

KREATIV UDVIKLING

Efter tre år er udviklingsstøtten gledet ind og blevet en naturlig del af filmprocessen. "Udvikling handler om at betragte filmprocessen som et kreativt grundstof, der ikke må størkne, før filmen er færdig," siger spillefilmkonsulenten Vinca Wiedemann.

SIDE 6

MIRAKULØSE GENFUND

En politisk flygtning fra Uganda tog tilbage til Afrika for at finde sin søn, blev anholdt, forhørt, tortureret og skudt i låret. Planen var, at han skulle dø under en operation, men undslap mirakuløst - og fandt sin søn. Magic Hours Films filmede genforeningen, men så ...

SIDE 16

EFFEKTIV MARKEDSFØRING

Lanceringen af *The Blair Witch Project* på Internettet fik i 1999 folk til at bestorme biograferne, men siden har nettet været fattig på succes historier. Marketingfolk tvivler på, at enkeltstående websites er særligt effektive som promotion. Fremtidens PR-værktøj hedder *co-branding*.

SIDE 22

./FILM/

20

FILM UDGIVES OG DISTRIBUERES AF DET DANSKE FILMINSTITUT / JANUAR 2002



./FILM./ #20

JANUAR 2002 / 4. ÅRGANG #20



Forside: Annette K. Olesen. Foto Jan Buus

UDGIVET AF: Det Danske Filminstitut
REDAKTØRER: Agnete Dorpb
 Susanna Neimann
 Claus Christensen
REDAKTION: Lars Fil-Jensen
 Vicki Synnott
EKSTERN REDAKTION: Kim Foss
 Rumle Hammerich
 Loke Havn
 Tue Steen Müller
LAYOUT OG DESIGN: Pernille Volder Lund
 Koch & Täckman
TYPOGRAFI: Milton (e©) Reg.+Bold
 Cendia (e©)
 Undertone (e©)
PAPIR: Munken Lynx 100 gr.
TRYK: Holbæk Center-Tryk A/S
OPLAG: 6.000
ISSN: 1399-2813

BRUG BLADET

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

DEADLINE FOR #21
4. februar 2002

DET DANSKE FILMINSTITUT
 Gothersgade 55, 1123 København K
 Tlf +45 3374 3400

ABONNEMENT
 ninac@dfi.dk

NY OMRÅDEDIREKTØR



Foto: Kirsten Bille

Det Danske Filminstitut har ansat Anders Geertsen som ny område-direktør for Distribution & Formidling.

Anders Geertsen kommer fra en stilling som administrerende direktør for Munksgaard Forlag, som han efter ti år nu forlader for at søge nye udfordringer. Anders Geertsen er cand.phil.

i fransk med overbygningsfag i økonomi fra Københavns Universitet. Han har erhvervs-mæssig erfaring fra både offentlige som private ansættelser og har arbejdet i Forskningsministeriet med speciale i online-vidensformidling. Som forlægger har han samarbejdet med en række offentlige og internationale institutioner: biblioteker, rettighedshavere, forfattere, universiteter, CopyDan med videre.

"Anders Geertsen har en meget interessant og sammensat viden, som spænder fra det humanistiske over det økonomiske til teknologi og ledelse," siger Filminstitutets adm. direktør Henning Camre. "I den forestående omlægningsproces på distributionsområdet vil hans specialisterfaring inden for informationsteknologi være uvurderlig. Anders vil bringe ny inspiration til hele området, og i det overordnede direktionsarbejde vil han være en fortrinlig sparringspartner."

Anders Geertsen tiltræder stillingen pr. 1. april 2002, men vil inden da påbegynde arbejdet på deltid.

NY SPILLEFILMKONSULENT



Foto: Kirsten Bille

Bestyrelsen for Det Danske Filminstitut har ansat Morten Grunwald som ny spillefilmkonsulent.

Morten Grunwald er kendt og respekteret i det danske kulturliv. I 1965 modtog han en Bodil for bedste hovedrolle i *Fem mand og Rosa*, og han har siden 1961 medvirket i ikke mindre end 49 danske film. Deriblandt 13 Olsen Bandefilm, hvor Grunwald med kejtet charme spiller bandens opportunistiske midtermand, Benny.

I de senere år har Morten Grunwald

især markeret sig som en dynamisk og dristig teaterleder og -instruktør. Han ledede Bristol Teatret fra 1971 til 1980 og Allé-Scenen - som omdøbtes til Betty Nansen-Teatret - fra 1980 til 1992. Sideløbende etablerede Grunwald livsværket Østre Gasværk Teatret i en faldefærdig bygning, som han målbevidst forvandlede til et af de mest populære teatre i 1990'erne. Teateret importerede store internationale musicals som *Les Misérables* og *Miss Saigon*, men spillede også klassikere af Tjekhov, Ibsen og Beckett.

'Kvalitet trods økonomi' og 'økonomi trods kvalitet', lød Morten Grunwalds overskrifter for teaterdrift og produktion. Det er disse principper, han ønsker at videreføre i stillingen som filmkonsulent - størst mulig kvalitet inden for de givne økonomiske rammer. Ved sin tiltræden har Grunwald, der var medlem af Filminstitutets bestyrelse i årene 1986-88, desuden erklæret, at han vil gå efter de gode historier og holde et vågent øje med unge talenter.

Morten Grunwald afløser Gert Duve Skovlund og er foreløbig ansat for en to-årig periode. Samtidig har bestyrelsen for Det Danske Filminstitut forlænget Vinca Wiedemanns - den anden filmkonsulent - kontrakt med et år.

DANSKE FILM I BERLIN

Fire danske film er udtaget til konkurrence ved filmfestivalen i Berlin, som i år afvikles fra den 6.-17. februar. Annette K. Olesens *Små ulykker*, produceret af Zentropa, deltager i hovedkonkurrencen og skal blandt andet konkurrere med film af kineseren Zhang Yimou og europæiske veteraner som Costa-Gavras, István Szabó og Bertrand Tavernier. Tre danske børnefilm er udvalgt til børnefilmkonkurrencen,

Kinderfilmfest. Det drejer sig om Tomas Villum Jensens populære familiefilm, *Min søsters børn* (Moonlight Filmproduction), Cæcilia Holbek Triers varmhjertede *Send mere slik* (Crone Film) og Hans Fabian Wullenwebers biograf-aktuelle debutspillefilm, *Klatretøsen* (Nimbus Film), en moderne børnefilm med hæslæsende biljagter, svimlende klatreture og romantiske kys.



Klatretøsen. Foto: Jens Juncker-Jensen



Foto: Jan Buus

SANS FOR SÆRHHEDER

”Jeg har altid slingret mellem fiktion og dokumentarisme, men følt mig fattig på redskaber i forhold til fiktionen. Her var muligheden,” fortæller Annette K. Olesen om debutspillefilmen, *Små ulykker*, der er udviklet i et tæt samarbejde med skuespillerne. Filmen er udtaget til hovedkonkurrencen i Berlin.

AF CLAUD CHRISTENSEN

Hvad gør man, når skuespilleren Jesper Christensen ringer og spørger, om man vil lave en dansk ‘Mike Leigh-film’? Man ler højt – og skynder sig at sige JA.

Annette K. Olesen havde ingen erfaring med improvisation og kun et overfladisk kendskab til den engelske instruktør Mike Leighs arbejdsform, da hun for to år siden blev kontaktet af Jesper Christensen. Alligevel greb hun chancen, og det fortryder hun ikke i dag. Den 15. februar kan Annette K. Olesen nemlig præsentere sin første spillefilm, *Små ulykker*, et grotesk-humoristisk hverdagsdrama om en familie i vildrede, – og nok så vigtigt: Den 36-årige instruktør har takket være det usædvanlige projekt fået en helt ny tilgang til arbejdet med skuespillere.

”Jeg har tidligere haft svært ved at opnå den autenticitet i skuespillet, jeg er gået efter. Jeg kunne godt instruere skuespillere og få dem til at sige replikker på den rigtige måde, men jeg vidste intet om det dybdegående arbejde i forhold til karakteren,” fortæller Annette K. Olesen og tilføjer, at instruktion af skuespillere ikke blev højt prioriteret, da hun gik på Filmskolen i slutningen af 1980’erne.

”Sammenlagt havde jeg – ud over filmproduktionerne – kun ti dage med skuespillere i løbet af mine fire år på Filmskolen, og efter uddannelsen har jeg slingret mellem fiktion og dokumentarisme, men følt mig fattig på redskaber i forhold til fiktionen. Da Jesper ringede, stod det mig klart, at her var muligheden for at komme videre.”

METODEN

Mike Leigh er kendt for ensemblefilm som *Life Is Sweet* og *Hemmeligheder og løgne*, og hans arbejdsmetode går ud på, at instruktøren og skuespillerne gennem måneders improvisationer og research opbygger karaktererne og udvikler en historie.

I stedet for at skrive et manuskript på forhånd starter instruktøren med at udvælge en håndfuld skuespillere, som får til opgave hver at præsentere tre-fem karakterer, de kender fra privatlivet. Alder og køn skal passe med skuespillerens, men ellers er valget stort set frit. Når skuespillerne i enrum med instruktøren har præsenteret deres karakterer, vælger instruktøren én karakter for hver skuespiller og finder ud af, hvordan karaktererne er forbundet med hinanden: Er de i familie, arbejder de samme sted, eller mødes de tilfældigt?

Instruktøren og skuespilleren bliver enige om biografiske fakta for karakteren – familie, opvækst, social klasse, særlige karaktertræk etc. – og herefter starter det egentlige prøveforløb, hvor karakteren i soloimprovisationer og samspil med andre karakterer udforskes på kryds og tværs. Efter adskillige ugers prøveforløb trækker instruktøren sig tilbage og skriver manuskriptet, hvorefter de egentlige – og helt traditionelle! – optagelser kan begynde.

”Mine helte er Woody Allen og Jean-Luc Godard, og de bruger i virkeligheden skuespilmeter, der er meget lig Mike Leighs,” fortæller Annette K. Olesen. ”Den store forskel er, at Mike Leigh har systematiseret arbejdsprocessen og nærmest nedskrevet en matematisk formel for, hvordan man kan arbejde. Det er jeg ham meget taknemmelig for.”

KARAKTERERNE

Udviklingen af *Små ulykker* begyndte med et ti-dages ophold i januar 2000 på Odsherred Teater Center. Annette K. Olesen og manuskriptforfatteren Kim Fupz Aakeson, bakket op af



Små ulykker. Foto: Connie Amfred

Fra Annette K. Olesens interne rapport om tilblivelsen af manuskriptet til *Små ulykker* (Zentropa, marts 2001). Trykt med forfatterens tilladelse.

Tålmodighed! Det første, der slog mig, var graden af den tålmodighed, man skal væbne sig med. Det tog de første tre dage, før vi var fremme ved at vælge de fem karakterer. Og vel at mærke tre dage fra 9 morgen til 9 aften. Snak, mand! De efterfølgende improvisationer varede ofte op til halvanden time! I starten sad jeg konstant og klippede i dem. Det siger sig selv, at der kunne passere adskillige ti minutter, hvor der ikke skete en skid. Jeg måtte lære min hjerne, at det, der foregik var til gavn for karakteren, som – fordi den fik god tid til at finde sine grænser og udfoldelsesmuligheder – blev et aktiv for Fupz og mig selv.

Rammerne for improvisationerne sættes af instruktøren, som også sætter improvisationen i gang og er den eneste, der kan standse dem. Skuespilleren kan ikke træde ud af improvisationen på eget initiativ, men må have tillid til instruktørens bedømmelse af, hvornår den skal standses. [...] Denne måde at arbejde på kan være ekstremt anstrengende for skuespilleren, fordi han i den grad skal identificere sig med og leve sig ind i sin karakter. Det kan til tider opleves nærmest skizofrent. Derfor er det vigtigt at omtale karakteren i tredje person. Skuespilleren rettes, hvis han siger 'jeg' om sin karakter.

En fantastisk sidegevinst ved 'metoden' er, at man som instruktør ikke længere står så alene med ansvaret for karaktererne. Skuespilleren ved så meget selv, at man kan hjælpes ad med at komme videre. Instruktøren og forfatteren kan komme med ideer og forslag til en handling, som skuespilleren kan svare på om er sandsynlige. Nogle gange bliver handlingen så en helt tredje, men altid til fordel for historien, fordi karakteren hviler i sig selv, og alle har tillid til den.

produceren Ib Tardini, fulgte nøje Mike Leighs 'opskrift' og valgte i et tæt samarbejde med fem skuespillere hovedkaraktererne til filmen: John (Jørgen Kiil), en midaldrende portør, som er kørt fast i sine gamle vittigheder, Søren (Jesper Christensen), der tilbringer dagen på sofaen med tv, arbejdsnarkomanen Tom (Henrik Prip), som har vrøvl med konen, den indadventde og forkrampede Marianne (Maria Rich) samt kunstnerspiren Eva (Jannie Faurshou), der altid har en spydig bemærkning hængende i mundvigen.

Almindelige mennesker og samtidig nuancerede karakterer med hver deres fejl og særheder.

"Når man skriver fiktion, er man dels begrænset af sin forestillingsevne og af de ikoniske billeder, man ubevidst slæber rundt på. Dels vil man ofte forsøge at gøre hovedkaraktererne sympatiske og spiselige for publikum. Det er helt forståeligt, men faren er, at man fjerner sig fra virkeligheden og skaber enstrengede karakterer," siger Annette K. Olesen og fortsætter:

"Man kan nemt glemme, at det er fejlene, der skiller et menneske ud fra mængden og gør det enestående. Som Arne Bro på Filmskolen har lært mig, så får vi øje på hinanden gennem vores fejl. Det interessante ved Mike Leighs metode er, at fejlene kommer helt af sig selv, fordi karakteren bygger på et virkeligt menneske, og fordi skuespillerne bærer hele deres menneskelige erfaringsgrundlag med sig ind i karakteren."

IMPROVISATIONER

Efter råd fra den engelske teaterskoleleder Paul Clements, der beskriver Mike Leighs metode indgående i bogen *The Improvised Play* (Methuen 1983) og har fungeret som konsulent på *Små ulykker*, valgte Annette K. Olesen familien som det, der binder karaktererne sammen.

"Handler improvisationen om to fremmede mennesker, som møder hinanden i en bus, er det forholdsvis nemt at skride, hvis situationen bliver ubehagelig. Det kan man ikke i en familie. Man sidder i den grad på hinandens følelser og har alle mulige ting i klemme i forhold til hinanden, så man ikke uden videre kan vende ryggen til en kritisk situation," forklarer instruktøren.

