

## FERIETIPS

I anledning af sommerferien bringer FILM nogle friske idéer til udflugtsmål. Der er rekreative locations for enhver smag og pengepung.

SIDE 6

## DRENG I FYRVÆRKERIBUTIK

Distributør Loke Havn startede som rejsende filmbooker for sin far. FILM har talt med ham om filmen i krydsfeltet mellem kunst og kommerzialisme.

SIDE 8

## GULDHJERTES SIDSTE SANG

Med musical-melodramaet *Dancer in the Dark* fortæller Lars von Trier historien om en moder og forholder sig både til genrens og til familiens traditioner. Peter Schepelern analyserer filmen.

SIDE 12

# FILM

# # 10

FILM UDGIVES OG DISTRIBUERES AF DET DANSKE FILMINSTITUT / JULI 2000





# ./FILM./ #10

JULI 2000 / 2. ÅRGANG #10



Forside: Erik Clausen. Foto: Jan Buus

**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  
**ILLUSTRATIONER:** Ib Kjeldsmark  
**TYPOGRAFI:** Milton (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 #11

14. august 2000

## NY FORSTANDER I EBELTOFT



Jens Rykær

En enig bestyrelse for Den Europæiske Filmhøjskole har udpeget Jens Rykær som ny forstander efter den afgangende Kjeld Veirup.

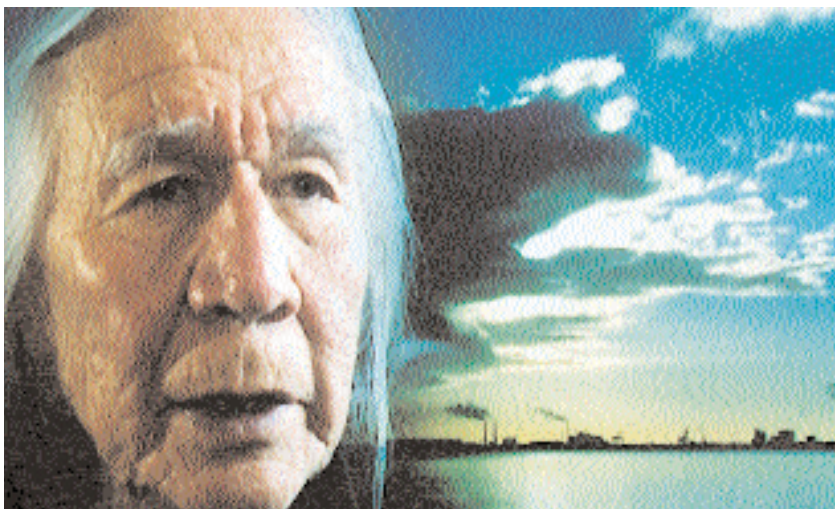
Rykær, som selv kommer fra Herlev, overtog i 1979 Herlev Bio og har siden 1990 været aktiv på europæisk filmpolitisk plan som bestyrelsesmedlem i både EU's medieudvalg Europa Cinemas i Paris, som skal styrke de europæiske Art Cinemas, og i Media Salles i Milano – et europæisk tiltag rettet mod populærbiografernes interesser.

Rykærs viden om og erfaring med EU's støttesystemer kan nu forhåbent-

lig komme ham og skolen tilgode i bestræbelserne på at styrke skolens internationale afdeling og få del i EU's filmuddannelsesmidler for på længere sigt at opnå anerkendelse som professionel filmuddannelse ligesom Madrids Media Business School, der er EU-finansieret. Herhjemme sad Jens Rykær gennem en periode på ti år som formand for Danske Biografers Fællesforening og Filmbranchens Samarbejds- og Idéudvalg, et arbejde han i 1998 forlod for at blive redaktør for biografernes gratisblad Filmguide.

Den 55-årige Rykær er oprindeligt uddannet skolelærer og filmhistoriker.

## PRIS TIL BENTE MILTON



Still fra *Den femte port*

Bente Milton, kendt for sin prisvindende dokumentarfilm *Gaias Børn* om vanskabte menneskers vilkår op gennem tiderne og aktuel med *Den femte Port*, har modtaget Vanførefondens Opmuntringspris bl.a. for dokumentarfilmene *Gaias børn*, *Mod alle odds* og *Tilbage til livet*.

Bente Milton modtog Opmuntringsprisen "på baggrund af sit store arbejde for at sætte fokus på handicappede. Gennem sin produktion af ovennævnte film har hun formået at sætte fokus på handicappede menneskers evner og ressourcer i deres møde med

omverdenen", hedder det bl.a. i begrundelsen fra Vanførefonden. Med prisen følger kr. 25.000.

Bente Miltons nyeste film *Den femte Port* er en dokumentarfilm, der følger sporene fra tidligere civilisationer og fordyber sig i ældgammel indiansk visdom, for at søge svar på nogle af livets store spørgsmål: Hvor vi er på vej hen og hvor vi kommer fra?

*Gaias børn*, *Tilbage til livet* og *Den femte Port* distribueres af Det Danske Filminstitut til skoler og institutioner og til privatpersoner via bibliotekerne.

## SOMMERBIO FOR BØRN

Også i år er der gratis film for børn i juli og august. Det er Byens Børn, Københavns Kommune og Det Danske Filminstitut, der i samarbejde med Grand Teatret, Park Bio, Bio Vanløse og Amager Bio, inviterer de mindste børn til herlige filmoplevelser i biografmørket.

Spillefilm, kortfilm og dokumentarfilm, eventyrfilm og forfilm. Alle fra Det Danske Filminstituts samling, både gamle kendinge og nye produktioner.

Københavns Kultur- og Fritidsforvaltning har sendt programmet ud til børnehaver og vuggestuer.



I Mihail Badicas forrygende version af H.C. Andersens eventyr *Klods Hans taler alle dukkerne tegnsprog*



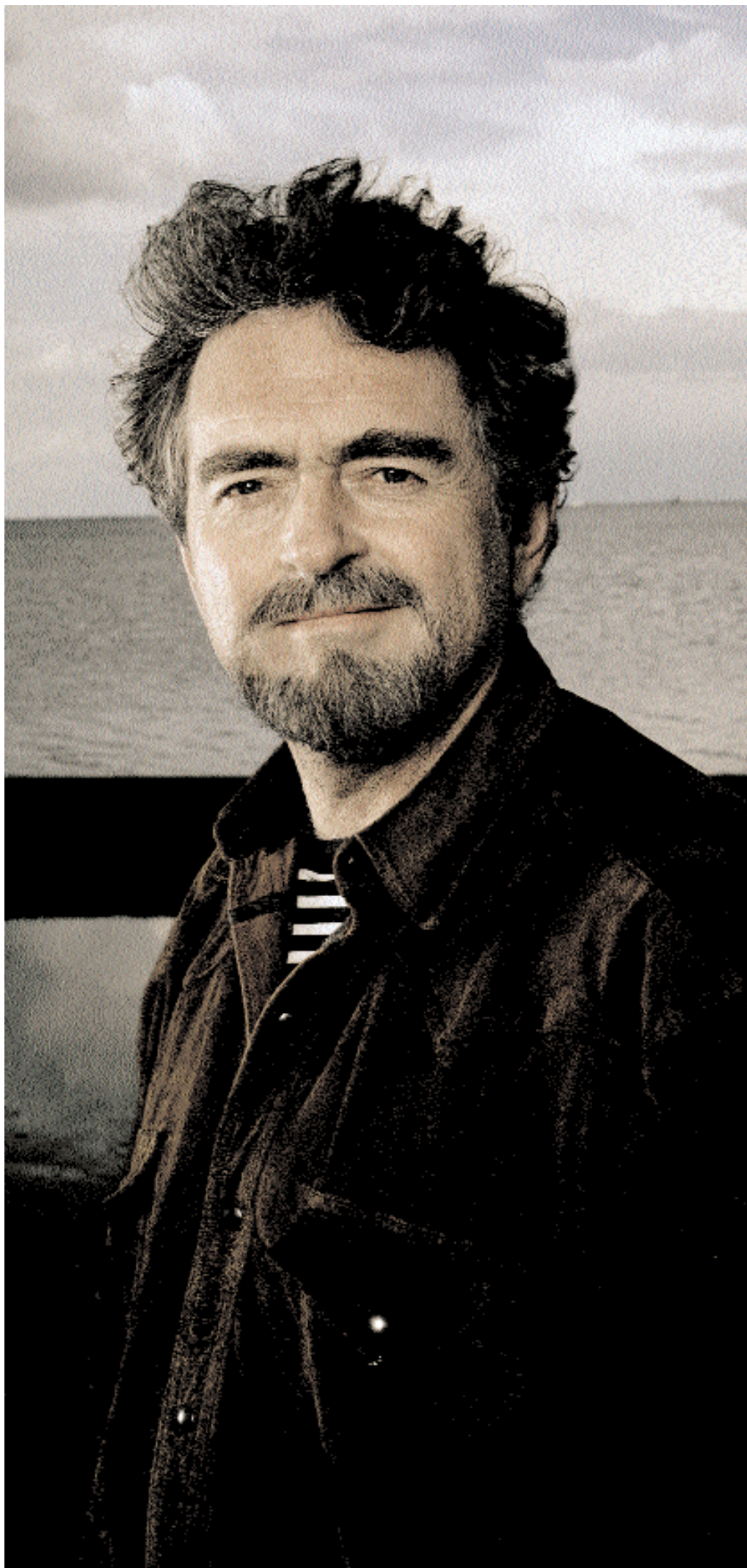


Foto: Jan Buus

# ERIK CLAUSEN

## FRA DET USYNLIGE AMAGER

AF STEEN BRUUN JENSEN

**Erik Clausen er tilbage som instruktør med spillefilmen *Slip hestene løs*. Genren kalder han Clausen-film.**

Der er en ny Clausen-film på vej. En begivenhed kalder Erik Clausen det beskedent og håber, at filmen både vil skabe glæde og give anledning til diskussion. Titlen er *Slip hestene løs*, og den er taget fra et ordsprog, som bl.a. Karen Blixen ofte brugte: "Slip hestene løs og lad vognen stå".

- Jeg synes, ordsproget er et smukt billede på den psykologiske frigørelse. En stor del af den moderne undertrykkelse er psykologisk og består i at gøre folk usynlige, marginalisere dem, og få dem til at føle sig forkerte. Det er for mig et af de væsentligste problemer i dagens Danmark. Derfor må det enkelte menneske finde frem til sine egne energier, slippe dem løs, og tro på, at de er gode nok til at blive brugt. Det lyder meget alvorligt, og det er det også. Det er en Clausen-film, hvor jeg blander alvor som i en dramatisk film og humor som i en komedie. På den måde har jeg lettere ved at forføre publikum og få dem til at deltage. Der skal være en vis lystfølelse.

*Slip hestene løs* er samtidig en skildring af et folkeligt københavnsk kvarter på samme måde som *Manhattan* og *Smoke* skildrede New Yorker-kvarterer. Kvarteret udgøres af Amagerbrogade og Holmbladsgade med sidegader, hvor Erik Clausen har sin daglige gang, idet hans kontor og studier ligger midt i kvarteret. Filmen går meget tæt på de sociale problemer, og da folk på Amager kan være ret fundamentalistiske i deres tro på, at Amager er skøn, er Erik Clausen lidt nervøs for, hvordan filmen bliver modtaget i kvarteret. Det behøver han nok ikke at være, for der er vist ingen, der er i tvivl om Erik Clausens sympati for kvarterets beboere.

Hovedpersonen i filmen er vinduespudseren Bent A. Pedersen, der spilles af Clausen selv. Bent føler sig godt hjemme i kvarteret, der i virkeligheden fungerer som en lille landsby. Han er vellidt af alle og har en rask replik, der gør det muligt at distancere sig



Fra optagelserne til *Slip hestene løs*

fra de tunge problemer, der også er en del af hans hverdag. Men en dag kommer han ud for en bagatel, der sætter en lang række begivenheder i gang: En 11-årig dreng, der kører lidt for vildt på sin cykel, kommer til at rive et sidespejl af på Bents fine bil. Det bliver lidt af et samtaleemne i kvarteret, og det giver anledning til ophedede diskussioner om både børneopdragelse og sikkerhedsovervågning. Men da Bent i sin selvtrefærdige harme over sit knuste sidespejl kræver erstatning af drengens mor (Marianne Frost), der er både enlig og ensom, krænker han de værdinormer, der hersker i kvarteret. Her tåler man ikke fedterøve, og Bent føler sig udstødt af fællesskabet. Det konfronterer ham for første gang med sit eget liv. Han opdager, at han i virkeligheden er en ensom mand, at hans familie ikke hænger sammen, og at hans venner ikke er hans venner alligevel. I sin ensomhed forelsker han sig i den enlige mor, og de indgår et lidt umage forhold, der først og fremmest er knyttet sammen af deres fælles ensomhed. Alligevel formår de at tilføre hinanden den energi og poesi, der skal til, for at de kan slippe hestene løs.

### DET SKAL LIGNE VIRKELIGHEDEN

Erik Clausen synes, at det er urimeligt, at en stor del af befolkningen er gjort usynlige, og det har været hans hensigt med filmen at vise, at disse mennesker fra det underste Danmark også har drømme og stolthed. Men han vil ikke være sentimental eller føle medlidenhed med sine figurer, og han har også gjort meget ud af at undgå det antropologiske filter, som han mener ofte forekommer, når man bevæger sig uden for sin egen kreds på film.

- Min film skal være autentisk. Den skal ligne virkeligheden. Autenticiteten er vigtigere, end at folk spiller godt. Spille godt kan man gøre på teatret, det

interessere mig ikke en skid. Det, der interesserer mig, er troværdigheden, sådan at folk opfatter fiktionen som et indlæg i samfundsdebatten. Ligesom med *De frigjorte*, der bliver brugt på tillidsmandskurser og arbejdsløshedskurser som eksempel på, hvad der sker med en mand, når han mister sit arbejde og dermed sin identitet. Derfor gør jeg meget ud af autenticiteten. Vi har haft en meget lang forproduktion, hvor vi har været rundt og studeret kvarterets typer. Det handler om at være den person, som man spiller. Det lykkes ret godt i den her film, og vi har haft nogle produktionsforhold, der har støttet ideen. Vi har kulisserne her i vores egen tomme fabriksbygning, og vi har arbejdet helt tæt i kvarteret. Skuespillerne har selv haft indflydelse på deres roller og sproget, for mit sprog er jo allerede lettere antikveret i forhold til de yngre. Jeg kan heller ikke skrive, som en kvinde vil tale, så skuespillerinderne retter i replikkerne. Elith Nykjær (der spiller en ven til vinduespudseren) bygger selv sin motorik op, og han går selv over i Frelsens Hær og finder sit kostume. Det har fungeret lidt ligesom i et gruppeteater, siger Erik Clausen, som kalder filmen sin mest helstøbte nogensinde, hvilket han bl.a. tilskriver Dirk Brüels flotte kameraarbejde.

*Slip hestene løs* afspejler, ligesom næsten alt andet Erik Clausen har haft fingrene i, hans store politiske og sociale engagement. Og når han taler om filmen dukker udtryk som "folket", "solidaritet", "borgerskabet", "undertrykkelse" osv. op hele tiden. Han er godt klar over, at kortene er blevet blandet godt de senere år, og siger selv, at mange konservative virksomhedsejere viser større samfundssind end mange af hans venstreorienterede kammerater.

