

FOKUS PÅ FORNYLSE

FILM sætter atter fokus på fornyelsen i dansk film med portrætter af yngre filmfotografer, samtale med Christoffer Boe om arbejdet med *Allegros* æstetiske udtryk, samt artikler om TalentDok, Boost the Dox, Filmhøjskolen i Ebeltøft m.m.

SPILBRANCHE I VÆKST

Ny rapport om den danske computerspilbranche viser økonomiske og kreative vækstmuligheder. På trods af, at IO Interactive med deres Hitman-succes nærmest er de eneste, der kører med en rimelig økonomi, peger rapporten på, at fremtiden tegner lysere.

SIDE 32

BARNDOMMENS GADER

I to ganske forskellige hjemstavnsfilm stilet til børn og unge reflekterer henholdsvis Jytte Rex og Jørgen Leth over byens resonansrum, stedernes magi og erindringens ormehuller.

SIDE 29

./FILM./

#45

FILM UDGIVES OG DISTRIBUERES AF DET DANSKE FILMINSTITUT / SEP.-OKT. 2005





FILM#45 /
SEP.- OKT. 2005
6. ÅRGANG

UDGIVET AF Det Danske Filminstitut
REDAKTØRER Agnete Dorph Stjernfelt,
Susanna Neimann **REDAKTION** Lars Fill-Jensen,
Vicki Synnott **DESIGN** Koch & Täckman **AD**
Anne Hemp, Pernille Volder Lund **TYPOGRAFI**
Cendia (e©), Milton (e©), Underton (e©) **PAPIR**
Munken Lynx 100 gr. **TRYK** Holmen Center Tryk
A/S **OPLAG** 6.000 **ISSN** 1399-2813 **FORSIDE**
Allegro. Foto: Jacob Noel

■ Artiklerne er, hvis ikke andet fremgår, skrevet
af freelance filmkritikere og journalister.

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

ABONNEMENT ninac@dfi.dk

DET DANSKE FILMINSTITUT
Gothersgade 55
1123 København K
tlf 3374 3400

FILM #46, der udkommer 16. september, er
et særnummer på engelsk om dansk animation
i anledning af Cartoon Forum Kolding.
FILM #47, der udkommer 14. november, bliver
på engelsk i anledning af IDFA i Amsterdam.
Begge distribueres som sædvanlig til alle
abonnenter.



Instruktørens soulmate, side 9

INDHOLD

DOMMEREN Gert Fredholm fejrer sit 40-års jubilæum i branchen med *Dommeren* med Peter Gantzler i titelrollen. Fredholm er i fuld gang med instruktørkarriere nummer to. **Side 3**

ALLEGRO Christoffer Boe laver film, som er dybt personlige i udtrykket. FILM har talt med ham om, hvordan han et nået frem til at visualisere den særlig tone af melankoli og mystik i *Allegros* visuelle univers. **Side 6**

INSTRUKTØRENS SOULMATE En håndfuld nye filmfotografer markerer sig i disse år med visuelt stærke og iøjnefaldende bud på filmisk fornyelse. Mød Rasmus Videbæk (*Kongekabale, Mørke*), Sebastian Blenkov (*Anklaget, Adams øbler*) og Manuel Alberto Claro (*Reconstruction, Silkevejen*). **Side 9**

INTERNATIONALT SALG Deltagelse i konkurrencer på en A-festival letter salget af en film gevaldigt, og et salg til USA kan være faktoren, der trækker en række andre lande med i købet. FILM har talt med direktørerne og sælgerne, der møder de internationale kunder i øjenhøjde, om deres erfaringer. **Side 16**

FILMEN MELLEM BØRS OG KATEDRAL Henning Camre tiltrådte i juni som associeret professor på Handelshøjskolen. FILM bringer hans tiltrædelsesforelæsning, *Filmen mellem Børs og Katedral*, om dansk films placering mellem det kunstneriske udtryk og den kommercielle massekultur i et globaliseret marked. **Side 18**

MICHAEL HASLUND-CHRISTENSEN FILM har talt med den nye kort- og dokumentarfilmkonsulent. **Side 24**

TALENTDOK En pulje på 10 mio. kr. og en åben invitation til at forny filmsproget. TalentDok-ordningens leder, Henrik Veileborg, efterlyser de korte, konventionsbrydende dokumentarprojekter. **Side 27**

BOOST THE DOX skal sætte skub i en ny generation af samfundsengagerede dokumentarister, som får tilbudt workshops, seminarer og idé-udvikling fra professionelle konsulenter. **Side 28**

LETH & REX "Heimat" i børnehøjde. To egensindige kunstnere har taget turen tilbage til barndommens landskaber på opfordring fra børnefilmkonsulenten. Det er der kommet to vidt forskellige erindringsrejser ud af. **Side 29**

COMPUTERSPIL Ny rapport om den danske computerspilbranche viser økonomiske og kreative vækstmuligheder. På trods af, at IO Interactive med deres *Hitman*-succes nærmest er de eneste, der kører med en rimelig økonomi, peger rapporten på, at fremtiden tegner lysere. **SIDE 32**

D-CINEMA Digitalisering kræver mere end blot en digital kinomaskine. Vi må lære at mestre den digitale teknologi og opbygge den ekspertise, som kræves for at kunne kryptere og distribuere digitalt. Ellers kan vi ikke forvalte vores egne film hos os, endsige få dem ud i verden. **Side 34**

FILMHØJSKOLEN I EBELTOFT Godt 100 filminteresserede unge bruger hvert år otte måneder på at finde ud af, om de vil leve et liv i filmverdenen. Det kommer mindst en tredjedel af dem til. **Side 36**

Nye bøger i boghandelen, nye film i DFI-distribution, nyheder og lister.
Side 38-48



Foto: Ole Kragh-Jacobsen

INSTRUKTØRENS ANDEN UNGDOM

Gert Fredholm kan fejre sit 40 års-jubilæum i branchen ved at udsende *Dommeren* med Peter Gantzler i titelrollen. Fredholm er i fuld gang med instruktørkarriere nummer to.

AF MORTEN PIIL

“Manuskriptforfatter og producer Mikael Olsen, som jeg har et rigtig godt og inspirerende samarbejde med, spurgte straks efter *Dommeren*: “Skal vi ikke i gang med nummer tre?” Han regner ikke min tidligere filmkarriere med, kun de film han selv har skrevet med mig. Så nu inden premieren på *Dommeren*, går vi og brygger på nummer tre. Her håber jeg, at vi kan gendanne vores *dream team* fra *At klappe med een hånd*, så også Gert Duve Skovlund kommer med på manuskriptet. Det skal være et komediedrama, som i tone, energi

og menneskelighed meget gerne må ligne en af mine yndlingsfilm, *Tootsie* med Dustin Hoffman. I hvert fald skal det fortælle, at det er godt at være i live her på jorden.”

Gert Fredholm holder dampen oppe. Han har rundet de 63, så man kan mene, at det er på høje tid, han får skred i spillefilmproduktionen. Men faktisk har han oplevet, hvad der ikke er mange danske instruktører forundt: kun at lave publikumssucceser og at have to karrierer. Den første fandt sted i perioden 1971-80, hvor han lavede sine tre første film, med den langtidsholdbare Hans Scherfig-filmatisering *Den forsvundne fuldmægtig* som debutfilm.

Derefter kom en lang pause indtil 2001, hvor Fredholm så at sige debuterede for anden gang med endnu en succes: den lune komedie med Jens Okking og Peter Gantzler, *At klappe med een hånd*. Her var Mikael Olsen

med på manuskriptet. Og nu har den ungdommeligt entusiastiske instruktør for alvor fået blod på tanden, har lagt undervisnings-jobbene på hylden og glæder sig til at tage hul på nummer tre med Gert Duve Skovlund og Mikael Olsen.

ET LIV TIL REVISION

Den er Fredholms første seriøse drama uden for genrefilmens rammer og har Peter Gantzler i sin hidtil mest bærende hovedrolle som dommeren Jens Christian Poulsen, der lever og ånder for sit arbejde. Privat har han indrettet sig hyperpraktisk og karrieremålet med moderne lejlighed, og uforpligtende elskerinde. Familien har han for længst har skåret væk fra sin tilværelse.

