minutters enetale endelig faldt mig ind at spørge: "Do you know anything about special effects?", svarede han tørt: "A bit - I did *Twister*".

At jeg stod overfor en sværvægter som instruktøren Jan de Bont, havde jeg ikke lige forestillet mig på sådan et kursus. Men inden jeg havde fået tid til at løbe spinatbedet tyndt, fik jeg et kammeratligt klap på skulderen, og han var allerede videre til den næste producer.

Flashback: I slutningen af 1999 var jeg så heldig at blive accepteret af den europæiske producerorganisation ACE (Ateliers du Cinéma Européen). Jeg startede med at indsende min ansøgning til kontoret i Paris i september 1999. Så ventede jeg omkring tre uger og fik at vide, at jeg var valgt som 1 blandt 20 kandidater, der skulle til en samtale i Paris. Af de 20 ville 10 få plads.

Mit projekt, *Under the Stars*, er en romantisk science fiction. Jeg tænkte før jeg ansøgte ACE, at det måske var for amerikaniseret/kommercielt, men jeg pitched filmen som *Bonnie & Clyde on the Moon* og henviste til Luc Bessons *Det femte element*.

Interviewet varede en times tid, og der var stor skepsis over for projektet. Men da jeg havde forklaret, hvordan vi ville gribe det an, vist brudstykker fra vores tidligere film, *Skyggen*, samt fra instruktøren Martin Hagbjers afgangsfilm *Manden fra dybet*, syntes de, det var et fantastisk eksotisk projekt. Derfor er det også min opfattelse, at hvis man søger om at komme ind i ACE, så skal man ansøge med det mest sjove, anderledes og alligevel kommercielle projekt, man kan opdrive. Så er man halvt inde! Når man først er kommet ind, opdager man, at ACE virkelig er et sandt guldæg.



Produceren Søren Juul Petersen. Foto: Zeitgeist

Man bliver nemlig stopfodret med brugbare informationer om alt fra grundlæggende filmfinansieringsstrategier, demografiske rapporter om de europæiske biografgængere over fild om de juridiske spidsfindigheder ved kontrakter indgået med store amerikanske salgsgenter til producerens opgave med story-editing og meget mere. Hovedworkshoppen, der varer en uge, består i undervisning i ovennævnte samt cases med visning og diskussion af film produceret af "gamle" ACE producere.

ACE er en organisation af europæiske filmproducere, der startede med, at man i 1992 stod med et meget sørgeligt stykke statistik. Kun 8% af al europæisk audiovisuel produktion blev vist i et land ud over sit eget, mens de amerikanske film var kommet op på en markedsandel på 80% i de fleste europæiske lande. Den europæiske filmindustri indså, at den allerstørste grund til denne situation måske var, at europæiske filmmagere totalt havde fejlet i at producere film, som publikum virkelig gad at se - og at grunden til det måske var, at alt for mange instruktører også var producere på deres egne historier, og at de sad isoleret uden adgang til information om markedet. ACE har derfor som fornemste opgave at skabe en ramme for bedre arbejdsbetingelser for europæiske producere. At give os 'facts & figures', at supplere os med rådgivere og konsulenter samt co-produktionspartnere, der kan hjælpe os med at skabe bedre europæiske film, der har mulighed for at blive vist i mange andre lande end hjemlandet.

Da vi som en af hovedøvelserne på hovedworkshop'en skal til at arbejde med A og B finansieringsplaner, får

alle, der er interesseret i det, tildelt en "Godfather", som skal hjælpe og guide med finansieringen af ens eget projekt - ikke kun på selve hovedworkshop'en, men også over de næste 12 måneder. Jeg er ret heldig, da den engelske salgsgent Michael Ryan synes, at mit projekt er spændende. Han tilbyder sig som min "Godfarther", og sammen får vi en A og B plan op og stå på første workshop. Om det lykkes at få fuldfinansieret *Under the Stars*, kan jeg selvfølgelig ikke sige på nuværende tidspunkt, men Michael Ryan hjælper meget til. Man skal selv være aktiv og opsøge sin "Godfarther", når man vil have noget ud af ham eller hende. Ikke noget med falsk beskedenhed. Til gengæld er de så som sagt forpligtet til at hjælpe når der er brug for det i mindst 12 måneder.

Jeg tror, at 'netværk' må være et af de vigtigste buzzwords, når det gælder om at få sine film ud over Danmarks grænser på bedst mulig måde. Og ACE er en fantastisk adgang til et europæisk netværk. Det er min klare overbevisning - nu hvor jeg er en del af "The ACE Network" - at jeg er kommet i den rigtige retning, og jeg med hjælp fra ACE nu er godt på vej til at have skrabet en del af de \$4 millioner hjem, jeg skal have til *Under the Stars*. Jeg skal nu "bare" finde \$1 million i Skandinavien. Og mon ikke de skandinaviske filminstitutioner og tv-stationer kan hjælpe mig med det? Det har jeg i hvert fald bildt ACE folkene ind.

Ønsker du at komme med i ACE eller blot høre mere, er kravene:

- at du skal have produceret mindst en spillefilm der har været vist i andre europæiske lande
- at du ikke er ansat men driver dit eget firma
- at ACE tror på dit projekt.

Søren Stevns og Charlotte Appelgren/Media Desk Danmark er rigtig gode at tale med, før du kontakter ACE. Ring til Filminstituttet på 33 74 34 00.

Alternativt kan du gå lige til sagen og kontakte ACE kontoret i Paris: tel. 00 33 1 44 61 88 30, fax 00 33 1 44 61 88 40, E-mail ace@pelnat.com. Og her er det Jessica, du skal tale med.

ACE - Ateliers du Cinema Europeen
For at komme med i ACE-organisationen skal man have deltaget i en workshop. De afholdes en gang om året i Normandiet, og efter at man har deltaget, er man automatisk med i ACE organisationen, som giver adgang til en række faciliteter såsom et årlige weekendseminar på Château d'Esclimont udenfor Paris, en række mindre en-dags seminarer om forskellige emner, der har en producers interesse, networking-middage på Cannes festivalen med en del ret interessante filmspidser m.m.m.

Af Søren Juul Petersen

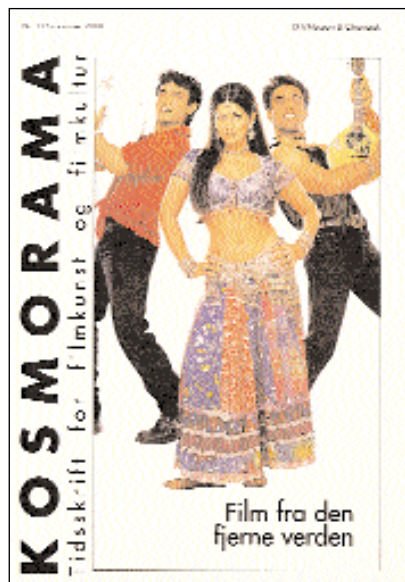
ARCHIMEDIA SEMINARER

Archimedia Network har programsat flere seminarer dette år om brug af arkivmateriale i forbindelse med dokumentarfilm. I november foreligger seminaret "The use of archive material in the production of documentaries for television and the new media". Seminaret, som er planlagt til at vare 3 dage, handler om adgang til materiale, kendskab til kataloger, ophavsret og materiale-research.

I oktober afholder Archimedia Network et seminar om "Theories and Practises regarding the Promotion and conservation of Sound" og i løbet vinteren 2000/2001 endnu et seminar under overskriften "What does the Future Hold for Europe's Cinema

Heritage". Archimedia er et netværk, der primært arbejder på at etablere relationer mellem de forskellige europæiske arkiver, laboratorier og universiteter. Det ledes fra Cinéma-thèque royale de Belgique og Université de Paris III.

Kontakt:
Telefon +32 2 507 8403
Fax +32 2 513 1272
e-mail archimedia@ledoux.be
www.ledoux.be/archimedia



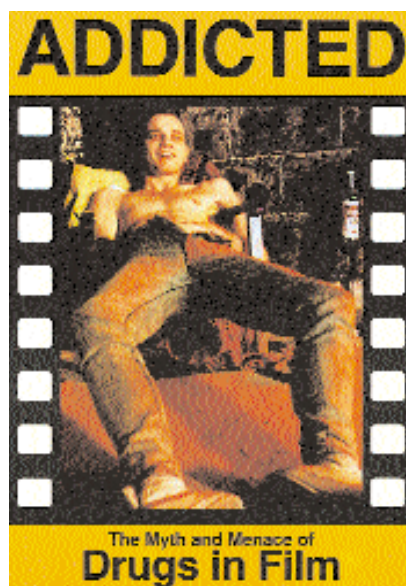
I KØDET PÅ VERDENFILMEN

Af Kim Foss

Inderne er måske indehavere af verdensrekorden i filmproduktion, men set fra et vestligt synspunkt er der stadig tale om en ren nichekultur. I *Kosmoramas* temanummer om verdensfilmen – godt timet op til den årlige Film fra Syd-festival – forklares forskellene i indisk film mellem Hindifilmen og den regionale indiske film imidlertid skridt for skridt. Her kan man bl.a. læse, at Hindifilmens referanceramme er religiøs-mytilogisk, mens den regionale film er verdenslig-historisk. Øvrige kapitler stiller skarpt på den ligeledes forsømte afrikanske filmkunst samt 'Bad Taste og High Art' i Hong Kong. Desuden belyses aspekter af brasiliansk, mexicansk og cubansk film. Ikke noget dårligt

udgangspunkt for en filmserie i Cinemateket.

Kosmorama nr. 225. Eva Jørholt (red.). 168 sider, kr. 175,00. Film fra Syd, 22. september til 1. Oktober 2000.