- Det er klart, at jeg skal tage mig i agt for, hvilke ord jeg bruger, for de går jo af mode. Hvis jeg siger "solidaritet", så begynder folk at rulle med øjnene, så

jeg prøver da også at betjene mig af de der nye abstrakte værdinormer og kalde noget for "kanon!" eller "sejt!". Men det klæder jo ikke en gråsprængt mand i min alder.

### FEDTERØVSKATALOGET

Han synes tydeligvis også, at det ikke klæder ham at optræde i Den Blå Bog. Hvis man spørger ham, om det i virkeligheden ikke er temmelig forfængeligt af ham at gøre så meget modstand mod sin optagelse i bogen, så indrømmer han, at forfængelighed er en udmærket drivkraft for såvel ham som andre kunstnere. Men det handler om troværdighed og integritet.

- Den Blå Bog er en del af et system og et miljø, som jeg ikke gider at lege med. Hvis de vil lege med mig, så bestemmer jeg selv, om jeg vil lege med. Næsten al kultur handler om det bedre borgerskab, og jeg er ved at brække mig over det. De synes, at de ejer det hele. Det generer mig virkelig dybt, hvis mit publikum tror, at jeg har udfyldt et skema og sendt det ind til Den Blå Bog. Det er jo ikke bare et leksikon. Det er et fedterøvs-katalog med egne værdinormer. Hvis en lastbilchauffør har kørt jorden rundt 80 gange uden at have en eneste skade, kommer han jo ikke i Den Blå Bog. Jeg vil bruge mine sidste år på at stramme grebet endnu mere om borgerskabet, lave satire på det, hænge det ud og gøre det til nar. De har sendt en blanket hvert år, men jeg har sendt et pænt brev tilbage, hvor jeg forklarer dem, hvorfor jeg ikke har lyst til at stå i Den Blå Bog, men borgerskabet synes, at andre skal være lige som dem. Jeg stoppede for rødt ude på Enghavevej i går, og så var der vejarbejde, og så råbte gadearbejderne "Skidegodt, Erik". Og man kunne se på deres grin, at de ved lige nøjagtig, hvad det handler om. Det undrer mig, at der ikke er debat og satire, når kunstnere får ridderkors og skal bukke sig ned og





Still fra *Slip hestene løs*

sige tak. Når jeg skal køre cykkeløb, så ved jeg, at vi allesammen skal køre 75 km, der er ikke en eller anden fedterøv af den bedre familie, der kun skal køre det halve, og så har han vundet. Sådan er det i det borgerlige skab. Der er ukendte distancer, og der er skjulte dagsordener. På den anden side vil jeg ikke snobbe nedad. Hvis jeg har lyst til at lave opera eller abstrakte malerier, så gør jeg det. Så kan de reagere på mig, det er ikke mig, der reagerer på dem. Jeg kunne på den anden side lave noget kunst, der var mere kontroversielt, så jeg var sikker på ikke at komme med i Den Blå Bog. Men borgerskabet skal hele tiden bruge nogle pauseklovne, og det bruger de kunstnerne til. Det er heller ikke det værste at være, men jeg er det altså for folket og ikke for overklassen.

### BLUFÆRDIGHEDEN

Erik Clausen har sat det meste af sin kunst ind på at afsløre rørelserne i marginaliserede menneskers følelsesliv, men selv er han - trods sit mildt sagt eksotroverte væsen - alt for blufærdig til at eksponere sit eget følelsesliv på lærredet.

- Min kone siger da hver gang, hun ser en af mine film: "Jeg kender dig bedre og bedre", og jeg synes da selv, at jeg er meget til stede i mine film. *Rocking Silver* er jo f. eks. min oplevelse med rockmusikken. Men jeg kan ikke være privat i den forstand, som nogen kan. Jeg er fra en generation med en meget stor blufærdighed, så vi tager klownemasker på. Men kampen bag ... det er da svært. Der er ingen, der tror på, at jeg kan have store depressioner og bruge en time på at komme ud af sengen, fordi jeg ikke kan se en mening med at stå op. Og mine mareridt ... jeg si'r dig, mand! Men jeg kommer fra kår, hvor man siger: "Det går da fint, det skal det jo gøre". Man skal op i et højere socialt lag for at stille spørgsmål til, hvordan

det går. Der er jeg først kommet de senere år, og med det har jeg også fået eksistentielle kriser. På det politiske plan i forbindelse med Murens fald og på det private i forbindelse med, at børnene er blevet store. Det gør én melankolsk. Det er klart, at hvis man bruger sig selv så meget, så får man igen. Men jeg synes heller ikke, at det private er interessant på film. Da min svigerfar blev dement, ville jeg made ham en dag, der var travlt på plejehjemmet. Det ville han ikke: "Sådan kender vi ikke hinanden!" Og sådan er der også nogle spilleregler i forhold til publikum. Det private må dramatiseres. Jeg har brugt privat materiale i mine film, men jeg vil gøre det endnu mindre. Men når min gamle mor er "gået bort" - som det hedder - så vil jeg gerne skrive nogle bøger om min familie og min opvækst. Det vil blive privat, men det egner bøger sig også meget bedre til.

Erik Clausen har som bekendt mange gøremål, men han har besluttet, at han vil lave biografilm de næste 10 år:

- Det er interessant for mig at være instruktør, fordi det er det sværeste, jeg har været med til. Man har et billede, der kun kan være vandret og ikke passer til de menneskelige proportioner. Man har lyd, musik og kulørte farver, og det er en kamp at få det til at ligne fiktion i stedet for reportage. Og så er der hele arbejdet med skuespillerne. Man kan ikke gøre arbejdet alene, og samtidig skal man være meget subjektiv. Der ligger mange selvmodsigelser i filmarbejdet. Det er svært, men jeg kan se, at de yngre har meget lettere ved det. Filmmiljøet er i levende udvikling, der kommer nye talenter til hele tiden. En af de bedste fornyelser er de unge skuespillere, der er gode til den autentiske spillestil og ikke så optaget af at optræde i Billedbladet og på Det Kgl. Teater. Vi har et filmmiljø i så god kondition, at det vil være i stand til at gøre en

hvilken som helst instruktørs ideer bedre, end de er - også mine. Derfor vil jeg lave film de næste mange år.

Selvom Erik Clausen opfatter sig selv som værende i opposition til det bestående, har han lavet flere statsstøttede film end næsten alle andre de sidste 20 år. Det skammer han sig ikke over, og han synes ikke, at han står i vejen for nogen.

- Det er en kulturpolitisk beslutning, at danskerne skal kunne se sig selv på film og ikke kun i statistikker, og det er jeg en del af. Jeg laver film for det, som folk betaler i skat, men de film jeg laver er med til at skabe en meget stor økonomisk bevægelse. Som gammel marxist med indsigt i økonomi og dens akkumulerende og energiskabende effekt, så er Clausen og hans aktiviteter en rigtig god forretning. Det er jeg meget stolt af. Og bag kulisserne finder der en konkurrence sted af næsten mytologisk karakter. Der er altid en parat til at smide ham, der står på skamlen, ned. Og så må man jo vise, hvad man kan. Det er meget spændende at være med til ■

*Slip hestene løs* har premiere 11. august

*Erik Clausen har blandt meget andet instrueret spillefilmene:*

*Cirkus Casablanca (1981)*

*Felix (1982)*

*Rocking Silver (1983)*

*Manden i månen (1986)*

*Rami og Julie (1988)*

*Tarzan Mama-Mia (1989)*

*De frigjorte (1993)*

*Min fynske barndom (1994)*

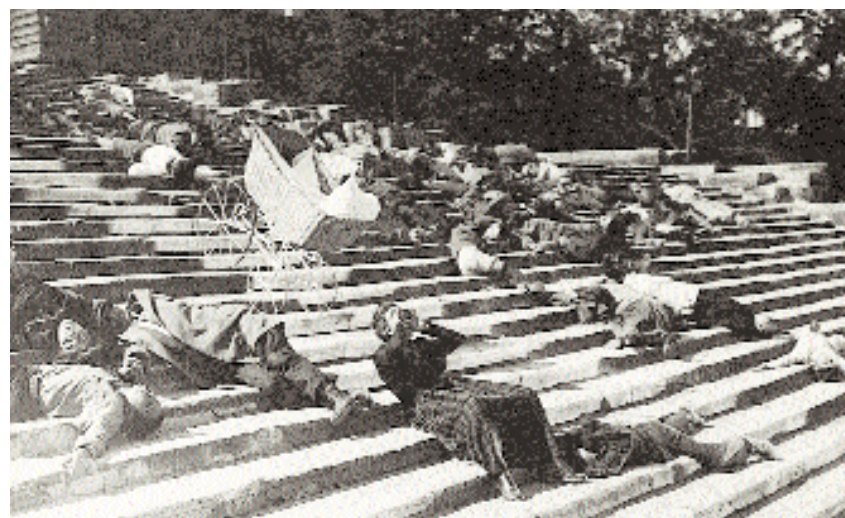
*Slip hestene løs (2000)*



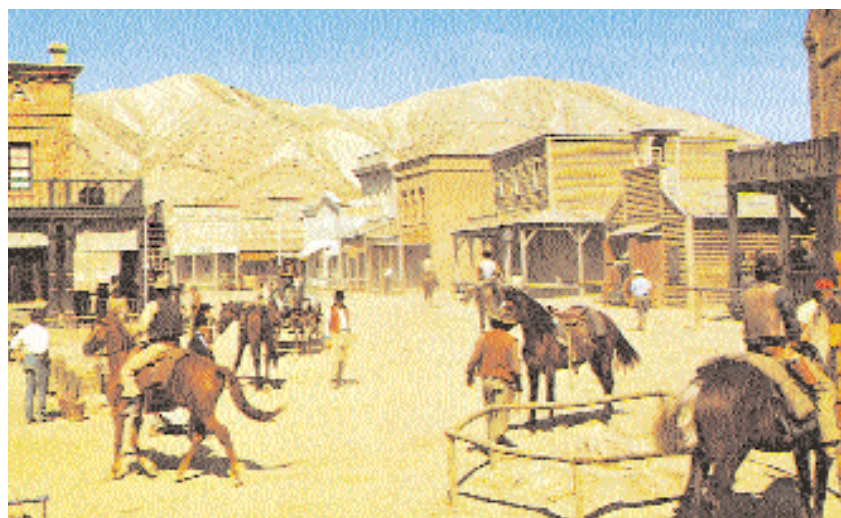
# FERJETIPS



Bodega Bay i Fuglene



Panserkrydseren Potemkin



Poblado del Oestes



**BODEGA BAY** Af Ulrich Breuning

Egentlig er jeg i Nappa Valley for at prøvesmage californiske druer fra Francis Ford Coppolas vingård, men da næsen blev for blå, valgte jeg at vende den mod frisk luft. Et smut til San Francisco gav blot et anfald af *Vertigo* og for at dæmpe den hitchcockske angst, flygtede jeg ind i Sam Spades historiske bar, hvilket bare forstærkede farveorgiet på næsepaletten.

I åben bil susede jeg så desperat langs Stillehavet og røg ind i mindst to djævelske vejsving, der kunne være den uhyggelige location, hvor Cary Grant efter ufrivilligt at være blevet drukket på pelsen bliver placeret i en bil for døddrukken at køre ud over afgrunden, så et drevent mord på denne udspulerede måde kunne maskeres som ulykke.

Men som Cary klarede skærene i *North by Northwest*, overlevede jeg også bilturen og var pludselig i Bodega Bay. Den lille fiskerflække er solrig, fredelig og doven, men fuglene kigger ondt på én. Bygningerne står der som i 1963, hvor Hitch optog *The Birds*, og venter bare på en diabolisk genindspilning. Jeg får kuldegysninger i varmen og tænker, at dette ydmyge sted vil jeg anbefale til min værste fjende.

**ODESSA** Af Henning Carlsen

Pilgrimsrejser hører ikke til mine mest ustyrlige tilbøjeligheder. Deres forudsætning er jo et eller andet fundamentalistisk engagement i noget, man kan tro på. Ikke desto mindre har jeg fornyelig lokket mig selv og min kone ud på en færd, hvis drivkraft godt kunne minde om den, der sender folk til Rom eller Mekka eller Jerusalem, eller hvor man nu drager hen for at hylde sine guder.

Vi drog til Odessa ved Ukraines Sortehavskyst, skråt nordvest for Krim. Det er en by med en utrolig smuk, gammel bykerne og med ligeså utroligt grimme forstæder. Alle gader er meget brede, brolagte og alléagtige med deres gamle træer i op til fire rækker. I for-forrige århundrede var Odessa et internationalt center for handel, finans, videnskab og højere uddannelser. Det tog kommunismen glansen af. Men byen er stadig præget af, at dens indbyggere var sammensat af over tres forskellige folkeslag, hvis integrering i hinanden har været ret effektiv og i hvert fald har afstedkommet en ophobning af utroligt smukke kvinder. Der er ikke mange babushkaer

her. At husene er forsømte og i mange tilfælde faldefærdige konstaterer man med et stik af vemod, hvis man da ikke er blevet slået bevidstløs af nedfaldende altandele.

Der er daglig forbindelse fra København til Odessa med mellemlanding i Wien. Forbered dig på et hårdt klip fra den superlækre Schwechat Lufthafen til Odessas hullede landingsbane og baraklignende ankomst- og afgangbygning. Der er ikke megen luksus her. Men indstil dig også på at møde folk, der er åbne og oprigtige i den grad sprogbarriererne nu engang tillader det. Du sættes hen ved halvtreds år tilbage i tiden, hvilket sådan set slet ikke er så værst endda.

Vi havde bestilt værelse på hotel "Londonskaja" med udsigt til havnen og betalt til et bureau hjemmefra på forhånd. Det skal man ikke. Hotellet havde, hævdede de, kun modtaget betaling for et hummer til baggården. Man skal ringe direkte til "Londonskaja" og bestille værelse, hvis man ikke vil betale to gange. Formålet med turen til Odessa var selvfølgelig at besøge, betragte og betræde Eisensteins berømte trappe i *Panserkrydseren Potemkin* fra 1925. Det var betagende, og det kunne ikke tage suget ud af oplevelsen, at der faktisk aldrig har fundet andre massakrer sted her end den, Eisenstein arrangerede, eller at trappen havde fået ny belægning i 1933.

Sæt dig på øverste trin og filosofer over, hvad der blev af barnet, som trillede i sin barnevogn hele vejen ned ad trappen efter, at moderen var blevet slået ned af marineinfanteristerne. Var det en dreng, der voksede op og blev bolsjevik og deltog i revolutionen? Eller var det muligvis Sviatoslav Richter, som faktisk boede nogle få gader fra trappen? Eller var det Ninotchka herself?

Tag plads, og find selv ud af det.

**POBLADO DEL OESTE** Af Kim Foss

Håbet er ikke ude for de Western-fans, der ikke har tid og råd til at besøge Monument Valley, og hvad de berømte locations i USA ellers hedder. Minutters kørsel fra den spanske solkyst kan man finde de 'western'-landskaber, vi bl.a. kender fra Sergio Leones spaghetti-westerns.