Som højt anset jurist er han blevet udnævnt til formand for Flygtningenævnet. Da han træffer en af sine



Foto: Ole Kragh-Jacobsen

mange afgørelser om udvisning, sker katastrofen: Den udviste georgier, en systemkritiker, sætter ild til sig selv for øjnene af Jens Christian og hans to meddommere. Juridisk har Jens Christian truffet en uangribelig afgørelse. Men er den lige så klokkeklar rent menneskeligt og moralsk? Da han samtidig opsøges af en teenage-søn, han for 15 år siden afskrev at se, tvinges han til at tage sit liv op til revision.

”Manuskriptet til *Dommeren* udsprang naturligt af mit samarbejde med Mikael Olsen på *At klappe med een hånd*. Han var han kommet ind midt under mit skrivearbejde med Gert Duve Skovlund, der måtte stoppe, fordi han blev konsulent på Filminstitutet. Mikael bearbejdede manuskriptet til *At klappe med een hånd* og blev også producer på filmen. Og den dobbeltfunktion som manusforfatter og producer så jeg også meget gerne, han fortsatte med på den nye film.

At klappe med een hånd var på en måde tidløs, og jeg havde lyst til med *Dommeren* at lave en moderne film, der foregår lige nu. Vi begyndte på manuskriptet omkring folketingsvalget i november 2001, hvor tonen i udlændingebatten var ekstra skrap.”

I EN NØGLESTILLING

Fredholm blev enig med Mikael Olsen om, at filmen skulle tage udgangspunkt i fremmed-problematikken.

”Først tænkte vi på at lave en rigtig politisk flygtningefilm, men den blev hele tiden besserwissen-agtig og politisk korrekt. Andre skulle lave historien om den for os nærmest ufattelige menneskelige tragedie, der så ofte knytter sig til flygtninges skæbne. Så vi vendte perspektivet og tog udgangspunkt i dem, der

sidder på den anden side af bordet, de personer, der administrerer regeringens stramninger. Og så var det nærliggende at koncentrere sig om formanden for Flygtningenævnet, der jo sidder i en nøglestilling.”

Fredholm og Mikael Olsen lavede en grundig research i Flygtningenævnet, Udlændingestyrelsen, Flygtningehjælpen, blandt flygtninge over og under jorden, advokater og flygtningevenner. Fredholm fandt det så interessant, at han langt fra ville have betragtet arbejdet som spildt, selv om filmen ikke var blevet til noget.

”Det er mærkeligt at iagttage, hvordan fremmedfjendtligheden, der nåede et højdepunkt for nogle år siden, f. eks. op til sidste folketingsvalg, nu er gledet ind i sprog og tonefald som noget dagligdags. Det er nærmest blevet et positivt ladet mantra, at vi ikke skal have fremmede ind i landet. Sådanne selv gode holdninger siver mere og mere vanemæssigt ind i bevidstheden.”

Peter Gantzlers dommer, der sender fortvivlede fremmede ud af landet og modtager kindkys, når han lader dem blive, er ikke en skurk eller på nogen måde kompromitteret. Han er den juridiske perfektionist, der prøver at administrere så korrekt som muligt efter lovens bogstav. Og bliver derved et redskab for en flygtningepolitik, der har enorme menneskelige omkostninger.

”Han prøver at gøre det rigtige ud fra de givne forudsætninger. Heri ligner han jo en hvilken som helst magtfuld person i erhvervslivet eller det offentlige, som også af og til føler, han må handle brutalt. Men der ligger også en metaforik i flygtningetemaet, for hans egen livsbane er jo i høj grad styret af flugt – fra

barndomshjem, familieliv og alt hvad der smager af følelsesmæssige forpligtelser. Han synes han har et godt liv og administrerer sit følelsesliv på samme tjekkede måde som sit arbejdsliv. Han undgår den klassiske konflikt mellem familieforpligtelser og karriere ved at reducere de førstnævnte til noget nær ingenting.”

DEN FØRSTE KARRIERE

Gert Fredholm kom som 24-årig ind på Den Danske Filmskoles første årgang i 1966 sammen med bl.a. Esben Høilund-Carlsen (som blev en af hans gode venner), Edward Fleming og Finn Karlsson. Dengang var instruktøruddannelsen toårig, og i 1967-årgangen optrådte navne som Anders Refn og Hans Kristensen, som – i lighed med Fredholm og Høilund-Carlsen – satte deres præg på dansk film i 1970'erne. Det var titler som Fredholms *Den forsvundne fuldmægtig* (1971), Høilund-Carlsons *Nitten røde roser* (1974), Kristensens *Flugten* (1973) og *Per* (1975) og Refns *Strømer* (1976), der i høj grad tegnede tiåret.

Men årene omkring 1970 var en vanskelig brydningsperiode for dansk film. Farcer og pornofilm dominerede, og den etablerede branches tiltro til Filmskolens unge talenter kunne ligge på et lille sted. Talentpleje fandtes der ikke meget af, hverken på studierne eller den daværende Filmfond, og der dannede sig hurtigt det mønster, at Fredholm, Høilund-Carlsen, Refn og Kristensen påtog sig assistentarbejde på betydeligt flere film end de selv lavede. Dertil kom talrige undervisningsjobs for ikke mindst Fredholms vedkommende, især på Filmskolens instruktørlinje, som han ledede fast i perioden 1992-98. Samt nogle



Foto: Ole Kragh-Jacobsen

omtumlede år i starten af 70'erne som filmkonsulent på Det Danske Filminstitut.

Assistentarbejdet var med til at give Fredholm og hans åndsbeslægtede kolleger en professionalisme, som desværre ikke udmøntede sig i en kontinuerlig produktion op gennem årtierne.

Efter Filmskolen fik Fredholm ikke mindre end 12 jobs som instruktørassistent, produktionsleder og en enkelt gang truck driver, inden han i 1971 debuterede med filmatiseringen af Hans Scherfigs nyklassiske roman *Den forsvundne fuldmægtig*, bearbejdet af Erik Thygesen.

Filmen blev til på initiativ af kunsthandler Svend Hansen, der satsede de fleste af sine midler på projektet.

"Det var et kæmpe slid bare at få filmen finansieret, så jeg var nærmest flad af udmattelse, da optagelserne endelig skulle gå i gang. Vi skød løn ind for at få filmen lavet, og den begejstring, den så blev modtaget med – efter at man skulle kæmpe som en vanvittig for overhovedet at få den lavet – virkede overvældende og gjorde mig nok lidt bange for, hvad der så skulle ske. I det hele taget føler jeg ikke, at jeg har et talent af den type, der kan forgylde en hvilken som helst historie. Manuskriptet skal være helt på plads, for det frigør kreativitet at stå på skuldrene af et godt manuskript.

Men i 1980'erne var spillefilmformatet simpelthen ikke særlig attraktivt for mig. Man skal i virkeligheden helt frem til 1990'ernes anden halvdel, til Dogme, de nye mediebevidste filmskuespillere, den større dramaturgiske bevidsthed og den frigjorte fotografering, før det hele for alvor rykkede for mig."

DET KAN LADE SIG GØRE

Inden det forsinkede come-back med *At klappe med en hånd* (2001) havde Fredholm lavet kriminalfilmen *Terror* (1977) og børnefilmen *Lille Virgil og Orla Frøsnapper* (1980), der – i lighed med alle hans fire film – blev publikumssucceser.

Men hans arbejde på dansk films indre linjer er også værd at erindre. Sammen med bl.a. den daværende fotograf Henning Camre, instruktøren Esben Højlund-Carlson og producenten Erik Crone var han med til at støbe kuglerne til Filminstitutets overlevelsesdygtige konsulentordning. Det skete gennem Filmarbejderforeningen FAF, som Fredholm var medstifter af i 1970, og i hvis bestyrelse han sad gennem 20 år. Som han siger: "Det var i FAF, der skete en total fornyelse i en branche, hvor man kom på den sorte liste, hvis man pippede om feriepenge. I FAF gik kultur- og fagpolitik lystigt hånd i hånd i en uimponeret og progressiv forening, hvis motto var 'Alt skal kunne lade sig gøre.'"