Ved prøveforløbet start sørgede instruktøren omhyggeligt for, at improvisationerne kom til at forløbe kronologisk i tid, således at karaktererne og historien kunne udvikle sig naturligt. Og jo længere holdet nåede ind i prøverne, desto mere fjernede den enkelte karakter sig fra sit virkelige udspring og blev "en fiktiv karakter med en kerne af uimodsigtelig autenticitet", som Annette K. Olesen udtrykker det i en intern rapport om projektet. I denne fase var instruktørens opgave - i samarbejde med manuskriptforfatteren - at observere prøverne, nedskrive interessante ordvekslinger, vælge den næste improvisation og tale enkeltvis med de implicerede skuespillere efter hver improvisation (*debrief*).

"Vi debriefer for at lære karaktererne bedre at kende. I enrum med skuespilleren kan vi få adgang til karakterens hemmelige tanker og skaffe os en viden, som de andre karakterer ikke er i besiddelse af. På den måde kan vi bedre spille karaktererne ud mod hinanden," forklarer Annette K. Olesen, der fik et spark over benet af Paul Clements, da hun gjorde en skuespiller opmærksom på, at hun havde glemt noget i sin gennemgang af en improvisation.

KARAKTERENS UBEVIDSTE

"Paul fortalte, at alt det ikke-huskede var udtryk for karakterens underbevidsthed. Hvis man gør skuespilleren opmærksom på dét, risikerer man, at skuespilleren bliver for bevidst om karakteren og begynder at udjævne dens særtræk. Det er derfor vigtigt kun at stille faktuelle spørgsmål til skuespilleren. Havde vi f.eks. spurgt Jannie Faurshou, *hvorfor* hendes karakter er så krigerisk, kunne vi have ødelagt Jannies intuitive oplevelse af sin karakter," argumenterer Annette K. Olesen.

Efter mange timers improvisationer og samtaler i Odsherred blev skuespillerne sendt hjem med opgaver. De skulle "i praktik"

og undersøge særlige ting om deres karakteren, f.eks. stifte bekendtskab karakterens erhverv. Kim Fupz Aakeson tog hjem og skrev et treatment, som overbeviste Annette K. Olesen om, at der var muligheder i karaktererne, men også at man havde brug for mere materiale til en historie. Biroller blev castet, og i efteråret 2000 gennemførtes et nyt, seks-ugers prøveforløb, hvor alle improvisationsforløb blev rundet af den sidste uge.

"Det var faktisk utroligt rørende. Vi så, i levende live, karakterer udvikles og komme videre i tilværelsen. Ved sidste debrief med Maria Rich sagde hun, at hun var lidt på skideren med sin karakter Marianne, for hun vidste ikke, hvad Marianne ville gøre nu. Hun kunne gøre hvad som helst. Jeg sad altså med en klump i halsen, for det hun sagde - uden at kunne gennemskue det selv - var jo, at Marianne var blevet livsduelig," skriver Annette K. Olesen i sin rapport og tilføjer i interviewet, at netop Marianne er et godt eksempel på Mike Leigh-metodens styrke. I en normal skriveproces ville man sandsynligvis have underkendt karakteren, fordi den er for besynderlig eller besværlig.

"Alene Mariannes akavede måde at bevæge sig på er så grænseoverskridende, at jeg aldrig ville turde bede en skuespiller bevæge sig sådan. Man kan vel heller ikke forestille sig noget mere udramatisk end en karakter, der konstant siger 'det tror jeg ikke, vi skal snakke om'. Men sådan er Marianne, og i stedet for at blive irriteret på hende får publikum forhåbentlig lyst til at slå armene om hende."

MANUSKRIFTET

På baggrund af sine notater og 80 timers videotagelser af improvisationerne skrev Kim Fupz Aakeson efter det sidste prøveforløb filmens manuskript. Hans opgave bestod hovedsagelig i at nedkoge improvisationerne til det essentielle - én to timer til fem minutter eller mindre - skabe struktur og videreudvikle den plot-idé, der var opstået under en improvisation: En af personerne får en frygtelig mistanke.

Annette K. Olesen er fuld af lovord om sin manuskriptforfatter.

"Fupz er ikke bare utroligt dygtig til at skabe struktur, han kan også få en samtale om en småkage til at handle om hele eksistensen. Det har været guld værd i denne historie, som handler om meget små udviklinger. Karaktererne flytter sig kun nogle få millimeter, men det er lige præcis de millimeter, der gør, at de bliver bedre til at tackle tilværelsen," siger instruktøren.

En sidegevinst ved *Metoden* er, at skuespillere, som almindeligvis ikke bruges i danske film, får mulighed for at vise deres kunnen. Men det har - anfører instruktøren - været et problem i forløbet, at der ikke var penge til at købe alle skuespillerne fri i én sammenhængende periode. Man har derfor måttet droppe nogle improvisationer, andre er blevet gennemført i uhensigtsmæssig rækkefølge, og fra de første improvisationer i Odsherred januar 2000 til de egentlige filmoptagelser i sommeren 2001 har skuespillerne skulle holde deres karakter varm i halvandet år.

Alligevel har Annette K. Olesen aldrig oplevet, at det var så enkelt og vidunderligt at instruere foran et kamera. "Jeg behøvede ikke at forklare tingene, jeg kunne nøjes med at justere skuespillernes udtryk i forhold til mit billede af karakteren. Jeg var en redaktør snarere end bærer af visionen."

Mange vil sikkert sammenligne *Små ulykker* med Dogme. Begge sætter skuespillet og autenticiteten i højsædet, men der er en afgørende forskel, mener Annette K. Olesen.

"Dogme er et kyskhedsløfte, en bestemt håndværksmæssig måde at arbejde på, som ikke har noget med indholdet at gøre. I princippet kan alle historier fortælles i det format. Mike Leigh-metoden egner sig efter min mening kun til én særlig type fortællinger - den livsnære realisme. Karaktererne udvikler sig, og man bliver nødt til i et vist omfang at flyde med. Man må acceptere en form for vegetativt liv både i karaktererne og den endelige historie, ligesom det gælder om at have øje for det sære, groteske og selvmodsigende. For det er her, karaktererne får fylde" ■

SMÅ ULYKKER er produceret af Zentropa Entertainment. Filmens samlede budget er 9,7 mio. kr., heraf har DFI støttet med 5,5 mio. kr. ved filmkonsulent Gert Duve Skovlund. Filmen har fået kr. 615.000 i udviklingsstøtte.

ANNETTE KRISTINA OLESEN

Født 1965. Filmskolens instruktørlinje 1987-91. Har instrueret novellefilmene *10:32 tirsdag - en kærlighedshistorie* (1991), *Interview* (1992), *Tifanfaya* (1997) og miniserien *Selvsving* (2000). Desuden fem-minutters kortfilmene *Har du ild?* (1992) og *Julies Balkon* (1992) samt dokumentarfilmen *Y - fædre og sønner* (2001). Har undervist på Filmskolen, arbejdet på DRs Transit-redaktion og lavet reklamefilm. Danner par og har tre børn med instruktørkollegaen Åke Sandgren.



Bænken. Foto: Ole Kragh-Jacobsen



Klatretøsen. Foto: Jens Juncker-Jensen

DET KREATIVE STOF

En kort en lang, Små ulykker, Klatretøsen, Dogville og Nye scener fra Amerika er blot nogle af de mange nye danske film, som har fået udviklingsstøtte. Støtten går til at afprøve et filmprojekts muligheder i den tidlige, økonomisk svære fase. Efter tre år har både Filminstituttet og filmbranchen gjort deres erfaringer med udviklingsstøtten.

AF CLAUD CHRISTENSEN

Halvstudererede herrer med farvelagte prospekter under armen og film, der bliver udviklet og udviklet, indtil ethvert spor af personlighed er forsvundet.

Kritikere råbte vagt i gevær, da Det Danske Filminstitut i sommeren 1998 indførte en ny støtteform til dansk film. Udviklingsstøtten blev vendt og drejet, og mange frygtede, at det danske konsulent-system ville blive undermineret af den nye udviklingsafdeling på Filminstituttet. Men i dag, tre år senere, er der ingen synlige tegn på, at dansk film er endt i det, amerikanske filmfolk sarkastisk kalder *development hell*. Den nye støtteform synes tværtimod stille og roligt at have fundet sin naturlige plads i filmprocessen.

"I starten var der den misopfattelse, at når man får udviklingsstøtte, siger man farvel til filmkonsulenten og går over i udviklingsafdelingen. Sådan er det ikke. Udviklingsstøtten ligger - ligesom manuskriptstøtten - hos konsulenten, men som i alle andre forhold, der drejer sig om økonomi og produktionsforhold, indgår konsulenten i et samarbejde med Filminstituttets producere for at få den nødvendige

rådgivning til at vurdere projekterne," sagde spillefilmkonsulent Vinca Wiedemann på et brancheseminar om udviklingsstøtten, som Det Danske Filminstitut afholdt den 5. november 2001.

Producenten Ib Tardini fra Zentropa deltog også i seminaret og fortæller bagefter, at han er glad for Vinca Wiedemanns udmelding.

"Det er godt, at udviklingsstøtten ligger hos konsulenten, for jeg tror ikke, at man kan udvikle noget, uden at der ligger en ordentlig kraft bag. Der skal være en instruktør og en privat producer, som med arme og ben kæmper for at få filmen op at stå, og der skal være en filmkonsulent, som vil lege med. Men hvis de betingelser er opfyldt, er udviklingsstøtten en fantastisk hjælp til at afprøve nye veje," siger Ib Tardini, der blandt andet har fået udviklingspenge til *Bænken* og *Små ulykker*.

JAMEN, MAN ÆNDRER DA!

Budgettet for udviklingsstøtten i 2001 var 10 mio. kr. for spillefilm og 4 mio. kr. for kort- og dokumentarfilm. Støtten ydes - ifølge Filmloven - til en producent, "hvis det skønnes, at udvikling vil være af væsentlig betydning for at styrke projektet i dramatisk, økonomisk eller teknisk henseende eller i forhold til målgruppe eller publikumspotentiale".

"Jeg ser udviklingsstøtten som en helt integreret og naturlig del af en films vej fra idé til det tidspunkt, hvor filmen går i optagelse. Det er ikke mange år siden, at manuskriptudvikling bestod i at skrive et manuskript og så lave nogle få ændringer. Men i de seneste år og i de nye generationer har vi oplevet,

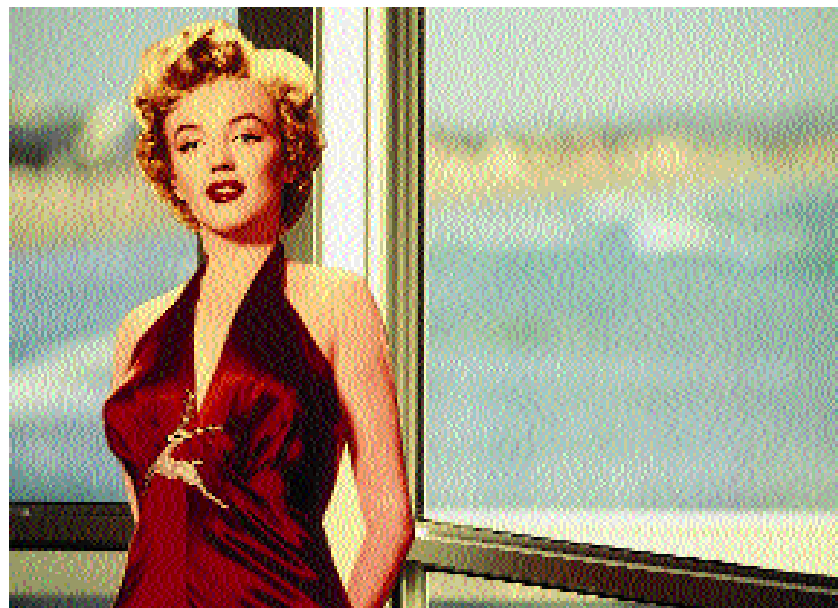
at man laver store forandringer fra første treatment til det færdige manuskript," siger Vinca Wiedemann og fortsætter: "Alene det at man arbejder med synopsis og treatment er udtryk for, at man arbejder kreativt med sin ide og kan forme den gennem forarbejdet. Jeg kan godt lide at betragte filmprocessen som et kreativt grundstof, der ikke må størkne, før filmen er færdig - og fra Filminstituttets side kan vi støtte den proces på flere forskellige niveauer og i mange etaper."

Udviklingsstøtten er tænkt som en støtte til den del af projektudviklingen, der ikke er manuskriptet (men sagtens kan være *udvikling* af manuskriptet - f.eks. læseprøver). Udviklingen skal være afgørende for en beslutning om produktion, og støtten kan f.eks. gives til udvikling af et visuelt koncept, casting af medvirkende, location-research, dramaturgisk rådgivning eller produktion af en præsentationspilot.

"Der var tidligere en tendens til, at danske film blev sat for hurtigt i produktion, fordi det for producenten gjaldt om at få noget omsætning," siger Thomas Stenderup, der som områdedirektør på Filminstituttet i 1998 var en af hovedkræfterne bag indførelsen af udviklingsstøtten. "Små, uafhængige producenter i Danmark har sjældent råd til en grundig udvikling af projekterne, og udviklingsstøtten er helt afgørende for, at der sker en reel udvikling. Det handler om kvalitet: Jo bedre forberedelsen og udviklingen af projektet er, jo større er sandsynligheden for et godt resultat, for når først kameraet kører, er det svært - og meget kostbart - at lave om på tingene."



Den grimme ælling. Frame grab



Nye scener fra Amerika. Foto: Peter Bech Film

MÅ IKKE STØRKNE

PENGE OG KVALITET

I konsulentordningen er det filmkonsulenten, der indstiller en film til udviklingsstøtte, mens vurderingen af 60/40-film foretages af Filminstitutets producere samt eksterne læsere. I praksis handler al udviklingsstøtte dog om at højne kvaliteten, understreger Maja Dich, spillefilmproducer på Filminstituttet.

”På 60/40-filmene har vi det ekstra parameter at forholde os til, der hedder publikumsestimatet. Men vi ser ikke alene på udviklingen af dette estimat, målet vil under alle omstændigheder være at folde filmens muligheder ud, give projektet rum og tid til at nå optimal kvalitet – og hermed et højere publikumspotentiale,” siger Maja Dich.