Området nord for Almeria byder ikke blot på bjergtagende natur, men også en række 'autentiske' westernbyer. I den mere skræbende ende finder man Yucca City nord for Tabernas, hvor Leone optog *For en nævefuld dollars* med Clint Eastwood. De mere

forlystelsessyge turister synes dog at foretrække Mini Hollywood, der bl.a. diverterer med daglige shows, hvor skuespillere opfører klassiske westernscener med alt, hvad det indebærer af vrinskende heste, sønderbombede fængselsceller og drabelige revolverdueller. Entréen lyder på 1.700 pesetas for voksne, 850 pesetas for børn. Yderligere information på Poblado del Oestes hjemmeside: <http://hvsl.es/lei/hojas/leioo002.htm>

**HALVØEN BOGNÆS** Af Per Årman

Kører man et par kilometer udenfor Roskilde og forbi det gamle hospital Sankt Hans og fortsætter gennem en smuk dal, kommer man ud på halvøen Bognæs. Det var her, alle de gamle Morten Korch-film blev optaget. Landskabet veksler mellem bakker og dale langs Roskilde Fjord, hvor små vige med siv afslører et rigt fugle- og dyreliv. Og ved synet af de romantiske gårdes åbne døre og vinduer sætter fantasien ingen grænser: Parker bilen, stræk benene, indånd den friske luft og hør Peter Malbergs sjællandske tungemål og Poul Reichhardts glade "Er du dus med himlens fugle" blande sig med lærkens triller i den danske sommer!

**SELSØ SLOT** Af Louise Hagemann

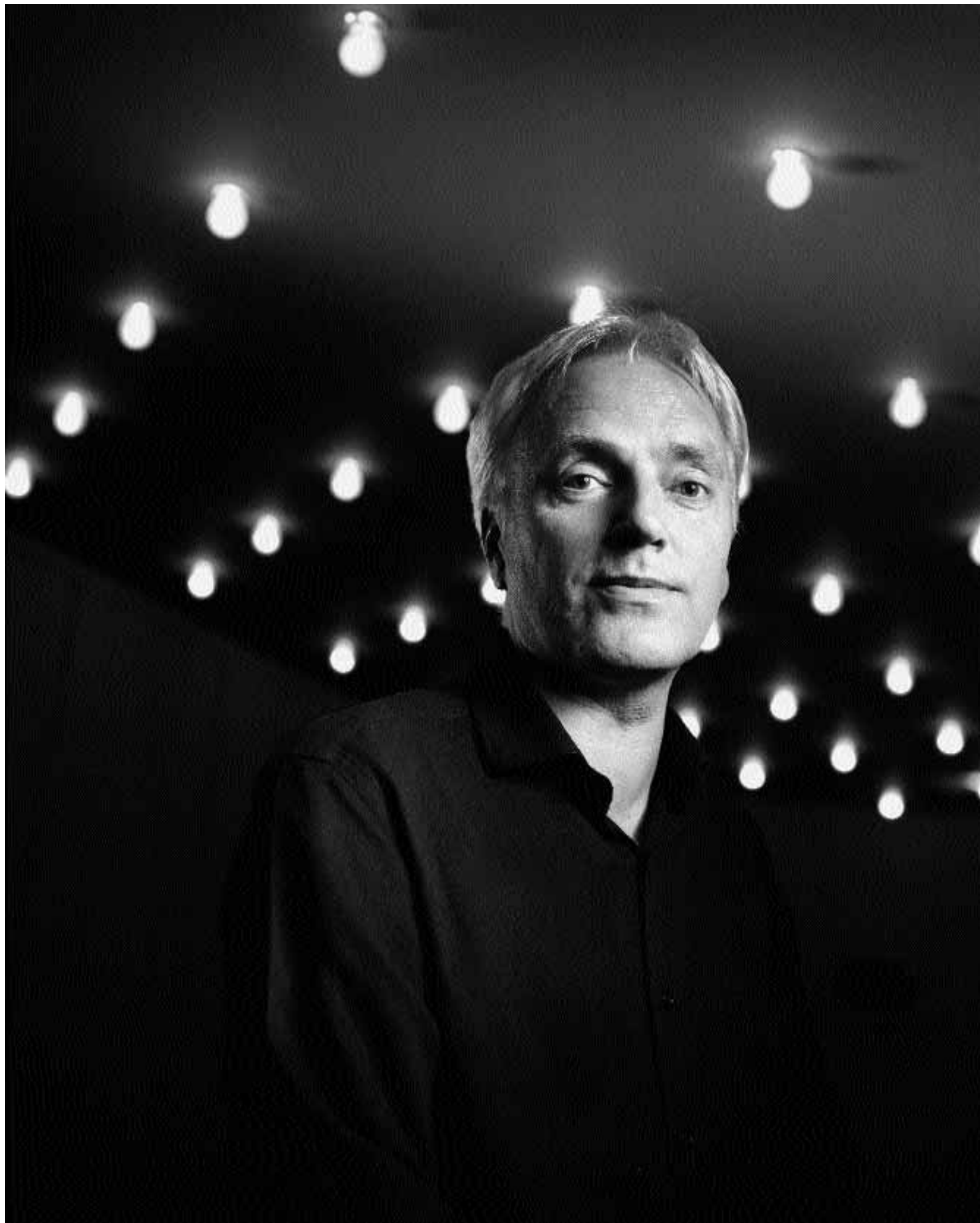
Selsø Slot, som ligger på halvøen Hornsherred ved Roskilde Fjord, har i denne forsommer dannet ramme om optagelserne til Søren Faulis nye spillefilm *Grev Axel* med Peter Frödin og Sofie Grånbøl i hovedrollerne. Cosmo Film valgte Selsø Slot, fordi man her med hjælp fra et par ekstra længer og en kunstig møddig med høns, kunne optage stort set alle interiør og eksteriør scener på én og samme location. Slottet, der stammer fra renæssancetiden og er ombygget til barok i 1734, er helt enestående, fordi det har været ubeboet siden 1829. Hvis man altså lige ser bort fra "den hvide dame", der - ifølge kustoden - stadig vandrer hvileløst rundt i de kolde sale. Det har en af landets fornemste riddersale med et pragtfuldt stukloft. Til optagelserne var salen blevet shinet lidt ekstra op med nogle smukke gardiner, men de bliver nok ikke hængende sommeren over. I kælderens findes landets ældste intakte køkken med åbent ildsted, og det har derfor været en yndet location for mange film- og tv-optagelser gennem tiden ■



Ib Mossin i Morten Korch-filmen *Brødrene på Uglegården*



Selsø Slot. Optagelser på gårdspladsen til *Grev Axel*





# LOKE HAVN

## “JEG FØLER MIG SOM EN DRENG I EN FYRVÆRKERIBUTIK”

Direktør Loke Havn fra Sandrew Metronome Filmdistribution startede som rejsende filmbooker for sin far, mens han læste på Handelshøjskolen. FILM har talt med ham om at arbejde med film i krydsfeltet mellem kunst og kommerzialisme, om filmmarkedets kulturracisme, branchens *cut-throat-competition*, filminstruktøren som auteur m.m.m.

AF AGNETE STJERNFELT

**ADS:** Hvad kan få dit adrenalin op at køre som film-distributør?

LH: "Uha. Normalt er jeg langt mere optaget af, hvad der eventuelt kunne få mit adrenalin til at falde til ro. Filmbranchen er jo både inciterende og irriterende, og frem for alt præget af cut-throat-competition, så man konstant presses til at gøre alting bedre, uanset der ofte ikke er den nødvendige tid. Meget få opgaver er ekspeditionssager med en fast løsning. Og ethvert forsøg på at planlægge, bare et par dage frem i tiden, ender som regel i skuffelse. Der arbejdes næsten altid med urimelige og umulige deadlines, idet film i en biografsammenhæng er ved at blive en 'fordærlig vare'. Så adrenalinet falder sjældent til ro. Vi udsender 25-30 film om året, og bygger således konstant op til en ny premiere. Et lanceringsforløb er én lang kæde af store og små beslutninger, hvoraf nogle hele tiden må ændres i forhold til markedet og konkurrencen, medens andre er helt irreversible."

**"Filmbranchen er jo både inciterende og irriterende, og frem for alt præget af cut-throat-competition, så man konstant presses til at gøre alting bedre, uanset der ofte ikke er den nødvendige tid."**

"Man skal forsøge at optimere så mange handlingsparametre som muligt. Kreere de bedste kampagner. Finde den bedst egnede premieredato i det mest tålelige konkurrencemiljø, med de bedste udsigter for tilstrækkelig kapacitet i biograferne, uden at rende ind i hedebløjer, store tv-begivenheder, ferielammelse, juleforberedelse etc. Og man skal sikre sig den bedst mulige trailerkørsel for sine film, og det bedst mulige presse- og markedsføringsforløb etc. Og så skal man få det hele til at kulminere i forhold til den premieredato man ender med at vælge. Nemlig dagen, hvor man helt uden omsvøb får resultatet af alle anstrengelserne. Først avisernes anmeldelser, så publikums dom ved den første forestilling. Det er her og nu og aldrig mere. Man kan ikke gøre det om. Der er kun denne ene chance.

Netop derfor er det vigtigt, ikke at lave fejl. Det skal da give lettere forhøjet puls, ikke sandt? Men det er kolossalt spændende, og jeg føler mig ofte som en dreng i en fyrværkeributik."

**ADS:** Hvorfor blev du filmdistributør

LH: "Man kan vel sige, at jeg ikke klarede at slippe

den fædrene arv. Jeg er født ind i filmbranchen. Min far var filmudlejer. I 1952 købte han et lille unseeligt distributionselskab af forfatteren Carlo Andersen. Det var ham med Jan-bøgerne. Der lå 3-4 udspillede film på hylderne i et snævert kontor i Richs-huset på Rådhuspladsen. Langsomt voksede det sig større, og under min studietid på Handelshøjskolen arbejdede jeg som rejsende booker for min far. Sådan nogle har man ikke mere. Rejsende bookere altså. Jeg har desværre heller ikke min far mere. Han døde i 1981, og med ham døde også hans firma. Jeg var netop blevet ansat som daglig leder af Grand Teatret hos Peter Refn. Det var filmkunstens mekka for mig, og jeg skulle ikke ind i nogen form for familieforetagende.

Siden havde jeg to jobs udenfor filmbranchen, men som salig Hans Scherfig sagde: "de, der har noget at falde tilbage på, falder som regel tilbage på det". I 1991 var jeg således igen at finde på det, der måske kan betegnes som 'min forudbestemte løbebane'."

**ADS:** Hvad var du blevet, hvis du ikke var blevet filmdistributør?

LH: "Da jeg var ung drømte jeg om enten at blive arkitekt eller journalist. To fag, der på samme måde som filmdistribution kombinerer noget konkret med noget kreativt."

**"Filmbranchen er mere end nogen anden et hyttefad for store ego'er, med alt hvad dette kræver af indfølelse og tolerance, når man står overfor kunstnere i enhver gradbøjning af ordet krukke og overfor kolerikere i den høje ende af Richter skalaen."**

**ADS:** Hvad skal man kunne som filmdistributør.

LH: "Som vi lige talte om, tror jeg, det er vigtigt at kunne kombinere noget konkret med noget kreativt. Det konkrete er i dette tilfælde selvfølgelig hele den kommercielle, forretningsmæssige side af sagen.

Hvis man vil have med andet og mere at gøre end amerikanske main-stream film, hvor filmene og deres tilhørende kampagner i store træk ligger i faste rammer, så kræver distributørrollen dog noget udover købmandsskab og markedsforståelse. Indimellem bør f.eks. både højre og venstre hjernehalvdelen være aktive, og man skal have en oprigtig interesse for film, deres sprog, dramaturgi og tilblivelsesproces. Vil man beskæftige sig med filmakkvisition bør man kunne vurdere et filmmanus på mere end det rent underholdende. De fleste film skabes i et krydsfelt mellem

kunst og kommerzialisme. Det er godt at kende koordinaterne i det felt, så man ved, hvor man er.

Er man som distributør en smule kreativ kan det bringes til nytte i hele en films kampagneudvikling. Det er dyrt at have reklamebureauer til at lave arbejdet, og desværre ikke altid særlig godt, da de ofte er meget mærkevare-skoledede.

Så er filmbranchen vel også mere end nogen anden et hyttefad for store ego'er, med alt hvad dette kræver af indfølelse og tolerance, når man står overfor kunstnere i enhver gradbøjning af ordet krukke og overfor kolerikere i den høje ende af Richter skalaen.

Og det er en branche som, når man også er involveret i et hjørne af filmproduktion, kræver evne og villighed til at samordne vidt forskellige menneskers interesser og synspunkter med det fælles mål at få så mange tilskuere ind at se den pågældende film som muligt.

Filmdistribution og lancering er ikke nogen eksakt videnskab. Derfor er der rigelig plads til gefühl og personlige idiosyncrasier i enhver delproces. Det giver ofte lange og tunge beslutningsveje i en branche, hvor tiden altid er lige så knap en faktor som pengene."

**ADS:** Hvordan ser fremtidens distributionslandskab ud?

LH: "Jeg tror ikke på de 'profeter', der dømmer biograferne døde. Om man så graver bredbåndskabler ned over hele verden, og laver væg-til-væg projektion ude i de små hjem i en teknisk fremragende kvalitet, så vil folk ud og opleve de ny film sammen med andre mennesker. Og det har ikke nødvendigvis noget med pris at gøre. Selvom man kan købe en øl for 3 kr nede hos købmanden går folk alligevel med ublandet fryd ind og gi'r 20 kr for den samme vare på et værtshus.

Filmproducenter er jo ikke dumme. Alle ved, at det er det første 'vindue', biograferne, der styrer hele medieinteressen omkring en ny film. Derfor vil man vedblive med at opretholde en tidsmæssig forskydning mellem theatrical og home entertainment (DVD, video-on-demand, pay-tv m.v.)"

**"Jeg tror ikke på de 'profeter', der dømmer biograferne døde. Om man så graver bredbåndskabler ned over hele verden, og laver væg-til-væg projektion ude i de små hjem i en teknisk fremragende kvalitet, så vil folk ud og opleve de ny film sammen med andre mennesker."**





"Den Eneste Ene er et friskt eksempel på, at der sagtens kan komme høj kvalitet ud af, at en instruktør arbejder sammen med en manuskriptforfatter." Foto: Ole Kragh-Jacobsen



"Blandt de instruktører, som stadig laver film, er jeg mest begejstret for Brdr. Cohen, Woody Allen, Mike Leigh og Pedro Almodovar."

"Selve den fysiske filmstrimmel af 35 mm perforeret polyester er derimod på vej til at dø. En sådan filmkopi med tekster koster i dag omkring 20.000 kr. Om nogle få år har vi fuldt digitaliserede biografer, hvor filmen vises fra en disc, der vil koste "halvanden krone og fyrrerøre". Dette indebærer i princippet, at samtlige landets biografer vil kunne få premiere på den samme film på samme tid. Eller at størsteparten af verden vil kunne have premiere indenfor nogle få uger, hvilket også er strengt nødvendigt, da udviklingen klart bevæger sig henimod kortere og kortere vinduer.

Den digitale teknik vil også på sigt gøre det billigere at producere film. Locations kan genereres ad computervej eller samples fra andre film. Alle, der har en god historie på hjerte, vil således få lettere adgang til at realisere den. Der har dog altid været mangel på rigtigt gode historier, men efterhånden som alt, hvad der kan tænkes også rent praktisk kan føres ud i livet, vil der uden tvivl dukke endnu mere fantasifulde film op."