Og dette motto var egentlig ikke for optimistisk, for meget kan i disse år lade sig gøre, som i Fredholms ungdom var uendelig tungt eller på det nærmeste umuligt i et ganske andet filmklima. Han understreger, at det langt fra er en dans på roser at få spillefilm finansieret nu om dage, hvor støtten skal hentes fra langt flere bedømmende instanser end før. Men der er i øjeblikkets mylder af dansk filmtalent opstået en mere velgødet jordbund for kreativitet, som har været med til sætte den erfarne instruktør i gang med sin instruktørkarriere nummer to under produktionsselskabet Zentropa brede vinger ■

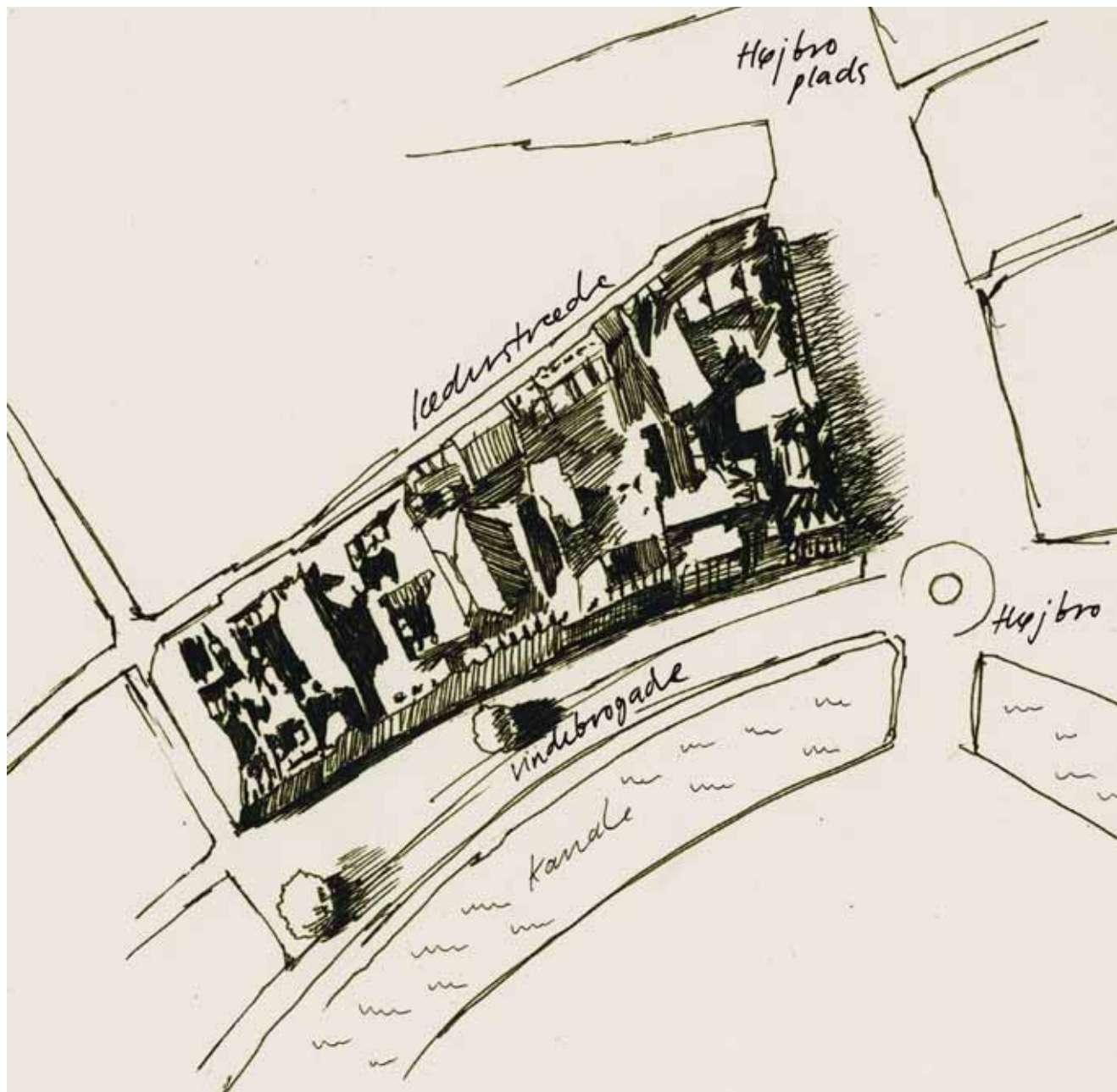
DOMMEREN / PREMIERE 04.11.2005 **SPILLETID** 105 min
INSTRUKTION Gert Fredholm **MANUSKRIFT** Mikael Olsen **FOTO** Jørgen Johansson **KLIP** Molly Malene Stensgaard **MEDVIRKENDE** Peter Gantzler, Micky Skeel Hansen, Benjamin Boe Rasmussen, Nastja Maria Arcel, Heidi Holm Katzenelson, Jesper Lohmann, Peter Schrøder, Lars Lunøe **KOMPONIST** Michael Price **PRODUKTION** Zentropa Productions ApS **PRODUCER** Mikael Olsen



Instruktør Gert Fredholm. Foto: Jan Buus

Christoffer Boe har en uopnåelig ambition om at lave så stærkt visuelle film, at hvert enkelt billede potentielt rummer hele filmens tematik. De æstetisk gennearbejdede billeder er resultatet af en undersøgende og tænksom udviklingsproces. FILM har talt med ham om, hvordan han er nået frem til at visualisere den særlige tone af melankoli og mystik i *Allegros* visuelle univers.

FASCINATION AF BILLEDET



Skitse over området ved Gammel Strand i København. I midten ligger den hermetisk lukkede 'zone', hvor en del af filmens handling udspiller sig. Skitsen er tegnet af Martin de Thurah under arbejdet med filmen.

Med science fiction-kærlighedsdramaet *Allegro* fortsætter Christoffer Boe det æstetiske spor, som han for to år siden begyndte med *Reconstruction*, der indbragte ham den eftertragtede debutantpris, Camera d'Or på festivalen i Cannes.

Rammen om historien i *Allegro* er – som i *Reconstruction* – byen København. Den berømte pianist, Zetterstrøm (Ulrich Thomsen) vender hjem til byen for spille en koncert, der skal fejre en mystisk 'zone' – et gelé-agtigt, hermetisk lukket område, som udgøres af Gammel Strand midt i København. Før koncerten finder Zetterstrøm ud af, at hans fortid minder om hans forliste kærlighedsforhold til Andrea (Helena Christensen) befinder sig i 'Zonen.'

Christoffer Boe har således taget en helt ny genre, science fiction, ind i sit filmiske univers. Det er et af flere steder, hvor *Allegro* er væsensforskellig fra *Reconstruction*. Og selvom Christoffer Boe stærkt pointerer, at han ikke har lavet en gentagelse, men en fortsættelse af sin forrige film – betegner han alligevel de to film som en del af det samme projekt; et æstetisk identitetsprojekt om mænd, der i mødet med kærligheden prøver at finde sig selv.

"Film skal kaste bolde op i luften, som er vanskelige at gribe. Derfor har jeg valgt at lege videre med

den mest drilske lille satan fra *Reconstruction*; fascinationen af billedet. Jeg har prøvet at fastholde dette fokus på det æstetiske, det visuelle, hvor det enkelte billede besidder en tematisk/emotionel betydning i sig," fortæller Christoffer Boe.

"Den utopiske drøm," fortsætter han, "er, at filmen kan splittes op i 130.000 enkeltbilleder, hvor hvert enkelt af dem indeholder forelskelsen, længslen, tabet, mystikken eller melankolien. Idealet er, at det skal være tiden og besværet værd at sætte filmen i stå og granske hvert billede."

MELANKOLI OG MYSTIK

Splitter man *Allegro* op i enkeltbilleder, vil mange af dem forestille den tidligere supermodel Helena Christensen, som af Christoffer Boe har fået tildelt sin første hovedrolle som skuespiller.