Kærlighed ved første blik fik udviklingsstøtte på 60/40-ordningen, og det samme gælder Hans Fabian Wullenwebers biografaktuelle actionbørnefilm, *Klatretøsen* (Nimbus Film), som er udtaget til børnefilmkonkurrencen på Berlin-festivalen. Udviklingsstøtten har haft stor betydning for filmen, fortæller instruktøren.

”Den helt store gevinst ved udviklingsstøtten var, at vi satte os ned og lavede et storyboard til filmen. I manuskriptet står der måske bare: ‘Hun kravler hurtigt op ad vandtårnet.’ Når man laver et storyboard og gennemgår scenen med en stuntmand, finder man ud af, at det måske tager to dage at optage noget, som bare fylder to linier. Hverken Nimbus eller jeg havde lavet actionfilm før, så for overhovedet at kunne lægge et realistisk budget blev vi nødt til at afklare filmens univers. Da vi opdagede, hvor meget filmen ville komme til at koste, blev det besluttet at beskære bud-

UDVIKLINGSSTØTTE SPILLEFILM JUNI 1998 - OKTOBER 2001

UDVIKLING

Samlet støttebeløb	kr. 25.905.027
Konsulentordningen	kr. 17.388.360, heraf børn & unge 3.650.272
60/40-ordningen	kr. 8.516.667
Antal udviklingsstøtter	121, heraf 21 børn & unge (konsulentordningen)
Gennemsnitligt støttebeløb (alle film)	kr. 214.091
Korrigeret gennemsnit*	kr. 178.577

STØTTEKATEGORIER (EN STØTTE KAN INDEHOLDE FLERE KATEGORIER):

Location & research	38
Casting & medvirkende	44
Manuskript	60
Pilot	15
Visuelt koncept	37
Musik	5
Anden projektudvikling	30
Finansiering	34
Lancering & markedsføring	3

PRODUKTION

Efterfølgende produktionstøtte	37
Ikke forventet produktionstøtte	20
Heraf afslag	10
Afventende	32
(De fleste heraf i bero hos producenten)	
Heraf i udvikling	8

* 4 filmprojekter modtager i perioden ekstraordinært store støttebeløb på i alt kr. 5.011.502.

gettet ved at ændre i manuskriptet,” siger Hans Fabian Wullenweber og tilføjer, at udviklingsstøtten også gik til at lave en salgsbog, hvor han i samarbejde med bl.a. en fotograf og scenograf beskriver filmens stil med billeder fra locations og bud på skuespiltyper.

ANIMATION

Animations- og dukkefilm er en filmgenre, hvor udviklingsstøtten nærmest er en bidende nødvendighed. Det er svært at få finansieret en animationsfilm uden

et komplet storyboard og en præsentationspilot, og produktionsomkostningerne er under alle omstændigheder så høje, at alt skal være tilrettelagt ned i mindste detalje, inden man går i gang med at producere. Producenten Anders Mastrup (*Hjælp! Jeg er en fisk*) er da heller ikke i tvivl om, at han vil søge udviklingsstøtte til sit nye store projekt, *Den grimme ælling*.

”Der er ingen, som har lavet en computeranimeret spillefilm herhjemme. Det betyder, at vi skal afprøve nye teknikker og finde ud af, hvordan forskellige

UDVIKLINGSSTØTTE DOKUMENTARFILM JUNI 1998 - OKTOBER 2001

UDVIKLING

Samlet støttebeløb	kr. 9.837.268, heraf børn & unge 2.125.838
Antal udviklingsstøtter	119, heraf 25 børn & unge (konsulentordningen)
Gennemsnitligt støttebeløb	kr. 82.666

STØTTEKATEGORIER (EN STØTTETILDELING KAN INDEHOLDE FLERE KATEGORIER):

Manuskript	44
Location & research	43
Pilot	35
Prøveoptagelser	32
Casting & medvirkende	18
Finansiering	12
Dramaturgisk konsulent	12
Forproduktion	7

PRODUKTION

Efterfølgende produktionsstøtte	41
Afslag om produktionsstøtte	10
Udvikling (igangværende)	36
Produktionsstøtter i 2000 & 2001, der har fået udviklingsstøtte	
2000	17 (ud af i alt 68 produktionsstøtter)
2001	21 (ud af i alt 54 produktionsstøtter)
Total	38 (ud af i alt 122 produktionsstøtter)

systemer fungerer. Vi kan faktisk slet ikke budgetlægge filmen, før vi har lavet nogle tests, der giver et fingerpeg om, hvad tingene koster, og hvor der kan laves tekniske besparelser. Er det f.eks. nødvendigt, at vores karakterer har 1000 fjer, eller kan de klare sig med færre. Det er en hårfin balance mellem økonomi og kunstnerisk kvalitet,” siger Anders Mastrup.

Filminstitutets udviklingschef, Marianne Moritzen, oplyser, at støttebeløbet varierer kraftigt fra projekt til projekt. Det gennemsnitlige støttebeløb har i perioden fra juni 1998 til oktober 2001 været 214.091 kr. for spillefilm og 82.666 kr. for kort- og dokumentarfilm, men disse tal siger i virkeligheden ikke særligt meget. Støttebeløbet har for kort- og dokumentarfilm svinget fra 3.000 kr. til 350.000 kr., og hvad angår spillefilmene, er der fire projekter – deriblandt Lars von Triers *Dogville* – som har modtaget støttebeløb på over 1 mio. kr.

INDIVIDUEL BEHANDLING

”Mulighederne inden for de rammer, vi har til udviklingsstøtten, er næsten uendelige,” siger Maja Dich, men ikke alle er lige glade for den individuelle vurdering af ansøgningerne. På seminaret i november efterlyste flere producenter en mere ensrettet procedure, og det blev foreslået at indføre et udviklings-skema med faste støttebeløb, der automatisk inkluderer et overhead og producerhonorar.

Mikael Opstrup, producer for kort- og dokumentarfilm på Filminstitutet, er skeptisk over for forslaget. ”Jeg tror ikke, at meget faste og ufravigelige regler vil være hensigtsmæssigt. Afprøvning af et visuelt sprog kan f.eks. have afgørende betydning for manuskriptet, og derfor vil det være rigtigt af os at forlange, at instruktøren først skal skrive sit manuskript for at få udviklingsstøtte. Dét ville være en skrivebordsbeslutning, og derfor bliver man nødt til at leve med, at udviklingsstøtten er bred, og at vi kun afgrænser den i forhold til produktionsstøtten,” siger Mikael Opstrup.

I princippet ligger udviklingsstøtten mellem manuskript- og produktionsstøtten, men der er adskillige undtagelser. Per Flys *Bænken* fik 105.000 kr. i udviklingsstøtte, hvilket gav instruktøren mulighed for at foretage måneders research i Avedøre Stationby, inden han og Kim Leona skrev manuskriptet til deres senere Bodil-vinder. Hans næste film, *Arven*, der tager temperaturen på overklassen, har fået 280.228 kr. i udviklingsstøtte. *En kort en lang* fik støtte til en test af filmens titel og tagline, og Annette K. Olesens *Små*

ulykker fik 615.000 kr. til et langt prøveforløb, hvor skuespillerne i samarbejde med instruktøren og hendes manuskriptforfatter så at sige improviserede filmens karakterer og historie frem.

”Udviklingsstøtten er indlysende rigtig,” mener Annette K. Olesen. ”Hvis man får brugt den optimalt, kan man udvikle manuskripter, som både er anderledes og grundigt gennemarbejdede. Samtidig kan udviklingsstøtten afsløre, om et projekt virkelig kan bære, og det er naturligvis bedre at standse et projekt efter at have brugt 400.000 kr. i udviklingsstøtte end at stå med en mislykket film til 12 mio. kr.”

BARSK BIVIRKNING

Spillefilmkonsulent Vinca Wiedemann vurderer, at godt og vel halvdelen af de projekter, hun giver udviklingsstøtte, ender med at få produktionsstøtte.

”Vi kender alle til frustrationen over at få manuskriptstøtte og så bagefter se projektet lukket, og den frustration kan ikke undgå at blive større, hvis et projekt bliver lukket efter en udviklingsstøtte. Her er man nede i materialet på en mere fysisk måde, projektet materialiserer sig, og det kan være svært at skulle erkende, at det ikke bliver til noget. Men det er én af de barske bivirkninger af, at vi kan give flere projekter en chance for at udfolde sig,” siger Vinca Wiedemann.

Producenten Peter Bech, der har fået udviklingsstøtte til både spillefilm og dokumentarfilm, advarer om, at støtten kan blive en sovepude.

”Udviklingsstøtten er en kærkommen hjælp til at holde dampen oppe, indtil man har fået syet projektet bedre sammen. Det er uden tvivl også en tilskyndelse til at eksperimentere mere, men udviklingsstøtten kan blive en sovepude, hvis konsulenten holder liv i et projekt, som han måske dybest set ikke tror på. Så vil det være bedre at dræbe projektet med det samme,” mener Peter Bech.

Producenten Ib Tardini peger på et andet problem. ”Hvis udviklingsstøtte skal fungere, kræver det, at der i filmselskabet sidder en kyndig producer, som hele tiden kan vurdere, hvad den film, man er i gang med at udvikle, realistisk set kommer til at koste. Ellers udvikler man sig over i et hjørne, hvor man ikke er i stand til at finansiere filmen eller bliver nødt til at spare projektet ned – typisk ved at skrue ned på halv på alle knapper. Så bliver filmen dårligt fotograferet, alt for hurtigt optaget osv.,” siger Ib Tardini.

”Et udviklingsforløb er netop med til at afgøre filmens potentiale og videre liv,” svarer Maja Dich fra

Udviklingsafdelingen. ”Her finder man ud af, hvad ens intentioner munder ud i – økonomisk, praktisk, teknisk, kreativt. I nogle tilfælde ved producenten præcis, hvad filmen koster, og hvordan den skal finansieres, når han søger udviklingsstøtte. Andre film er på et langt mere søgende stadie, når vi bevilger penge, men da vi jo hele tiden er i dialog med producenten og instruktøren, er det sjældent, at et udviklingsforløb kører af sporet,” siger Maja Dich, som i øvrigt opfordrer producenterne til at tage flere chancer med de risikovillige udviklingspenge fra Filminstitutet.

Det samme gør Mikael Opstrup, producer for kort- og dokumentarfilm på Filminstitutet. ”Jeg synes bestemt, at udviklingsstøtten skal gives til en producent, for samspillet mellem producenten og instruktøren er utroligt vigtigt. Men det betyder også, at udviklingsstøtten lidt for ofte bliver drejet over mod det sikre, mod forproduktion. Selvfølgelig kan det være nødvendigt at gå ud og researche på locations og medvirkende, men hvis man godt ved, hvordan filmen skal laves – hvis man f.eks. ved, hvad det er for en location, man går efter, men bare skal finde den – så er det ikke udvikling i egentlig forstand. Udviklingsstøtten er tænkt som en støtte til at afklare nogle grundlæggende usikkerheder, som – hvis de ikke løses – betyder, at filmen må opgives,” siger Mikael Opstrup og fremhæver Birgit Nissen Pedersens dokumentarprojekt, *Den guddommelige brugsanvisning*, som et forbilledligt udviklingsforløb.

DRIVENDE KRÆFTER

”*Den guddommelige brugsanvisning* handler om danske kvinder, der har konverteret til Islam. Birgit Nissen fik udviklingsstøtte til at forsøge at visualisere ‘det religiøse rum’, og hun afprøvede en række visuelle muligheder. Flere af dem fungerede ikke, men det er jo netop også meningen med udviklingsstøtten, at man opdager, at noget ikke fungerer. Det var et spændende forløb, fordi det var fuldstændigt uforudsigeligt, hvor projektet landede,” siger Mikael Opstrup.

Lars Johanssons Kosovo-dokumentarfilm *Blod og håb (Seasons of Blood and Hope)* og Jørgen Leths kommende *Nye scener fra Amerika* har også fået udviklingsstøtte – sidstnævnte for at instruktøren sammen med fotografen Dan Holmberg kunne tage til USA og lave research med henblik på at strukturere filmens forløb og afprøve en særlig still-billed-æstetik. Magic Hour Films har fået støtte til *A Survivor's Tale* (omtalt andetsteds i bladet), blandt andet til gennemsyn og vurdering af de bortkomne filmoptagelser, der sensationelt blev fundet på en losseplads i Zambia.

Spillefilmkonsulent Vinca Wiedemann fremhæver *Dogville*, der har fået udviklingsstøtte til en pilot, hvor Lars von Trier afprøver filmens banebrydende æstetiske koncept: En hel film optaget i et tomt studie med en håndfuld rekvisitter og scenografien aftegnet med kridt på gulvet! Vinca Wiedemann er ikke i tvivl om, hvad der er hemmeligheden bag en frugtbar udviklingsproces.

”Det er enormt vigtigt, at producenten ikke går ind og udvikler for konsulenten eller Filminstitutets skyld. Konsulenten kan godt tage initiativet, men ansvaret for at designe udviklingen ligger hos dem, der skal lave filmen. Projektets drivende kræfter skal føle, at udviklingen fører filmen videre – ellers tror jeg ikke, udviklingen er til gavn for projektet” ■



Foto: Giulio Marcocchi

BROHOVEDET

Producenten Thomas Mai og selskabet ZentAmerica er ved at få fodfæste i Los Angeles. Drømmen er at være brohoved for danske instruktører, der vil lave billige amerikanske independent-film.

AF TINA JØHNK CHRISTENSEN

“Det var hårdt at komme herover og starte op,” indrømmer Thomas Mai, der med tre måneders løn fra Peter Aalbæk Jensen og en kuffert i hånden landede i Los Angeles i sommeren 2000.

“Det sværeste har været at finde de rigtige partnere, og vi har været tæt på at brænde fingrene et par gange. Ved vores første aftale opdagede vi, at kontakten, der havde skaffet pengene, havde siddet i fængsel for bedrageri, og så gjaldt det bare om at trække sig ud af foretaget hurtigst muligt!”

Producenten Thomas Mai begyndte samarbejdet med Peter Aalbæk Jensen tilbage i 1995, hvor Zentropa co-producerede Anders Rønnow-Klarlunds *Den attende*. Thomas Mai blev senere salgschef for Zentropas internationale salgsafdeling Trust Film Sales, men lysten til igen at producere og prøve kræfter med et større marked førte ham for halvandet år siden til USA.

SPILLEFILMPROJEKTER

ZentAmerica Entertainment er en selvstændig virksomhed, der ejes af Thomas Mai og hans to amerikanske partnere Kyle Gates og R.D. Robb. Selskabet fungerer som en slags franchise-virksomhed i forhold til Zentropa, der var medproducent på R.D. Robbs frivole independent-film, *Don's Plum*, med Leonardo DiCaprio og Tobey Maguire.