SKÆVE STRIMLER

Af Kim Foss

Det er nok de færreste bekendt, men en af verdens fremmeste formidlere af kulturfilm og skæve strimler residerer i Danmark på tiende år. Jack Stevenson er navnet. Den hyperaktive skribent og entreprenør har nu redigeret en ganske autoritativ gennemgang af stoffernes – de narkotiske, altså – filmhistorie, fra Kinescope-filmen *Opium Joint* fra 1894 og helt op til den biografaktuelle *Human Traffic*. Stevenson har selv skrevet de fleste af teksterne i *Addicted: The Myth*

and *Menace of Drugs in Film*. Det gælder dog ikke kapitlet om dansk film, der er forfattet af Simon Nielsen (med særlig fokus på 70'ernes stjernefilm samt *Tre slags kærlighed* af Mac Ahlberg og *Narko – en film om kærlighed* af Claus Ørsted). Bogens morsomste kapitel er en nøje genfortælling af historien i den norske propagandafilm *Himmel og helvete* fra 1969. Her skildres, hvorledes et nydeligt ungt par fra Oslo besøger Nyhavn, for at blive ledt i ufare af nogle højst dubiose danske hippier. Det ender naturligvis med at manden bliver offer for så uhyggelige hallucinationer, at han springer i døden fra sit hotelværelse!

Addicted: The Myth and Menace of Drugs in Film. Jack Stevenson (red.), Creation Books, 272 sider. Omkring 250 kr. i Cinematekets Boghandel.



DIE ASTA - MENNESKET, MYTEN OG FILMSTJERNEN

Af Carl Nørsted

Den 11. september 2000 på Asta Nielsens 119 års fødselsdag udkommer Poul Malmkjærs biografi om die Asta. Det er den første egentlige af slagsen, skønt de senere år har bragt mange bøger om-handlende forskellige aspekter af fænomenet Asta Nielsen. Ingen forfattere har dog tidligere opnået et egentligt overblik over Asta Nielsens liv og værk. Det er sket her i en fin velskrevet balance. Det sker uden alt for mange krydrede anekdoter og uden at tabe overblikket, derfor er bogen også uden note-apparat, hvad nogle måske vil beklage. Men her kan

man redde meget hjem på de fine registre, filmografier og litteraturhenvisninger. Det er utroligt så smagfuldt privatlivet er blevet integreret. Men integrationen er oplagt nødvendig, da Asta Nielsen netop involverede i alle tilfælde tre af sine mænd: Urban Gad, Ferdinand "Freddy" Wingårdh og Grigori Chmara direkte i sit filmarbejde. Filmene er behændigt skildret i enkeltblokke med få og relevante analyser. Det samme hensyn ydes også hendes øvrige kunstneriske aktiviteter på scenen og med sine lærere (både som decideret maler og senere som collage-kunstner). Bogen er interessant og relevant illustreret med meget sjældent set stills, privatfotos og faksimiler i både sort/hvid og farve.

Asta - mennesket, myten og filmstjernen. En biografi. 344 sider, kr. 375. Haase & Søns Forlag.

PRESSEN SKREV



weekendavisen d. 28. juli-3. august

LEGATBOLIGEN I PARIS

Statens legatbolig i Paris administreres af en stiftelse med navn efter boligens givere, Ludvig Preetzmann-Aggerholm og Hustru, hvis formål er at muliggøre ophold i paris for danske kunstnere, videnskabsmænd og andre årsarbejdere.

Boligen m/opholdsstue, sovealkove, badeværelse og køkken i 3, rue de la Perle, 75003 Paris er fuldt møbleret og udstyret til 4 personer. Huslejen er 5.500 francs pr. måned inkl. varme, lys og telefonabonnement.

For at tilgodese flest mulige ansøgere tildeles ophold som regel kun for én måned. Bemærk at det i januar 2001 imidlertid kun er muligt at leje legatboligen fra den 15. - 31. januar grundet maling af lejligheden.

Ansøgning om ophold i år 2001 med oplysninger om personlige og professionelle data samt beskrivelse af formålet for opholdet sendes inden 30. september 2000 til:

Ludvig Preetzmann-Aggerholm og Hustrus Stiftelse
Formand, Sekretariatschef Lisbet Rubinstein
Udenrigsministeriet, Asiatisk Plads 2, 1448 København K

WWW.DFI.DK ER IKKE LÆNGERE GUL

Mens sommerferien var på sit højeste, og regnen silede ned, arbejdede Film-instituttets lille web-squad ihærdigt med at lægge sidste hånd på instituttets nye websted og få det ud på nettet, hvilket skete 17. juli. I det følgende vil vi give en kort introduktion til sagerne og så i øvrigt opfordre til at kigge på www.dfi.dk.

Indholdet er organiseret i en række hovedpunkter med udgangspunkt i instituttets mange brugere: presse, filmbranche, skoler, biblioteker, cineaster, forskere, festivaler i ind- og udland. Filminstituttets vidtftavnende aktiviteter afspejler sig i indholdet på siderne, og at organisere indholdet i nogle fornuftige og brugervenlige kategorier har været en udfordring. Vi håber, at det er lykkedes.

NYHEDER MED E-MAIL

Det er nu muligt at abonnere på nyheder pr. e-mail. Man kan abonnere på nyheder inden for følgende kategorier:

- Nyheder fra DFI: generelle nyheder om/fra dansk film og Filminstituttet, pressemeddelelser etc. til alle film-interessererede, branchen og pressen.
- News from DFI: nyheder og aktuelt stof på engelsk til det udenlandske publikum.
- Nyheder fra Cinemateket: nyheder og pressemeddelelser om filmserier, arrangementer og aktiviteter i Cinemateket i København, primært rettet til pressen og til Cinematekets brugere og abonnenter.
- Undervisningsnyheder: nyt om undervisningsmaterialer, nye film i distribution, relevante aktiviteter og begivenheder for lærere og pædagoger, der arbejder med film i undervisningen.
- Nyheder til biblioteker: information primært til folkebibliotekerne om filmene i Filminstituttets distribution og relevante aktiviteter og begivenheder for bibliotekerne, der varetager formidling og udlån af Filminstituttets kort- og dokumentarfilm over for publikum.

For alle nyhedskategorierne gælder det, at brugerne selv kan til- og framelde sig på websiderne. Vi har valgt at inddele nyhederne i de nævnte kategorier (i stedet for blot at have én samlet nyhedstjeneste), for derved at

kunne målrette informationerne så meget som muligt. Flere kategorier vil komme til efterhånden.

Alle nyhederne vil også ligge på webstedet, så er man ikke til e-mail-nyheder kan man i stedet selv klikke sig ind på de relevante sider. Gamle nyheder vil også være tilgængelige i et søgbart arkiv.

SØG!

Webstedet er nu forsynet med en stærk søgemaskine, som der er henvisning til øverst på alle sider. Søgemaskinen søger efter de(t) indtastede søgeord på hele webstedet, og resultatet af søgningen præsenteres overskueligt i hovedkategorier.

DESIGNET

Det nye webdesign adskiller sig fundamentalt fra det gamle og er i tråd med instituttets øvrige design. Instituttets "logo" er løbende genstand for en vis undren og debat, men på webforsiden har man nu mulighed for at se meningen med galskaben i form af en animation, hvis bevægelser kan styres af musen. Prøv selv! (Hvis der ikke er noget der bevæger sig på din skærm, skal du installere Flash Player 5 på din computer).

Når man bevæger sig ned i strukturen er det den enkle og overskuelige stil, vi har sat i højsædet, dels fordi det harmonerer med instituttets design i øvrigt, dels fordi webstedets kompleksitet nødvendiggør det enkle og overskuelige, hvis man ikke skal miste orienteringen. Og så har vi i øvrigt gjort os umage med, at alle siderne kan udskrives.

Designet er udført af Mondo A/S i samarbejde med Filminstituttet og e-Types, der står bag instituttets overordnede designkoncept. Mondo er også leverandør af webstedets bagvedliggende teknik.

SERVICEKANAL OG DEBATFORUM

Websiderne vil i stigende grad blive en integreret del af Filminstituttets informationsaktiviteter og skal aflaste og supplere de traditionelle medier og distributionskanaler i takt med at nettet udvikler sig, og flere og flere af instituttets brugere også bliver webbrugere.

Det er målet, at alt hvad instituttet



arbejder med, støtter eller deltager i, skal man kunne finde relevante og opdaterede oplysninger om på nettet. www.dfi.dk skal først og fremmest være en elektronisk servicekanal og informationsressource for instituttets mange brugere. Søger man film-anmeldelser, nyt om de kendte og quizzer, hvor man kan vinde biograf-billetter eller drømmerejser, må man til gengæld søge andre steder.

På debatsiderne er der mulighed for at give sit besyv med om hvad som helst, så længe der handler om film, og så længe det foregår i en civiliseret tone. Vi håber, at den til tider både livlige og ophedede debat om dansk film og Filminstituttet fremover (også) vil finde sted på nettet. I skrivende stund er der gang i debatten om, hvorvidt Filmværkstedet kun er for de "indviede".

FREMtiden

I løbet af efteråret 2000 vil www.dfi.dk blive udvidet med

- elektronisk bestilling af kort- og dokumentarfilm fra distributionskataloget.

- Danmarks Nationalfilmografi med oplysninger om danske film, primært spillefilm fra perioden 1968-2000. Filmografien vil løbende blive udbygget og vil ende med at indeholde data om alle danske film.

- Bibliorama som er en database med bibliografiske data og udlånsstatus på ca. 25.000 bøger på Filminstituttets Bibliotek.