"Idéen er at få et nærbillede af Helena Christensen til at repræsentere en større historie i filmen," forklarer han. "Hun er det, Zetterstrøm har mistet, og billedet af hende skal derfor rumme en stor melankoli. Hvem er bedre end Helena til at symbolisere det uopnåelige, det evigt tabte? Der er ingen grund til at gøre det unødvendigt svært for sig selv; Helena er melankoli iscenesat i kød og blod."

Det melankolske, mener Christoffer Boe, træder desuden frem ved et andet af de træk, der adskiller *Allegro* fra *Reconstruction*; at hele filmen foregår (og er optaget) om natten.

"Alle film skal postulere noget," siger han. "I *Allegro* postulerer jeg, at det er melankoli, der får en til at træde ind i mørket. Det er dejligt nemt at lade det melankolske tungsind associere med mørke, og den romantiske melankoli, som jeg er interesseret i, har tætte forbindelser til den fortrængte og uønskede erindring om den store, tabte kærlighed."

"En af årsagerne til, at vi valgte at filme om natten, er, at farvefilm er Satans og Hollywoods værk. Enten mister man kontrol over udtrykket, eller også skal man udvide sin produktion, så man kan bygge hele filmens univers. Men natten præsenterer sig som en enkel og billig måde at få kontrol over verdens flimrende farver og indtryk. Og når idéen nu engang var at bevare kontrollen, valgte vi også at have en stærkt selektiv lysætning. Så i grove træk lod vi natten være nat, satte hurtig film i kameraet og glædede os over, at København er en lille, mørk by, når solen går ned."

Det mørke, som natten skaber, er for Boe nært beslægtet med en anden af de følelser, han forsøger at formidle gennem billederne i *Allegro*; det mystiske.

Christoffer Boe og holdet bag filmen forsøgte sig med flere idéer til den 'zone', hvor hovedpersonen, Zetterstrøms, fortid og minder befinder sig. På billederne er der dagslys inde i 'zone', mens byen udenfor ligger hen i mørke. Idéen blev opgivet, og i den færdige film er 'zoneen' i stedet afgrænset af en gelé-lignende, gennemsigtig membran. Grafiske skitser: Martin de Thurah



"Det er i mørket, man nemmest møder mystikken. Når man ikke kan se alt, hvad byen gemmer på, får fantasien rum til at digte. Natten giver mulighed for at indskrive lidt spænding i landsbyen," forklarer Christoffer Boe.

Det mystiske og hemmelige blev yderligere forstærket gennem etableringen af den 'zone', som er udgangspunktet for filmens fortælling. 'Zonen' fyldte meget i filmens udviklingsfase, og Christoffer Boe og holdet bag filmen måtte opgive flere idéer undervejs. En af dem var, at det skulle se ud, som om der er dagslys inde i "Zonen," mens byen udenfor ligger hen i mørke.

"De første idéer var urealiserbare, økonomisk og praktisk, fordi de ville kræve en konstant tilstedeværelse af *blue screen* i alle eksteriøre skud mod 'Zonen'. Men efter mange forsøg og tekniske diskussioner fandt vi en simpel løsning, der også lod os skyde frit om natten: "Zonen" blev til gelé – en membran mellem "Zonens" hemmeligheder og det omliggende København. Det var en ideel løsning, som samtidig giver "Zonen" en simpel, men forhåbentlig effektiv fremtræden, der gør den virkelig uden at gøre den for virkelig."

LET, LEGENDE OG LYSTIG

Christoffer Boes ambition om at lave visuelle, stilerede og kraftfulde film, hvor hvert enkelt billede formidler et budskab, vanskeliggøres imidlertid af en tilsvarende stærk ambition om at skabe filmoplevelser, som er lette, legende og lystige.

"En narrativ film pålægger billederne en plotmæssig funktion," siger han. "Derfor har de fleste af billederne i sidste ende et konventionelt filmisk formål: etablering, krydsklip, etc. Det udelukker, at det enkelte billede kan hvile i sig selv. På den måde bliver fascinationen af det enkelte billede i nogen grad undergravet af filmens eget behov for at fortælle en historie. Men sådan skal det være. I sidste ende er målet at ramme et sted mellem det tilfældige billede, som registrerer en historie, og den totale konstruktion, hvor billedet er historien."

Derfor har de *art film*-traditioner (Godard, Bertolucci, Tarkovsky, etc.), som Christoffer Boe på andre områder er stærkt inspireret af, ikke haft nogen stor betydning for *Allegro*. Det har til gengæld den 'stilfulde tilfældighed,' Christoffer Boe har fundet i eksempelvis natteoptagelser af publikummer på Woodstock-festivalen og i *cinema vérité*-traditionerne

fra 60'erne, hvor "almindelige" mennesker blev filmet i hverdagssituationer og -omgivelser.

Christoffer Boe erklærer, at han ikke er færdig med det æstetiske spor; han vil lave mindst én film mere med den uopnåelige ambition om, at hvert af filmens billeder skal rumme filmens tematik, så filmen – med Christoffer Boes egne ord – fremstår fuldkommen lagret med sig selv; "sit eget lille, hermetisk lukkede univers, hvor alting er perfekt sammenføjet. Som sin egen lille 'zone.'"

"Jeg har en stor kærlighed til film med uopnåelige målsætninger," slutter han. "Jeg vil hellere se en bjergbestiger, der dør på vej op ad Mount Everest, end en campist, der når toppen af Himmelbjerget" ■

ALLEGRO / PREMIERE 30.09.2005 **SPILLETID** 88 min.
INSTRUKTØR Christoffer Boe **MANUSKRIFT** Christoffer Boe og Mikael Wulff **MEDVIRKENDE** Ulrich Thomsen, Helena Christensen og Henning Moritzen **FOTO** Manuel Alberto Claro **KLIP** Peter Brandt **LYD** Morten Green **KOMPONIST** Thomas Knak **PRODUCER** Tine Grew Pfeiffer **PRODUCENT** Alphaville Pictures Copenhagen

I sidste nummer satte FILM fokus på de nye talenter i dansk film med artiklerne om de nye spillefilmdebutanter og den nye generation af manuskriptforfattere. Denne gang handler det om filmfotograferne. FILM har talt med tre af disse års markante nye navne, nemlig Rasmus Videbæk, Sebastian Blenkov og Manuel Alberto Claro.

INSTRUKTØRENS SOULMATE

AF CHRISTIAN MONGGAARD

Videbæks, Blenkovs og Claros filmfotograferinger er iøjnefaldende forskellige og spænder fra det stramt klassiske til det dynamisk skødesløse. Taler man med fotograferne selv, viser det sig dog, at de har indgangen til arbejdet tilfælles. De er alle tre så at sige 'vokset op' op med hver deres instruktør.

"Det enestående ved Den Danske Filmskole i dag, er, at instruktører og fotografer går sammen og udvikler et sprog sammen," siger Rasmus Videbæk. "Det handler hovedsageligt om at være instruktørens sparringspartner under optagelserne, en *soulmate*, simpelthen. Jeg har hørt instruktører sige, at når de forlader manuskriptforfatteren, der har været deres soulmate i lang tid, så er der et hul, før klipperen kommer ind.

Hvis man kan tale om, at der er kommet en ny rolle for fotografen, så er det at fylde det hul – overtage, hvor manuskriptforfatteren slap og føre instruktøren hen til klipperen."

AT TAGE STILLING

Gennem de seneste 10 år, hvor dansk film har oplevet sit store opsving, har filmfotografer visuelt måttet forholde sig til dogmeregler og kyskhedsløfte og følgelig en helt anden måde at lave film på. Problemet er imidlertid, at der med dogmereglerne ikke bare er kommet en frihed i forhold til teknikken – det billige, håndholdte digitale format er samtidig blevet en sovepude for fotografer og instruktører, mener de tre fotografer.