**ADS: 1999 bragte den danske markedsandel op på ca. 27% og gav en markedsforøgelse på ca. 100% til dansk film. Hvad skal der til for at sikre dansk films position?**

LH: "Jeg tror, at det der skal til, er det man allerede gør. Nemlig at prøve at parre de bedste elementer fra en offentlig, kulturstøttet filmproduktion med de bedste elementer fra en markedsorienteret filmindustri.

Og så tror jeg på udvikling, udvikling og atter udvikling. Problemet med de fleste danske filmfisker jeg kender til, ligger allerede i manuskriptet. Det er sjældent, der kommer en meget dårlig film ud af et rigtigt godt manuskript. Dertil er vore hjemlige producenter, instruktører og filmarbejdere for dygtige. Det er derimod ikke så sjældent, at en film starter optagelser uden at være ordentligt færdigudviklet, men det problem tror jeg Filminstituttet er ved at få skovlen under. Det giver anledning til stor optimisme, at dansk films markedsandel er så høj. Jeg tror på en successpiral, der vil drives ligeligt af kunstnerisk skaberevne, anerkendelse, og sober, kalkuleret markedsorientering. *Dancer In The Dark* er et glimrende eksempel. Der bliver nok ikke solgt 3 mio. billetter til dette års filmproduktion, men med de projekter, der er på vej, tror jeg på, at vi kan gentage markedsandelen

fra 1999 allerede i 2001 og derefter holde et konsistent og højt niveau."

**ADS: Hvordan har en distributør det med auteur begrebet.**

LH: "Det kan måske godt lyde som den store selvmodsigelse, men jeg har det fantastisk godt og fantastisk dårligt med auteur begrebet. Hvor godt, og hvor dårligt afhænger lidt af, om vi taler filmindustri eller film som kunstform.

Jeg har det godt med instruktøren som auteur, fordi kunst meget sjældent skabes af kollektiver. Det virker fuldkommen selvfølgeligt når vi taler om f.eks. malerkunst og litteratur. Mange film er imidlertid også et resultat af én persons stædige insistens på at formidle sit eget udtryk. Og uden denne vilje havde vi måtte være foruden megen stor filmkunst."

**"jeg har det fantastisk godt og fantastisk dårligt med auteur begrebet"**

"Auteur rollen står imidlertid ofte i vejen for den mere markedsrettede del af filmproduktionen. Således ønsker mange filminstruktører ikke at instruere en film, hvortil de ikke selv har skrevet manus, selvom der med *Den Eneste Ene* som et friskt eksempel sagtens kan komme høj kvalitet ud af, at en instruktør arbejder sammen med en manuskriptforfatter. I disse tilfælde kan det selvfølgelig være svært at afgøre, hvem der er autoren. Hvis det er manuskriptforfatteren, er instruktøren vel reelt set 'reduceret' til en højt kvalificeret håndværker. Hvis det er instruktøren, der er autoren, indgår manuskriptforfatteren på lige fod med de andre skabende kræfter i filmens tilblivelse, skuespillere, fotografer, klippere og lydfolk. Mange instruktører ønsker ikke denne tvivl, om der skal stå "En film af n.n." eller der skal stå "En film instrueret af n.n." De vil lave deres egne historier."

**ADS: Hvad skal man så med alle de gode manuskriptforfattere, som Filmskolen producerer i disse år?**

LH: "Tjah. De kan få det svært, hvis der ikke langsomt sker et holdningsskred. Eksempelvis har vi et filmprojekt på bedding sammen med Zeitgeist. Vi står med et virkelig godt manus, men har ledt forgæves i flere måneder efter en ikke-debuterende instruktør, som vil realisere det med os.

Endelig kan man sige, at da det danske støttesy-

stem i princippet giver pengene til autoren, følger der uundgåeligt en stor magt med oveni bevillingen. Det er for mig en selvfølge, at autoren har såkaldt 'final-cut' når det gælder selve filmen. I praksis er det imidlertid ofte sådan, at autoren (instruktøren) også har final cut på alt kampagnemateriale, såsom trailer, plakat, pressemeddelelse, slaglinie etc. Det finder jeg temmelig problematisk. Mange instruktører har ikke den fornødne ekspertise indenfor salg og markedsføring, og heller ikke den fornødne afstand i forhold til deres egen film, til at de kan sikre filmen en optimal lancering."

**ADS: Hvad mener du om den blæst, der har stået omkring Det Danske Filminstitut i det forgangne år?**

LH: "Intet er sværere end at skabe forandring. Det har man vidst længe før Machiavelli gav ord og tanker til det man kunne kalde den første egentlige managementlitteratur. Og intet er lettere end at stå udenfor spillet og agere bedrevidende. Det er en disciplin, som vi danskere har udviklet til perfektion, og gerne applikerer lige generøst på alt fra fodboldkamp til kulturinstitutioner.

Uanset hvordan man vender og drejer det, har DFIs ny ledelse på rekordtid skaffet dansk film den største økonomiske saltvandsindsprøjtning nogensinde. Det er imponerende.

Men når man både skal skabe forandring og vækst er det umuligt at undgå, at der ikke samtidig sker nogle fejl eller undladessynder. Det ser jeg intet mærkeligt i. Men når det sker i filmbranchen, som er så trænet i at bruge pressen, vil enhver uoverensstemmelse altid komme til at fremstå mere polariseret end den er. Sidste år overværede jeg en vred instruktør udbrøde: "De skal kraftedme holdes nede", hvilket tydeligvis drejede sig om Henning Camre og Thomas Stenderup. Det fik mig til at tænke: Tjah, det kan da godt være, men folk der skal holdes nede får som regel udrettet en hel del mere end de, der skal holdes oppe!"

**ADS: Test screenings og test af kampagnemateriale indgår i Det Danske Filminstituts nye lanceringsordning. Det har der været en del presseopmærksomhed omkring for nylig i anledning af Aage Rais' På fremmed mark. Hvordan er dit syn på det?**

LH: "For ganske få år siden slap F.I. deres tag i en film så snart den var færdigproduceret. Derefter var den overladt til en mere eller mindre gennemtænkt





"Jeg vender altid tilbage til Nils Malmros."



"Kundskabens Træ kan jeg næsten udenad!"

videre skæbne. Ofte kunne man se, at en dansk film blev premiereført på det først mulige tidspunkt efter sin færdiggørelse snarere end det bedst mulige tidspunkt. Trailere blev klippet på minimale budgetter og stod aldrig mål med de amerikanske, og kampagnemateriale var noget der ofte kom haltende i faretruende nærhed af filmens premieredato. Med indførelsen af lanceringsordningen blev lanceringsprocessen professionaliseret i tiltrængt grad. Næste skridt på den vej må nødvendigvis dreje sig om tests af film, trailere og kampagnemateriale. Det synes jeg er en 'golden opportunity' for enhver film distributor og for enhver filmskaber - instruktør såvel som producent. Som vi talte om lige før, er der alt for meget gefühl involveret i lanceringsprocessen. Det er imidlertid næsten umuligt for en person, som allerede har set den film traileren er klippet over at vurdere i hvor høj grad en trailer skaber 'want-to-see' for andre."

**"Stor reklame' har det tilfælles med 'stor kunst', at det ofte 'føles frem', i modsætning til 'diskuterer' eller 'tænkes' frem. Det er naturligvis et faktum som i et vist mål legitimerer 'gefühl'. Men der er ved Gud også mange kampagner, der er døde på det samme alter."**

"Man ved, at meget reklame virker på det underbevidste plan og allerede skaber en næsten uomstødelig påvirkning efter en afkodning, som tager mindre end et sekund for beskueren. Man ved også, at 'stor reklame' har det tilfælles med 'stor kunst', at det ofte 'føles frem', i modsætning til 'diskuterer' eller 'tænkes' frem. Det er naturligvis et faktum som i et vist mål legitimerer 'gefühl'. Men der er ved Gud også mange kampagner, der er døde på det samme alter."

Ved brug af tests kommer man i kontakt med et 'neutralt' publikum, som ikke har nogen forudindtagne holdninger eller følelser over for filmen, og som derfor er helt åbne i forhold til den påvirkning, de skal udsættes for. Det giver nogle ret interessante tilbagemeldinger. Også nogle svar, som det kan være svært at forlige sig med. F.eks. at det ikke altid er det smukkeste eller smarteste grafiske udtryk, der giver den største opmærksomhed.

Tests af film inden endelig færdigredigering kan

afklare forståelsesmæssige problemer og fortælle-mæssig 'efterhængen', men det er at gå for vidt, at begynde nye optagelser for at please et publikum. Den slags bør kunne afklares i manuskriptfasen.

Man kan vælge at betragte enhver form for test som vejledende, og lade være med at gøre brug af resultaterne, men det er tosset ikke at tage imod et tilbud om en test."

**"Vi har ingen problemer med at høre svensk pop/rock, læse argentinske forfattere, drikke sydafrikansk vin og køre på japanske motorcykler. Jeg så med andre ord gerne et mere broget kulturelt filmudbud."**

**ADS: Er der forskel på, hvad distributøren Loke Havn anser for en god film, og hvad privatpersonen Loke Havn ville vælge at tage med sig på den berømte øde ø?**

LH: "Ja, der er en forskel, men den er ikke særlig stor. Blandt de instruktører, som stadig laver film, er jeg mest begejstret for Brdr. Cohen, Woody Allen, Mike Leigh og Pedro Almodovar. Dertil kommer en række nye, unge amerikanske instruktører med bare en enkelt eller to film bag sig. Blandt vore hjemlige filmskabere kunne jeg fremhæve flere, men jeg vender altid tilbage til Nils Malmros' tidlige film. *Kundskabens Træ* kan jeg næsten udenad!"

Jeg tror, det er nødvendigt at have en bred filmsmag som distributør. Og selvfølgelig bliver man glad for de fleste af de titler, som skaffer sorte tal på bundlinjen. Der er altid nogle tab, der skal inddækkes, på fejlslagne eller skuffende filmsatsninger."

**"95% af markedet er domineret af amerikansk/engelsk- og dansksprogede film. Hele den resterende verdens filmproduktion, inklusive vore skandinaviske broderfolks, er henvist til at dele de sidste 5% eller ca. 500.000 billetter mellem sig. Det er en fortlivende tilstand, som næsten fortjener prædikatet 'kulturracisme'"**

"Har man en bred og nogenlunde fordomsfri filmsmag, kan det godt være en lille smule frustrerende at have med danske biografgængere at gøre. 95% af markedet er domineret af amerikansk/engelsk- og

dansksprogede film. Hele den resterende verdens filmproduktion, inklusive vores skandinaviske broderfolks, er henvist til at dele de sidste 5% eller ca. 500.000 billetter mellem sig.

Det er en fortlivende tilstand, som næsten fortjener prædikatet 'kulturracisme'. Havde den vidunderlige amerikanske film, *American Beauty*, som sikkert ender med at sælge 400.000 billetter, været spansk, og havde den lige så vidunderlige spanske film, *Alt Om Min Mor*, der er set af 85.000 mennesker, været amerikansk, havde de to films tilskuertal uden tvivl været omvendte.

Havde *Den 6. Sans* været hollandsk var den sikkert aldrig kommet til Danmark.

Man spørger sig selv, om folk går i biografen for at høre et bestemt sprog, men problemet ligger formentlig et helt andet sted. Det kan vi se på de lande, som konsekvent synkroniserer alle film til deres eget sprog. Også her dominerer de amerikanske film sammen med de nationale. Der er selvfølgelig tale om en årelang dominans, som nok har skabt større 'kulturel identifikation' med USA end med andre udlande."

**"Tv-kanalerne har forlængst væltet sig om på rygfinnen for at tilfredsstille den laveste prime-time fællesnævner."**

"Måske er amerikanerne bedre til at give folk det, de tror de vil have, qua en solidt funderet, industrielt anlagt filmproduktion. Alligevel undrer jeg mig meget over, at forskellen er så udtalt inden for film. Betragter man samtlige andre kunstarter og industrier, ser man ikke samme problemstilling. Vi har ingen problemer med at høre svensk pop/rock, læse argentinske forfattere, drikke sydafrikansk vin og køre på japanske motorcykler. Jeg så med andre ord gerne et mere broget kulturelt filmudbud. Men trods fremragende hjemlige og europæiske støtteordninger er det ikke muligt at ændre mønsteret radikalt. Og der er heller ikke megen hjælp at hente hos de mange tv-kanaler, hvor passende man end kunne synes det var, at de tog ansvaret for at 'droppe lidt fin gift' i den fejlnærede seerskare. Tv-kanalerne har forlængst væltet sig om på rygfinnen for at tilfredsstille den laveste prime-time fællesnævner." ■



# GULDHJERTES



Guld Hjerte. Eventyret om pigen der blev prinsesse



1. Langt, langt inde i en stor Skov laa et ensomt lille Hus, og i det lille Hus boede en lille Pige, der var saa hjertensgod og rar, at hun kaldtes for Guldhjerte.



2. Men Guldhjerte var saa fattig og ensom her i Verden. Hun havde hverken Far eller Mor. Ilden i Kaminen var snart brændt ned, og hun havde kun en lille Kage tilbage.



6. Da det blev Aften, og Guldhjerte blev træt og søvnig, lagde hun sig i Skoven for at sove. "Her er lidt ensomt," sagde Guldhjerte, "men jeg beder min Aftenbøn og siden klarer jeg mig nok."



7. Næste Dag kom en stakkels lille Pige, der frøs saa forfærdeligt om Hovedet. Da gav Guldhjerte hende sin Hue. "Tag den, lille Pige, jeg klarer mig nok," sagde Guldhjerte.



8. Paa en Bro kom en pjaltet Dreng; han frøs, for han havde ingen Trøje. Da tog Guldhjerte sin lille Trøje af og gav den til Drengen. "Tag du bare den, for jeg klarer mig nok," sagde Guldhjerte.

AF PETER SCHEPELERN

Med musical-melodramaet *Dancer in the Dark* fortæller Lars von Trier historien om en moder og forholder sig til både genre og familiens traditioner.

Selma er en tjekkisk kvinde, der med sin 12-årige søn er kommet til en lille by i det nordvestlige USA, hvor hun arbejder på den lokale fabrik. Der er ingen mand i hendes liv, selv om vennen Jeff gerne ville indtage pladsen. Der er veninden Kathy og det hjælpsomme ægtepar, politimanden Bill og hans kone Linda, som mod betaling lader Selma og Gene bo i en trailer bag villaen.

Selma er en slags lysets engel, men lyset er ved at svinde, og hun ved hvorfor: En arvelig øjenlidelse har næsten gjort hende blind, og mens hun sejler ind i mørket, arbejder hun utrætteligt for at skrabe penge sammen, så Gene kan blive opereret hos den tjekkiske øjenspecialist dr. Pokorny, der har klinik i nærheden. Det er en hemmelighed, som ingen må vide, allermindst Gene, for chokket kan skade hans syn endnu mere. Men hun røber det til Bill, da han rykker ud med sin desperate hemmelighed: Han har brugt alle de penge, han havde i banken, lønnen slår slet ikke til, de risikerer at miste huset, og han tør ikke fortælle det til sin kone; han har tænkt at tage sit liv, men det tør han heller ikke ...