Senere vil artikler fra FILM (bladet du sidder med i hånden) også blive tilgængelige i elektronisk form, og vi arbejder tillige på at gøre artiklerne i Kosmorama tilgængelige på nettet.

Velkommen på www.dfi.dk. Kommentarer og idéer modtages gerne på ua@dfi.dk. Eller brug debatsiderne på nettet!

Af Ulrik Andersen, webredaktør

Flash Player 5 kan hentes og installeres gratis fra www.macromedia.com.

Når du er på webforsiden og ser animationen bevæge sig henover skærmen, kan du prøve at trykke på Q-tasten på tastaturet...

FEDE TIDER FOR YNGRE CINEASTER

I november åbner Danmarks første internationale børnefilmfestival, en omfattende skolebioordning er under opsejling, en børnefilmkaravane skal tilgodese provinsen, og Sommerbio for Børn har lige slået nye rekorder

Mindre end en måned før jul får Københavns børn en ekstra julegave: BUSTER - Københavns Internationale Børnefilm Festival med omkring 50 spillefilm fra hele verden.

Arrangementet åbner den 28. november og slutter den 2. december 2000. Når festivalen slutter har hovedstadens børn mellem 4 og 13 år haft mulighed for at se film fra hele verden, og en jury bestående af 20 børn i alderen 10-13 år har udvalgt vinderen af BUSTER Grand Prix, en pris på omkring en kvart million kroner. Ud over den internationale konkurrence inkluderer festivalen Nordisk Fokus og Panorama samt en retrospektiv sektion.

Filmene vises i Cinemateket, Palads og Park Bio. I Park bliver der en børnedokumentarsektion, mens Cinemateket fokuserer på workshops og animationsfilm. Åbningen af BUSTER-festivalen sker samtidig med juleåbningen af Tivoli, og der arbejdes i øjeblikket på et samarbejde på den front.

Det Danske Filminstitut er stifter af BUSTER. Bag initiativet står i øvrigt Nordisk Film Biografer, Den Danske Filmskole, DR B&U, Thinderbox, Danske Børnefilmklubber, Egmont Børnefilm og Byens Børn.

SKOLEBIO I NORDJYLLAND

Også i Nordjylland kan børnene glæde sig til at skifte den sorte tavle ud med det hvide lærred. Amtet indgår nemlig nu et samarbejde med Det Danske Filminstitut, de lokale biografer, filmudlejerne og skolerne om en skolebioordning. Et initiativ, der allerede har premiere i oktober, hvor de første klas-

ser skal i biografen og efterfølgende have undervisning om film. En pædagogisk konsulent står for koordinering af filmprogram, undervisning og booking og Det Danske Filminstitut udarbejder undervisningsmateriale til de konkrete film. Foreløbig er der udvalgt 16 spillefilm til det første år. Flere amter har allerede vist stor interesse for projektet.

SAMSØ

I maj fik Samsø sin første børnefilmfestival, Absolut Samsø. Et pilotprojekt, der dels havde til formål at give øens børn et skud filmvitaminer og lærerne noget inspiration til undervisningen, dels at teste forskellige film på målgrupperne og skabe opmærksomhed omkring øens eneste biograf. Alle dele fungerede tilfredsstillende, så i det kommende år vil en form for børnefilmkaravane byde sig til i flere tyndt befolkede områder.

SOMMERBIO

Endelig er der det netop overstående Sommerbio for børn. Fem uger med gratis forestillinger for de tre- til syvårige. Her kunne poderne nyde *Cirkeline*, *Klods Hans*, *Bror min Bror* og mange andre kaloriefyldte filmlækkerier. Om det var den forsvundne sommer eller det forrygende program, der gjorde udslaget er uvist; men i hvert fald fordoblede Sommerbio for Børn næsten sit besøgstal i forhold til sidste år. En enkelt gang måtte Vanløse Bio endda tage balkonen til hjælp for ikke at sende børnene ud i gråvejret igen.

Læs mere om BUSTER på www.buster.nu

Af Peter Engel, projektleder

KONFLIKTER PÅ FILM

Det Danske Filminstituts Nyhedsbrev til de danske skoler fokuserer i efterårsnummeret på konflikter og film. Til seks nyere film er der lavet undervisningsmateriale, som findes på www.dfi.dk. Filmene i pakken er *Pigerne i 4.b*, *Ogginoggen*, *Sinans*

Bryllup, *Royal Blues*, *Drengene fra Ølseagle* og *Jamen I forstår mig ikke*. Materialet kan bruges af børn og unge i alderen 9 - 18 år, det er udarbejdet af Jan Jonasson og Marianne Munis, Statens Pædagogiske Forsøgscenter.

NY LOW-BUDGET PULJE TIL SPILLEFILM

DFI har besluttet at anvende de afsatte støttemidler, som desværre ikke kom i spil i puljeaftalen med DR, til en særlig satsning på danske low-budget spillefilm. Low-budget puljen søges på sædvanlig måde hos en af filmkonsulenterne for spillefilm og sagsbehandlingen følger de normale regler. Der kan maksimalt støttes med 3 mio. kr. pr. projekt fra denne pulje og der er ikke særlige deadlines.

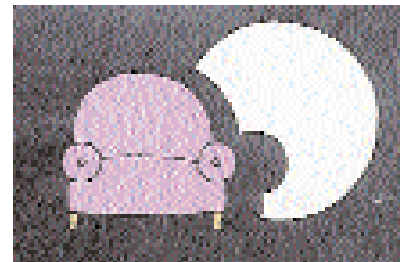
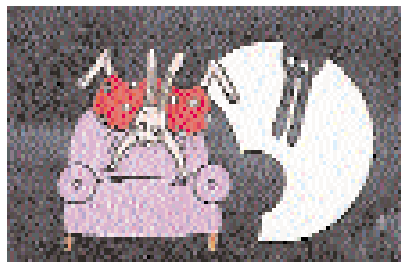
Gert Duve Skovlund: "Jeg er meget glad for low-budget-ideen, da den åbner mulighed for at "tage en chance" så at sige - altså for at få en god lille film for en billig penge - evt. fra en ny eller mindre kendt instruktør. Jeg har faktisk nogle manuskripter - færdige eller inde i en fin udvikling - der ville være velegnede til netop dette "format" og ser meget positivt på dette initiativ."

FLERE PENGE TIL KARLA KANIN

DFI har besluttet at anvende den ekstraordinært store tilbagebetaling på spillefilm i 2000 til flere danske *Karla Kanin*-produktioner. Udover børnefilmkonsulenternes satsning på i alt 3 mio. kr. fra det ordinære budget vil *Karla Kanin*-puljen blive tilført yderligere 3 mio. kr. fra tilbagebetalingspuljen. Alle *Karla Kanin*-produk-

tioner støttes efter indstilling fra børnefilmkonsulenterne.

Thomas Danielsson: "Det glæder mig meget at vi har fået ekstra midler til *Karla Kanin Bio*-projektet. Det betyder at vi kan planlægge på længere sigt og give flere instruktører mulighed at arbejde for de helt små. Jeg ser frem til mange ansøgninger."



ET UTROLIGT FILMTILBUD

To af verdens mest aktive filmarkiver - Cineteca del Comune di Bologna og Nederlands Filmmuseum - er ærlige værter for Il Cinema ritrovato, der frit oversat betyder "den genfundne film". Festivalen finder sted hvert år i begyndelsen af juli i den stemningsfulde italienske by Bologna i det nordøstlige Italien. Man viser her offentligheden, hvilke interessante film alverdens filmarkiver i årets løb har genopdaget og gjort visningsklare, og det gælder både stum- og tonefilm indenfor dokumentarisme, fiktion og eksperimentalfilm.

De stumme film vises med musikunderlæggelse af alverdens bedste spillekanter og på domkirkepladsen arrangeres åbne filmvisninger med

fuldt symfoniorkester under stjernehimlen. I Bologna vises film otte dage i træk fra kl. 9 morgen indtil sent nat, og parallelt holdes der konferencer om museale emner.

Dette års festival koncentrerer sig om store kvindelige Hollywood-stjerner i overgangen mellem stum- og tonefilm. Danmark gjorde sig bemærket ved en udstilling arrangeret af Claus Kjær med den danske kostumetegner Max Rée's arbejder på filmen *The Scarlet Letter*, og med den nyfundne Laurel og Hardy-trailer (på tysk!) til *Pardon Us*.