Blenkov argumenterer for, at digital video har sine kvaliteter; men at der skal

være en visuel grund til at bruge formatet. "Jeg har noget imod video, hvis det er noget, man bliver prasket på, fordi det er billigere eller hurtigere at arbejde med," siger han og fortsætter: "Til *Festen* var det fuldstændig genialt – den kunne ikke være skudt på andre formater. Men der er andre film, hvor det irriterer mig, at man har taget det valg, udelukkende fordi det skal være billigt, og 'vi skal bare lave den film.' Der er ikke nogen holdninger til, hvad man vil visuelt, og det går ofte dårligt i spænd med historien."

"Det, man gerne vil opleve, når man ser en film, det er, at der er blevet taget stilling til tingene – at nogen har taget hånd om fortællingen og sagt, 'vi fortæller det her på en helt bestemt måde,' supplerer Claro og tilføjer: "Men manglen på holdning har nu ikke kun noget med dogme at gøre. Min indstilling er, at holdningen også må komme fra instruktørerne."

"Ja, det er jo dér, det hele begynder," siger Rasmus Videbæk – som selv har fotograferet dogmefilmen *Se til venstre, der er en svensker*. "Da jeg forlod Filmskolen, tænkte jeg – i forhold til dogmefilmene – at der nogen gange manglede præcision. Ikke fordi det var på video eller ikke var blevet lyssat. Men fordi det ind imellem virkede, som om det var ligegyldigt, om det blev det ene, andet eller tredje visuelt set. Der var en tendens til, at æstetikken opstod i måden, en film blev klippet på, og selv om der blev lavet gode film, så var det lidt fattigt. Men dogmefilmene var jo også et opgør med en bestemt måde at være fotograf på," tilføjer han, "og så kommer vi ind – nu, hvor ruden er blevet smadret – og kan måske begynde at fylde lidt mere på igen. Vi byder generelt meget ind på det fortælle-mæssige, storyboardet, forarbejdet, historien."

FORBEREDELSE & FORTÆLLEGRAMMATIK

En eventyraktionfilm som Nikolaj Arcels, *De fortabte sjæles ø*, stiller med sine mange effekter store krav til ikke mindst fotografen. FILM har talt med Rasmus Videbæk, der også har fotograferet Arcels *Kongekabale*.

AF CHRISTIAN MONGGAARD

Du og Nikolaj Arcel har arbejdet sammen før; men den her film er usædvanlig, fordi den er så fuld af effekter. Hvornår kom du ind i billedet?

"Jeg har haft 13 ugers forberedelse, hvilket er rigtig meget. Normalt får man fem uger. Grunden til, at der har været så meget forberedelse på *De fortabte sjæles ø*, er, at der er så sindssygt meget logistik i effekterne. Selv om man måske har en rimelig god idé om, hvad der skal til for at lave den enkelte effekt, fordi man har effektfolkene omkring sig, så handler det om at få hele apparatet til at fungere, og det tager tid. Nikolaj og jeg storyboarder ned i mindste detalje og sender det så videre til afdelingerne, hovedsageligt mig og scenografen, Niels Sejer. På den måde kan man være enormt præcis, og det er helt nødvendigt. Pengene er jo ikke ubegrænsede i dansk film."

Og så er det dit job at sige, hvad der kan og ikke kan lade sig gøre?

"Ja, og i virkeligheden arbejde mere selvstændigt uden hele tiden at skulle krydstjekke med Nikolaj. På den måde er vi meget i synk, ikke kun fordi vi kender hinanden; men simpelthen fordi vi har lavet storyboardet, hvor vi har tænkt det hele igennem."

Det handler altså om forberedelse?

"På Mørke 'boardede' Jannik Johansen og jeg også 80 %, selv om det er en mere straight fortalt film, og sådan arbejder jeg sgu meget godt. Jeg er god til at planlægge og få tingene til at fungere for færrest muligt penge."

Men der skal vel også være plads til at improvisere.

"Det er der jo i særdeleshed, fordi vi står på noget, som vi ved funker. Det var ikke, fordi det skete meget på *Kongekabale*; men selvfølgelig afveg vi jo en gang imellem."

FORTÆLLEGRAMMATIK

Hvor meget betyder det, at du og Nikolaj Arcel har arbejdet sammen før?

"Ud over vi har lavet *Kongekabale* sammen, så har vi kendt hinanden rigtig længere. Vi har gået på Filmhøjskolen sammen og lavet det, man kalder 'søndagsfilm', på Filmskolen. Vi har faktisk udviklet det fortællegrammatiske sammen: Altså, hvilket billede følger hvilket billede – dynamikken i tingene. Og derfor har vi meget den samme smag eller den samme måde at tænke scenen på."

Fortællegrammatik – hvad er det mere konkret?

"Det handler om, at i stedet for at fokusere på enkeltbilleder, så gennemtænker man forløbene i de enkelte scener og samtidig forløbet i hele filmen for at sikre sig, at der er en dynamisk kurve."

Et vigtigt element i en fortællegrammatik er f.eks. størrelsesdynamikken i billederne. Hvis man ser på *Kongekabale* – hvor der skulle hamres så sindssygt meget dialog af – så var faren, at vi visuelt endte med at komme for tæt på tv-serien. Det forsøgte vi bl.a. at løse ved at starte i en megatotal og så gå ind i et ultra-nærbillede.

Et andet eksempel er den effekt, man opnår i klippet mellem objektive, næsten tableau-agtige billeder og håndholdte billeder, der beskriver karakterernes følelser. Det er en af Nikolajs store styrker – han er god til at gennemtænke forholdet mellem hvilke billeder, der følger hvilke billeder."

FOKUS: FØLELSEN FREM FOR EFFEKTEN

"Nikolaj er ikke til smartness, og det er jeg heller ikke. Når vi skal lave en actionscene, så er det ikke en lirt Michael Bay-ting, hvor man dyrker bevægelsen i stunts og kamera, næsten helt balletkoreografisk. På *De fortabte sjæles ø* har vi lagt os meget tættere på Spielberg og *Indiana Jones*, hvor man forholder sig mere rigtigt til tingene."

I stedet for at dyrke det der med, at – 'nå, nu kommer der noget flyvende dér' – så forsøger vi at bevare en nonchalant holdning til vores special effects – igen inspireret af Spielberg. Vi vil gerne være lidt 'loose' med dem – altså, vi vil gerne være lidt random i fotograferingen, selv om det er dyre effekter, så man er mere på følelsen end på 'wow'."