“Det er guld værd at have navnet Zentropa i ryggen,” fortæller Thomas Mai, “Zentropa er ekstremt respekteret også her i Los Angeles. Selskabet har bevist, at man kan lave kvalitetsfilm med universielle temaer for næsten ingen penge, og det respekterer ikke kun instruktører og producere, men også skuespillere.”

ZentAmerica har nu fundet investorer, der sørger for at dække faste udgifter til husleje og løn. Kontoret har flyttet adresse fra det eksklusive Beverly Hills til et kæmpekompleks i down town LA, og penge fra en offentlig amerikansk fond, Small Business Fond, gør det muligt for selskabet over de næste to år at producere tre spillefilm for omkring to millioner dollars stykket – dvs. 16,5 millioner kroner.

Det første projekt går i gang allerede til april. Det er en mørk fremtidsvision, *One Point O*, som skal optages i Los Angeles og Detroit og instrueres af islandske Marteinn Thorsson og canadiske Jeff Renfroe. Desuden har Thomas Mai selv instrueret en dokumentarfilm om en vital 97-årig amerikaner, *The World According To Sol*, som pt. er i post-produktion.

KREATIV FRIHED

Men hvad har et lille selskab som ZentAmerica at tilbyde i Hollywood?

“Først og fremmest frihed til at være kreative. Jeg er villig til at tage chancer med instruktører og skuespillere, som gerne vil vise, at de spænder bredere,” siger Thomas Mai og understreger, at det er der helt klart behov for.

“I Hollywood vil alle have fingeraftryk på filmen, og instruktørerne tvinges til at gå på kompromis. Desuden bliver budgetterne pustet op, fordi filmfolkene er lønnet procentvis. En film til 3-400 millioner kroner bliver et kæmpemonster, hvor alle parter i filmen forsøger at få kontrol, og den kamp er totalt ødelæggende for kreativiteten.”

“Det, vi kan i dansk film, er at lave rapkæftede film, der tør noget og vil vise verden noget. Instruktøren får kunstnerisk frihed, og det gør han, fordi risikoen ved at lave billige film ikke er så stor,” siger Thomas Mai og tilføjer, at man skal laves en meget stor fiasko for at tabe penge på en lavbudgetfilm.

“Nu har vi lavet små film i Danmark med stor succes, så kan vi også lave fantastiske film her og måske nå endnu længere på grund af sproget. Min drøm er at være brohoved for danske filminstruktører, der ønsker at komme herover og arbejde kreativt,” siger Thomas Mai, der har op imod 200 manuskripter, som ligger og venter på at blive læst ■

THOMAS MAI PRODUCER

Ejer Klondike Film sammen med Eigil Bryld og Anders Rønnow-Klarlund 1994-98. Producerer *Den attende* (1996) og *Besat* (1999) samt executive producer på *Don's Plum* (2001). Salgschef for Trust Film Sales 1998-2000. Stifter juni 2000 i Los Angeles ZentAmerica Entertainment, som Thomas Mai i dag er med-ejer af. Emailadresse: tmai@zentamerica.com

I CLINCH MED DANSK FILM

EPISODER FRA EN FEJLBARLIG FILMANMELDERS LIV

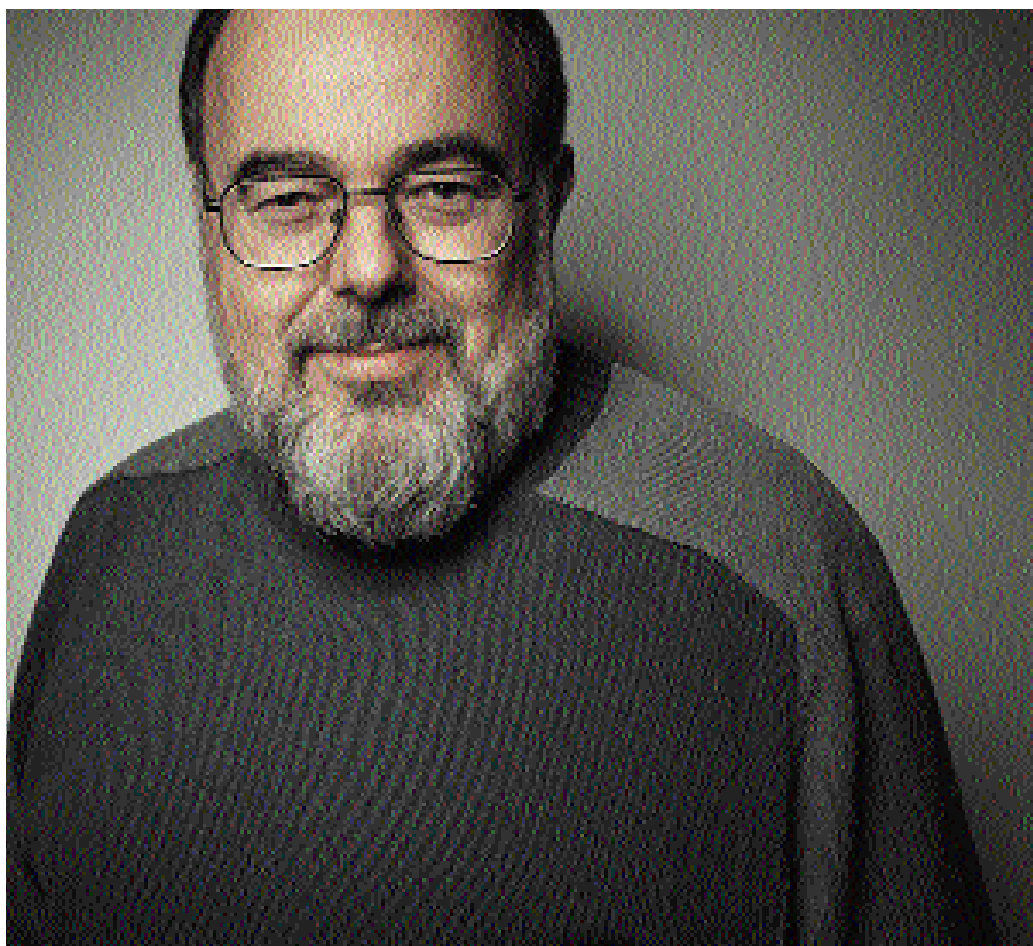


Foto: Jan Buus

AF MORTEN PIL

1953 - KORCHS KAJERYSTERE

Min livslange forkærlighed for Johannes Meyer bliver grundlagt, da jeg er 10 år gammel. Med sin uforglemmelige rivejernsstemme raser han som en vanvittig i Birgitte Reimer-filmen *Vi som går køkkenvejen*. Selvfølgelig kender jeg allerede prototypen: Den gamle hidsigprop, som Meyer leverer en overdådig parodi på i rollen som dagbladshumoristen, der piner og plager sine omgivelser, indtil hans daglige spalte er afleveret og roen endelig kan falde over ham. Mon ikke også jeg ler så voldsomt, fordi Meyer med sin udlevering gør den figur, der skræmmer én i det virkelige liv, så dejligt ufarlig? Ellers er dansk film lig med for eksempel *De røde heste* og *Det store løb* og *Ta' Pelle med* (også med Meyer). Poul Reichhardts uddeling af "kajerystere" til skurkene i Korch-filmene bliver stærkt værdsat, også slaggeren *Jeg har min hest, jeg har min lasso*. At gå i biografen er som oftest et fireforestillingsritual, og når jeg har min far med, er min værste frygt, at der bliver udsolgt, inden han når frem til billetlugen fra sin magelige sidsteplads i gruppen af ivrige børn og stiller sig i billetkøen.

At skulle gå hjem uden at komme ind i Gentofte Bios helligdom vil ikke være til at bære for den spirende filmnørd, der trygt anbragt inde i den kæmpemæssige biografsal - gribes af en febevarm spænding, efterhånden som tidspunktet for filmens start nærmer sig: Først kommer lysbillederne, så de levende reklamer, så ugerevyen og så endelig selve filmen. Den første filmiske jordrystelse indtræffer med John Fords irske romance *Den tavse mand*, hvor Maureen O'Hara og John Wayne i knitrende tordenvejrs og under blå-sorter skyer op-

lever kærlighedens lynnedslag – her er farlighed, uhygge og erotik i ét. En gnist er tændt, og det dæmrer for den 10-årige, at danske film måske alligevel mangler noget.

1955 - GODTEN GARDE

Pubertetens interesse for den kvindelige anatomi bliver uforglemmeligt imødekommet af Annie Birgit Hansens (senere Gardes) brusebadscene i *Altid ballade*. Og revyfilmen *Hvad vil De ha'* har endog nøgne piger på stillbilleder i udhængsskabet – foran dem fylkes vi ivrigt. Men selve filmen skuffer lige så fælt som mange andre danske i tiden. Jeg håber på frækheder i *Natlogi betalt*, men de udebliver næsten totalt; på H. C. Brannerfølsomhed i *Jeg elsker dig*, lige så forgæves; og på uafhængig filmkunst i Svend Aage Lorentz' *Over alle grænser*, men den er bare over alle grænser kedelig. Selv når jeg tilfældigvis kender hovedrolleskuespillerinden privat – Suzanne Bech i *Ung kærlighed* – lægger ludkedsomheden sig tungt over biografoplevelsen. Faktisk begynder jeg at vende dansk film ryggen, og når jeg tvangsindlægges til den i den datidige institution Skole-bio (*Paw*, *Café Paradis*) går jeg rundt og hvæser for mig selv over al denne artige belæring.

1962 - STJÅLEN STOL

"Hvordan skulle jeg nogensinde have fået søvn i øjnene, hvis jeg ikke havde været filmanmelder," sagde min chef på Berlingske Tidende, Svend Kragh-Jacobsen, med hentydning til formiddagens dejligt søvnfremkaldende presseforevisninger. Men han sagde det ikke til mig, for jeg var bare junioranmelder, og vi var De's. Han havde også teatret og balletten som strabadserende områder og fyldte næsten hver dag bladet med lange anmeldelser. Mine var i reglen korte og baserede sig på mandagens premiereudbud af B- og C-film: På travle dage så jeg den første film ved presseforestillingen kl. 11, den næste ved første eftermiddagsforestilling kl. 14, den tredje kl. 16 og den fjerde kl. 19. Ind imellem skrev jeg så anmeldelserne med samlet deadline kl. 21.45. Det gav god træning, men danske film turde man ikke betro en 19-årig, og Kragh-Jacobsen var nær ved at fyre mig, da jeg i en note skrev mindre pænt om Bodil Ipsens *Afsporet* – Ipsen var en af hans slyngveninder. Min våbenbroder i konflikterne med "Kragen" (der dog også kunne være charmerende og næppe var så intolerant, som den indbildske filmnørd dengang opfattede ham) var Jørgen Stegelmann, som havde skaffet mig ind på Berlingske for at slippe for at anmelde alt bundskrabet. Han fik mig også til at anmelde aftenens spillefilm vist i tv, og det skulle gøres på et kvartér, efter at filmen var tonet ud på skærmen. Filmen måtte derfor ses i Berlingskes store fællesrum, der var begunstiget med et enkelt tv-apparat. Foran det plantede jeg mig i den bedste og mest magelige stol, nu var jeg jo bladetets højt betroede anmelder, og mens filmen kørte, så jeg ud af øjenkrogen, at en ældre herre af og til kredsede underligt hjemløs rundt i min nærhed. Med

sit venligt ironiske smil forklarede Jørgen Stegelmann dagen efter mit fejltrin: Jeg havde siddet i chefredaktør Axel Moes' faste stol foran skærmen, åbenbart hans hvilepunkt op mod aftenens deadline. Dengang krævede chefredaktør-jobbet nok mindre dynamik end nu – til gengæld hørte jeg aldrig for mit brud på hierarkiets lov.

1962 (IGEN) - FARISÆISK FILMOMAN

Så sker der endelig noget med det evige smertensbarn, den danske film! *Weekend* anslår nye omsvøbsfri toner, men disse behager ikke den unge higende filmnørd, der beruser sig i franske Ny Bølge-mesterværker som *Skyd på pianisten*, *Lola* og *Åndeløs*. *Weekend* slæber sig for tungt hen over jorden for cinephilen, som endnu kun kender lidt til livet, men meget til Demys, Truffauts og Godards kameraføring (så går det bedre i opfølgeren *To* med den lidt belmondoske Jens Østerholm på københavner-løbeture). Danske filminstruktører befinder sig stadig ude i periferien af den filmiske bevidsthed, hvor personer som Welles, Kubrick, Antonioni, Ford, Hawks, Buñuel, Fellini, Bergman og Hitchcock optager det meste af pladsen. Jeg tror mig kvik, når jeg erklærer, at Dreyers *Gertrud* ikke er iscenesat – den er *belyst*. Men Henning Carlsen og især Palle Kjærulff-Schmidt er alligevel fikspunkter af interesse, og i 1966 kommer så gennembruddet og miraklet: Hele to gode danske på et år, *Sult* og *Der var engang en krig*. *Sult* er umiskendeligt fremragende, skulle man synes, men ikke for mig: Min omtale fra Cannes-festivalen i Berlingske Tidende er nok anerkendende, men på en smålig og pedantisk måde. Unge kritikere kan nogle gange være så sært stivsindede og gammelmodige.

1969 - FILMRÅDETS FLØS

Nu er alt i opbrud, også i dansk film, og splinternye ærgerrige instruktører får chancen, heppet frem af filmkritikere som Henrik Stangerup og Anders Bodelsen. Selv ender jeg i Filmrådet, hvor manuskript- og produktionsstøtte dengang kun tildeles på grundlag af indsendt skriftligt materiale – noget så vulgært som en konfrontation med en levende instruktør skulle det ophøjede råd ikke kere sig om. Støtten blev derefter: Flere penge til John Prices katastrofe *Der var engang* end til Dreyers *Gertrud* samt en kanonisering af den bastante Knud Leif Thomsen, som jeg – til rådsformanden, landsdommer Frans Lichtenbergs forbauselse – erklærer talentløs. Det havde jeg heller ikke ret i, for senere samme år udsendte Thomsen den agtværdige *Midt i en jazztid*. Men alt er i opbrud. I rådet sidder også Palle Kjærulff-Schmidt, som jeg ikke kendte og stadig kun kender meget flygtigt. Og en times tid efter et sagligt filmrådsmøde befinder jeg mig – nu på privatplan – igen ansigt til ansigt med ham, da han lettere forbløffet åbner hoveddøren i sin Hellerup-villa og lukker mig ind. Jeg er begyndt at komme sammen med hans 17-årige barnepige, der bor på første sal. Filmnørdens livserfaring er i vækst, inklusive kendskabet til euforiserende stoffer.