Se www.cinetecadibologna.it

Af Carl Nørrested

BARNEY

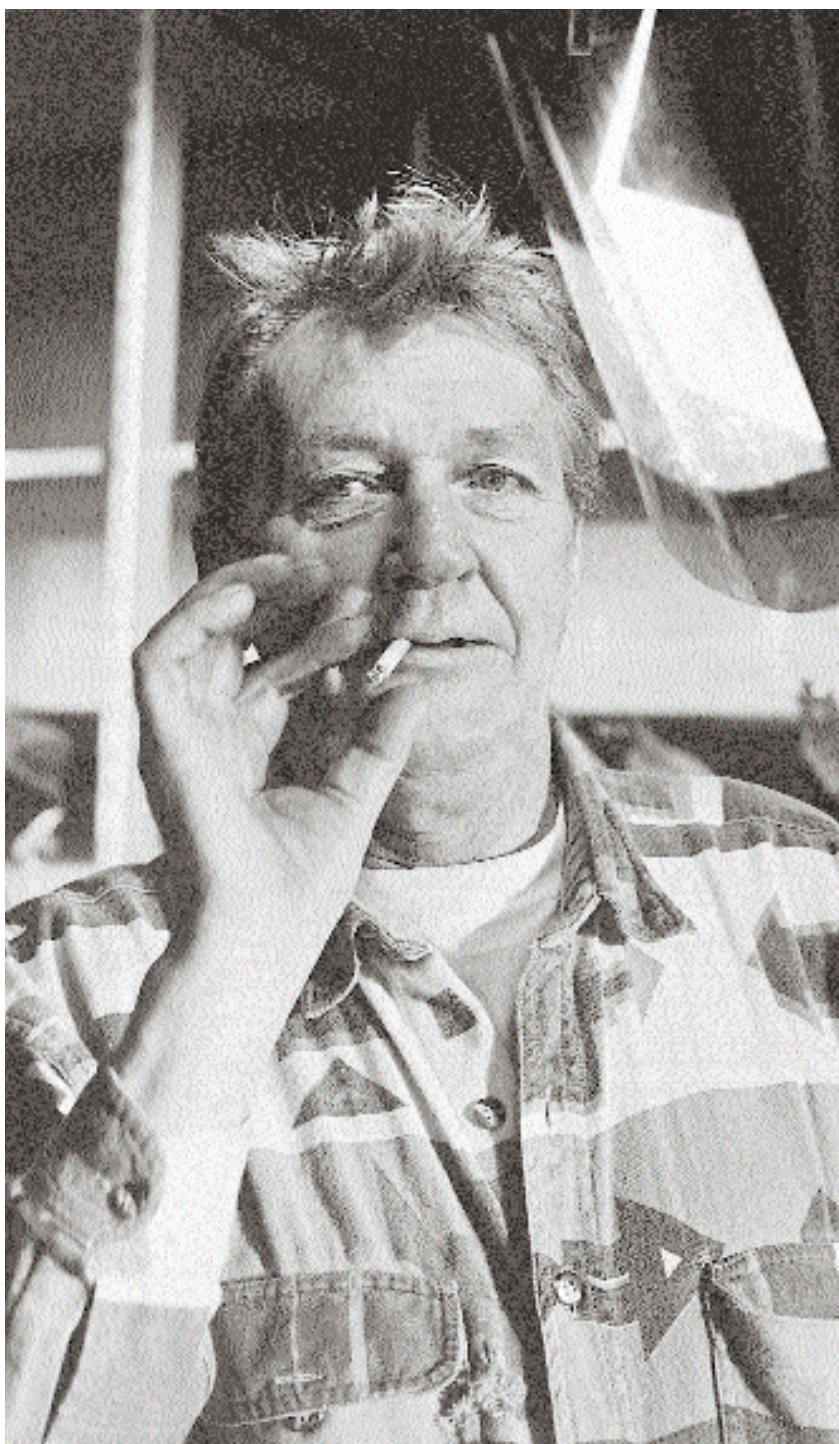


Foto: Steen Møller Rasmussen

Leif Fick. Et kendt navn i filmbranchen – eller ikke? Skal man ikke hellere sige ”Barney”?

For Barney og Leif er den samme person, og navnet er så indarbejdet, at man på utallige eftertekster kan se: Lys: Leif ”Barney” Fick.

Den 18. august fejrede Barney sit 25 års jubilæum med en reception på Det Danske Filmstudie. I 1975 blev han fast tilknyttet Studiets lysafdeling med filmen *Per* som den første produktion. Derefter er det vel kun Barney selv, der ved, hvor mange produktioner med ham bag kabler og lamper, der er løbet over scenen.

Men det begyndte ikke på ASA, som studiet hed dengang. Allerede i 1961 begyndte den tidligere sømand Barney sin karriere i Saga Studierne på Annetvej i Charlottenlund. Det var her, at Dirch Passers store succeser så dagens lys. I mange af Passers hit var Barney med i miniroller, som for eksempel postbudet i *Hvem støver af* og mange andre sjove såkaldte ”Cameo-appearances”.

Saga studierne blev nedlagt, der blev bygget rækkehus på grunden (hvor bl.a. Poul Hartling boede mange år), og firmaet blev slået sammen med Palladium i Hellerup havn. Barney fulgte med.

Her mødte han mange af dansk films nuværende navne som unge boomere og stik-i-rend-drenge: Anders Refn, Jens Ravn, Lars Brydesen og mange andre. Også Palladium måtte dreje nøglen om efter mange år, og de fine studier er nu sejlklub med skibshaller, og hvor trækkene i studie 1 bruges til at tørre sejl i. Barney, som hele tiden var free-lance, kom så til Lyngby. Og hvorfor så netop kælenavnet ”Barney”? Hvem husker ikke Flintstones eventyr i Bedrock. Fred Flintstones nabo og bedste ven hedder netop Barney, og da Leif var (og er) en god parodist, blev han kendt som den, der var bedst til at tale som Barney. Selv har jeg arbejdet som produktionsleder på skiftende produktioner med Barney i 26 år og har i den tid altid været tryk, når han var på lyset. En medarbejder, der altid har en munter bemærkning, et opmuntrende ord selv i de værste kriser. Når regnen siler ned, og råfilmen er slut, og hele filmholdet er i opløsning, kan Barney finde på noget sjovt at sige. En klippe på et filmhold.

Barney har desuden gæsteoptrædt som filmproducent, idet han er delejer af verdensfirmaet Klynk Film, som i 1974-75 producerede dets eneste spillefilm: *Prins Piwi*. Umiddelbart blev filmen ikke nogen særlig økonomisk succes, men er senere blevet en form for kult-film, som producenterne kan være stolte af.

Det siges, at dansk film består af 60% anekdoter og 40% hårdt arbejde. I hvert fald de første 60% er Barney god for, stol på det. Når man var lidt nede på en optagelse, var det almindeligt, at man lige bad ham om at lave ”Axel Strøbye-nummeret”. Det skal ses. Ved afslutningsfesten efter filmen *Hærværk*, som blev afholdt i Filmstudiets ”gamle”, ret lille kantine, efter 18 timers arbejdsdag, holdt Barney en 15 minutters lang tale til hele holdet på ”japansk”, og alle forstod hvert et ord!

Når Barney går hjem fra studiet den 1. september i år, er det for ikke at vende tilbage som Lysets Mester, men som pensionist. Vi ønsker Barney tillykke med de mange år blandt kablerne, tillykke med jubilæet og held og lykke med et yderst velfortjent otium.

p.s. Behøver man at tilføje, at Barney er en fantastisk lysmand, som alle fotografer har været lykkelige for at samarbejde med og inspireres af..

Af Per Årman

MONAS VERDEN

Mandag den 21. august startede optagelserne til Jonas Elmers nye spillefilm *Monas verden*. Som det var tilfældet med Elmers debutfilm *Let's Get Lost* (1997), bliver improvisation en bærende del af arbejdet med komedien *Monas verden*. Men i modsætning til *Let's Get Lost*, hvor improvisationen var begrænset til en lukket kreds omkring optagelserne, er der nu mulighed for, at alle med internetadgang kan deltage i skriveprocessen, idet man løbende kan komme med gode ideer på filmens website.

I øjeblikket er Elmer ved at færdiggøre manuskriptet sammen med manuskriptforfatter Nikolaj Peyk, og han går hver aften ind på websitet og læser de hundredvis af gode ideer, der er skrevet af nettets brugere. Under optagelserne er det stadig muligt at sende forslag til Elmer og dermed bidrage til filmens fortsatte udvikling.

I et nyhedsbrev, tilknyttet websitet, udtaler Elmer, at ”forslagene allerede [har] været til stor inspiration. Flere gange har jeg måtte overveje, om publikums idé måske var sjovere eller bedre end det, jeg selv havde tænkt mig frem til. Det giver helt nye muligheder at have denne idébank at trække på.”

På websitet kører Jonas Elmer et par gange om ugen de i øjeblikket ti bedste forslag til replikker og rollernes karakterer. I uge 34 lå følgende replik, skrevet som replik til Sidse Babett Knudsens rolle Mona, nummer 2 på websitets top 10: ”Du er kun så lækker som din seneste scoring!”

På rollelisten ses, udover Sidse Babett Knudsen i hovedrollen, bl.a. Thomas Bo Larsen, Mads Mikkelsen, Klaus Bondam, Bjarne Henriksen og Nikolaj Kopernikus. *Monas verden* produceres af Per Holst Film og har et budget på 16 mio. kr. Filmen har fået bevilget 8 mio. kr. i støtte fra Det Danske Filminstitut ved filmkonsulent Gert Duve Skovlund og støttes desuden af TV2, TV1000 og Nordisk Film og TV Fond. Filmen har forventet premiere i de danske biografer efteråret 2001.



Foto: Nana Reimers

BOX OFFICE AUGUST 2000

Sommerens filmudbud har været domineret af film, der er blevet markedsført i større eller mindre omfang på deres hovedrolleindehavere. *Jeg, mig og Irene*, der er listens højst placerede film, er Jim Carreys anden film i år (den tredje bliver *How the Grinch Stole Christmas*, der har premiere d. 1. december). Filmen er hans tilbagevenden til komediegenren. Ligesom andre af sine kollegaer med komediebaggrund som f.eks. Robin Williams, Tom Hanks og Steve Martin har Carrey bevæget sig imod de mere seriøse roller, efter først at være etableret som stjerne. Både Truman Show og især *Man on the Moon* var således genre-mæssigt langt fra de tidlige Carrey-film såsom *Ace Ventura* og *Dum, Dummere*. Men tilsyneladende har dette genreskift ikke haft indflydelse på hans box office appel i Danmark. *Jeg, mig og Irene* er blevet set af 164.000 tilskuere. Til sammenligning havde hans sidste "rene" komedie *Liar, Liar* fra 1997 216.000 tilskuere.

Sommeren har også budt på *M:I-2* med Tom Cruise og *The Patriot* med Mel Gibson, og uden sammenligning i øvrigt *Slip Hestene Løs* med Erik Clausen, der på kun 17 dage har solgt 72.625 billetter.