Mønstereksemplet er *War of the Worlds*, hvor Tom Cruise i begyndelsen løber



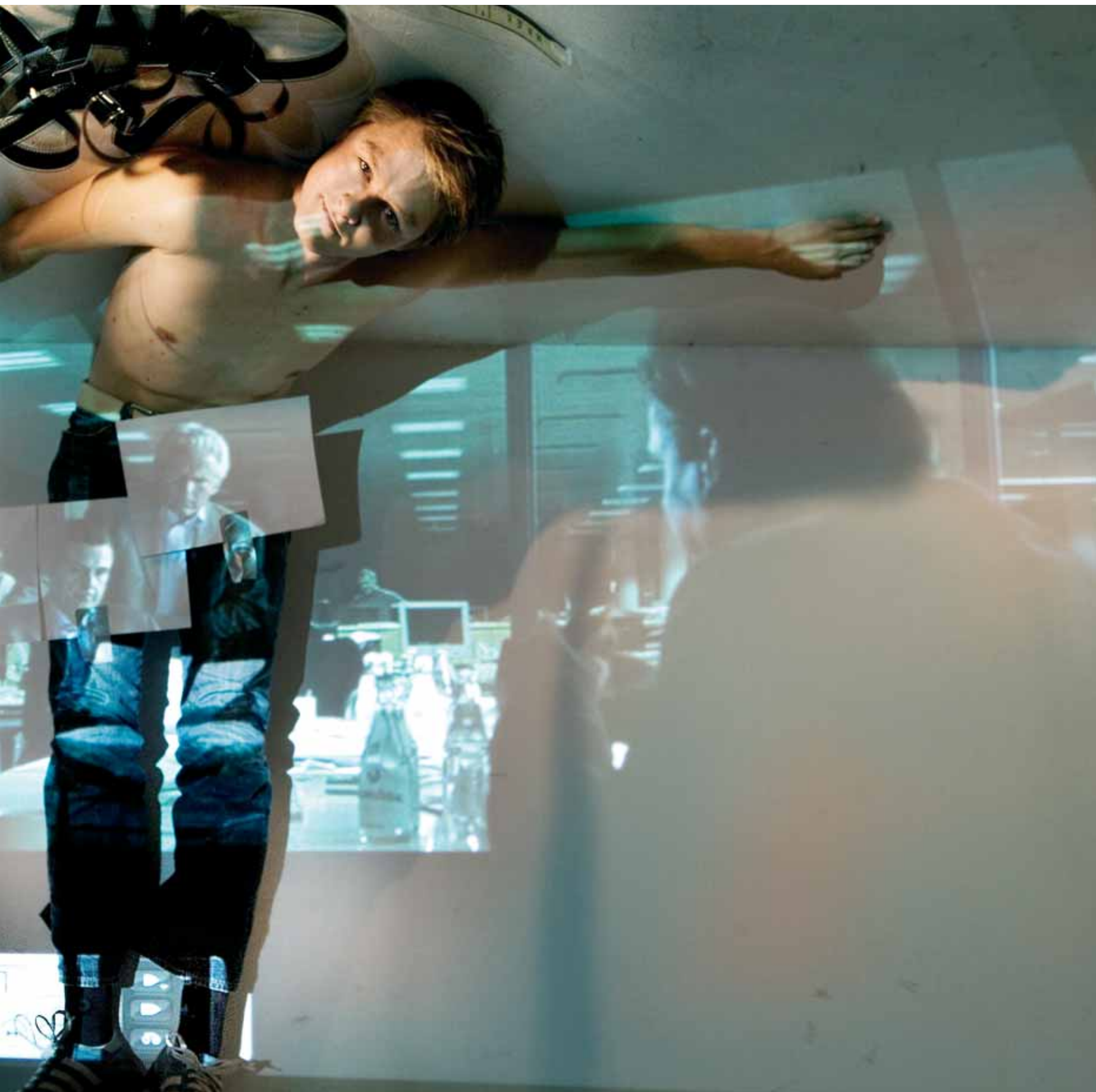
Foto: Per Morten Abrahamsen

ned ad gaden, og alting sprækker bag ham. Det er i udkanten af billedet, det foregår. Det er kæmpeeffekter; men kameraet følger bare folk, som var det TV-Avisen. Som pejlepunkt, tror vi, at det er meget klogt. I de actionfilm, man har lavet i Danmark, har man dækket det ind fra tre vinkler og brugt slowmotion. Vi vil hellere bygge det op omkring karakterernes følelser."

FOTOGRAF VED ET TILFÆLDE

Har du en filosofi som filmfotograf, nogle spilleregler for dig selv, som du forsøger at overholde, når du går ind i et projekt? Eller ændrer det sig fra gang til gang?

"Det er nok mest det sidste. På en film som Dagur Káris *Noi Albinoi* synes jeg



også, at vi udviklede noget ret specielt rent visuelt, selv om det jo er ret langt fra det, som Nikolaj og jeg laver nu. Jeg prøver at tune mig ind på, hvor instruktørerne ligger, og hvad de vil.”

Hvorfor er du blevet filmfotograf?

”Det er faktisk Nikolajs skyld. Da vi gik på Den Europæiske Filmhøjskole, skulle vi lave en film sammen; men det var et problem, at vi var to instruktører. Nikolaj kom med det geniale forslag, at hvis nu han var instruktør, så kunne jeg jo bare være fotografen. Det gjorde vi, og det fungerede fint – og jeg syntes, at det var superspændende og tænkte, at det var dét. Jeg så et genopslag fra Filmskolens fotograflinje, og tre måneder senere var jeg kommet ind.”

RASMUS VIDEBÆK Født 1973, afgang fra Den Danske Filmskole i 1999:

De fortabte sjæles ø (2007, Nikolaj Arcel)

Mørke (2005, Jannik Johansen)

Kongekabale (2004, Nikolaj Arcel)

Villa Paranoia (2004, Erik Clausen)

Se til venstre, der er en svensker (2003, Natasha Arthy)

Midsommer (2003, Carsten Myllerup)

Noi Albinoi (2003, Dagur Kári)

I GRYDEN SOM LILLE

Sebastian ‘Makker’ Blenkov debuterede som filmfotograf med Anders Thomas Jensens *De grønne slagtere*. Siden har han fotograferet tre meget forskellige spillefilm, *Anklaget*, *Kinamand* og *Adams æbler*, og så er han lige kommet hjem fra Brasilien, hvor han har fotograferet en reklamefilm for Bacardi.

AF CHRISTIAN MONGGAARD

Kan du godt lide at lave reklamefilm?

”Jeg har i hvert fald ikke har noget i mod at lave reklamefilm. Det er for mig et godt sted at dygtiggøre sig og prøve forskellige stilarter og teknikker af – komme ud og lave billeder uden for Danmark; men det mangler også en meget stor del af det, jeg holder af ved film.”

Når du læser et manuskript ud, hvad sker der så?

”Enten blunder jeg lidt, eller også begynder jeg at skabe billeder i mit hoved. Derefter taler jeg med instruktøren om hans intentioner, og langsomt finder vi frem til en fælles vision om, hvordan filmen skal se ud. Jeg bruger mange referencer i form af fotografier, malerier og selvfølgelig et hav af film. Og det er ikke kun i forhold til instruktøren, men også scenograf og belysningsmester.”

Kunsten består vel så i at løsrive sig fra referencerne og skabe noget nyt?

”Fuldstændig. Og ret hurtigt skal man jo på locationtur. Jeg tager mit still-kamera med og prøver, ud fra hvordan jeg har læst manuskriptet, at tage billeder, behandle dem i Photoshop og præsentere dem for instruktøren. Hvis han så falder for det, har vi sporet os ind på et look til filmen. Så ved jeg også, hvor jeg skal trække det hen i efterarbejdet, og hvilke farveholdninger jeg gerne vil bruge til de og de scener, eller hvordan en location fungerer med de og de kontrastforhold. Jo flere stillbilleder, jeg tager, jo flere storyboards, man får lavet, og jo flere scener fra film, man får set igennem, jo flere informationer har man inde i hovedet, og jo bedre kan man smide det fra sig og vide, hvilken vej man skal gå.”

De tre film, du har fotograferet, og som har haft premiere i år, er meget forskellige. Hvad kræver det af dig at gå fra et udtryk til et andet?

”Først og fremmest er historierne i sig selv meget forskellige, og dernæst har instruktørerne jo også noget, de vil med filmens udtryk. Efter at have læst *Adams æbler*, bad Anders Thomas Jensen mig f.eks. om at genlæse historien med Bergman-briller på og stilistisk se på *Fanny og Alexander* og malerier af Hammershøi. Ud fra det gik vi i gang med at finde filmens look.”

”At arbejde sammen med Jacob Thuesen på *Anklaget* var som at komme i Film-skole igen. Han viste og fortalte mig en masse ting, som jeg måske har fået at vide på Filmskolen; men som åbenbart ikke har sat sig fast. Jacob ville gerne have, at man så hele filmen ud fra hovedpersonens synspunkt, og han viste mig Hitchcocks *Den forkerte mand*, der blev et slags pejlemærke for, hvordan hele filmen arrangementsmæssigt skulle planlægges og storyboardes. Der var noget ‘laboratorie-arbejde’ over det. Vi havde en person, som observerer alt omkring sig, alt ses gennem ham. Hvordan gør man det? Det var nørdarbejde, matematik.”

Den indledende snak er vel altafgørende. Du og instruktøren skal lære hinanden at kende og blive enige om, hvor I vil hen?

”Ja, så man også kan slippe det hele og tage nye beslutninger, når man står på optagelserne. Storyboards er ofte et fantastisk materiale, andre gange kan det alligevel ikke bruges i en given scene. Så er det godt at være enige om linjen, så man hurtigt kan springe ud til siden og gøre det på en anden måde. Ellers kan det hurtigt gå hen og blive ‘en fotografs film’, hvor folk tænker, ‘hold da op, hvor er det flot. De har rigtig givet den gas.’ Og sådan må det aldrig nogensinde blive. Så er det jo kikset fuldstændig.”