Morten Piił som dreng. Foto: Ukendt



1955. *Altid ballade*. Foto: © DFI



1962. *Weekend*. Foto: © DFI



1969. Palle Kjærulff-Schmidt. Foto: © DFI

1975 - KONSULENTEN KVAJER SIG

Alle Filminstituttets filmkonsulenter støtter en eller flere svipsere, og det gælder også mig, da jeg i 1975 forelsker mig halvblindt i drop-ouden Lars Leergaards manuskript *Gangsterens lærling*. Som pænt opdraget borgerbarn går jeg rundt med en indeklemt fascination af hærværk og pludselig fortabelse – og finder noget beslægtet i historien om socialrådgiveren, der selv ender som klient efter en voldelig rutsjetur ned i det blomstrende og dødsensfarlige narkomiljø, hvor også jeg har været på små strejftog. Leergaards manuskript er en sær blanding af tilsyneladende miljørealisme og krimi-konstruktion efter Hollywood-mønster. Men dramaturgien halter, og flere eftermiddage sidder jeg og skriver scener om sammen med den flyvske flipper. Lige meget hjælper det, og det havde nok heller ikke hjulpet, at Sanne Salomonsen eller Masja Dessau – som det var på tale – havde fået filmens anden hovedrolle som teenage-fristerinden Anja – en figur, jeg særlig værdsatte. Leergaards pittoreske baggårdslejlighed på Nørrebro bliver totalkalkuleret som dekoration på Risby-studierne, hvor han i tre uger forsøger sig som instruktør, inden jeg må bide i det sure æble og sætte ham af: Overblikket er ikke hans styrke og kraftige morgensug i chilummen ikke nogen forløsende medicin. Hvorefter den “tekniske instruktør” – den tålmodige Esben Høilund-Carlson, der også har fundet kvaliteter i manuskriptet – overtager styringen med Leergaard som konsulent i kulissen. Men rigtig forløst bliver historien aldrig.

1976 - THORSENS TAKTIK

“Erotik gennemstrømmer alt, den slår ned, når man mindst venter det.” Jens-Jørgen Thorsen sidder i starten af 1976 over for mig i det trange konsulentkontor på Filminstituttet og lader den skovtrolscharme virke, som allerede har gjort indtryk på to støttegivende konsulenter. Jo, jeg forstår det godt, men finder alligevel sex-episoderne i hans Jesus-manuskript påklistrede. Og så er der scenerne med Jesus som flykaprer. Ærlig talt! Det drejer sig ikke om det berømte Jesus-manuskript, som fik støtte-tilsagn i to omgange, og som han fik gjort til en skandale-happening i både Danmark og Sverige. Men om den første version af det manuskript, han i 1992 realiserede som *Jesus vender tilbage* med støtte fra fifty-fifty-ordningen. Det oprindelige Jesus-manuskript, *The Many Faces of Jesus Christ*, ligger, mens Thorsen nu søger om ny støtte, i syltekrukken hos kammeradvokaten. Den juridiske ekspert må kunne manuskriptet udenad, for han har studeret det i snart et år, og endnu er det ikke lykkedes at kvæle projektet helt, hvilket først sker, da man finder det bizarre påskud, at det krænker evangelisternes ophavsret. Kunstnerisk fortjener Thorsens nye manuskript ikke støtte, synes jeg, men manden er blevet dårligt behandlet, hans sag er blevet forhalet ud over alle grænser, og jeg kan ikke dy mig for at ringe ind til Kulturministeriet og spørge, om der er noget principielt i vejen for, at jeg indstiller en ny Jesus-film til produktionsstøtte. Spørgsmålet udløser en af den slags

lange pauser i røret, man ikke kan lade være med at tolke: Er det forfærdelse i embedsmandsagtig kontrol (er de nu blevet fuldstændigt sindssyge ude på det Filminstitut?) eller måske bare en særlig cool koncentreret eftertanke ved udsigten til, at skandalen og protesterne blusser op på ny? Næh, film-konsulenten står jo frit ifølge loven, lyder svaret, men projektet risikerer selvfølgelig at blive dømt ulovligt. Politik og jura er ved at tage livet af Thorsens første Jesus-film, og hvordan føles det så for en fritstående konsulent? Underligt tvedelt, for min sympati for mandens gigantiske og anarkistiske egotrip ligger på et lille sted. Men blandes med endnu større doser af skuffelse over, at filmlovens ord om den kunstneriske frihed, når det kom til stykket, ikke gælder uindskrænket.

1980 - KUNDSKAB VED KLIPPEBORDET

En åbenbart vanvittig mand forfølger mig i bil, mens jeg kører ad en nordsjællandsk landevej. Han dytter og blinker med forlygterne, kører ud til siden for at gøre sig bemærket og er til alvorlig fare for trafikken. Efter flere faretruende sving opdager jeg, at min forfølger er Nils Malmros. Jeg fatter, at han vil have mig i tale, og i landevejsrabatten fortæller han begejstret om Århus-optagelserne til sin nye film *Kundskabens træ*. Jeg må over og se, hvordan det går – der er ingen vej udenom, siger han. Planen realiseres nogle uger efter, og jeg oplever Ib Tardini som superbørnepædagog, fletningepigen Line Arlien-Søborg som nysgerrig stjerne både foran og bag kameraet, og instruktøren *himsel* som en opspædet blanding af hygge-onkel for børnene og målbevidst dirigent af hele det enestående projekt. På sit klippebord viser Nils mig filmens første færdigklippede halve time, mens han siger de manglende replikker selv: Det er berusende smukt og kildrende morsomt. Næste dag introduceres jeg for en lidt forhundet assistent på produktionen, en halvfærdig filmskole-elev, der har det med at knibe øjnene sammen i uendelig skepsis eller tilbageholdt latter. Han hedder Lars von Trier og spørger mig om hvilke film, jeg i sin tid støttede som konsulent. Han godtager Jørgen Leth og Nils Malmros som støtteværdige, men synes ikke at have meget tilovers for de øvrige navne. En lidt irriterende fyr.

1984 - TRIERS TANKESPIND

Jeg interviewer Lars von Trier på Det Danske Filmstudie, mens han befinder sig midt i kampens hede under færdiggørelsen af *Forbrydelsens element* og har stridt beundringsværdigt stædigt med budgetoverskridelser, der må være søvnberøvende, og med en hovedrolleskuespiller, som godt kan lide de hårde stimulanser. En venlig, lidt generet, forståeligt distraet instruktør, der især understreger filmens detaljerede forberedelse i det minutiøst udarbejdede manuskript. Springet samme forår fra debutant til konkurrencedeltagelse i Cannes er uset i dansk film, men kritikermotagelsen dernede bestemt ikke noget at skrive hjem om. Dog bedre end tre år senere til *Epidemic*,

1975. *Gangsterens lærling*. Foto: © DFI1976. *Jens-Jørgen Thorsen*. Foto: © DFI1980. *Kundskabens træ*. Foto: © DFI

hvorfra folk udvander under højlydt stoleklapren. Jeg skriver en festivalrapport om *Epidemic*, der er så negativ, at den senere i Triers hoved vokser til to nedrakkende Morten Piil-anmeldelser af filmen i Information. En unødigt ondskabsfuld Cannes-fjer er i instruktørens livligt paranoiske fantasi blevet til to fuldfede høns, som han senere besværer sig voldsomt over i Stig Björkmans store interviewbog med ham. Ganske frustrerende. For det jo rarest at blive angrebet for anmeldelser, man vitterligt har skrevet. Men fra nu af har Trier fået et dejligt fjendebillede forærende – 'bøsse-avisen' Information, og så sent som i *Idioterne* titter et eksemplar af bladet op af jakkelommen på filmens mest usympatiske figur, Anders Hoves solbrille-fordækte farskikkelse.

1988 - BØSSE-BASHING

'Kønsløs!' – 'Sur!' – 'Humorforladt!' – 'Ubegavet!' – 'Snylter!' – og måske ment værst af alt: 'Bøsse!' Sådanne søde ord regner ned over den ikke helt sagesløse og stadig fejlbarlige filmnørd samt nogle af hans kolleger, da de i slutningen af 1980'erne kritiserer mange danske film for at være usædvanligt ringe. Nu er dansk film i kunstnerisk krise, publikum bliver ofte væk, og den polemiske tone er skinger. Det er Lars von Trier (igen) og filmkonsulenterne Claes Kastholm Hansen og Peter Poulsen, der ikke blot sætter et alvorligt spørgsmålstegn ved filmmandernes kompetence, men også ved deres kønslige orientering. Selv erklærer Trier og Peter Poulsen sig mandigt for heteroseksuelle, og Trier belærer om, at anmelderens "seksuelle observans er meget vigtig". Hvorfor det skulle forholde sig sådan, bliver ikke nærmere forklaret, og jeg har aldrig helt forstået det. Men bøsse eller ikke bøsse – det er mere end rigeligt, at filmnørden er en humorforladt, ubegavet, kønsløs snylter. Kort sagt – "en amøbe", som den ene filmkonsulent skriver i filmtidsskriftet Tusind Øjne, inden han forlyster sig med at øve hærværk mod kulturredaktørens kontor på Information i bedugget raseri over bladets kritik. Joh, det er muntre tider, hvor også Henning Carlsen bekender, at han har villet sætte Politikens kritiker Bent Mohn ud af spillet ved at smide en potteplante i hovedet på ham fra en øverste etage, og hvor Lars von Trier (igen, igen) kalder anmelderfunktionen "en vanvittig korrump størrelse". Var der noget datidige anmelderkolleger som Henrik Lundgren, Henning Jørgensen, Ib Monty, Michael Blædel og Jan Kornum Larsen ikke var, så var det korrumperte. Tværtimod tilførte de dagbladskritikken en kompromisløs uafhængig skarphed, som den sørgeligt savner i dag. Forfatteren Jørgen Nielsen planlagde engang i 1930'erne i fuld alvor at slå litteraturkritikeren Hans Brix ihjel på grund af hans negative anmeldelser, men jeg tror ikke, at d'herrer Trier, Kastholm og Poulsen gik så vidt, end ikke med min sylespidse Informationskollega Henning Jørgensen. Fejden døde ud, og jeg kom siden til at opleve det dengang utænkelige: Venlige ord på tomandshånd fra både Kastholm og Poulsen.



1984. *Epidemic*. Frame grab

1995 - KLUMRENDE KOMMENTATOR

Når man er følelsesengageret i dansk film og finder det meste af, hvad der foregår på området endeløst interessant, er det fristende at påtage sig rollen som den filmpolitiske Kluge Åge og den altoverskuende filmæstetiske Besservisser. Jeg har ladet mig friste mange gange, og det er ikke altid faldet lige heldigt ud. Lad gå med, at jeg – ved årsskiftet 1988–89 – i den grad lod mig begejstre af Lars von Triers planer for *Europa*, at jeg foreslog, at man gav samtlige næste års sparsomme støttemidler til ham og spiste de øvrige instruktører af med en tiltrængt tænkepause. Det var vel heller ikke helt skeløjet (i tidsskriftet Kosmorama) at vende sig mod danske fotografers tekniske perfektionisme og formene, at "der er mange laurbær i vente til den danske UG-fotograf, der først lærer at fotografere 'grimt'". Men 1990'ernes store æstetisk-teoretiske vendepunkt, Triers og Vinterbergs proklamation af Dogme-reglerne, fik skeptiske, halv-tvære ord med på vejen fra den lidet profetiske kommentator. Jeg troede ganske enkelt ikke, at lavbudget og æstetisk primitivisme var vejen frem for dansk film – ikke efter at have stridt og lidt mig igennem lavprodukter som den nykårede Dogme-broder Kristian Levnings *Et skud fra hjertet*, *Sidste akt*, *Jeg elsker dig*, Triers egen *Epidemic*, *Negerkys og labre laver*, *Opbrud*, *Rødtotterne* og *Tyrannos*, *Baby Doll*, *17 op*, *Tekno Love*, *Notater om kærligheden*, *Sangen om kirsebærtid*, *Perfect World*, *Planetens spejle*, *Smukke dreng* og *Kærlighed ved første desperate blik*. I øvrigt alle film med lige så lave tilskuertal. Men Trier skuede langt videre. Ikke blot lod han sig inspirere af den ellers længst forglemte franske Ny Bølge – han havde også sit eget æstetiske nybrud, tv-serien *Riget*, bag sig og dermed opdaget magien ved at arbejde med skuespillerne og lade dem være et bærende element. *The rest is history* – af en lykkelig art, som, tro mig, var svær at forudse så sent som i 1995, hvor der ikke blev udsendt en eneste virkelig vellykket dansk spillefilm. Den lidt irriterende fyr, mødt som halvfærdig filmstuderende og pryglet assistent-abe i Århus, havde sat sig i spidsen for en renaissance, der kun kunne få én til at gnide øjnene en ekstra gang og knibe sig i armen. Jo, det var sandt. Den opblomstring, man inderst inde altid havde troet mulig (talenterne fandtes jo), var en realitet ■

Morten Piil

Filmkritiker. Født 1943. Udgav sidste efterår opslagsbogen *Danske Filmskuespillere. 525 portrætter*. I 1998 hovedforfatter og redaktør af Gyldendals *Filmguide - Danske film fra A til Z* (opdateret udgave 2000). Har også redigeret *Se - det er film* (I-III) med Ib Monty. Ved Berlingske Tidende 1962-67, fra 1967 filmedarbejder ved Information (anmeldelser, interviews, kommentarer og ledere). Spillefilmkonsulent ved Det Danske Filminstitut 1975-77. Konsulent ved DRs spillefilmafdeling 1968-96. Har bl. a. oversat romaner af Vladimir Nabokov og Evelyn Waugh.



Svend Kragh-Jacobsen. Foto: Steen Jacobsen



1984. Lars von Trier. Foto: Rolf Konow



Foto: Stig Stasig Mørk

ET ÅR I VOLLSMOSE

”Vores største angst er, at vi bekræfter folk i det, de mener i forvejen,” siger Anders Riis-Hansen og Jørgen Flindt Pedersen. De håber, at deres nye dokumentarfilm, *Drengene fra Vollsmose*, kan sætte gang i en mere nuanceret debat om, hvordan vi løser integrationsproblemerne.

vi nødt til dykke ned i deres baggrund og lære den at kende. Hvis der er et budskab, så er det, at jo mere vi ved om de fremmede, des mindre fremmede er de. Megen frygt stammer fra uvidenhed. Der skal ikke ret meget til at blive bange, og der skal heller ikke meget til, før man holder op med at være bange,” siger Jørgen Flindt Pedersen.