Traditionelt regnes både Mel Gibson og Tom Cruise blandt de mest sælgende amerikanske skuespillere, men ser man nærmere på deres film inden for de sidste 3-4 år, er det faktisk meget svingende box office resultater, de har præsteret i danske sammenhænge. Bedst er det gået for Mel Gibson, som siden 1996 har haft bærende roller i 4 film udover *The Patriot*. *Ransom* fra 1996 nåede op på 274.000 tilskuere efterfulgt af *Dødbringende Våben 4* med cirka 250.000 tilskuere. Betydelig mindre succes havde sidste års *Payback* med cirka 100.000 solgte billetter og endelig *Conspiracy Theory* fra 1997, der blev set af 73.000 tilskuere. Tom Cruise var i en længere periode bundet af optagelserne på *Eyes Wide Shut* og har derfor kun medvirket i tre film udover den, nemlig *Jerry Maguire*

fra 1996, *Magnolia* fra 1999 og *M:I-2*. *Magnolia* havde han en mindre betydelig rolle, og var næppe et afgørende aktiv i filmens markedsføring. Men selvom både *Jerry Maguire* og *Eyes Wide Shut* havde hæderlige publikumstal på henholdsvis 117.000 og 100.000 solgte billetter, er det dog langt fra tal, der når *M:I-2*, der indtil nu er set af 262.555.

Trods sommerens forløb uden sol og varme, har der været en nedgang i markedet i løbet af sommeren. Ser man på box office niveauet fra begyndelsen af juni i år, var det samlede antal af solgte biografbilletter gået næsten 6% frem i forhold til samme periode sidste år. Men i sommerens løb er fremgangen nu blevet reduceret til 3,5%, og med et særligt stort fald i juni måned. Dette er naturligvis ingen overraskelse, idet EM i fodbold som altid har været en hård konkurrent til biografene.

Både i Danmark og i Norge forsøgte branchen at imødegå den forventede nedgang med forskellige brancheinitiativer, der skulle sætte fokus på biografene i den svage sommerperiode. I Danmark afvikledes Sommerbiffen og Fire Festlige Feriedage, og selv om der ikke foreligger en kvantitativ vurdering af projekterne, så er den brede og længerevarende effekt på det samlede box office desværre nok udeblevet. I Norge derimod har brancheforeningen Film & Kino med deres tilsvarende lokale projekt Sommerkino, der løb fra midten af maj til juli, formået at løfte markedet med 26% i forhold til det foregående år. Det må siges at være særdeles tilfredsstillende, hvorfor man agter at gentage Sommerkino i 2001.

Af Jimmy Bredow

RETTELSE

Ved en fejl glemte vi i sidste nummer af FILM at kreditere Søren Kuhn for affotografering af Guldhjerte-bogen s.12-13. Vi beklager.

I sidste nummer af FILM skrev vi under INDKØB, at *Uffes rum* er instrueret af Fritz Hartz og Jenö Farkas. Der skulle kun have stået Fritz Hartz.

60/40 DEADLINE

Sidste 60/40 deadlines bliver som følger:

- Fredag d. 15. september kl. 12.00 med afgørelse d. 1. november 2000

- Mandag d. 11. december kl. 12.00 med afgørelse d. 1. februar 2001.

Ansøgning om produktionsstøtte sendes/afleveres til

Det Danske Filminstitut
Produktion & Udvikling, 3. sal
Attention: Projektkoordinator
Jane Graun

STATUS PÅ MEDIA II'S DOKUMENTAR-FILMSTØTTE

MEDIA II som løber 1996-2000 har givet udviklingslån til 309 dokumentarfilm fordelt på følgende lande:

Belgien 23; Danmark 7; Finland 12; Frankrig 98; Grækenland 10; Holland 13; Irland 12; Island 3; Italien 16; Luxembourg 2; Portugal 3; Spanien 14; Storbritannien 39; Sverige 5; Tyskland 41; Østrig 11

TOP 20 / PERIODEN 17. JULI - 27. AUGUST

PLADS	FILM TITEL	DISTRIBUTØR	ANTAL DAGE	6 UGERS BILLETTER	TOTAL ANTAL BILLETTER
1	JEG, MIG OG IRENE	CON/FOX	45	137.049	164.400
2	SCARY MOVIE	CON	17	134.388	134.388
3	M:I-2	UIP	52	131.626	262.555
4	THE PATRIOT	NORD/CTS	24	97.871	97.871
5	THE PERFECT STORM	SMD/WAR	38	80.528	80.528
6	SLIP HESTENE LØS (DK)	SMD	17	72.625	72.625
7	HIGH FIDELITY	BVI	24	53.720	53.720
8	PEDDERSEN & FINDUS	SF-FILM	52	42.652	72.366
9	GLADIATOR	UIP	101	35.310	321.554
10	28 DAGE	NORD/CTS	59	20.776	46.267
11	60 SEKUNDER	BVI	72	20.643	115.167
12	BIG MOMMA'S HOUSE	CON/FOX	10	20.285	20.285
13	FLINTSTONES I VIVA ROCK VEGAS	UIP	31	19.321	19.321
14	GALAXY QUEST	UIP	38	18.737	18.737
15	EAST IS EAST	SMD	52	16.683	24.588
16	POKEMON	SMD/WAR	136	15.354	123.584
17	AMERICAN BEAUTY	UIP	192	12.082	340.054
18	AMERICAN PSYCHO	CON	87	9.892	58.103
19	ROMEO MUST DIE	SMD	3	8.755	8.755
20	DET NÆSTBEDSTE	BVI	52	8.602	15.942

PRISER

ANNECY, FESTIVAL INT. DU FILM D'ANIMATION	00/05/00
RUN OF THE MILL, Børge Ring	UNICEF-prisen
BANGKOK, EU-FESTIVAL	00/06/00
FESTEN, Thomas Winterberg	Juryens Pris for Bedste Instruktør
TROJA, INTERNATIONAL FILM FESTIVAL	10/06/00
FRUEN PÅ HAMRE, Katrine Wiedemann	Bedste Kvindelige Skuespiller, Bedste Fotografering
BODRUM, INTERNATIONAL ENVIRONMENTAL FILM FESTIVAL	10/06/00
FALKEHJERTE, Lars Hesselholdt	Ungdomsjuryen for Bedste Spillefilm
ROM, FANTASY FILM FESTIVAL	15/06/00
BESAT, Anders Rønnow Klarlund	Bedste Film
TORONTO, WORLDWIDE SHORT FILM FESTIVAL	22/06/00
SUNDAY IN THE PARK, Teis Dyrkjær-Hansen	Bedste Animation
VALENCIA, CINEMA JOVE	25/06/00
PIZZA KING, Ole Christian Madsen	Guldmännen (hovedprisen)
AVANCA (PORTUGAL), CINE CLUBE DE AVANCA 2000	30/07/00
H.C. ANDERSEN OG DEN SKÆVE SKYGGE, Jannik Hastrup	Hædrende Omtale
MONTREAL, FESTIVAL JUST FOR LAUGHS	22/07/00
I KINA SPISER DE HUNDE, Lasse Spang Olsen	Bedste Film
HOLLYWOOD, FILM FESTIVAL	07/08/00
HER I NÆRHEDEN, Kaspar Rostrop	Hollywood European Film Award
KØBENHAVN, AMAGER BIO/HOLMBLADSGADES BEBOERE	16/08/00
SLIP HESTENE LØS, Erik Clausen	Bedste Film om Holmbladsgadekvarteret
ODENSE, FILM FESTIVAL	19/08/00
GHEITOPRINSESSE, Cathrine Asmussen	Grand Prix
DEN HØJESTE STRAF, Tómas Gislason	Bedste Dokumentarfilm
IB SCHÖNBERG, Ole Roos	Bedste Portrætfilm
TILBAGE TIL BYEN, Michael W. Horsten	Bedste Novellefilm
I DANMARK, Camilla Buttingsrud	Hædrende Omtale
SPOTLESS, Jessica Nielsson	Danske Filminstruktørers Kollegiale Pris
ZONEN, Ben van Lieshout	Int. Grand Prix
VED VERDENS ENDE, Konstantin Bronzit	Int. Mest Opfindsomme Film
RUFINO, Octavi Masia Antolis	Int. Mest Overraskende Film
BOFETADA, Aron Benchetrit	David Meekers Personlige Pris
HERD, Mike Mitchell	Alexandra Finlays Personlige Pris
LA COMTESSA DI CASTIGLIONE, David Lodge	Jan Kaspersens Personlige Pris
SARAJEVO, FILM FESTIVAL	26/08/00
BLEEDER, Nicolaoas Winding Refn	FIPRESCI Juryen Bedste Film
DANCER IN THE DARK, Lars von Trier	Andenpremie, Panorama

NYE FILM I DISTRIBUTION

FILMTITEL	INSTRUKTØR	SPILLETID	LAND	PRODUKTIONSÅR
DANSER	Ulrik Wivel	45 min.	Danmark	2000
DIGTER	Claus Bohm	48 min.	Danmark	2000
GÅ PÅ VANDET	Westman, Gertten	83 min.	Danmark/Sverige	2000
HIMMELSTORM	Kassandra Wellendorf	20 min.	Danmark	2000
LIVET MELLEML HUSENE	Lars Mortensen	57 min.	Danmark	2000
PIGEN FRA ORADOUR	Ib Makwarth	23 min.	Danmark	2000
SNEDRONNINGEN	Jørgensen, Kuncewicz	28 min.	Danmark	2000
SUSANNE SILLEMANN	Cæcilia Holbek Trier	25 min.	Danmark	2000
UDSTILLEDE, DE	Jesper Jargil	78 min.	Danmark	2000