## GODHEDENS KVINDER

Med *Dancer in the Dark* afslutter Trier sin såkaldte Guldhjerte-trilogi. Guldhjerte var titelfiguren i en kulørt billedbog og malebog, som Trier elskede som barn. Historien, der er baseret både på et af Grimms eventyr og på en svensk billedbog fortæller om en lille pige, der kun tænker på at hjælpe andre og aldrig på sig selv, men sluttelig får sin belønning. Barndoms-bogen gik siden tabt (omend *Guldhjerte* mange år senere blev efterlyst i avisen og fundet), men den satte sig dybe spor i lille Lars' bevidsthed. Den er Triers inspiration til de kvindeskikkelser, der præger hans senere film: Bess (Emily Watson) i *Breaking the Waves*, Karen (Bodil Jørgensen) og Susanne (Anne Louise Hassing) i *Idioterne*, og nu Selma (Björk) i *Dancer in the Dark*. Hvor Triers tidligere film, både Europa-trilogien og, i en vis udstrækning, *Riget*, stort set var domineret af ondskabens mænd, enten kyniske eller svage, gælder det nu godhedens kvinder.

Guldhjerte-godheden er en enfoldig, dåragtig forsagelse og opofrelse; den er helt uselvsk og fører, i Bess' og Selmas tilfælde, som en logisk konsekvens til martyriet. Begge ofrer sig for kærligheden, for den, de elsker mest, Bess for sin lammede og døende mand, Selma for sin søn, der trues af blindhed (i den sammenligning er Karens og Susannes godhed mere af denne verden, men udgangspunktet viser sig dog at være Karens barns død). Det er en godhed, som lutres i lidelsen og sejrer gennem døden.

"I'm not that kind of a mother", siger Selma til sønnen, der bedende svarer: "Can't you be that kind of a mother?" Men det kan Selma ikke. Hun udøver sin moderrolle på sin helt særlige måde, mere barnlig end voksen, men til syvende og sidst som et kald; selv om det er en pointe, at den første scene, der præsenterer den opofrende mor og den søn, som det hele drejer sig om, begynder med, at hun stikker ham en lussing. Moderskab er vel generelt en lidt traumatisk foreteelse i Triers univers, hvor de nødstedte børn er legio. Den prostituerede Kim har sit forladte barn i *The Element of Crime*; i *Epidemic* fortæller Udo Kier historien om mor og barn under bombardementet af Köln; i *Europa* hærger et par morderiske drenge; i *Riget* (og især *Riget II*) har lægen Judith forståelige bekymringer over sønnen, den abnorme djævelbaby; Bess i *Breaking the Waves* får ikke børn, men er selv sin moders afviste barn; og kernen i *Idioterne* er, som nævnt, Karens tab af et lille barn. *Medea*, der er lidt af et sælsomt mellemstykke i Triers produktion, har også moderskabet som tema.

## DEN BLINDE ENGEL

Det gennemgående tema i Guldhjerte-trilogien er uforeneligheden af krop og ånd, den klassiske kristne modstilling af den rede ånd og det skrøbelige kød (jf. Mathæus 26,41). I *Breaking the Waves*, hvor den religiøse tematik ligger eksplicit i handlingen, må Bess nedværdige sin krop gennem glædesløs promiskuitet med tilfældige fremmede for at nå sit høje åndelige



# SIDSTE SANG



3. Da begav Guldhjerte sig ud i den vide Verden. Med sin lille Kage i den ene Haand og Vandringsstaven i den anden traskede hun af Sted gennem den store Skov.



4. Først mødte hun en gammel Kone som var saa forfærdelig sulten. Hende gav Guldhjerte sin lille Kage. "Tag den, lille Kone, jeg klarer mig nok," sagde Guldhjerte.



5. Saa kom der en Vandringsmand, der var saa gammel og træt. "Tag du min Kæp og støt dig til, kære gamle Mand," sagde Guldhjerte, "for hvordan det end gaar, klarer jeg mig nok."



9. Nu havde lille Guldhjerte snart ikke mere at give bort, saa nu var hun rigtig fattig. Men en Aften bændte der hende noget sælsomt. Der faldt Stjerner ned fra himlen over hende, og de blev til Penge. "Nu klarer jeg mig nok," sagde Guldhjerte.



10. Og en skønne Dag kom en fin Prins og friede til Guldhjerte. "Jeg er Drengen som du gav din Trøje. Dit hjerte er af Guld, derfor vil jeg have dig til Prinsesse." "Tag da mit Hjerte," sagde Guldhjerte. "Jeg klarer mig nok."



[Slut]

mål, så at sige i dialog med Gud selv. Hun skal korsfæstes for at frelse en anden, men bliver så til gengæld sendt til himmels, sublimeret som kirkeklokker - en metamorfose der vistnok er uden fortilfælde i helgenhistorien. I *Idioterne* er spasset, der når sin kulmination da Karen hjemme hos den småborgerlige familie begynder at savle kage ud af munden, en sådan kropsydmygelse, som tænkes at føre til en åndelig forløsning, en slags katarsis. Og i *Dancer in the Dark* gennemspilles motivet igen med det store register taget i brug.

Handlingens tema, blindheden, er en fysisk lidelse; men det anvendes med en særlig kompleksitet, fordi det nok er en fysisk defekt, men samtidig et handicap der traditionelt associeres med forøget åndelighed, hvis ikke direkte visdom. Blindheden har en ophøjet, engleagtig karakter (faktisk afviser kristendommen ikke bare "kødets lyst," men også "øjnenes lyst og pral" jf. Første Johannes brev 2,16). At den blinde er ophøjet i et åndeligt univers, hævet over den sanselighedens vulgaritet, som de seende er stedt i, er en kliché, som filmfiktionen har dyrket med særlig effekt, for så vidt som hele mediet jo drejer sig om synet. Der er da også en tradition for at fremstille blindheden som et specielt bevægende handicap, jf. Chaplins *City Lights* (1931), *Magnificent Obsession* (både 1935 og 1954-versioner af henholdsvis John M. Stahl og Douglas Sirk) og Jean Delannoys *La symphonie pastorale* (1946), alle film om kvinder, der får synet igen. Ja, faktisk rummer *City Lights*, hvad der må

være filmhistoriens mest bevægende øjeblik overhovedet: Den fattige unge pige, der har fået synet igen efter en operation, forstår, at den sølle lille vagabond, hvis hænder hun har strejfet, er hendes hemmelige velgører.

Trier, der også kredsede om blindhed i *Befrielsesbilleder* og *The Element of Crime* (den blinde Osborne blev spillet af den blinde Esmond Knight!), lod i sit første manuskriptudkast med arbejdstitlen *Taps* (dateret februar 1997) sønnens handicap være lammelse; han sidder i kørestol, men til sidst, efter operationen, kan han gå. Siden fik Trier øjnene op for blindheden som et endnu mere effektivt motiv. Her kan det også kobles til den angiveligt blinde retfærdighed, som Selma bliver offer for. Og blindheden tilføjer unægtelig et bevægende og følsomt træk til fortællingen, ikke blot tematisk, men også æstetisk, for så vidt som meget af handlingen udspilles i et melankolsk sommertusmørke, der svarer til Selmas gradvist svindende syn.

Selmas blindhed markerer hende som sagtmodig og nøjsom; i blindheden ligger hendes forbindelse til det åndelige, og den ydre verden afvises i forhold til hendes indre rigdom. Selma er beslægtet med H.C. Andersens *Historien om en Moder*, der også gennemgår fysiske pinsler og afsavn for barnets skyld, blandt andet ofrer hun sine øjne. Med fornægtelsen af kroppen er det også logisk, at der ikke i Selmas liv - og således heller ikke i filmen - er plads til kødelig kærlighed, til seksualitet overhovedet; den ville jo gen-

nem nydelsen give kroppen en større værdi, en værdi i sig selv. Men Selmas fysiske ydmygelse stopper ikke her. Hun udsættes for den ultimative kropslige fornedrelse, der i effektiv brutalitet langt overtrumfer Bess' tårevædede udånden (efterfølgende et overfald, som ikke vises i filmen) eller en hvilken som helst Jeanne d'Arc på bålet. Mens kroppen ydmyges, stråler ånden.

## I FØLELSERNES VOLD

*Dancer in the Dark* forholder sig, ligesom *Breaking the Waves* trods alle mirakler også gjorde det, til et realistisk tegnet miljø og en bestemt tid. Washington State i midt-60'erne blev omhyggeligt genskabt i Sverige, hvor eksteriøroptagelserne foregik i sommeren 1999 (Bengtsfors ved Åmål: Selmas bolig, Trollhättan: fabriksområdet, Vänersborg: øjenklinikken, Kil ved Karlsbad: jernbanebroen), suppleret med enkelte locationoptagelser i USA: et par scener med Selma og Kathy på gaden i Arlington ved Seattle, eksteriøroptagelser af fængslet i Walla Walla, indspillet under ledelse af 2nd Unit-instruktør Anders Refn (der ses som den hvidkittede mand, der modtager Selma ved øjenklinikken). Dertil studieoptagelser i Filmbyen i Avedøre.

Filmen har hentet elementer til sit USA-billede bl.a. fra *Norma Rae* (1979), Martin Ritts film om en underbetalt tekstilarbejder og enlig mor, der engagerer sig i fagforeningssagen og kommer igennem med sit budskab på fabrikken i den lille by. Og også fra Richard





Frame grab fra dokumentarfilmen *von Triers 100 øjne* af Katia Forbert Petersen om tilblivelsen af *Dancer in the Dark*



Frame grab fra *von Triers 100 øjne*

Brooks' dokudramatiske *In Cold Blood* (1967) med dens autentisk virkende skildring af dødsdom og hængning.

Men som i *Breaking the Waves* er realismen i tid og sted også i *Dancer in the Dark* kun baggrund for en historie præget af ekstreme handlinger og ekstreme følelser. "If I wanted a boyfriend it would be you, that's for sure. But I don't want one. Not now," siger Selma til den godmodige Jeff, der hundeaftigt følger hende. Men hvorfor vil hun ikke have ham? Skulle hun ikke have brug for kærlighed, skulle hun ikke i sin sårbare situation have brug for hjælp og støtte? Og hvordan har hun for øvrigt kunnet slippe ud af det kommunistiske CSSR og ind i selve det forjættede USA? Hvorfor kan pengene til Genes operation ikke tilvejebringes på anden måde, så Selma kan få sagen genoptaget? Kunne øjenlægen, en landsmand, ikke overtales til at lave operationen gratis?

Svarene eller umuligheden i at svare ligger i genren. For melodramaet handler om personer, der er hjælpeløst i deres følelsers vold; melodramaet sætter konflikterne på spidsen, driver personerne til yderligheder og viser dem som viljesløse brikker i skæbnens lunefulde spil. Nok er der vilje - endda påfaldende stædig vilje - bag både Bess' og Selmas projekter, men det er - på ægte melodramatisk vis - tilfældet, der har skabt situationen: ulykken, der rammer Jan i *Breaking the Waves*; blindheden, der rammer Selma og vil ramme hendes søn, en ting, der gøres ved hende, reducerer hende til det passive offer, som er kvindens normale status i melodramaet. Genren, der også anta-

ges at have kvinder som sit primære publikum, fokuserer typisk på kvinden, der ofrer sig for den elskede eller for barnet (som i *Stella Dallas*). Det er også ægte melodramatisk, at Selma er alene. Der er ingen far til Gene, ikke engang udsigten til en stedfar. Mændene omkring Selma er svage som Jeff eller både svage og dæmoniske som Bill. Og det viser sig typisk nok, at den gamle far, som Selma angivelig sender sine hårdt sammensparede penge hjem til, er en slags fiktion, nemlig hendes idol - den (opfundne) tjekkiske musicalstjerne Oldrich Novy. Hvis moderen i Triers univers oftest er en problematisk skikkelse, så udmærker faderen sig ved utilstrækkelighed, dæmoni eller blot fravær.

#### DEN IRONISKE DJÆVEL

En generel attitude i Triers værk og offentlige persona er ironien. De tidlige værker er hele systemer af ironisk underfundighed og postmoderne anspil på traditioner og klicheer. Med *Breaking the Waves* var han for første gang rigtig alvorlig eller blev i det mindste generelt taget alvorligt: for der markeres ingen ironisk distance til Bess' intense martyrium. *Dancer in the Dark* spiller i næsten endnu højere grad til bunds i det melodramatiske, mens historien jager af sted mod mørket og mod døden og den store forløsning, ikke i himlens klokker men i musikkens magtfulde patos.

Men alligevel er der en lille ironisk djævel, der huserer midt i al godheden. Ligesom Trier i sin tvetydige rehabilitering af Morten Korch graver efter det

gamle guld hos populærforfatteren - enten for at søge oversete værdier i det banale eller for trodsigt at søle sig i den dårlige smag, således er der også i *Dancer in the Dark* en drilagtig afprøvning af publikums tolerance over for genrens udskejelser. Trier har bevidst anbragt de værste tænkelige flovser midt i sit sublim kunstværk, små kitsch-elementer midt i katedralen. Det er jo ren soap, når Selma og Kathy udveksler synspunkter som: "He needs his eyes!" - "He needs his mother!!" Eller Kathys hysteriske forsikring til Selma om, at Genes operation er lykkedes: "He will see his grandchildren!" Skulle han ikke lige få nogen børn først? tænker den koldsindige tilskuer. Men højdepunktet er ligegodt scenen, hvor Jeff spørger Selma i fængslet, hvorfor hun overhovedet fik Gene, når hun vidste, at han ville arve øjensygdommen. Hendes svar - "I just wanted to hold a little baby in my arms" - er en replik, der overbevisende konkurrerer om at være det værste sentimentale pladder, der er fyret af i nogen film overhovedet. Men det forbløffende er, at det glider ned og virker. Trier vil se sit publikum få tårer i øjnene, ingen tvivl om det.

#### MUSICAL TRAGEDY

På det melodramatiske plan er *Dancer in the Dark* en tragisk og mistrøstig historie, hvor offerscenariet spilles ubønhørligt igennem. Men filmens kup er, at denne mistrøstighed og desillusion er koblet ind i musicalgenren, hvor glæden og sanseligheden pr. definition blomstrer.

Den paradoksale dobbelthed mødes i Selma, der er





Frame grab fra von Triers 100 øjne



Frame grab fra von Triers 100 øjne

et ydmygt og sørgmodigt offer, men samtidig i musikken og dansen finder livsglæde og udfoldelse. Men dette paradoks har så igen sin forklaring i, at Selmas fysiske frigørelse og kropslige nydelse til dels kun er en drøm.

Da melodramaet oprindeligt betegner en teaterform, der kombinerer drama og musik, er koblingen til musicalformen for så vidt nærliggende. Men ligesom betegnelsen musical er en forkortelse af musical comedy, har den amerikanske musical, med udgangspunkt i folkeligt amerikansk teater og europæisk operette, hovedsagelig fungeret som komisk eller i hvert fald let/romantisk genre. Det tragiske - og melodramatiske - har normalt været overladt til operaen. Musicals har dog lejlighedsvis nærmet sig tragedien, mest overbevisende i *West Side Story* (1957, film 1961), med dens *Romeo og Julie*-tema, men også i Kurt Weill & Maxwell Andersons *Lost in the Stars* (1949, oprindeligt: Musical Tragedy), baseret på Alan Patons roman *Cry, the Beloved Country*, om racekonflikter i Sydafrika; den slutter med en henrettelse. Og i nyere tid har genren haft en tendens til i stigende omfang at dyrke de dramatiske temaer, jf. Rodgers & Hammersteins *The Sound of Music* (1959, film 1965), der kombinerer sin romantiske kærlighedshistorie med flugt fra nazisterne, desuden Andrew Lloyd Webbers *Evita* (1978, film 1996) og især Claude-Michel Schönbergs *Miss Saigon* (1989), der - frit efter Puccinis *Madama Butterfly* - også fokuserer på en mor, der ofrer sig for, at hendes søn kan få chancen i USA. Det er denne tradition *Dancer in the Dark* for-

holder sig til, ligesom den i det hele taget forholder sig opmærksomt og nyskabende til genrens traditioner.