Hvad er du for en type fotograf?

”Jeg er ikke nogen moderne fotograf. Hvis jeg skal se på mit eget arbejde, så er jeg ret klassisk og måske endda lidt for meget en gang imellem. De film, jeg går efter, er lavet i 70’erne og traditionelle, gamle Hollywood-stykker. Jeg går ikke ud og vil *trashe* mine billeder. Grunden til, at jeg er blevet filmfotograf, er, at jeg har set de og de film, og dem, tror jeg egentlig bare, at jeg godt kunne tænke mig at lave igen.”

Hvad er det for film?

”F.eks. *Apocalypse Now*, *Citizen Kane*, *Sunrise* af Murnau, *Godfather*. Alt, hvad der blev lavet i USA i 70’erne, er fuldstændig fantastisk. De løsrev sig også og brugte kameraet på en helt ny måde; men det var stadig bundet af Hollywood-systemet. Det har noget ‘lækkert’ over sig. Når man f.eks. ser en film som *Raging Bull*, er den



Foto: Per Morten Abrahamsen

både beskidt i *look* og kameraføring og samtidig ekstremt lækker visuelt.”

Hvorfor blev du filmfotograf?

”Min far er stillfotograf, og jeg faldt vel i gryden som lille. Jeg har altid været bedst til at udtrykke mig visuelt og var som barn meget interesseret i film og tegneserier.”



SEBASTIAN BLENKOV Født 1972, afgang fra Den Danske Filmskole i 1999:
Adams æbler (2005, Anders Thomas Jensen)
Kinamand (2005, Henrik Ruben Genz)
Anklaget (2005, Jacob Thuesen)
De grønne slagtere (2003, Anders Thomas Jensen)

MANGE MULIGHEDER OG VEJE

Manuel Alberto Claro har fotograferet for både Lotte Svendsen, Dagur Kári, Anders Gustafsson og Jytte Rex; men det er det tætte samarbejde med Christoffer Boe, der har påkaldt sig størst opmærksomhed. De to mødte hinanden på Filmskolen, og siden har Claro fotograferet en række filmskolefilm og indtil videre to spillefilm for Boe.

AF CHRISTIAN MONGGAARD

Hvorfor ville du være filmfotograf?

"Da jeg var 13 år gammel, fik jeg et stillbillede-kamera i fødselsdagsgave. Jeg syntes selv, at jeg havde et talent for at tage billeder. Det var nemt for mig at lave noget, jeg syntes, var godt at se på, og jeg fandt ret hurtigt ud af, at jeg ville være fotograf. En dag så jeg en annonce for Filmskolen i avisen. Jeg tænkte, 'det må jeg prøve'. Jeg havde ikke selv lavet film før; men jeg kunne godt lide film og så mange. På Filmskolen fandt jeg så ud af, at det passede mig rigtig godt at arbejde kollektivt, som man gør som filmfotograf."

Hvad er det, der gør, at du og Christoffer Boe arbejder så godt sammen?

"Vi mødtes ret tidligt i filmskoleforløbet i en fælles fascination af film fra 60'erne og 70'erne, nybølgefilm og film af instruktører som Tarkovskij, Fellini og Antonioni. På skolen var man generelt mere interesseret i Hollywood-instruktører, hvilket jo også gjorde det nemmere for os at finde hinanden. Vi var begge optaget af det lidt tørre, intellektuelle billede."

DET TØRRE, INTELLEKTUELLE BILLEDE + PSYKOLOGI

"Jeg siger det som en positiv ting. Det er et meget puritansk billede, et billede med et rent udtryk, barberet for pop. Kompositions-mæssigt meget straight, lige linjer, meget enkel lyssætning, én lampe. Deri ligger det tørre. Samtidig med, at vi var optaget af det intellektuelle billede, oplevede vi det imidlertid også som mangelfuldt på et umiddelbart følelses-mæssigt plan. Det skabte tit mere distance end nærvær i forhold til de historier, Christoffer ville lave. Vi fandt hurtigt ud af, at vores egen æstetik måtte være mere sensuel og dynamisk."

"Christoffer tænker meget intellektuelt, når han går i gang med en film. Hans manuskripter er fulde af betydningsfulde detaljer. Intet er tilfældigt. Men når vi går i gang med at filme, er det ikke symbolerne, der er motivationen for fotograferingen. Vi bruger en stil, der er håndholdt og meget fokuseret på psykologien og prøver at lade det være et kamera, der hele tiden lader sig overraske af det, der foregår i scenen. Hvis vi vægtede symbolikken højere, kunne vi nemt ende med at komme til at ligne vores forbilleder fra 60'erne og 70'erne."

Arbejder du meget intuitivt?

"Vi laver skudplaner som alle andre; men de bliver kun taget frem, hvis vi ikke i øjeblikket finder en bedre løsning. 99 % af gangene er det oplevelsen i situationen, der dikterer, hvilke billeder vi ender med at lave. Jeg ser os som en reaktion mod den klassiske Hollywood-film, hvor billederne først og fremmest skal være lækre og velkomponerede. Dogme har været godt for os. Vores film virker ikke så håndholdte. Folk har vænnet sig til at se noget, som er meget skødesløst, og det betyder, at de har paraderne nede og er åbne over for vores stil."

FORBEREDELSE & KONDITIONER

Hvordan forbereder du dig?

"Mit primære fokus er at komme ind i en eller anden form for symbiose med instruktøren. Jeg prøver f.eks. at komme med til skuespillerprøverne og forstå, hvor instruktøren vil hen. Det er udgangspunktet for min fotografering. Jeg kommer selvfølgelig selv med noget; men jeg forsøger virkelig at indordne mig og få instruktørens visuelle ønsker til at gå i opfyldelse. Eller i hvert fald fortolke dem bedst muligt – og i fortolkningen ligger der selvfølgelig et eller andet personligt. Locations er også vigtige, fordi de er så stor en medfortæller."

Jeg bruger imidlertid ikke så mange kræfter på at overveje arrangementerne. Som udgangspunkt skal de komme fra instruktøren og skuespillerne. Derefter handler det for mig om at få det optimale ud af det visuelt."

Har du en fornemmelse af, hvad du selv bringer med dig til en film?

"Jeg har noget, som jeg synes, at jeg er god til – som i hvert fald ligger naturligt for mig: Min måde at filme på er uhøjtidelig. Jeg tror, at jeg har en stil, der åbner



Foto: Per Morten Abrahamsen

op for mange muligheder og veje. Tit er jeg ked af, at det, jeg laver, teknisk ikke er optimalt. Men jeg synes alligevel, at det giver en organisk fornemmelse, som gør, at filmen får sit eget *flow*. Det er fandeme svært at snakke om; men jeg synes selv, jeg er god til at 'gribe' de gaver, der kommer – vel at mærke, hvis de passer ind i stilen. For mig er det vigtigste, at optageperioden opleves som en fortsættelse af den kreative proces, og derfor må de konditioner, man sætter, for Guds skyld ikke låse dem, man laver film sammen med."

Hvad kunne det være for konditioner?

"Christoffer og jeg havde på et tidspunkt en regel om, at alt skulle filmes fra én vinkel. Kameraet stod kun ét sted og filmede, totaler og nærbilleder fra samme



vinkel. Vi brød det indimellem; men det betød alligevel, at de film, vi lavede på den måde, virkede meget stramme. På *Voksne mennesker* talte Dagur og jeg meget om *framing*, om at lave skæve framinger med meget luft over personernes hoveder. Det er utroligt nemt at gennemføre, fordi det kun kræver, at man løfter kameraet. Selv om du har travlt, og skuespillet har brug for god plads, så løfter du bare kameraet. Længere er den ikke. Det er meget enkelt, og det giver filmen et særpræg” ■

MANUEL ALBERTO CLARO Født 1970, afgang fra Den Danske Filmskole i 2001:
Allegro (2005, Christoffer Boe)
Voksne mennesker (2005, Dagur Kári)
Tid til forandring (2004, Lotte Svendsen)
Silkevejen (2004, Jytte Rex)
Reconstruction (2003, Christoffer Boe)
Bagland (2003, Anders Gustafsson)
Zakka West (2002, Mikael Colville-Andersen)

Deltagelse i konkurrencer på en A-festival letter salget af en film gevaldigt, og et salg til USA kan være faktoren, der trækker en hel række andre lande med i købet. Store festivaler og et salg til USA er specielt vigtigt i tider, hvor køberne er længere om at beslutte sig, som de af forskellige grunde er det i år. FILM har talt med direktørerne og sælgerne, der møder de internationale kunder i øjenhøjde om deres erfaringer.