KORT- & DOKUMENTARFILM MANUSKRIFTSTØTTE 29. MAJ - 14. AUGUST

ARBEJDSSTITEL	FORFATTER	INSTRUKTØR	PRODUCENT	KONS	BEMÆRKNING	STØTTE	STØTTE I ALT
KONSULENTORDNING, BØRN							
H+	Randi Lindeneg		Nordisk Film & TV A/S	UHN		25.000	25.000
HVIS BARE	Louise Dethlefsen, Louise Kjeldsen		Koncern TV og Filmproduktion ApS	UHN		40.000	40.000
KONSULENTORDNING, VOKSNE							
DER SKU' BARE SKE NOGET	Aage Rais		Radiator Film	ABN		30.000	30.000
SEXUEL MAGI	Steen Schapiro			ABN		20.000	20.000
TILGIVELSE	Vibeke Juel	Vibeke Juel		ABN		30.000	30.000
VILLAR	Eva Koch			ABN		10.000	25.000
DEN KLASSISKE KLOVN	Jørgen Lorenzen	Poul Larsen	Jørgen Lorenzen	JH		25.000	25.000
GRUNDMAGI OG ANVENDT MAGI	Lefj Marcussen, Svend Johansen		Filmforsyningen ApS	ABN		20.000	20.000
SIGNE OG FELIX	Lars Johansson, Kirsten Blohm			ABN		25.000	25.000
TO MÅ MAN VÆRE	Ulla Boye		Jensen & Kompagni A/S	ABN		25.000	25.000

KORT- & DOKUMENTARFILM PRODUKTIONS- & UDVIKLINGSSTØTTE 29. MAJ - 11. AUGUST

ARBEJDSSTITEL	FORFATTER	INSTRUKTØR	PRODUCENT	KONS	BEMÆRKNING	STØTTE	STØTTE I ALT
KONSULENTORDNING, BØRN							
101 BØRNEFILM PÅ NETTET		div.	one-O-one	UHN	udv	100.000	200.000
ELEFANTEN OG SOMMERFUGLEN		Annette Riisager	Video One	UHN	prod	780.000	837.000
KONSULENTORDNING, VOKSNE OG UNGE							
THE FREEWAY		Jacob Thuesen	Tju Bang Film	JH	udv	158.000	158.000
GRØNLAND		Anne Wivel	Barok Film	JH	udv	104.000	222.360
HIPHOP		Rúnar J. Gudnason, Jacob Nordentoft	Jensen & Kompagni	JH	udv	75.000	75.000
TILBAGE TIL FRIHEDEN		Mikala Krogh, Sidse Stausholm	Tju Bang Film	JH	udv	100.000	100.000
DER ER INGEN VEJ UDENOM		Dan Säll	Dan Säll Film & Video	JH	prod	900.000	1.054.000
DE HAITIANSKE MALERE		Jørgen Leth	Bech Film	JH	prod	300.000	315.000
LEVENDE ORD 3		Dola Bonfils	Magic Hour Films	JH	prod	700.000	700.000
MIN FREMMEDE FAR		Phie Ambo-Nielsen	Cinevita Film Company	JH	prod	700.000	725.000
RÆDSELSKABINETTET		Flemming Lyngse	Barok Film	JH	prod	500.000	515.000
BORDET FANGER		Simon Plum	Angel Production	ABN	udv	77.000	77.000
KRIG		Jens Loftager	Bech Film	ABN	udv	72.000	102.000
KUNSTENS MANGE ANSIGTER		Mette-Ann Schepelem	Bech Film	ABN	udv	104.000	134.000
MANAUS OPERA HUS		Torben Garbo	Steen Herdel & Co.	ABN	udv	52.000	77.000
PALLE NIELSEN		Jytte Rex	Kollektiv Film	ABN	udv	86.000	106.000
COTTEN CLUB PIGERNES TORSDBAGE		Mariella Harpelunde Jensen	Calyx Filmproduktion	ABN	prod/Lo.I.	700.000	85.000
DET STJÅLNE ALFABET		Katrine Nyholm	Bech Film	ABN	prod	43.000	268.000
GAMLE GRØNLÆNDERE FORTÆLLER		Karen Littauer	Magic Hour Films	ABN	prod	900.000	920.000

SPILLEFILM MANUSKRIFTSTØTTE 29. MAJ - 11. AUGUST

ARBEJDSSTITEL	FORFATTER	INSTRUKTØR	PRODUCENT	KONS	BEMÆRKNING	STØTTE	STØTTE I ALT
KONSULENTORDNING, BØRN							
DE TRE MUSKETERER	Morten Henriksen		Magic Hour Films	TD	manus	60.000	60.000
ENSOMME HJERTERS KLUB	Klaus Kjeldsen, Lotte Suwalski		Cosmo Film A/S	TD	suppl. manus	80.000	160.000
FOLEHAVEN	Kim Leona, Janus Nabil Bakrawi		Nimbus Film Productions	TD	suppl. manus	50.000	265.000
ULVEPIGEN (HUNGERBARNET)	Morten Køhlert		ASA Film	TD	suppl. manus	60.000	260.000
PRINSEN OG TJENEREN	Thomas Winding		Easy Film	TD	suppl. manus	100.000	200.000
SKO PÅ BORDET	Hans Kragh-Jacobsen		Tinderbox	TD	suppl. manus	60.000	90.000
KONGEN AF SYDSPANEN	Thorstein Thomsen, Iselin Hermann		Moonlight Filmproduktion	TD	manus	80.000	80.000
KONSULENTORDNING, VOKSNE OG UNGE							
OLÉ JOSÉ	Peter Ringgaard		Gamma Film	GDS	manus	50.000	50.000
ROMEO MIN ROMEO	Søren Lenander			GDS	manus	40.000	40.000
MANDEN DER KEDEDE SIG (SILKE)	Silke Roos			GDS	suppl. manus	40.000	65.000
PÅFUGLENS HJERTE	Jens Arentzen		Haslund Film	GDS	suppl. manus	50.000	200.000
HALLALABAD BLUES (CENGIS & KARI ANNE)	Helle Ryslinge			GDS	suppl. manus	50.000	250.000
SYV DAGE I ... (SEVEN DAYS)	Nis Jacob			GDS	suppl. manus	65.000	105.000
LATE SEPTEMBER (A SHORT LEASE)	John Bernstein (oversætter Peter Ringgaard)		Gamma Film	GDS	suppl. manus	20.000	110.000
VIRGINIA WOOLF	Erik Wedersøe			VW	manus	30.000	30.000
STEFFHOLBERG - EDDIE	Niels Arden Oplev		Arden Oplev Film	VW	manus	40.000	40.000
DEN FORKERTE HEST	Franz Ernst, Claus Mandøe			VW	manus	70.000	100.000

SPILLEFILM PRODUKTIONS- & UDVIKLINGSSTØTTE 29. MAJ - 11. AUGUST

ARBEJDSSTITEL	FORFATTER	INSTRUKTØR	PRODUCENT	KONS	BEMÆRKNING	STØTTE	STØTTE I ALT
KONSULENTORDNING, BØRN							
101 børnefilm på nettet		div.	one-O-one	TD	udv	100.000	200.000
Drengen der ville være bjørn		Jannik Hastrup	Dansk Tegnefilm Produktion	TD	udv	450.000	900.000
Faktor 22		Vibeke Gad	Moonlight Filmproduction	TD	udv	60.000	561.461
Jolly Roger		Lasse Spang Olsen	M&M Productions	TD	prod	4.780.000	7.430.000
KONSULENTORDNING, VOKSNE OG UNGE							
HAIKU		Annette K. Olesen	Zentropa Productions	GDS	udv	280.000	390.000
HAM, HAN OG HUN		Hella Joof	Angel Production	GDS	udv	41.600	310.600
MONAS VERDEN		Jonas Elmer	Per Holst Film	GDS	udv	793.000	8.189.000
OLÉ JOSÉ		Peter Ringgaard	Gamma Film	GDS	udv	98.432	148.432
JOLLY ROGER		Lasse Spang Olsen	M&M Productions	GDS	prod	2.650.000	7.430.000
THE LADY AND THE THIEF		Ole Bornedal	Thura Film	VW	udv	17.1381	271.381
P (DOGME)		Åke Sandgren	Zentropa Entertainments6	VW	prod	3.000.000	3.000.000
60/40							
HUGO OG DIAMANTMÅNEN		Jørgen Klubien	"Hugo the Movie" v. Bo Christensen	60/40	udv	450.000	1.350.000
MANDEN DER IKKE KUNNE SIGE NEJ		Peter Bay	Magic Hour Films	60/40	udv	253.000	353.000
SLIM SLAM SLUM		Jorge Ballarin, Marcelino Ballarin	Zentropa Entertainments7	60/40	udv	1.066.502	1.066.502
NATTEN TIL MANDAG		Helge Steen Knudsen	Mecano Film	60/40	udv	37.000	37.000
DINAS BOG		Ole Bornedal	Nordisk Film	60/40	prod/Lo.I.	300.000	285.000

FILMVÆRKSTEDET PRODUKTIONSSTØTTE 1. JUNI - 21. AUGUST

ARBEJDSSTITEL	ANSØGER/INSTRUKTØR	FORMAT
LEGEKAMMERATEN	Martin Barnewitz	Video
ORDET - ET TILBAGEBLIK	Helga C. Theilgaard	Video/16mm
DEN ÅNDSSVAGE KÆRLIGHED	Mette Wismann	Video
METROPOLLINATION	Esben Tønnesen	16mm
SOFIES HJERTE	Valerie Edwina Saunders	Video
STATUS QUO	Tom Jensen	16mm
STIK	May El-Toukhy	Video