*Dancer in the Dark* har visse spor af backstagemusical, den klassiske musical-type om opsætningen af et show, for så vidt som prøverne på en amatørproduktion af *The Sound of Music* er en sidetråd i handlingen, og det er her filmen har sine små stænk af humor - ellers er der, forståeligt nok, kun sparsom latter i mørket. Brugen af *The Sound of Music* er den vigtigste af filmens direkte markeringer af genrens traditioner. Oprindeligt skal Selma spille Maria, den unge nonne, der før den endelige indtræden i klosteret lige skal teste sit kald ved at påtage sig et verdsligt job som guvernante for kaptajn von Trapps syv moderløse børn. Som dramaet og blindheden tager til, insisterer Selma imidlertid på at tage en anden rolle som en gammel nonne - det er lidt uklart, men det drejer sig formentlig om abbedissen, der giver Maria livsmod tilbage med den opmuntrende: "Climb Ev'ry Mountain ... till you find your dream." Selma henter også direkte trøst i *The Sound of Music*, da hun i fængselscellen tappert synger: "I simply remember my favorite things, and then I don't feel so bad".

Filmene citerer også Lloyd Bacons *42nd Street* (1933, med koreografi af Busby Berkeley), som Selma og Kathy ser i biografen, to gange endda; og der er selvfølgelig en intertekstuel pointe i, at Trier har castet Catherine Deneuve og Joel Grey i mindre roller - Deneuve fik jo sit gennembrud i den europæiske musicals mest originale værk, Jacques Demys og

Michel Legrands filmopera *Les parapluies de Cherbourg* (1964), og selv om hun vel mindst af alt ligner en fabriksarbejderske i en amerikansk flække, så tilføjer hun ved sit blotte nærvær filmen en auratisk kvalitet; det samme gør Joel Grey, der vandt Oscar for sit livs rolle som konferencieren i *Cabaret* (1972) - her er han den legendariske Oldrich Novy.

### DRØMMETYDNING

"Why do they start to sing and dance all of a sudden?" spørger den jordbundne Jeff, en af den slags selvironiske genrekommentarer, som man også finder i *Les parapluies de Cherbourg*. Og det har altid været det store spørgsmål i musicals. Synger man inden for rammerne af et show eller synger man - som i operaen - i stedet for at tale? *Dancer in the Dark* har sin særlige løsning: Selma synger for at drømme. Alle musicalnumrene (minus prøverne) er dagdrøm og subjektiv fantasi.

Der er en tradition for drømmesekvenser i amerikansk musical, der går tilbage til freudianismens gennembrud i USA i 1930'erne: både Fred Astaire-filmene *Carefree* (1938) og Moss Hart & Kurt Weills *Lady in the Dark* (1941, film 1944) har direkte en psykoanalytisk behandling som ramme, og her er numrene patientens drømme. Der er en enkelt stor drømmesekvens i *Oklahoma!* (1943, film 1955) og i *An American in Paris* (1951); ligesom *The Wizard of Oz* (1939) fremstår som én stor eventyrlig drøm i Technicolor med virkeligheden som en sort-hvid ramme; i sådanne tilfælde fremtræder drømmen pop-freudiansk som en





Trier læser *Guldhjerte*



Trier som forsanger i *You're a Lady*, en musikvideo med *The Idiot All Stars* (1998). Foto: Jesper Jørgil.

forarbejdning af den bevidste verdens hændelser i en form, der forløser.

I *Dancer in the Dark* repræsenterer numrene Selmas drømmende forarbejdning af realiteterne, idet musikken (og dansen) fungerer som en slags adgang til hendes ubevidste. Numrene udspringer hver gang af handlingen via virkelighedens rytmiske lyde, der leder Selmas fantasi over i musikken, en effekt der er hentet fra åbningen af Mamoulians *Love Me Tonight* (1932), hvor Paris vågner: Først begynder vejarbejderen med sin hakke, så kommer vagabondens snorken, husværtinden der fejer fortorvet, skomageren, skærsliberen, tæppebankning, grammofon, og så når vi frem til den muntre skrædder, Maurice Chevalier, og hans sang. I *Dancer in the Dark* er det lydene fra fabrikkens maskiner, der aktiverer Selmas musikaliserede drømme, siden toghjul, pickup'ens skraben, da pladen er løbet ud, flagsnoren smælden, retssalstegnernes skrattende penne, fængselsbetjentens rytmiske tramp. Og til allersidst er den igangsatte rytme og sangens eneste akkompagnement hendes eget hjerteslag. Og det netop til det tematisk centrale nummer, sangen til Gene, hvis tema meget logisk også danner grundlag for filmens ouverture.

#### **RUNDT OM SELMA**

Det er også fra *Love Me Tonight*, *Dancer in the Dark* kan hente et andet væsentligt træk: Musikken som en forenende faktor, der danner fællesskab og samhørighed, socialt og geografisk. I *Love Me Tonight* går sangen - Richard Rodgers' "Isn't It Romantic?" - som

en stafet fra person til person og fra miljø til miljø (en effekt der også kendes fra *Den danske Panserbasse*, 1936, og fra den nylige *Magnolia*), sangen som en socialiserende faktor, og tilsvarende opleves musicalnumrene i *Dancer in the Dark*, selv om de repræsenterer Selmas fantasi, som universer af fællesskab, en kollektiv oplevelse: Det store nummer med Selma og Jeff, "I've Seen It All", hvor hun danser af sted ved toget, mens alle i landskabet rundt om hende deltager: fiskerne på søen, tømmearbejderne på toget, fåreklipperne, parret der hænger vasketøj på tørresnoren, bedsteforældrene med den lille dreng. Her omfavnes verden i lyrisk ekstase, hele livet er til stede på denne plet på Jorden. Og det gælder filmens mest usædvanlige nummer, "Black Night Is Falling" umiddelbart efter den grufulde mordscene: i første del af nummeret berører Selma den myrdede med fingeren, Bill rejser sig, vasker blodet af sig, og de danser rundt i huset; i anden del danser Selma med Linda ude i haven, mens Gene kører rundt foran huset på sin nye cykel: "You did the right thing." Musikken læger såret og gør det gjorte ugjort. På samme måde skaber numrene ved arrestationen og ved retssagen den samme utopiske forestilling om samhørighed og harmoni, tværs gennem de voldsomme begivenheder; selv om der sker frygtelige ting, gør musikken alle glade, alle ansigter smiler - lige indtil slutnummeret, hvor musikken trods alt ikke længere kan opretholde drømmen. Mens Selma triumferende synger sin 'næstsidste' sang til Gene, er omgivelserne desperate, forfærdede, sønderknuste. Og bagefter for-

svinder al lyd. Musikken er stoppet.

Også visuelt har Trier givet musiknumrene en særlig form. De er optaget med 100 små DV-kameraer, placeret rundt omkring i den interiore eller eksteriore lokalitet, og optager således musiknumrene fra 100 forskellige vinkler. Denne enorme inddækning tillader en yderst varieret visuel præsentation af disse scener, der - også via de forstærkede farver à la Technicolor - står magiske og fascinerende midt i filmens melankolske hverdagsrealisme. Spillereglerne er: Kun faste indstillinger i musicalnumrene, kun håndholdt i resten; tristhed og melankolske farver i virkeligheden, glæde og strålende farver i drømme/musiknumrene. *Dancer in the Dark* er, som bekendt, ikke en dogmefilm - den bryder faktisk næsten alle Dogmets regler, men det er påfaldende, at den alligevel i de ikke-sungne scener bruger dogmets stærkeste virkemidler: det intense spil, fastholdt af det sensitive og (af instruktøren) håndholdte DigiBeta kamera, som giver instruktøren en enestående nærhed til spillerne.

Triers valg af Björk som hovedskuespiller og komponist har skabt en fornyende tilgang til genren: Björks musik med de enkle, melankolsk-romantiske sange, fremført med sangerindens særegent naivistiske og enfoldigt henførte stemmebrug, er et godt bud på en tidssvarende musicalstil, nu hvor musicalmusik ellers hovedsagelig svælger i anakronistiske klicheer (jf. Andrew Lloyd Webber, Claude-Michel Schönberg). Som skuespiller har hun, der som 22-årig medvirkede i en marginal amerikansk-islandsk film,





Komponisten. J.P.E. Hartmann, tegnet af Gertner 1846. Frederiksborg Slot.



Faderen. Fritz Michael Hartmann, da han i 1954 blev udnævnt til retsformand. Nordfoto.



Moderen. Inger Høst holder den lille baby i sine arme. Privat foto, ca. 1956.

*Juniper Tree* (1987), havde hovedrollen i Kristín Jóhannesdóttirs tv-film *Glerbrot* (dvs. Knust glas, 1988) og havde en cameo-rolle i Robert Altmans *Prêt-à-Porter* (1994), utvivlsomt med sin status af naturtalent og excentrisk rockstjerne gjort arbejdet kompliceret. Men Trier har aftvunget hende en formidabel præstation, hvor hendes sensitive spil følges af hans egen ømfindtlige kamerastil. Hvis det har været en vanskelig og krævende proces for alle parter, så har den i hvert fald resulteret i en eminent figur, som psykologisk og musikalsk bærer hele filmen.

### EN GEVALDIG MUSIKALSK FAMILIE

I Triers produktion manifesterer *Dancer in the Dark* hans musikalske åre, hans show-glæde. I den sammenhæng skal det bemærkes, at han tidligt gjorde tilnærmelser til rockmusikken (afspejlet i musikvalget til *Breaking the Waves*) og som ung var en ivrig stepdanser. Desuden har han i årenes løb lavet en række musikvideoer, inklusive den kun sparsomt udbredte *You're a Lady*, hvor han giver den som charmerende crooner med Peter Skellerens "You're a Lady, I'm a Man", mens *The Idiot All Stars* (dvs. skuespillerne fra *Idioterne*) er et passende kikset kor.

Endnu mindre kendt er imidlertid den kuriøse omstændighed, at Trier også har musik i generne. Via sin biologiske far, den nyligt afdøde jurist og retsformand Fritz Michael Hartmann (1909-2000), der i en årrække var kontorchef i Socialministeriet, hvor Triers mor arbejdede, nedstammer Trier fra en af de

store familier i dansk musik. Den tyskfødte komponist Johann Hartmann (1726-93) var blandt grundlæggerne af dansk musik i 1700-tallet, bl.a. med sin musik til Johannes Ewalds skuespil *Balders Død* og *Fiskerne*; tre af hans sønner gik til musikken, og hans sønnesøn, komponisten Johan Peter Emilius Hartmann (1805-1900), var en af guldalderkulturens centrale skikkelser med sangen *Flyv Fugl, flyv*, med musik til skuespil af Oehlenschläger og balletter af Bournonville, bl.a. anden akt af *Et Folkesagn*, samt med den romantiske folkeviseinspirerede opera *Liden Kirsten* med tekst af H.C. Andersen. *Liden Kirsten*, om en ung pige der skal i kloster, men i sidste øjeblik - efter optrevling af de rette familieforhold - får sin elskede, var yderst populær frem til midten af 1900-tallet, hvor den forsvandt fra repertoire; men det er stadig den danske opera, der har opnået flest opførelser. Et af J.P.E. Hartmanns børnebørn, pianisten Karen Bentzon, blev mor til komponisten Niels Viggo Bentzon (1919-2000), den mest farverige og produktive skikkelse i nyere dansk musik; et andet barnebarn blev far til Fritz Michael Hartmann. J.P.E. Hartmann er altså Triers tipoldefar, Emil Hartmann, der også var komponist, er hans oldefar, og Niels Viggo Bentzon er hans fars halvfætter. Jo, der var sørget for kunstneriske gener i denne familie, hvor man helst sku' være noget ved musikken.

Nu er generne efter alt at dømmes en usikker garanti for kunstnerisk talent, men det kan i hvert fald konstateres, at Trier med *Dancer in the Dark* omsider er kommet til musikken. Filmen, hvis hand-

ling drejer sig om fatale genetiske konsekvenser, er således ikke blot et værk, der originalt forholder sig til genrens traditioner, det er også en fortsættelse af familietraditionerne. Og det musikalske drama om liden Selma er så enkelt som en folkevise, så rørende som et eventyr af H.C. Andersen. Men det er Triers eget stof, en sidste udnyttelse af inspirationen fra barndommens *Guldhjerte* ■

### **Dancer in the Dark.**

Zentropa Entertainment4, Trust Film, Film i Väst og Liberator. I co-produktion med Pain Unlimited, Cinematograph, What Else?, Icelandic Film Corporation, samt Arte France Cinéma & France 3 Cinema, Danish Broadcasting Corporation & SVT Drama. I samarbejde med Arte Germany, FilmFour, VPRO, WDR, Angel Scandinavia, Canal+, Filmek, Constantin Film, Lantia, TV1000, YLE TV-1. Med støtte fra Det Danske Filminstitut, Svenska Filminstitutet, Norsk Filminstitut, Icelandic Film Fund, Finnish Film Foundation, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, Nordisk Film & TV Fond, AV-Fund, Nederlands Fond voor de Film, CoBO Fund, Eurimages, Media Programme of the European Union.

**Instruktør, manuskript:** Lars von Trier. **Musik:** Björk. **Sangtekster:** Lars von Trier, Sjón Sigurdsson. **Koreografi:** Vincent Paterson. **Fotograf:** Robby Müller. **Camera Operator:** Lars von Trier. **Production Design:** Karl Juliussen. **Kostumer:** Manon Rasmussen. **Instruktørassistent & 2nd Unit Director:** Anders Refn. **Klippere:** Molly Malene Stensgaard, François Gedigier. **Lyd:** Per Streit. **Producer:** Vibeke Windeløv. **Executive Producer:** Peter Aalbæk Jensen. **Medvirkende:** Björk (Selma), Catherine Deneuve (Kathy), David Morse (Bill), Peter Stormare (Jeff), Joel Grey (Oldrich Novy), Cara Seymour (Linda), Vladan Kostic (Gene), Jean-Marc Barr (Norman), Vincent Paterson (Samuel), Siobhan Fallon (Brenda), Udo Kier (dr. Pokorny), Zeljko Ivanek (anklageren), Stellan Skarsgård (læge), Paprika Steen (kvinde på natholdet), Jens Albinus (Morty). 139 minutter. Verdenspremiere 17.5.2000 Cannes



# FESTIVAL MED EN MISSION



Tómas Gíslasons *Den højeste straf* vandt to priser på Bornholm. Filmen følger Ole Sohns jagt på sandheden om Arne Munch-Petersens skæbne under Stalins terrorregime i 30'ernes Sovjet.

**Balticum Film & TV Festivalen, der netop har været afholdt for 11. gang, er på mange måder anderledes. Anderledes fordi den primært fokuserer på dokumentarfilm, den finder sted på den yderste klippe mod øst og den har udgangspunkt i noget så usædvanligt som en mission: At skabe kontakt og forståelse mellem mennesker fra konfliktfyldte områder. Hidtil har det handlet om Balticum - nu står Balkan for tur.**

AF KIM CASPERSEN

Efter 11 år kender de fleste i den danske filmverden vel til eksistensen af en filmfestival på Bornholm. Det er noget med dokumentarfilm og film fra de baltiske lande...