INTET GLANSBILLEDE

De to instruktører har ud fra et stort persongalleri valgt at fokusere på tre personer, der karakteriserer det spændingsfelt, som hele debatten om udlændinge og integration udspiller sig i. Det drejer sig om de 17-årige palæstinensiske libanesere Amer og Mohammed samt skoleinspektøren Olav på drengenes skole, Humlehaveskolen. Amer er af den type, der trækker avisoverskrifter, mens Mohammed er en god dreng, der kæmper for at få gode karakterer og dermed leve op til familiens ambitioner om at komme i gymnasiet og senere blive advokat. Og Olav er den stålsatte humanist, der mener, at alt, hvad der skal til for at løse problemerne i Vollsmose, er masser af kærlighed. Filmen følger de tre personer igennem et år med mange

op- og nedture.

”Vi kunne have gjort filmen mindre konfliktfyldt, fokuseret på de elever, som det går godt for. Men dels er konflikter mere spændende at fortælle om, og dels er det jo problemerne med de fremmede, som er på samfundets dagsorden. Derfor har det været vigtigt at vise, hvordan det rent faktisk kan lykkes at klare nogle af disse konflikter,” siger Jørgen Flindt Pedersen.

”Især behandlere med arabisk baggrund ville gerne have, at vi skildrede Vollsmose positivt. Men vi har ikke tilbragt et helt år i Vollsmose for at tegne et glansbillede. På den anden side vil jeg gerne have, at de, der har været med, kan genkende sig selv,” siger Anders Riis-Hansen.

TILLIDSFORHOLD

Den odenseanske bydel Vollsmose er for de fleste danskere blevet identisk med kriminalitet og bander af dårligt integrerede 2. generationsindvandrere. Det er en opfattelse, som de danske medier dagligt er med til at bekræfte, hvilket naturligt har medført en vis skepsis over for journalister, der besøger den belastede bydel. På den baggrund er det imponerende, at de to journalister og instruktører sammen med deres filmhold har været i stand til agere flue på væggen i klasseværelset, inspektørkontoret, familien, Vollsmose Centret, arbejdspladsen, og hvor vi ellers følger filmens hovedpersoner.

”Når man laver den slags dokumentar, handler det om at skabe et tillidsforhold, så man virker så lidt til stede som overhovedet muligt, når man ankommer med alt isenkrammet,” siger Anders Riis-Hansen, der heldigvis er udstyret med en evne til at vade direkte ind i folk, men derudover har gjort et grundigt forarbejde ved at leje sig ind i Vollsmose, hvor han boede hver anden uge i et helt år før og under optagelserne.

”Vi fik lov til at låne hjemmehjælpernes gamle rygerum i Egeparken, der er et af de mest belastede områder i Vollsmose. Og der boede jeg så i en modbydelig kælderlejlighed med plexiglas og tremmer for vinduerne. Det blev lynhurtigt omdannet til et arabisk værested, for mange af dem er jo smidt ud af ungdomsklubberne og har ikke så mange andre steder at gå hen,” siger han.

Der var ofte 17 unge indvandrere til stede i lejligheden ad gangen, og selv om der aldrig var ballade eller blev stjålet så meget som en mønt eller cigaret, beskriver Anders Riis-Hansen, som ellers ikke er uvant med at arbejde med marginaliserede eksistenser, miljøet som det sværeste dokumentarstof, han nogen sinde har arbejdet med.

HAR VI IKKE VÆRET BEDRE?

”Det er hårdt at være så længe i et socialt belastet område. Det er altså ikke personer, der sprudler af visioner og drømme. Deres kontaktflade er som regel behandlerne og det sociale apparat, og derfor havde de virkelig brug for at tømme deres hjerte for mig,” siger Anders Riis-Hansen.

”Anders var simpelt hen bedre til at få kontakt med de unge indvandrere,” erkender Jørgen Flindt Pedersen. ”Det ligger i vores alder. Jeg vidste ikke, hvordan jeg skulle gebærde mig. Jeg havde sværere ved at acceptere deres måde at være på. Især når man så dem i skolen, hvor tingene jo foregik helt anderledes end i min egen skoletid. Jeg følte mig meget blufærdig, og det er egentlig mærkeligt, for i udlandet har jeg aldrig haft svært ved at mødes med folk fra andre kulturer,” siger Jørgen Flindt Pedersen, der dog efterhånden blev gode venner med især Mohammed.

På trods af Anders Riis-Hansens gode kontakt til de unge indvandrere, indrømmer han, at hans første reaktion på problemerne var: ”Det er da løgn! De skal have nogle tæsk!”

”Men virkeligheden bliver hurtigt mere nuanceret. Nogen har forsøgt at råbe dem ind i hovedet, men ligesom med vores egne unger kan vi måske vinde en umiddelbar magtkamp og få barnet til at skamme sig, men man kan godt tvivle på, om det også er det, der flytter dem. Forhåbentlig rejser der sig også spørgsmål hos dem, der ser filmen: ‘Har vi ikke været bedre?’”

”Hvad løsningen er på problemerne, giver filmen ikke noget bud på, men manufakturhandler Tvedskov, der ansætter Amer på trods af hans noget blakkede generalieblad, er lidt af en helt i filmen. Som Tvedskov siger ved et møde i Rotary-klubben: ‘Det handler om at føle et ansvar for hinanden,’” fortæller Anders Riis-Hansen – og tilføjer så:

”Jeg er i tvivl om, hvilke midler der virker. Vi tror, at hjælpen skal komme fra en mand i islandsk sweater og med de rigtige meninger, men jeg mener, at behandlerverdenen er med til at stigmatisere folk. Hvis der var nogle flere Tvedskov’er, tror jeg, at det ville gå bedre. Samtidig skal man dog huske, at kontakten til Tvedskov ikke var knyttet, hvis vi ikke havde et socialt apparat, der skabte bro til erhvervslivet. For Tvedskov står jo ikke af sig selv i Vollsmose Centret og spørger, om der er nogen 2. generationsindvandrere, der vil ud og folde tøj” ■

”Jeg håber, at vi kan komme med et alternativ til dem, der bare har krævet stramning på stramning siden 1983, men også til den anden side, der bare synes, at alt fremmed er spændende. Jeg synes begge dele er lige fladpanedet. Det handler om, hvordan vi løser problemerne, når de nu er her,” siger Anders Riis-Hansen om *Drengene fra Vollsmose*, der får biografpremiere den 7. februar og sendes som tre dokumentarudsendelser på TV 2 med start den 14. februar.

”Uanset hvor stor en halallhippie man er, så har man en bagvedliggende holdning om, at de skal være ligesom os. Selv om vi ved, at deres baggrund spiller en meget stor rolle. Derfor bliver

I forbindelse med biografpremierer udgiver Jørgen Flindt Petersen en bog med samme titel som filmen, *Drengene fra Vollsmose*. Bogen fortæller flere af de historier, der ikke blev plads til i filmen, og diskuterer mediernes behandling af Vollsmose.

AF STEEN BRUUN JENSEN

Hansen & Pedersen Film og Fjernsyn er det uprætentiøse navn bag et lille film- og tv-produktionsselskab, der stædigt satser på kvalitet i en mere og mere presset branche.

AF STEEN BRUUN JENSEN

Hvis man føler rammerne for snærende, må man sørge for selv at sætte dem. Det er filosofien bag Malene Flindt Pedersen og Anders Riis-Hansens produktionsselskab Hansen & Pedersen Film og Fjernsyn, der ikke har opgivet at producere kvalitet i en stadig mere presset branche, hvor en hvilken som helst distribueret kameraregistrering efterhånden kalder sig 'dokumentar'.

Den aktuelle *Drengene fra Vollsmose* er det seneste eksempel på produktionsselskabets vilje til at investere

både tid og penge i at få et ordentligt resultat. Tidligere har det både professionelle og private makkerpar blandt andet produceret den meget roste dokumentarserie, *Fødegangen*, og på vej er *Rigets børn*, der følger tre familier, som bliver indlagt på Rigshospitalets børnekræftafdeling. Produktioner, der alle har det lange, seje og ressourcekrævende træk til fælles.

"Vi vil ikke lave hvad som helst. Vi synes, at det, vi laver, skal give mening, og derfor har vi sørget for at bevare omkostningerne små og give os selv en lille løn, for at vi kan lave lidt færre

produktioner end i andre selskaber. Og det er lykkedes indtil videre," siger Malene Flindt Pedersen, der er uddannet producer fra Den danske Filmskole.

FRIHED TIL AT SIGE NEJ

"Vi kører faktisk som en gammeldags købmandsforretning, rigtig snusfornuftige uden gæld, og står vi en dag og ikke har noget at lave, kan vi bare stoppe, uden at det er en katastrofe," fortsætter Malene Flindt Pedersen.

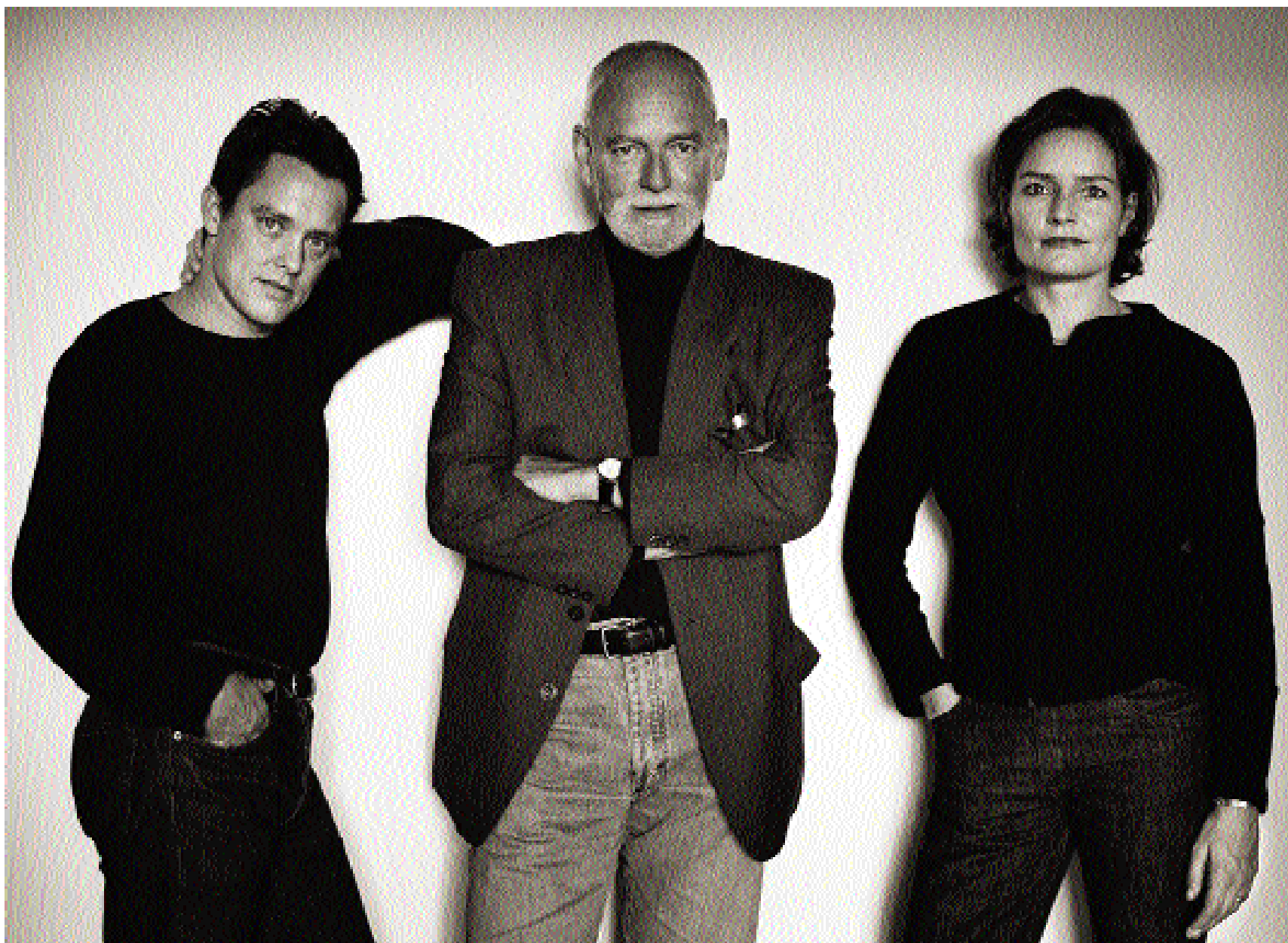
"Det handler om selv at bestemme, hvad vi vil lave. Vi har friheden til at sige nej," siger Anders Riis-Hansen, der har prøvet at sige nej til et projekt, fordi betingelserne var for dårlige: "Der lå et helt tomt år foran os, og det kan jo være hårdt. Det er ikke nemt at sige nej, men det skal vi kunne gøre," siger han.

På ét punkt har de dog indgået et kompromis. På forhånd havde de besluttet, at de ikke skulle eje deres egen teknik, men nu har de alligevel fået egne klipperum.

"Så nu begynder det alligevel at ligne noget," siger Anders Riis-Hansen synligt stolt og afslører dermed, at så småt behøver det alligevel ikke at være hos Hansen & Pedersen Film og Fjernsyn ■

Hansen & Pedersen Film og Fjernsyn har eksisteret i tre år og produceret en række dokumentarprogrammer og -serier til DR TV og TV 2. *Fødegangen* (1999), *Pigebanden* (2000), *Musik er liv* (2000), *Radiofolket* (2001), *Drengene fra Vollsmose* og *Rigets børn* (2002). En film om et dansk bistandsprojekt i Etiopien er under produktion. Selskabet har også lavet underholdning, *Isabellas* til TV 2 og *Hatten på arbejdet* til DR TV.

IDEALER OG SNUSFORNUFT



Ander Riis-Hansen, Jørgen Flindt Pedersen og Malene Flindt Pedersen. Foto: Jan Buus



Foto: Stefan V. Jensen

Forsvundne optagelser til filmen *The Survivor's Tale* gravet ud af en afrikansk affaldssump - beretningen om et dramatisk filmforløb, der nær havde kostet hovedpersonen livet.