VIDEOVÆRKSTEDET PRODUKTIONSSTØTTE 1. JUNI - 21. AUGUST

ARBEJDSSTITEL	ANSØGER/INSTRUKTØR
NEMESIS	Klaus Hjuler
FREMMEDE LANDSKAB	Mehmet Özcelik
SONNY	Klaus Andersen
A PERFECT DAY	Jakob Jensen
DEN VÆSENTLIGE TID	Lone Alstrup
ROME - CAPITAL OF FAITH	Lise Kapper

DANSK NOVELLEFILM STØTTE 1. JUNI - 22. AUGUST

ARBEJDS TITEL	FORFATTER	INSTRUKTØR	PRODUCENT	ART	BEVILLING	Udbet. ialt pr. 31/12/99 AKKUMULERET
BROEN - DK	Kari Vido	-	-	Manuskript	50.000	
HELT HEN I VEJRET	Bent Haller	Pia Bovin	-	Manuskript	50.000	
LØMMELYGTEN	Birger Larsen, Nikolaj Peyk	-	-	Manuskript	50.000	
GRÅVEJR	Anne Heeno	Anne Heeno	Angel Arena	Manuskript	30.000	
HALLELUJA	Tine Frellesen	Søren Frellesen	Koncern- TV og Film	Manuskript	50.000	
LIV	Jamilé Massahki	Pernille Fischer C.	Nimbus Film	Manuskript	75.000	
MENINGEN MED FLEMMING	Nikolaj Arcel, Ole Stenum	Ole Stenum	Nimbus Film	Manuskript	45.000	
ÅGES KAMP	Morten Kaufmann	Nimbus Rights	-	Manuskript	75.000	
BRØRMAND KYSSER	Anders Rostrop	Linda Krogsøe Holmberg	Tinderbox	Manuskript	75.000	
DRØMMER DU?	Birgitte Stærmosse Mortensen m.fl.	Birgitte Stærmosse Mortensen	Magic Hour Films	Produktion	2.829.000	2.995.500
2 KVINDER	Lotte Tarp, Amir Rezazadeh	Amir Rezazadeh	Cosmo Film	Produktion	1.880.065	2.040.565
GRAVEN	Lars Kaalund	Lars Kaalund	Cosmo Film	Projektudvikling	45.000	
HÅR PÅ BRYSTET	Dan Hoffmann	-	Angel Production	Treatment	20.000	
PIND	Claus Mandøe	-	Bech Film	Treatment	22.500	
ÅGES KAMP	Morten Kaufmann	-	Nimbus Rights	Treatment	7.500	

DISTRIBUTION & FORMIDLING, SPILLEFILM 1. JUNI -14. AUGUST

TITEL	INSTRUKTØR	PRODUCENT	UDLEJER	STØTTE	STØTTE I ALT
LANCERINGSSTØTTE (INDLAND)					
ANNA	Erik Wedersø	Holst Film	Nordisk	35.450	35.450
BLINKENDE LYGTER	Anders Thomas Jensen	M & M	UIP	500.000	531.850
DANCER IN THE DARK	Lars von Trier	Zentropa	Angel	664.560	664.560
MIRAKEL	Natasha Arthy	Nimbus Film	UIP	46.131	46.131
MISERY HARBOUR (minor)	Niels Gaup	Angel Arena/Motlys	Angel	100.000	100.000
SLIP HESTENE LØS	Erik Clausen	Clausen Film	Sandrew Metronome	544.240	544.240
KOPISTØTTE					
MIRAKEL	Natasha Arthy	Nimbus Film	UIP	16.042	25.114
MISERY HARBOUR (minor)	Niels Gaup	Angel Arena/Motlys	Angel	58.720	58.720
SLIM SLAM SLUM	-	Grasten/Zentropa	Grasten	7.690	7.690
SLIP HESTENE LØS	Erik Clausen	Clausen Film	Sandrew Metronome	311.382	326.502
EXTRA DISTRIBUTIONSKOPIER					
MISSION IMPOSSIBLE 2	-	-	UIP	62.150	62.150
PEDDERSEN & FINDUS	-	-	SF Film	38.329	38.329
FESTIVALKOPIER					
Oversigt fra 1.januar 2000 trykkes i Film #12					
FESTIVALREJSER					
Oversigt fra 1.januar 2000 trykkes i Film #12					
IMPORTSTØTTE					
TITEL	INSTRUKTØR	LAND	IMPORTØR	STØTTE	
LEGEND OF 1900	Guiseppa Tornatore	Italien	Sandrew Metronome	100.000	
ESCORT, THE	Michel Blanc	Frankrig	Gloria	100.000	
THE LOSS OF SEXUAL INNOCENCE	Mike Figgis	England	Gloria	100.000	

DISTRIBUTION & FORMIDLING, KORT- & DOKUMENTARFILM 1. JUNI -14. AUGUST

TITEL	INSTRUKTØR	PRODUCENT	UDLEJER	STØTTE
LANCERINGSSTØTTE (INDLAND)				
Oversigt fra 1. januar 2000 trykkes i Film #12				
LANCERINGSSTØTTE (UDLAND)				
Oversigt fra 1. januar 2000 trykkes i Film #12				
KOPISTØTTE (TILSKUD TIL OPBLÆSNING TIL BIOGRAF-DISTRIBUTION)				
HØJESTE STRAF, DEN	Tomas Gislason	Bech Film	Bech Film	520.737
UDSTILLEDE, DE	Jesper Jargil	Jargil Film	Jargil Film	400.000
FESTIVALKOPIER				
TITEL	FORMAT	VERSION		STØTTE
ARKITEKTUR og LANDSBYKIRKER	16 mm	(ingen dialogue)		5.096
ERIK BRUHN	Betacam SP/NTSC	engelsk		1.177
HØJESTE STRAF, DEN	35 mm	engelsk		124.375
KUPPET	35 mm	engelsk		45.000
TEGNINGER	Digibeta	engelsk		1.225
TROLDKARLEN	Betacam SP/ntsc	engelsk		1.572
UDSTILLEDE, DE	Betacam SP	engelsk		1.336
FESTIVALREJSER				
NAVN	FESTIVAL	BY	FILMTITEL	STØTTE
Jargil, Jesper	Visions du Réel	Nyon	DE UDSTILLEDE	5.000
Høegh, Inuk Silis	Krakow Filmfestival	Krakow	SINILLUARIT	2.394
Fabricius, Jesper	Festival Int.Curtas Metragens	Vila do Conde	ARKITEKTUR	4.067
Østergaard, Anders	Norsk Filmfestival	Oslo	TROLDKARLEN	2.130
Bang Carlsen, Jon	Edinburgh Filmfestival	Scotland	ADDICTED	3.615
FESTIVAL STØTTE mm.				
MODTAGER				STØTTE
Roskilde Filmfestival				20.000
Odense Festival (Gæster Emma Tutty, Brendan Christie)				16.545
Nordjyske Landsbibliotek				50.000
INDKØB TIL DFI'S DISTRIBUTION				
Oversigt fra 1. januar 2000 trykkes i Film #12				

DISTRIBUTION & FORMIDLING, BIOGRAFVIRKSOMHED 01. JUNI - 14. AUGUST

BIOGRAFEN	BY	STØTTE
RENOVERINGSSTØTTE		
Nordborg Bio	Nordborg	
Park Bio	København	184.000
ETABLERINGSSTØTTE		
Nordjyske Landsbibliotek	Aalborg	100.000
Langelands Biografforening	Rudkøbing	350.000
ART CINEMA STØTTE		
Gloria	København	300.000
Husets Biograf	København	200.000
Posthus Teatret	København	200.000
Vester Vov Vov	København	300.000
Café Biografen	København	300.000
Biffen	Aalborg	200.000
Øst for Paradis	Aarhus	300.000

**DISTRIBUTION & FORMIDLING, CENTER FOR BØRNE- OG UNGDOMSFILM
1 JUNI - 14. AUGUST**

FORMÅL	STØTTE
Buster - Københavns Internationale Børnefilm Festival	300.000
Mediepædagogisk tidsskrift EKKO	100.000
Projekt NEXT	400.000
Børneanimations festival i Cinemateket	50.000

DIREKTION & ADMINISTRATION - ALMEN STØTTE 01. JUNI - 14. AUGUST

MODTAGER	FORMÅL	STØTTE
STIPENDIER		
Sisse Graum Olsen	kurset: Financing and Selling a Film in Europe	8.000
Emma Balcazar	festivalrejse	7.683
Pernille Fischer Christensen	rejseudgifter Cannes	3.500
Marianne Christensen	deltagelse i EAVE 2000	22.040
Lene E. Neergaard Jacobsen	deltagelse i Den rörlige bildens århundrede	2.000
Irene Sparre Hjorthøj	studie- og kontaktrejse til Japan	10.000
PUBLIKATIONER		
Edvin Kau	oversættelsen af bogen Dreyers filmkunst	20.000
Dansk Filmfotografforbund	bogprojekt om danske filmfotografer	50.000
Gyldendal	udgivelse af Christian Braad Thomsens bog Drømmefilm	60.000
ORGANISATIONER		
Danmarks Filmakademi	akademiets fortsatte virksomhed	40.000

Oversigt for kort- og dokumentarfilm samt spillefilm:

Forkortelser: KF = kortfilmlængde, LOI = Letter of Intent

Konsulenternes initialer: (TD) Thomas Danielsson, (ABN) Allan Berg Nielsen, (UHN) Ulla Hjorth Nielsen, (GDS) Gert Duve Skovlund, (VW) Vinca Wiedemann, (TW) Thomas Winding.