En grundlæggende tanke for festivalen har været at skabe kontakter mellem mennesker. På tværs af nationaliteter og ideologier. Festivalen blev lige fra starten i 1990 et fristed, hvor russere mødtes med baltere, der mødtes med svenskere, polakker og alle de

andre Østersø-nationer, som udgør tyngden blandt deltagerne.

Festivalen kom til verdenen ved lidt af et tilfælde. I 1989 sad daværende direktør for den nystartede TV2 regional-station TV2 Bornholm sammen med en af sine medarbejdere og ventede på en bevilling fra moderstationen. Det var Bent Nørby Bonde og Sonja Vesterholdt. De kunne ikke rigtig komme i gang med at lave TV, før bevillingen var på plads. Samtidigt på den anden side af Østersøen, medførte udviklingen i Østeuropa dramatiske forandringer. Baltiske stater, der i over en generation var blevet holdt i et Sovjetisk jerngreb, genvandt deres frihed, og meget hurtigt førte det til ønsket om mere kontakt til vesten. Ikke mindst blandt mediefolkene i øst, der som nogle af de første modtog journalister og tv-hold fra vesten på jagt efter nyheder. Og ideen sprang af panden. Hvorfor ikke lave en filmfestival? Der ville man kunne mødes og diskutere fagligt indhold, redigeringsprincipper, etik, co-produktion, dokumentarfilmens sande væsen relateret til TV-reportagen og kort sagt alt det, der ikke var tid til i hverdagens hektiske nyhedsjagt.

Der blev hurtigt skabt kontakt til Tue Steen Müller på det daværende Statens Filmcentral og Balticum Film & TV Festival kunne i 1990 blænde op for det store lærred for første gang. Resten er historie, som man siger. Med den sidehistorie, at Baltisk Media Center (som i dag arrangerer festivalen i samarbejde med Det Danske Filminstitut) i 1993 blev dannet som en knopskydning af TV2 Bornholm. Den øgede kontakt førte nemlig hurtigt til ønsker om efteruddannelse fra de baltiske og russiske mediefolks side. Og en måde at løse det på, var at afholde mediekurser på Bornholm.

I tidens løb er det vel blevet til en 60-80 kurser om alt fra interviewteknik, redigering på Avid, valgkampsdækning, researchmetoder, medie-jura og etik, ophavsret, radio for unge, TV for minoriteter etc., etc. for omkring en 2-3000 journalister og andre professionelle fra især Rusland, Estland, Letland, Litauen og Polen. Kurserne var sammensat af deltagere fra hver af de enkelte lande, og tanken var, at ved at lade dem arbejde sammen og lære hinanden at kende på ny, kunne man skabe grobund for en bedre forståelse og derved minimere de konfliktfyldte holdninger, der prægede området efter frigørelsen. Overordnet sker det under Baltisk Media Center's formålsparagraf, der går ud på at "fremme den demokratiske udvikling og især mediernes medvirken i den demokratiske proces i lande og regioner, hvor der er behov

for det."

Måske en lidt pompøs formulering, men i praksis har ø-folkene en meget pragmatisk indgangsvinkel til tingene, der kommer til udtryk på mange andre måder end filmfestival og kurser - bl.a. ved rådgivning indenfor medie-jura og co-produktion, konsulentarbejde omkring management og teknologi, professionel kontaktformidling m.v. således, at filmfestivalen i dag blot er én blandt mange aktiviteter.

På samme måde er det geografiske indsatsområde blevet udvidet til også at dække Balkan, Mellemøsten og Asien. Helt aktuelt samarbejder centret med Udenrigsministeriets FRESTA-program (FRED og STAbilitet) om at skabe et regionalt samarbejde mellem radio- og TV-stationer i Sydøst-Europa, med udgangspunkt i de samme indsatsområder som nævnt overfor: træning, co-produktion og mediepolitik.

Samarbejdet har bl.a. medført, at et antal film- og TV-folk fra Balkan i år for første gang deltog i filmfestivalen i et særligt sideprogram, og ét af emnerne på festivalen var, om der skal ske udvidelse af festivalen til næste år. Det blev besluttet at arbejde frem imod, at festivalen for fremtiden bliver en Balticum-SEE-Festival (SEE: South East Europe), der skiftevis foregår i Gudhjem og på Balkan. Næste år bliver det sandsynligvis Dubrovnik i Kroatien, der vil danne ramme om mødet mellem filmfolk og producenter fra Baltikum og Balkan ■

*Kim Caspersen er informationschef for Baltic Media Center og leder af Balticum Film & TV Festival.*

Flere informationer: [www.bmc.dk](http://www.bmc.dk)

Årets vindere

Kategorien over 35 min.

1. *New Times at Crossroad Street*, Ivar Seleckis, Letland
2. *Maximum Penalty*, Tómas Gíslason, Danmark
3. *Selfportrait with Mother*, Edvaed Oja, Estland

Under 35 min.

- Forest Queen*, Heli Speek, Estland

Bedste filmskolefilm

- Fiktion:  
*In the Box*, Michal Struss, Slovakiet

Non-fiction:

- Let the Others Deal with Love*, Ruben Östlund, Sverige

Pressejuryens pris

- Maximum Penalty*, Tómas Gíslason, Danmark



# KINO GUDHJEM

Det kan godt bekymre biografgængerne i Kino Gudhjem, at Oluf Høsts fine biografsal står overfor en større renovering. For selvom det kan være noget af en prøvelse at overvære en tre timer lang russisk dokumentarfilm på de første rækker hårde træsæder, så opvejer nydelserne af stemningen i sal og foyer det fysiske ubehag. Andreas Steinmann fortæller historien om den smukke biograf i Gudhjem.



Foto: P-E. Rath Holm



Familien Hansen foran biografen. Foto: P-E. Rath Holm

AF ANDREAS STEINMANN

Udvalget er stort i supermarkedets bagerdisk. Her står Henrik Hansen og spørger venligt, hvad det skulle være. Boller? Tebirkes? Spandauer? Han er uddannet slagter, men har nu ansat en anden til at skære kødet ud. Han vil hellere tidligt op om morgenen og bage.

Når supermarkedet har lukket, står Henrik i operatørrummet og sætter filmen i. Hans bror Kurt hjælper og vikarierer, når Henrik ikke er i byen, mor Ruth har kogt kaffe, far Carsten står bag lugen, klar til at sælge slik og skænke kaffen, og endnu en bror, Glen, sælger billetter. Vi er i Kino Gudhjem, én af Bornholms to biografteater.

Det hele startede med den spanske borgerkrig. Maleren Oluf Høst, som havde mistet en bror i denne fjerne krig, var bange for, at hans søn Niels også vil melde sig som Spaniensfrivillig. Og så byggede han en biograf til ham. I 1943 stod bygningen i Gudhjem klar, og Niels Høst blev i Danmark. Indtil 1972 drev han biografen.

Siden blev der lidt stille om den fine, gamle biograf. Fra 1976 prøvede en lokal forening at stå for filmforevisninger, teateraftener og sommerrevuer. Men det kørte ikke rigtig for dem, og i 1979 gav de op. Der var planer om f.eks. at indrette værtshus i biografen, men det blev heldigvis ikke til noget.

Den 19. juli 1980 købte naboen, købmand Karsten Hansen biografen. Der gik en måned med at få sat skik på den gamle bygning. Fra butikken blev der hentet et par bøtter maling, og den 12. august åbnede Kino Gudhjem igen med *Olsen-Banden på spanden*. Succesen var hjemme.

I købmansfamiliens varetægt er det gået godt for den fine biograf. Sønnerne er blevet voksne i mellemtiden, og nu er det Henrik, som er blevet biografdirektør. Det var ham, som gennem årene tog initiativ til udskiftning af de gamle filmfremvisere, installeringen af Dolby-lyd og opsætningen af et nyt lærred. For siden 1990 blev Kino

Gudhjem hjemstedet for Balticum Film & TV Festival, et vigtigt mødested for filmfolk fra landene omkring Østersøen. Alt skal fungere perfekt, og under festivalen, hvor der vises film fra formiddagen til ofte langt over midnat, er kravene store: I samme forestilling skal der vises flere film i forskellige formater. Og mens de fleste biografteater kun viser widescreen og cinemascope, klarer Kino alt fra Academy og 16mm til forskellige videoformater.

Men ikke nok med det. I dag, hvor Henrik har sat en lille forening i spidsen for biografdriften, skal en ombygning til THX certificeret SCALA, gøre den lille biograf til et attraktivt filmcenter for bornholmerne. De gamle stole, som i halvtredserne kom brugte fra Grand i København (kun salens allerførste rækker er stadig træklapstole fra biografens første tid), skal udskiftes med moderne sæder, gulvet skal løftes, og foyerbygningen, som senere er blevet sat foran den oprindelige biografsal, skal erstattes af en helt ny bygning med plads til cafeteria og møder. Om dagen skal Gudhjems turistbureau holde til her, om aftenen skal der være store oplevelser i salen.

Og mens en lille skare trofaste venner er lidt bekymrede for, hvad der skal blive af den lille stemningsfyldte biograf, har arkitekter, indretningsarkitekter og biografteknikere i et år udarbejdet konkrete planer til den nye biografsal og foyer. Renoveringen støttes af kommune, amt, Det Danske Filminstitut, Lokale og Anlægsfonden, Sparekassen Bornholm samt Carlsbergfonden. Hvis alt går vel, går byggeriet i gang til efteråret.

Endnu står der KINO på gavlen, men selv om biografen får en ny facade, vil det stadig være Kurt, som sætter flag op om morgenen. Carsten vil stadig gå tur med hunden hver aften og vande blomsterkummerne ved parkeringspladsen. Og Henrik vil hver aften stå klar i operatørrummet. Der er ingen tvivl: Familien og biografteateret er parate til en ny epoke i Gudhjem-biografens historie ■



# HERZ FRANK



Herz Frank



Still fra *10 minutter ældre*



Still fra *Onsdag*



Still fra *De 7 Simeoner*

**Med dette nummer af FILM indledes en serie, der sætter fokus på en række af DOKUMENTARFILMENS MARKANTE NAVNE. Med samtalen som udgangspunkt vil Tue Steen Müller tegne små, personlige portrætter af internationalt anerkendte instruktører, der netop nu markerer sig kunstnerisk stærkt eller har en indflydende indflydelse på den aktuelle udvikling. Mange af de omtalte film er tilgængelige gennem Det Danske Filminstituts katalog. Siden han i efteråret 1996 holdt op efter mere end 20 år i Statens Filmcentral, har Tue Steen Müller været direktør for European Documentary Network. Dette arbejde sender ham verden rundt som ambassadør for dokumentarfilmen. Fra disse rejser vil han rapportere hjem til FILM og dets læsere.**

AF TUE STEEN MÜLLER

Jeg var ærligt talt lidt beklemmt ved mødet og det var undervejs svært at holde tårerne tilbage. Jeg vidste, at Herz Frank et par uger før vor aftale havde mistet sin kone, der havde været syg i flere år. Jeg troede, at han af den

grund måske ville melde afbud.

Men så stod han der, den fine ældre herre, rank og nydeligt klædt i Jerusalems vidunderlige Filmmuseum. Jeg var forberedt på at kondolere, men nåede ikke videre end at sige goddag og hvordan har du det, før han selv nævnte, at hans kone var død og at det selvfølgelig havde været hårdt for ham og hans børn, hvoraf det ene også har bosat sig i Jerusalem.

- Hun ligger begravet derovre, på højen, siger han sagtmødt på tysk til mig, da vi har sat os i cafeteriet. Jeg kan hele tiden se over til hende. Og ved du hvad, hun bad mig filme sig, da hun lå på det sidste. Men det kunne jeg ikke. Hun insisterede, fordi hun vidste, at jeg vil lave en film om mit eget liv, et slags filmisk essay om at være dokumentarist. Men der lå altså min egen grænse.

Den grænse var der ikke, da han selv for år tilbage gennemgik en vanskelig operation i brystet, hvor han blev skåret op på kryds og tværs. Han fik ved den lejlighed en kollega til at filme hele operationen og den scene skal indgå i hans selvbiografiske essay om dokumentarismens væsen.

Mit kendskab til Herz Frank er uløseligt knyttet til Balticum Film & TV Festival. Det var det navn, der ved festivalens start igen og igen blev nævnt, når dokumentarfilmen i USSR blev omtalt.

Som den store analytiske og intellektuelle inspiration for nye generationer. Vi fik ham til Bornholm i 1993, hvor han var der sammen med vor tids måske største politiske dokumentarist Juris Podnieks, der hyldede ham som den gamle mester, der lærte ham, hvad det vil sige at skildre virkeligheden. Deres samarbejde startede på *10 minutter ældre*, Franks mesterstykke, som alle dokumentarister burde tvangsinddrages til at se.

Det var Herz Frank og andre filmfolk fra Rigas Dokumentarfilmstudio i Letland, bl.a. Ivars Seleckis, der dannede den berømte poetiske skole og levede stribet af korte dokumentarfilm som forfilm i biograferne. I USSR var den lettiske skole beviset på, at man som dokumentarist kunne andet end at propagandere for kommunismens velsignelser.

I 1993 viste Frank *The Jewish Street* på Bornholm og talte om denne og *De 7 Simeoner - en families tragedie*, som blev vist på solskinsøen året før. Det er gribende at tænke tilbage på, at Podnieks tre uger efter festivalen døde ved en drukneulykke - lærerestren overlevede eleven og Frank mener selv, at Podnieks døde som en trætmænd efter de mange perestroikafilmm (*Er det let at være ung?*, *Hello, Do You Hear Us?* og mange andre for engelsk tv).

Senere fik vi Frank over til et SFC-Træf på den Europæiske Filmhøjskole, hvor vi så en række film og hørte på hans kloge ord i timevis, utrætteligt oversat af Sonja Vesterholdt. Samme Sonja fik efter dette træf 1000\$ med til Moskva, hvor hun hentede en 35mm kopi af 235.000.000, som Frank lavede sammen med Uldis Brauns. Filmen er fra 1967, 50-året for den russiske revolution, og det var tanken, at den dialogløse, mesterligt fotograferede, poetiske widescreen-film skulle have tjent som en hyldest til nationen. For et vestligt publikum kunne den nemt have opfyldt dette formål, men myndighederne syntes ikke om den indlagte jazz-musik, de få smilende regeringsledere og den i det hele taget mærkelige film om mennesker i det kæmpemæssige land. Filmen blev uden ballade lagt på hylden, hvor den stadig ligger og venter på at blive værdsat af filmhistorikerne. De kan nu henvende sig til DFI og bestille en forevisning af den indsmuglede kopi. Sidste år var Herz Frank så æresgæst på Bornholm i anledning af festivalens 10 års jubilæum.