EN OVERLEVENDES FORTÆLLING

AF LISE LENSE-MØLLER, PRODUCENT

På Magic Hour Films bliver vi i begyndelsen af 1999 opsøgt af en herboende politisk flygtning, Steven, fra Uganda. Steven vil gerne have omsat sin yderst drama-

tiske livshistorie til film, fordi han føler, at mediernes ikke interesserer sig for Afrika, og ingen derfor kender de virkelige forhold i hans land. Steven har været barnesoldat og general i den ugandiske hær i en rekordung alder. Siden er han kommet i opposition

til styret og har måttet flygte efter politisk forfølgelse, fængsling, tortur og mord på familiemedlemmer.

Vi er fra starten fascinerede af Stevens historie og synes, at den rummer en usædvanlig mulighed for

at få indblik i afrikanske forhold og afrikansk politik. Men vi er også i tvivl om, hvorvidt historien kan omsættes til film, eftersom alting allerede er sket og kun i begrænset omfang kan dokumenteres. Endnu mens disse overvejelser og de indledende samtaler er i gang, får Steven efterretninger om, at hans søn, som han troede død flere år tidligere, er i live. Også han er barnesoldat og befinder sig nu – 10 år gammel – i en militærtrainingslejr, hvor styrkerne venter på at blive indsat i krigshandlinger mod Congo. Steven vil for alt i verden befri sin søn. Vi åbner pludselig en mulighed for at fortælle Stevens historie “forfra” – gennem anstrengelserne for at befri drengen og få ham genforenet med de overlevende fra familien.

Det skal vise sig at være en af de vanskeligste opgaver, vi nogen sinde har påtægt os.

Steven vil nu – med stor fare for sin egen sikkerhed – tilbage til Uganda for at forsøge at få sin søn ud af militærlejren. Det er meningen, at vi skal følge med på en del af rejsen, men kort inden afrejsedatoen modtager vi en telefonbesked: Steven er rejst før tiden på grund af uforudsete problemer! I lang tid er han forsvundet. Vi kan ikke få kontakt med ham, hans herboende familie heller ikke. Vi er ved at opgive, men pludselig dukker han op igen. Forklædt som handelsrejsende og ved bestikkelse af en højstående person i militæret har Steven fundet frem til sin søn i en militærlejr ved grænsen til Congo. Han har fået sønnen smuglet ud og anbragt et hemmeligt sted i et andet afrikansk land. Steven selv er taget tilbage til Danmark for at overbevise myndighederne om sønnens eksistens og få tilladelse til familiesammenføring.

En ny rejse arrangeres. Sønnen skal hentes fra det midlertidige opholdssted til Nairobi, hvor han på den danske ambassade kan få de nødvendige papirer, så han kan følge med sin far til Danmark. Vores fotograf, Stefan V. Jensen, skal møde ham i Nairobi. På den aftalte dag, netop som Stefans fly er lettet, kommer der en anonym telefonbesked om, at Steven er kidnappet, og at fotografen vil være i fare, hvis han lander i Nairobi. Det lykkes med nød og næppe at få kontakt med Stefan under en mellemlanding i Amsterdam og få ham kaldt tilbage til København.

I første omgang aner vi ikke, hvad der er sket. Der går mange, mange måneder uden livstegn, og vi begynder at frygte, at Steven måske er død. Men pludselig en dag kan vi læse i en ugandisk avis, at han er blevet arresteret i Tanzania, anklaget for forræderi. Han er blevet skudt to gange gennem lårbensknoglen og ført til et militærhospital i Kampala i Uganda.

Vi sender et filmhold til Kampala for at forsøge at få mere at vide, men det lykkes os ikke at få kontakt til Steven. Først langt senere får vi Stevens version af historien.

Det viser sig, at Steven *har* været i Nairobi for at få sin søns papirer i orden, men det gik ikke så let, som han havde håbet. Da han to gange tidligere er blevet kidnappet i Nairobi og ført tilbage til Uganda, tør han ikke blive i byen og vente på papirerne. Han er nødt til at efterlade sin søn i andres varetægt og selv forsøge at nå frem til den danske ambassade i Zambia. Men han når aldrig frem. I Tanzania bliver han fanget af efterretningsagenter fra Uganda, forhørt, tortureret

og til sidst skudt i låret i et arrangeret set-up.

På hele rejsen fra Tanzania til Kampala ligger han blødende og med store smerter på ladet af en skrumpende lastvogn, og i mange dage efter ankomsten til hospitalet modtager han ingen behandling, men gennemgår flere forhør og mere tortur. At han overlever, er i sig selv et mirakel.

Endelig står han over for at skulle opereres, men samtidig får han et vink om, at der er planer om at lade ham dø under operationen. Det lykkes ham at bytte sit patientnummer ud, så han overlever operationen, der til gengæld fører en voldsom infektion med sig. Gennem flere uger er han lænket til sin seng med et ben, der er dobbelt så tykt som normalt og stinker, så ingen kan holde ud at være i nærheden. Men hver dag, mens han venter på bedring, skaffer han sig en lille smule gips, som han gemmer i sin hovedpude, og efter nogle uger kan han i hemmelighed lave sig et gipsanser, der gør ham i stand til at forlade sengen. Under en fingeret strømafbrydelse på hospitalet lykkes det ham endnu engang at flygte og nå tilbage til Danmark.

Steven ankommer til Kastrup i rullestol, indpakket i et højt ejendommeligt, hjemmelavet gipsanser med flugtruten tegnet på med kuglepen. Vi henter ham og er meget glade for, at han er i live og i sikkerhed. Men Stevens søn er stadig i Afrika, og endnu er det ikke lykkedes os at få et eneste billede af hele dette dramatiske og uforudsigelige forløb.

Steven vil stadig gerne have sin historie fortalt, og med Filminstituttets hjælp hænger vi på i håb om at nå frem til et punkt, hvor vi faktisk har et projekt, som lader sig beskrive, realisere og finansiere. En tredje rejse for at hente sønnen planlægges. Denne gang er fotografen, Stefan, med fra starten. Alt går som planlagt, og de når uden problemer frem til sønnens skjulested. I Nairobi venter Steven og Stefan på de danske myndigheders tilladelse til familiesammenføring, i Danmark venter Stevens datter og drengens tvillingesøster, som allerede har boet her siden 1997. Men endnu engang trækker det ud, og Steven tør ikke blive i Nairobi og udsætte sig for endnu et kidnappingsforsøg.

Atter sættes kursen via Tanzania mod Lusaka i Zambia. Det er en 2500 kilometer lang, udmattende bustur, men denne gang er både sønnen og fotografen med. I Lusaka følger et par nervepirrende uger, men så – endelig – falder alting på plads. Steven får tilladelse til at tage sin søn med til Danmark, og vi tror, vi har en film. Den søn, der så længe har været omdrejningspunktet, er nu blevet virkelig, der er billeder af ham, der er billeder af skjulesteder, flugtruter, dokumenter osv. – hele Stevens utrolige historie ser ud til at kunne fortælles. Tilbage er kun at vente på flyforbindelse hjem til Danmark.

Så sker der noget nyt.

Da far, søn og fotograf kommer tilbage til hotellet efter at have spist frokost, er videokameraet og alle optagelserne til filmen stjålet. Tre års arbejde har tilsyneladende været forgæves, men endnu værre er det, at Steven frygter, at båndene kan blive en trussel mod hans eget og hans hjælperes liv, hvis de falder i de forkerte hænder. Vi sætter himmel og jord i

bevægelse, udlover en stor dusør, udsætter hjemrejsen og gennemsøger alle Lusakas hælerbarer, samarbejder intensivt med det lokale politi, som faktisk arresterer en mistænkt – alt sammen uden resultat. Det lykkes ikke at få båndene tilbage. Steven, hans søn og Stefan må til sidst vende hjem til Danmark uden film. Det er gribende scener, da far og datter, bror og søster genforenes. Tvillingerne har ikke set hinanden, siden de var helt små, men i løbet af et kvarter er det, som om de aldrig har været adskilt. Vi fortsætter de daglige opringninger til det lokale politi og andre kontakter og hjælpere i Lusaka, men det fører intet med sig. Seks uger går, og vi begynder langsomt at indstille os på, at filmen aldrig vil blive lavet.

Men en dag kommer Steven ud til os efter at have talt med en kontakt i Lusaka. Steven ønsker endnu stærkere end for tre år siden, at filmen skal blive færdig, og han har fået en fornemmelse af, at nogen ved, hvor båndene er. I et desperat forsøg på at finde dem rejser Steven tilbage til Lusaka.

I mange dage opnår han ikke at få kontakt til de mistænkte, men til sidst lykkes det. En lokal forbyrderorganisation, en zambisk gangstermafia, har tydeligvis forbindelse til tyveriet. Efter at have betalt et større beløb får Steven udleveret en kasse med ubrugte bånd. Disse bånd er ikke i sig selv værdifulde for os, men de kan ikke købes i Zambia, så de viser, at vi er på rette spor.

Indviklede, skumle og omkostningsfulde forhandlinger leder omsider Steven til den lokale gangsterboss, som indvilliger i at hjælpe, hvis han får Stevens mobiltelefon og flere penge. Steven vil næste morgen blive hentet af en bil, der vil føre ham til båndene. Optimistisk, men meget nervøs accepterer han. Efter en halv times køretur bliver han sat af foran en losseplads, en stinkende sump, hvor de offentlige toiletter tømmes ud over alt det andet affald. Her er båndene blevet dumpet.

I fire timer graver Steven og et par hjælpere sig igennem bjerge af affald og lort. Det lykkes mirakuløst at finde 11 ud af de 13 forsvundne bånd, der hver især kun er lidt større end en tændstikæske. Steven fortæller os i telefonen, at han er bange for, at han aldrig nogen sinde vil genvinde sin normale lugt. Stolt, træt og lettet vender han tilbage til København med båndene i en forseglede plasticpose. Vi kører direkte fra lufthavnen til Rigshospitalet, hvor båndene skal ‘indlægges’ og kontrolleres for smittefare. Steven selv har heldigvis ikke pådraget sig nogen sygdomme, men båndene skal blive på Rigshospitalet.

Størstedelen af filmoptagelserne er altså genfundet og i sikkerhed i Danmark, men endnu ved vi ikke, i hvor høj grad de har taget skade af den usædvanlige opbevaring. Filminstituttets chefkonservator Jesper Stub Johnsen har påtaget sig opgaven med at forsøge at redde optagelserne og rense båndene, når arbejdet ikke længere indebærer nogen helbredsrisiko. De næste uger vil afgøre, hvor svært det bliver og hvor meget, der står til at redde. Der er endnu håb om en happy end – også for filmen ■

- fup, fiduser og hårdt arbejde fra effektmagerens værksted. Interview med make-up-eksperten Morten Jacobsen.

STRUTTENDE BRYSTER KÆMPEGEDDER OG HJERNEKIRURGI

FILMOGRAFI MORTEN JACOBSEN SPILLEFILM

Malmros 9 (make-up eff.) - i prod.
It's All About Love (make-up eff.) - i prod.
I Am Dina (make-up eff.) - i prod.
House of Hearts (alderssminke) - i prod.
Hanna Wolfe (make-up og -eff.) - ej udgivet
Fukssvansen (make-up eff.) 2001
Kat (make-up eff.) 2001
Dancer in the Dark (make-up eff. og make-up m. Sanne Graufort) 2000
Besat (make-up eff. m. Kim Olsson) 1999
Den sidste viking (make-up og -eff.) 1997
Ørnens Øje (make-up m. Elisabeth Bukkehave) 1997
Det store flip (make-up) 1997
Portland (make-up og -eff.) 1996
Breaking the Waves (make-up eff.) 1996
Krystalbarnet (make-up eff.) 1996
Frække Frida (make-up) 1994
Smukke dreng (make-up eff.) 1993
Europa (make-up og -eff.) 1991
A Day in October (make-up eff.) 1991
Møv og Funder (make-up og -eff.) 1991
Den røde tråd (make-up og -eff. m. Tine Lassen) 1989

TV-PRODUKTIONER

Skulte spor (make-up eff.) 2000/2001
Edderkoppen (make-up eff.) 2000
Rejseholdet (make-up eff.) 2000
Dybt vand (make-up eff.) 1999

Ud over de nævnte spillefilm har Morten Jacobsen bidraget til en lang række andre spillefilm og novellefilm.

AF AGNETE DORPH STJERNFELT

Morten Jacobsen bliver tit spurgt om, hvad der er den mærkeligste opgave, han har lavet. Selv tænker han ikke så meget over det, selv om han godt er klar over, at mange mennesker synes, hans job er underligt. Opgaver som at fremstille en mekanisk gedde på 160 cm eller en Björk-dukke, der kan brække nakken, eller et hoved til en hjerneoperation med udskifteligt kranie, hører næppe til dagens orden i særlig mange jobs. Mens dette skrives arbejder han eksempelvis på fleksible blodårer til en hjerneoperation!

Morten Jacobsen er uddannet sminkør på en amerikansk make-up-skole i '87 og har lavet make-up og make-up-effekter til mere end 20 spillefilm samt til tv, foto og reklame.

I starten bestod opgaverne mest i almindelig make-up suppleret med make-up-effekter, når han kunne slippe af sted med det - og det var ikke tit nok, efter hans egen smag. Men op gennem 1990'erne ændrede billedet sig. Instruktørerne blev mere visuelt ambitiøse og arbejdsopgaverne dermed mere interessante: *Europa* (selvmord med barberblad og skud gennem kind), *Møv og Funder* (betændt snitsår i mave), *Breaking The Waves* (hjerneoperationer og snitsår), *Portland* (et Niagara-vandfald af tatoveringer og sår) og meget mere.

DUNK I HOVEDET

Morten Jacobsen har hovedsagelig lært sig selv at lave make-up-effekter, det er i høj grad et *learning by doing*-fag, fortæller han. Der kommer hele tiden nye materialer og teknikker, specielt fra USA, og det gælder om at være oppe på dupperne for at følge med. Men det er svært at leve op til niveauet i amerikanske film, for de har ikke bare en masse knowhow og talent - de har også en masse penge!

Morten Jacobsen peger på et tilbagevendende problem i dansk film: Man ønsker effekter, som man ser i amerikanske film, men med et budget, som er 5% af et amerikansk. Omvendt ser Morten Jacobsen det som en kreativ udfordring at få et minimalt budget til at ligne en halv million på lærredet. Og når budgetterne er så begrænsede, er det ekstra vigtigt at få præciseret, *hvad* man vil vise. Det kan overraskende nok være et stort problem. "Nogle instruktører ved simpelthen ikke,

hvad de vil rent billedmæssigt. Så er det vigtigt at bruge mange kræfter på at foreslå indstillinger og klip, for at vi kan finde ud af, hvor vi skal lægge kræfterne," siger Morten Jacobsen.