**CINEMATEKET
DET DANSKE FILMINSTITUT**



SEPTEMBER

Amerikansk Underground
Danske instruktører vælger film:
Nicolas Winding Refn
Film fra Syd
Brasiliansk film
Buñuel
Direct cinema & cinéma vérité
Den hollandske filmliga

OKTOBER

Kenji Mizoguchi
Ny italiensk film
Gay and Lesbian Film Festival
Sven Nykvist
Anime - japanske animationsfilm

NOVEMBER

Femmes Fatales:
kvindelige instruktører i
ny fransk film
Shakespeare på film
Ny spansk film
Fjerne naboer
Buñuel
Cary Grant

TIR-FRE 9.30 - 22:00 /

LØR-SØN 13:30 - 22:00

CAFÉEN ER ÅBEN TIR-FRE 12.00 - 22.00

LØR-SØN 13.30 - 22.00

Gothersgade 55, tel 33 74 34 12
Hent program i Cinemateket eller
se www.dfi.dk

**FILMNYHEDER
MED E-MAIL? TILMELD DIG PÅ
WWW.DFI.DK
UNDER 'AKTUELT'**

KALENDER

SEPTEMBER - NOVEMBER 2000

20. - 24. SEPTEMBER	NORDISK PANORAMA, BERGEN, NORGE
21. SEPTEMBER	MØD FILMFOLKET - ANDERS REFN. CINEMATEKET
21. - 30. SEPTEMBER	SAN SEBASTIAN INTERNATIONALE FILMFESTIVAL, SPANIEN WWW.SANSEBASTIANFESTIVAL.COM
22. SEPTEMBER - 5. OKTOBER	VANCOUVER INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, CANADA WWW.VIFF.ORG
22. SEPTEMBER - 8. OKTOBER	NEW YORK FILM FESTIVAL, USA, WWW.FILMLINC.COM/NYFF/NYFF.HTM
22. - 29. SEPTEMBER	FILMSERIE I CINEMATEKET: FILM FRA SYD - BRASILIANSK FILM
22. SEPTEMBER - 1. OKTOBER	FILM FRA SYD FESTIVALEN. CINEMATEKET OG ANDRE BIOGRAFER
25. SEPTEMBER - 1. OKTOBER	FILMFEST HAMBURG, TYSKLAND, WWW.FILMFESTHAMBURG.DE
27. - 29. SEPTEMBER	NATURVIDENSKABSFILM /DANSK NATURVIDENSKABSFESTIVAL
1. - 31. OKTOBER	FILMSERIER I CINEMATEKET: NY ITALIENS KINEMATEKET, SVEN NYKVIST
2. - 6. OKTOBER	MIPCOM, CANNES, FRANKRIG, WWW.MIPCOM.COM
4. - 8. OKTOBER	FESTIVAL OF FESTIVALS, FILMHUSET WWW.FESTIVALOFFESTIVALS.DK
5. - 19. OKTOBER	CHICAGO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, CANADA WWW.CHICAGOFILMFESTIVAL.COM
6. OKTOBER	SPILLEFILMEN 'HJÆLP! JEG ER EN FISK' AF STEFAN FJELMARK OG MICHAEL HEGNER HAR PREMIERE I LANDETS BIOGRAFER
6. - 14. OKTOBER	PUSAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, KOREA, WWW.PIFF.ORG
6. - 15. OKTOBER	FILMSERIE I CINEMATEKET: ANIME - JAPANSK ANIMATIONSFILM
10. - 25. OKTOBER	FLANDERS FILM FESTIVAL, BELGIEN, FOKUS PÅ DANSK FILM. WWW.FILMFESTIVAL.BE
12. OKTOBER	MØD FILMFOLKET - PETER SCHEPELERN OM LARS VON TRIER. CINEMATEKET
13. - 25. OKTOBER	WIENS INTERNATIONALE FILMFESTIVAL, ØSTRIG WWW.VIENNALE.OR.AT
13. OKTOBER	SPILLEFILMENE 'MIRAKEL' AF NATASHA ARTHY OG 'DYKKERNE' AF ÅKE SANDGREN HAR PREMIERE I LANDETS BIOGRAFER
13. - 22. OKTOBER	FESTLIGE FERIEDAGE FOR BØRN OG UNGE: ASTRID LINDGREN - FILM OG MASKEREDE HÆVNERE, CINEMATEKET
14. - 21. OKTOBER	PORDENONE STUMFILM FESTIVAL, ITALIEN WWW.CINETECADELFRUILLI.ORG/GCM/INGLESE/EINDEX.HTML
14. - 21. OKTOBER	PRIX EUROPA FESTIVAL, BERLIN, TYSKLAND
14. OKTOBER	FILMVÆRKSTEDETS 30 ÅRS JUBILÆUM, FILMWORKSHOP.DFI.DK
16. - 22. OKTOBER	UPPSALA INTERNATIONAL SHORT FILM FESTIVAL, SVERIGE WWW.SHORTFILMFESTIVAL.COM
17. - 22. OKTOBER	LEIPZIG DOCUMENTARY FESTIVAL, TYSKLAND WWW.DOKFESTIVAL-LEIPZIG.DE
20. - 28. OKTOBER	VALLADOLID INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, SPANIEN WWW.SEMINCI.COM
20. OKTOBER - 2. NOVEMBER	SAO PAULO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, BRASILIEN WWW.MOSTRA.ORG
20. - 29. OKTOBER	GAY & LESBIAN FILM FESTIVAL, CINEMATEKET
26. OKTOBER	BRITISH INDEPENDENT FILM AWARDS
26. OKTOBER	FILM PÅ SKOLESKEMAET, DET DANSKE FILMINSTITUT, ÅRHUS. ENDAGSKURSUS FOR LÆRERE OG LÆRERSTUDERENDE
27. OKTOBER	'BÆNKEN' AF PER FLY HAR PREMIERE I LANDETS BIOGRAFER
28. OKTOBER - 2. NOVEMBER	MIFED, MILANO, ITALIEN, WWW.FMD.IT/MIFED
28. OKTOBER - 5. NOVEMBER	TOKYO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, JAPAN WWW.TOKYO-FILMFEST.OR.JP
01.11.00 - 30.11.00	FILMSERIER I CINEMATEKET: FEMMES FATALE: KVINDelige INSTRUKTØRER I NY FRANSK FILM, SHAKESPEARE PÅ FILM, NY SPANSK FILM, FJERNE NABOER, BUÑUEL, CARY GRANT
02.11.00	MAGTENS BILLEDER- BILLEDERNES MAGT. CINEMATEKET, KBH.
02.11.00 - 05.11.00	FILMSERIE I CINEMATEKET: IRLAND PÅ FILM
03.11.00	'BLINKENDE LYGTER' AF ANDERS THOMAS JENSEN HAR PREMIERE I LANDETS BIOGRAFER
09.11.00 - 18.11.00	MANNHEIM-HEIDELBERG FILMFESTIVAL, TYSKLAND WWW.MANNHEIM-FILMFESTIVAL.COM

09.11.00 - 12.11.00	DANSK FILMFREMSTØD, HAMBURG, WWW.DANKULTUR.DK/HAMBURG21.HTM
17.11.00 - 01.12.00	NOVO CINEMA NORDICO - SKANDINAVISK FILMFREMSTØD. BRASILIEN
22.11.00 - 23.11.00	TO SEE OR NOT TO SEE - SHAKESPEARE ON FILM. 2 KURSUSDAGE. CINEMATEKET
22.11.00 - 30.11.00	INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILMFESTIVAL AMSTERDAM, HOLLAND WWW.IDFA.NL/FESTIVAL/F_FESTIVAL.HTML
28.11.00 - 02.12.00	BUSTER - KØBENHAVNS INTERNATIONALE BØRNEFILMFESTIVAL WWW.BUSTER.NU
FORTLØBENDE OPDATERING SE WWW.DFI.DK/AKTUELT/KALENDER	
OPLYSNINGER OM CINEMATEKETS ARRANGEMENTER: CINEMATEKET.DFI.DK	

OLE SOHN PÅ TURNE MED DEN HØJESTE STRAF

Ole Sohn drager i september og oktober rundt i landet med sin og Tómas Gíslasons dokumentarfilm *Den højeste Straf*, der i august vandt prisen som bedste dokumentarfilm i Odense. Ole Sohn, der vil introducere filmen og stå til rådighed i en debat med publikum, kommer bla. til Øst for Paradis/Århus 19.9, Reprisen/Søllerød 21.9, Hundested Kino 23.9, Biffen/Aal-borg 24.9, ABC Biografen/Horsens 26.9, Nyborg Kino 27.9, Vær-løse Bio 30.9 og Viften i Rødovre 1.10.



FOKUS PÅ DANSK FILM I GHENT

Flanders International Film Festival i Ghent sætter hvert år fokus på et europæisk land for at hylde det udvalgte land som filmnation og for at udbrede kendskabet til udenlandsk film i Belgien. I år blev det Danmarks tur til at blive inviteret som fokusland, og belgiere kan derfor se frem til ti oktoberdage i Ghent med over 60 danske filmtitler. Omtrent 30 danske spillefilm og lige så mange kort- og dokumentarfilm vises i retrospektive programmer. Derudover får

festivalpublikummet mulighed for at stifte bekendtskab med helt nye spillefilm som Per Flys *Bænken* og Kristian Levnings *The King is Alive*, der begge indgår i festivalens officielle konkurrenceprogram. Levnings dogmefilm vil desuden blive vist som åbningsfilm for den officielle Danmarks-dag den 16. oktober, hvor en række danske filmmagere forventes at deltage.

Af Tine Mosegaard



Foto: Frame grab