- Jeg ser mange unge dokumentarister springe over, hvor gærdet er lavest, siger Frank til mig i Jerusalem. De arrangerer scenerne, og jeg tror det er forkert. Når du filmer dokumentarisk, skal du være fuldstændig klar over,



hvad det er, du søger, men du skal også vente på, at det kommer. Du skal aflokke livet dets kunstneriske indhold, det der kan fortælle om de store, eksistentielle spørgsmål. Det er, hvad Sergey Dvortsevoy gør i sin film *Bread Day*, som jeg så på Bornholm sidste år. Han venter, fordi han ved, at det er der, det menneskelige drama der kan berige os alle og gøre os klogere på livet. De kolossalt lange scener kan provokere os, men du bliver jo belønnet, fordi du ved, at når de gamle koner i *Bread Day* i 8 uklippede minutter har skubbet togvognen gennem sneen, så sker der noget, som kan berøre os alle. Han har fat i en nerve. Livsnerven. Det er det samme, Viktor Kossakovsky gør i filmen om Belovs, den russiske familie på landet, hvorimod jeg synes, at han manipulerer i *Onsdag*, som indeholder alt for meget arrangement i sin skildring af mennesker, der er født i St. Petersburg på samme dato i 1961. I det hele taget skal nye dokumentarister gøre sig klart, hvad de vil, de skal have en metodesikkerhed, før de filmer. Det er jo endnu mere vigtigt nu, hvor så mange optager utroligt meget materiale på de små videokameraer.

Ved disse eksempler fortæller Herz Frank, hvordan han selv har arbejdet igennem et langt liv. Han har aldrig overladt noget til tilfældighederne, når han først har gjort sig klart, hvor han ville hen med sin historie. Det var udgangspunktet for f.eks. 235.000.000 at han ville finde mennesker, deres levevis, deres omgivelser og til at fange det, havde han og Brauns et væld af kamerahold, som fik detaljerede angivelser af, hvad de skulle lede efter. Med andre ord har fotografierne på hans film altid været klar over, at Frank havde en anden hensigt end blot at registrere, hvad der sker. Der skulle udtrykkes en holdning eller findes en følelse, et drama. Uden at rekonstruere.

Udover den selvbiografiske film er Frank p.t. i gang med en opfølging af *10 minutter ældre*, som har arbejdstitlen *20 år ældre*. Han vil udforske det samme ansigt, den lille dreng, som nu er blevet en af Letlands bedste bridge-spillere. At udforske en kortspillers ansigt er naturligvis et ekstra incitament for instruktøren, der med denne film igen arbejder i 35mm og ifølge den lettiske producent, Guntis Trekeris, på en optagelse i Prag under en bridgeturning ventede i tre dage på at få det ansigtsudtryk, som han vidste måtte være bag the pokerface ■

*10 minutter ældre*, *De 7 Simeoner*, *Er det Let at være ung* og *Onsdag* findes i Det Danske Filminstituts distribution og kan lånes på biblioteket.

# AUF WIDERST@ND I ØSTRIG

**Allerede fra første færd langede den nye østrigske FPÖ/OVP-regering ud efter kunstlivet ved at skære dybt i kulturbevillingerne. Filmbudgetterne blev reduceret fra 170 til 108 millioner schilling. "Man skal ikke bide den hånd, der fodrer en" lød beskeden fra regeringen. Men det var for sent - inden for filmen havde man allerede slebet sværdene ...**

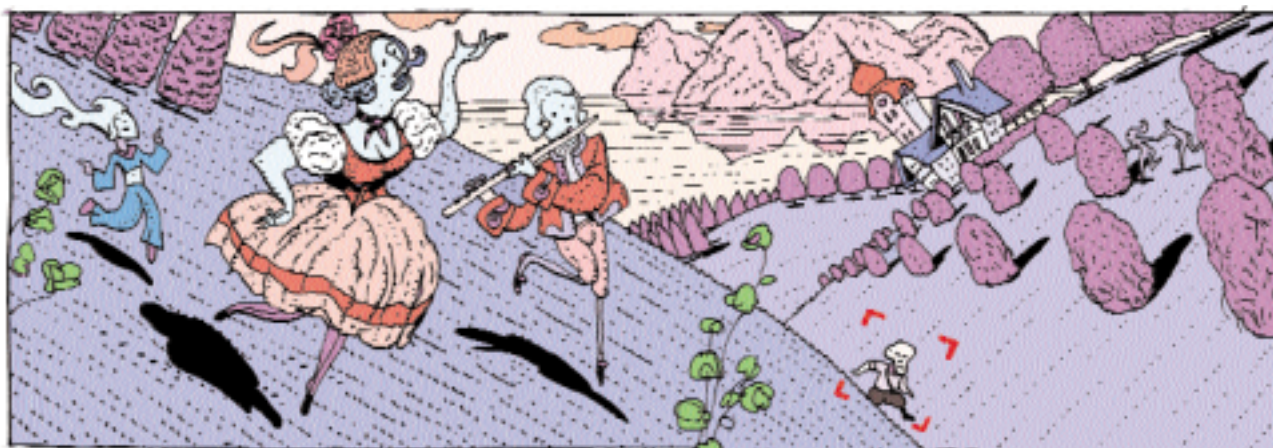


Illustration: Ib Kjeldsmark

AF MARCY GOLDBERG

I de få måneder, der er forløbet med den "sortblå"-højrefløjtskoalition ved magten, har vi været vidne til en stadig voksende strøm af protester på film, i videoer, i performances, til koncerter og ved happenings.

Foruden etablerede filmskabere og kunstnere er der også mange, der har grebet video-kameraet for første gang. Da regeringen først i februar blev taget i ed, gik tusinder af østrigere på gaden for at demonstrere. Adskillige af demonstranterne var udstyret med kameraer, og demonstrationerne er derfor fyldigt dokumenteret, herunder med eksempler på politi-brutalitet mod demonstranterne. Den alternative reportage har ikke mindst været vigtig i lyset af mangelfuldhederne i den officielle pressedækning, hvor man tendentielt har fremstillet demonstranterne som små ekstremistgrupper snarere end som et bredt udsnit af den østriske befolkning.

Da det var tid for Diagonale, østrisk films årlige festival, der fandt sted fra d. 27. marts til d. 2. april, kunne man således vise mere end 10 timers "mod-standsfilmm" fra ialt mere end 70 instruktører. "Die Kunst der Stunde ist Widerstand" ("tidens kunst er modstand"), som programmet blev kaldt, modtog en særlig festivalpris, der gjorde det muligt at sammensætte et udpluk af kortfilm, der senere kunne

vises i udlandet.

Udover film og video har man også forstået at benytte sig af andre medier. Alternative radiostationer, lydvoerne og ikke mindst Internettet har på opfindsom vis været med til at udbrede budskabet om modstand. Tilmed mobiltelefoner er blevet inddraget: under demonstrationerne bliver de sidst ankomne demonstranter informeret af SMS-meddelelser om hvor og hvorledes, de skal slutte op i demonstrationerne. Bady Minck, der er billed- og filmkunstner med base i Wien, har med sit projekt "Elektrofrühstück" ("elektrofrokost") samlet og distribueret en sand guld-mine af informationer: udover en e-mail mailing list, der når ud til mere end 8.000 personer i et antal forskel-lige lande, har hun også en website med informationer om protestakti-viteter rundt om i verden, foruden i dusinvis af links til andre aktivist-sites.

Et stort antal østrigere er alvorligt utilfredse med deres nye regering. Alligevel har de ikke mistet deres humoristiske sans. I grænsekontrollen kan man se alternative pas-forsider, hvor man ved siden af den officielle østriske ørn på alle EU-sprog kan læse "jeg stemte ikke på regeringen!" I Wien har man navngivet en cykeldemonstration "Zweirad gegen Doppelmoral" - "På to hjul mod dobbeltmoralen." De mere kreative og humoristiske audio-visuelle

proteststrategier kan man se på filmen *Auf Widerst@nd* af Simon Arazi og Vincent Huffy, hvor vi - blandt andre indslag - opvartes med en gruppe unge demonstranter klædt ud som i en Mozart opera og i færd med at omdele foldere til turisterne, der på denne måde bliver gjort bekendt med "en anden god østrisk tradition: racismen".

I lyset heraf er de tanker, som man i visse kredse i det internationale samfund har gjort sig om at boycotte østriske kunstnere, helt misforståede. Et langt bedre alternativ er de "østriske psyko-nætter", der er blevet afholdt i Volksbühne i Berlin, hvor man har fejret den østriske modkultur med billedkunst, litteratur, performance, musik og dans. Østriske filminstruktører og billedkunstnere investerer store mængder energi i tilgængelige og underholdende protestaktioner, og den bedste måde at hjælpe dem på vil være, hvis man medvirker til at sprede budskabet: i biografen, via e-mail og på gader og stræder ■

*Marcy Goldberg er freelance mediekonsulent og journalist og arbejder pt i Zürich, Schweiz.*

*Artiklen er oversat af Claus Bratt Østergaard*

*Første stop på Internettet er Bady Mincks web site: <http://elektrofruehstueck.netbase.org>, der har links til mange andre sites.*



# EN UGE I TEHERAN



Illustration: Ib Kjeldsmark

AF TUE STEEN MÜLLER

To minutter efter, at jeg havde passeret paskontrollen, gik det galt.

En kvinde ventede på mig med mit navn på et skilt, og jeg rakte hånden frem for at sige goddag. Ingen reaktion, kun et venligt smil, og lad os så se at komme ud af lufthavnen! I Iran giver man ikke hånd til kvinder, det vidste jeg jo godt, men efter en halv snes timers flyvetur, havde jeg glemt denne detalje, som samme fremragende, gæstfri kvinde mindede mig om den næste dag: Det kan give os problemer, hvis De, Mr. Müller, på offentlige steder insisterer på denne form for hilsen." Resten af ugen hilste jeg udendørs på de tildækkede kvinder

med et smil og et nik med hovedet, indendørs i mere private sammenhænge var et kindkys eller et knus en helt almindelig omgangsform, og her var sløret kastet og chadoren afløst af cowboybukser. Mændene, i øvrigt, kyssede hinanden (og mig) udendørs og indendørs, som var de fra Napoli og omegn. De iranske filmfolk som jeg mødte i maj i Teheran, var herlige, varme mennesker, der hungrede efter at høre om og se europæiske dokumentarfilm.

Det var derfor, jeg var der, indbudt af det lokale Documentary Society for at afholde tre seminarer, der var led i en International Week of Recent Documentaries fra hele verden og Iran. På et seminar viste jeg klip fra europæ-

iske film, på et andet fortalte jeg om produktions- og distributionsforhold, på et tredje kommenterede jeg de omkring 20 iranske film, som jeg fik set under mit ophold.

Kufferten indeholdt kassetter fra Det Danske Filminstitut, EDN og min private samling, og filmklippene var nøje udvalgt. Jeg havde fået besked på ikke at vise klip, der kunne fornærme den islamiske republikk regelsæt for kvinders påklædning. Altså ingen ærmeløse bluser, scener fra badestrande eller diskoteker, ingen omfavnelser eller det der er værre.

Som så ofte før startede jeg med at vise *10 minutter ældre* af Herz Frank, en iagttagelse af et barns ansigt, der overværer dukketeater. En uklipet registrering af "kampen mellem det gode og det onde", som instruktøren selv kalder filmen. Den 20 år gamle film fik klapsalverne frem, for hvem kan ikke værdsætte dette mesterværk og demonstration af, hvad det vil sige at have et dokumentarisk øje for virkelighedens dramaer. Næste klip var fra Molly Dineens *Heart of the Angel*, som også er fra DFI's guldgrube af dokumentarklassikere. Et eksempel på en film, der fra det lille univers, metrostationen Angel i London, går til det store og universelle. Instruktørens rørende portræt af tre ansatte, der kæmper med dagligdagens problemer med at få passagererne transporteret fra en utidssvarende station, bliver til meget mere, når hun lader dem fortælle, hvad de egentlig havde håbet og drømt om med deres liv.

Her fik jeg problemer og krøb ned i stolen, for jeg havde overset, at der på væggen bag en af hovedpersonerne hang en plakat med en pin-up girl, der intet overlod til fantasien! Men ingen afbrød forevisningen, selvom jeg bagefter fik fortalt, at der hele tiden havde været en arrangør i operatørrummet, der kunne have sat sin hånd ind foran fremviseren for at skjule sådanne anstødelige scener.

Jon Bang Carlsens *Før gæsterne kommer* var næste filmklip, som var valgt for at vise og tale om denne instruktørs særlige metode. Hvor hans film i Europa ofte vækker modstand – det er jo ikke en dokumentar, bliver der sagt – var iranerne langt mere på hjemmebane, for sådan laver de ofte dokumentar på disse breddegrader.

Marcel Lozinskis *Alt kan ske* var også ny for de 100 filmfolk i salen. Den vakte som sædvanlig stor jubel med sine mange poetiske møder mellem den lille dreng og de ældre mennesker på bænken i en park. Akkurat som sønnen i *Pawels Sisters*, der illustrerer, at de gode historier kan ligge lige om hjørnet, her i en gård hvor to søstre

udspiller deres daglige lille kamp om, hvem der har magten.

Til slut en helt ny film af brasilieneren Cesar Paës, *Saudade do Futuro*, som handler om kæmpebyen Sao Paulo, en spillefilmlang dokumentar om mennesker og musikken i gaderne og en mesterlig demonstration af, hvad montagen kan gøre ved et emne, der kan synes uangribeligt stort for en dokumentarist. Som overalt i verden var iranerne imponeret over, at man i Danmark har en distribution af dokumentarfilm ud over tv og de få visninger i biograferne. Det fik en del af deltagerne til at foreslå, at man selv i The Society for Documentary Makers tog initiativ til at sælge kassetter til universiteternes studerende og private.

Privat kan man vise hvadsomhelst, når bare du holder det indenfor hjemmets fire vægge. Det gælder også amerikanske film og pornografi, hvorimod alle film til offentlig visning skal passere gennem censurinstansen i Ministry for Culture and Islamic Guidance. Arrangørerne ønskede at vise den internationalt kendte og prisbelønnede *Divorce Iranian Style*, men fik afslag uden begrundelse, ligesom to andre film var forbudt af censuren. Den ene, *Tehran 25th Hour*, skildrer, hvordan iranerne gik amok i gaderne af glæde, da landet kvalificerede sig til VM i fodbold i februar 1998. Flere mente, at denne film indirekte advarede præsteskrabet om, hvad der kunne ske, hvis folket samlede sig i demonstrationer. Den anden, *Behnaz. Alone in Tehran*, handler om en ung kvinde, der fortæller om sit liv direkte henvendt til kameraet. Hun skulle efter sigende opføre sig alt for "europæisk" i sin poseren og omtale af sit kærlighedsliv.

Paradokset er, at du uden større problemer godt kan få tilladelse til at vise disse film udenfor Iran. I det hele taget er der titler nok til en serie af iranske dokumentarfilm i Filmhuset. Iran har en stor filmindustri – 60 spillefilm om året – og selvom dokumentarfilmen (også her) står i skyggen af spillefilmen, bygger man på en tradition, som bl.a. er skabt af mesteren Kiarostami, der om nogen har videreført den neorealistske tradition for virkelighedsskildring. Den tordnende trafik i Teheran, de smukke haver oppe ved bjergene, den fantastiske bazar, de forgyldte bedesteder, tæpperne, kebab's på 100 måder, horder af sortklædte kvinder i gaderne, bombesprængninger i byen, som jeg hørte om fra CNN på hotelværelset(!), en mageløs gæstfrihed... og efter en uge står jeg så i lufthavnen og vil gerne give kvinden, der tog mig rundt til det hele, et knus. "OK", siger hun, før jeg går til paskontrollen, "jeg kan jo bare sige, at du er familie" ■