"Mit arbejde handler tit om at få folk til at tro, de ser noget, når de i virkeligheden ser noget andet. Lidt ligesom en tryllekunstner." Han giver et eksempel: "I *Dancer In The Dark* skulle Selma (den kvindelige hovedrolle) slå en mand i hovedet med en hård kasse, til han dør. Lars von Trier ville gerne have det meget voldsomt og realistisk. Vi kunne jo imidlertid ikke slå manden med en rigtig kasse, så jeg foreslog en kombination af to ting: At vi filmede skuespilleren blive slået af en skumgummikasse og bagefter filmede en kunstig mand silikonedukke, der bliver slået med en rigtig metalkasse."

"Når man så klipper mellem de to scenerier, får man en meget realistisk effekt. Man ser tydeligt, at det er den rigtige spiller, der bliver slået (skumgummikasse/rigtig skuespiller), og når man klipper til nær, ser man, at kassen virkelig rammer hårdt (rigtig kasse/silikonedukke). For at gøre silikonedukken mere livagtig, brugte vi rigtige levende ben og arm. Der hvor dukkens venstre arm skulle være, var der i stedet en rigtig arm stikkende op gennem et hul i gulvet. Det samme gjorde vi med benene. Så når man slog dukken, sprællede benene, og hånden rørte på sig. I den færdige film er scenen klippet meget ned, jeg hørte, at den var blevet for voldsom."

BRYSTER TIL BORNEDAL

Morten Jacobsen havde en periode for nogle år siden, hvor han var lidt træt af sit fag - men det har ændret sig: "Jeg synes, jeg har haft mange sjove opgaver de seneste par år. Senest har jeg afsluttet Ole Bornedals *I Am Dina*, Thomas Vinterbergs *It's All About Love* og Niels Arden Oplevs *Fukssvansen*. Og for tiden kæmper jeg med en del hjerneoperationer til Nils Malmros' nye film, der handler om hans far, der var neurokirurg på Århus Kommunehospital."

"I *I Am Dina* drejede det sig i nogen grad om ret typiske make-up-effekter: Lidt kropsskader, lidt stuntmasker - og et par store ammebryster! I filmen er der en tynd amme, som ingen tror har mælk nok, indtil hun åbner blusen og viser brysterne. Skuespillerinden havde ikke selv, hvad der skulle til, så jeg fremstillede et par nye til hende. Jeg lavede dem i silikone, og de var bløde og naturlige at se på, når man trykkede på dem - under den sidste tilpasning af brysterne havde jeg et frygteligt øjeblik, hvor det ringede på døren, og jeg stod i mit værksted med brysterne på..."

EN MÆRkelig FISK

Fukssvansen var på ingen måde typisk. "Det er en meget mærkelig historie, og min liste over opgaver, der skulle løses, var ret aparte: Afskærne fødder og en afskåret hånd, Tommy Kenters fod minus fire tæer og en uforglemmelig sminke, hvor Tommys iturevne ansigt er syet sammen med grønt mohairgarn - og så en gedde på 1,6 meter! Gedden var lidt svær. Den skulle være så tung, at den ikke flød ovenpå, og så let, at Tommy kunne løfte den."

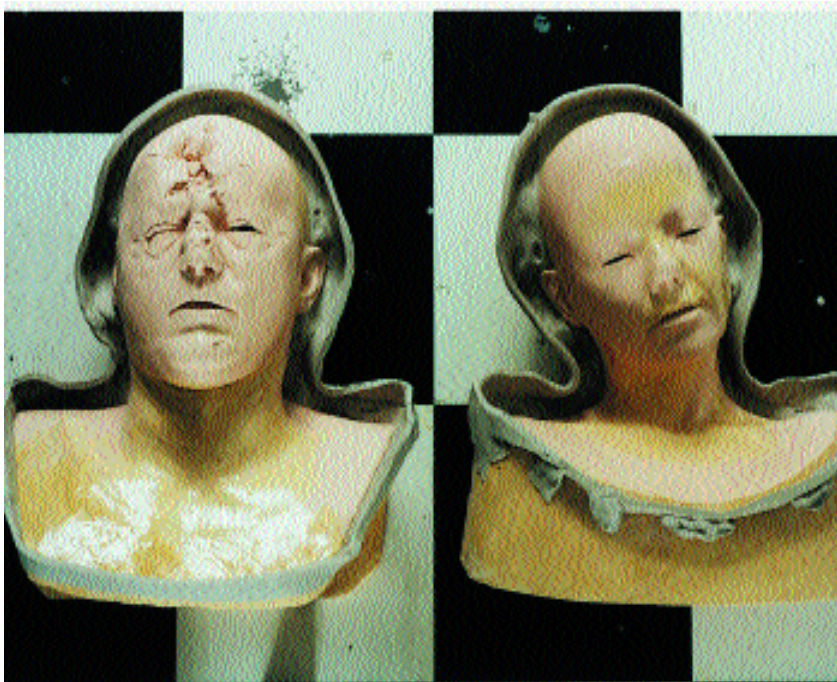
"Jeg modellerede gedden i ler, lavede epoxy-forme og støbte den ud i blød skumgummi. Indbygget mekanik gjorde, at den kunne åbne og lukke munden og bevæge gællerne. Jeg måtte lave to fisk: Én med blylodder til undervandsscener og én, der var lettere til de hektiske kampscener mellem Tommy og fisken. For dog at give fisken lidt vægt pumpede Morten Jacobsen fisken fuld af vand inden optagelserne, så den egentlig fungerede lidt som en badesvamp. "Vi filmede det hele i en vandtank på Zentropa på alt, alt for lidt tid, vi havde odd'sene lidt imod os. Men jeg synes, at kombinationen af fotografering, klip og lydfejerarbejde har fået det hele til at smelte sammen i biografen - og det er jo her, man kan se, om mit arbejde fungerer" ■



Kat. Uhyret. Foto: Morten Jacobsen



I am Dina. Kate Hardie med silicone bryster. Foto: Morten Jacobsen



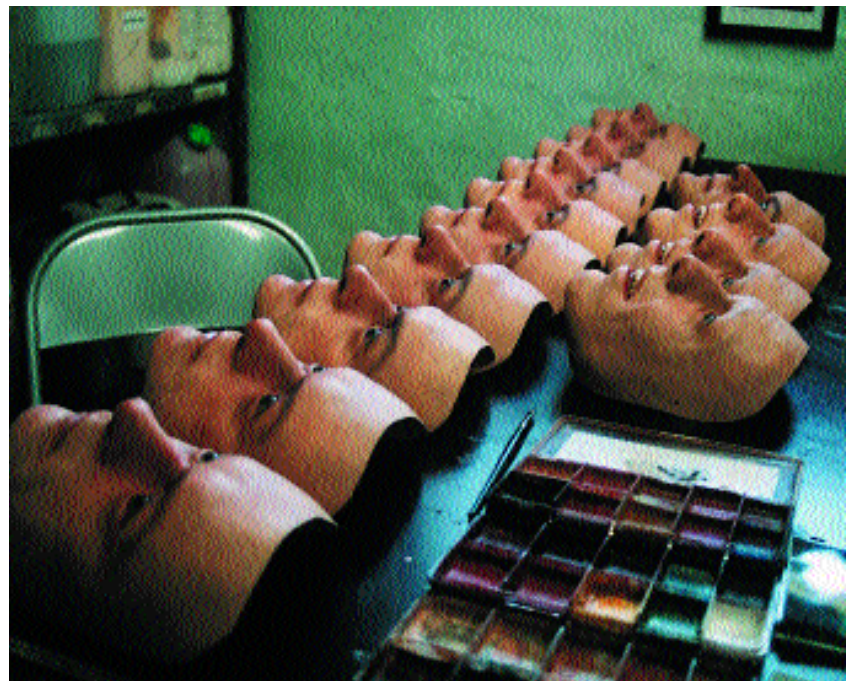
Dancer in the Dark. David Morse og Björks hoveder klar til formstøbning. Foto: Morten Søborg



Fukssvansen. Foto: Morten Jacobsen



Dybt vand. Ditte Gråbøl som druknet. Foto: Morten Jacobsen



Til teaterforestillingen Soundtracks - Århus-teater. Foto: Morten Jacobsen



Dykkerne. Foto: Ukendt

PÅ DYBT VAND

Computertalenterne i GHOST debuterede med Åke Sandgrens *Dykkerne*, der fik Robert-prisen for bedste visuelle effekter. Nu har de leveret effekter til en international u-bådsfilm.

AF JACOB WENDT JENSEN

Hvis Martin Gårdeler og Jeppe Nygaard Christensen udregnede deres timeløn på *Dykkerne*, ville de have tjent mindre end en skopudser i Lissabon. Men de to unge computertalenter ønskede ikke at gå på kompromis, selv om der kun var afsat småpenge til filmens special effects.

Det har de næppe fortrudt.

Dykkerne vandt Robert-prisen for årets bedste visuelle effekter i 2000 og har siden fungeret som et visitkort for virksomheden GHOST, som Martin Gårdeler og Jeppe Nygaard Christensen ejer sammen med Aksel Studsgarth. GHOST har i dag otte ansatte og leverer 3D-animation til spillefilm, reklamefilm og tv. Senest er virksomheden blevet hyret til David N. Twohys internationale u-bådsfilm, *Below*, der har et budget på 40 mio. dollar og ventes at få premiere senere på året.

"Det var interessant at være den lille del af et stort special effects-team. Folk er mere specialiserede på sådan en stor produktion end herhjemme, og vi arbejdede bl.a. med simuleringer af partiklerne i vandet omkring u-bådene og lyssætning på meget dybt vand," fortæller 28-årige Jeppe Nygaard Christensen.

FREMTIDSSNE

Hans kollega, 25-årige Martin Gårdeler, ser *Below* som det første skridt på vej ud i den store verden.

"På filmen arbejder vi sammen med det engelske firma,

Tegning til spillefilmen *The Templar*. © Kun Chang.3D-monster til *The Templar*.3D-monster til *The Templar*.

Double Negative, og det samarbejde håber vi vil fortsætte. Hvis vi teknisk set kan komme 100 procent online med Double Negative, vil de i fremtiden kunne lægge flere opgaver over til os, selv om vi har base i København. Eneste forudsætning i den sammenhæng er, at vi finder flere gode 3D-animatorer at trække på," siger Martin Gårdeler, og Jeppe Nygaard Christensen supplerer:

"Det er meget vigtigt for os at komme ud og prøve kræfter med internationale opgaver. Hvis vi får et godt kontaktnet uden for Danmark, er vi ikke nær så afhængige af, hvordan filmbranchen i Danmark har det."

Danske filminstruktører spørger af og til på opgaver, men er ikke altid villige til at betale prisen. Thomas Vinterberg bad GHOST om at give et bud på, hvordan Istedgade ved hjælp af 3D-animation kunne se ud anno 2020 i *It's All About Love*. GHOST lagde flere biler, højere bygninger og fremtidssne på filmstrimlen, og Vinterberg erklærede sig da også meget tilfreds med udkastet.

SKRÆKINDJAGENDE MONSTER

Men selv på en international produktion som *It's All About Love* er man tilsyneladende ikke i stand til at afsætte de fornødne penge til den kostbare 3D-animation.

"Det er symptomatisk for filmbranchen, at der ikke er så mange penge til den slags. Hvilket er ret paradoksalt, når man tænker på, at filmmagerne ved at bruge 3D-animation kan spare penge på f.eks. kulisser," siger Jeppe Nygaard Christensen.

Når pengene ikke sidder løst i filmbranchen, producerer GHOST reklamefilm for blandt andre Tuborgs Påskebryg, Sony Walkman, Nokia mobiltelefoner og Legos Bionicle-produkter. Firmaet er ikke bleg for at påtage sig mange forskellige opgaver - man har lavet animation til en dokumentarfilm om atleter fra Kenya, en EPO-fri reklamefilm for TV Danmark og en

præsentationsvideo for Grundfos A/S.

En dag henvendte en svensker ved navn Adam Schaub sig. Han havde brug for et skrækindjagende monster til en pilot, som skulle skaffe finansiering til en gotisk gyserfilm, *The Templar*, fra det tågede London.

"Vi arbejdede nogle uger på monsteret sammen med en konceptgrafiker, Kun Chang, der har arbejdet på *Star Wars*. Det er selvfølgelig lidt af et *longshot*, men hvis filmen bliver til noget, kan vi pludselig stå midt i en stor international, effektbåren film med et budget på 250 mio. kr.," siger Martin Gårdeler.

EFFEKTER BREDER SIG

Computergrafiske effekter breder sig i film, og de kan ofte være svære at få øje på. I Bille Augusts *En sang for Martin* har man erstattet en violinists ansigt med en skuespillers, og i *Breaking The Waves* er nogle scener med en helikopter computermanipulerede. Det samme gælder de smukke og storslåede naturprospekter, der inddeler Triers film i kapitler.

"Jeg har ikke indtryk af, at danske filminstruktører er kedelige eller mangler visioner, men vi møder af og til den holdning, at computereffekter kun hører til i science fiction-film. Det skal nok ændre sig. Vi har netop fået forespørgsler fra nogle af instruktørerne, der laver afgangsfilm fra Filmskolen. Det er ikke en del af deres uddannelse at vide noget om computereffekter, men de har mange spørgsmål og gode idéer," siger Jeppe Nygaard Christensen - og tilføjer så:

"De danske instruktører skal selvfølgelig også lige først finde ud af, at der i Thorsgade på Nørrebro sidder nogen, der kan levere effekter, som svarer til niveauet i amerikanske film" ■

www.ghost.dk

www.joblo.com/schaub1.htm (*The Templar*)

www.us.imdb.com/Title?0276816 (*Below*)

www.dneg.com

I oktober 2001 mødtes eksperter i 3D-animation fra hele verden i København. Den såkaldte 3D Festival, som efterhånden har fundet fast hjemsted i Øksnehallen, er den største af sin art i Europa.

Arrangørerne kunne glæde sig over 10.000 besøgende gæster, der havde 90 foredrag at vælge imellem og muligheden for at snuse til ny software og virksomheder fra branchen. Festivalen handler både om 3D-animation til spillefilm, computerspil, internettet og for eksempel bilindustrien. Listen af deltagende filmselskaber kunne læses som en Who's Who, når det gælder special effects. Amerikanske PDI/DreamWorks, The Walt Disney Company, ILM (Industrial Light & Magic), engelske The Mill, franske Sparx og GHOST fra Danmark.