AF JACOB WENDT JENSEN

At få en film med i konkurrence i Berlin, Cannes eller Venedig er som at sætte turbo på filmsalget.

"De fleste købere kommer automatisk til visningerne af konkurrencefilm af frygt for at gå glip af noget. En markedsfilm kræver mere benarbejde", fastslår Susan Wendt, sales executive hos Nordisk Film International Sales.

Samme erfaringer har man gjort sig hos Trust Film Sales. "Vi er altid påpasselige med at vise en film for

Market (AFM) i år er flyttet fra februar til november måned. Derfor lægger visse købere planer centreret om den nye AFM-termin – især dem der går efter genrefilm som thrillers og den slags", forklarer Tine Klint, Trust Film Sales.

Susan Wendt fra Nordisk Film International Sales ser yderligere et par andre grunde:

"Publikumstillene i biografen er – i modsætning til Danmark – gået ned i mange lande, selv på store amerikanske blockbusters. Det betyder at køberne tænker sig om en ekstra gang. Samtidig er der omstrukture-

men vi vil altid gerne sælge film af talentfulde instruktører. Alle i branchen bemærkede jo *Reconstruction* og derefter fulgte en af mine rådgivere *Allegro* allerede på manuskriptplan. Tidligt i processen tog vi til København og så nogle scener fra filmen og sådan begyndte samarbejdet forklarer Hengameh Panahi, adm. direktør for Celluloid Dreams.

Arbejdet med at sælge *Allegro* begyndte allerede så småt i Berlin og Cannes, men bygges hovedsageligt op omkring visningen i Venedigs Venice Days program og et forsøg på en amerikansk lancering.

SPRINGBRÆT TIL INTERNATIONALT SALG

første gang udelukkende på markedet for eksempel Cannes, fordi der er ekstrem fokus på de film, der er udvalgt til konkurrencer eller sidesektioner i festivalen. Men er vi ikke med i konkurrencerne kæmper vi videre for at få gode filmvisningstider på markederne. Filmene må helst ikke vises for sent, når køberne har brugt deres penge – men heller ikke for tidligt oveni vigtige konkurrencefilm", siger Tine Klint, sales executive hos Trust Film Sales.

Kim Magnusson har været med som executive producer på mange festivalfilm de senere år, og han er i dag direktør for Nordisk Films produktionsafdeling.

"Det er klart, at hvis du er i konkurrence, så er det meget bedre end ikke at være det. For nogle år siden kunne du faktisk sælge alt, bare du var med i konkurrencen, og det nød dansk film godt af. Men indkøbspengene i udlandet sidder fastere i lommerne nu end før i tiden. For få år siden konkurrerede de amerikanske uafhængige selskaber for eksempel for at få en titel med hjem fra en stor festival, men det gør de ikke mere".

ET SLØJT ÅR I CANNES

Som man kan se på listerne herunder, blev der solgt film i Cannes 2005, men køberne nølede mere end de plejer.

"De første dage købte mange distributører gamle film, hvilket vidner om en vis træghed i markedet. Det kan have noget at gøre med, at American Film

ringer på betalings tv-fronten i Spanien og Frankrig. Antallet af lande vi kommer til at sælge til vil falde lidt eller det vil tage længere tid – især med de større lande. Måske vil priserne også falde i Europa, når billetsalget falder. Det er logisk. Vi er nede i en mindre bølgedal, som vi dog ikke behøver være nervøse for".

KONTAKTER OG SMAG

Når konkurrencerne på de store festivaler er så vigtige, hvordan gør man så for at slippe gennem nåleøjet?

"Hvis du har lavet en god film, er der nogle muligheder. Desuden er det forbindelserne, som gør sit til om man kommer med eller ej. Jeg bilder mig ind, at hvis forholdet mellem producent og festival er godt, så kigger de mere opmærksomt på din film. Og så er der jo den effekt, at en filminstruktør som har været med én gang før har større chance for at komme med igen. Festivalen tager ligesom en ære af at have født en instruktør. Zentropas instruktører har for eksempel været udtaget med deres dogmefilm og er siden inviteret tilbage med noget helt andet", siger Kim Magnusson.

Danske film sælges for 99 pct.'s vedkommende af Trust Film Sales og Nordisk Film International Sales, men franske Celluloid Dreams har vakt opmærksomhed ved at dirke sig ind på markedet via Christoffer Boes *Allegro*.

"*Allegro* er den første danske film vi sælger, så vi har ikke nogen decideret strategi om at erobre markedet,

SAMME SMAG SOM DOMMERNE

Celluloid Dreams' kontakter til filmfestivalen i Venedig var så gode, at man kunne vælge mellem en visning i Horizonte sektionen og Venice Days. Man valgte sidstnævnte, fordi filmen her kan vises i weekenden.

"For os er deltagelse i de store festivaler essentiel, for vi handler med artcinema film og baserer vores lancering og presseomtale af filmene på festivaldeltagelse. Det har været strategien i hele vores levetid. Når vi har så mange film med i festivaler er hemmeligheden formentlig bare, at vi har gjort det i 20 år. Det giver gode kontakter. Vi kan selv lide den samme slags film som festivalerne. På den måde er vores udvælgelse i familie med det festivalerne selv gør, og det giver større chancer for at blive udtaget. Måske ser de efterhånden på vores film med lidt mere opmærksomhed. Det håber vi da. Hvis vi undgår store fejl i udvælgelsen af instruktører og filmprojekter skal filmen nok ende et af de gode steder", siger Hengameh Panahi, og fortsætter:

"Festivalerne har selv gode folk til at vurdere filmene og de har deres egen dagsorden, fordi de skal skabe et program, der giver mening i sin helhed. Måske har et konkurrerende salgsselskab været forbi Cannes med en film a la vores, før vi kommer og så er der ikke plads. Jamen, så må vi bare videre til Venedig".

Den franske direktør kan i øvrigt rapportere, at *Allegro* er lidt af en darling hos Celluloids medarbejdere i øjeblikket. Mange af dem har fotos fra

filmen som skærm billeder på computeren.

“Boe arbejder originalt med sit indhold, når han skaber en science-fiction film uden effekter, men samtidig arbejder han meget filmteknisk bevidst med mediet i modsætning til de fleste af hans samtidige, der kun bekymrer sig om indhold. Når du ser still fotos fra film i dag, skal du typisk gennem 100 for at finde to gode presse billeder. Hvert et skud fra *Allegro* er ‘pure cinema’. Filmen er intellektuel og samtidig meget tilgængelig”, siger Panahi.

sig. USA kan nemlig være et og alt i forhold til mange andre lande, fordi rigtig mange andre købere siger, ‘fedt det skal vi også se nærmere på’. Her kan det godt betale sig at gå ned i pris, hvis du i den anden ende får 20 andre territorier med, som du ellers ikke ville få”, siger Kim Magnusson.

”Da det er svært at sælge til USA generelt, er det et godt stempel at have. Et salg til USA er et salgsargument på linie med at have en film med i hovedkonkurrencen på en stor filmfestival”, supplerer Tine Klint, sales executive, Trust Film Sales.



Tine Klint, Trust Film Sales. Foto: Trust Film



Susan Wendt, Nordisk Film International Sales. Foto: Nordisk Film



Kim Magnusson. Foto: Rolf Konow

SALG TIL USA ÅBNER DØRE

I 2002 blev Lars von Triers *Dogville* solgt til amerikanske Lionsgate på et tidspunkt, hvor filmen var tippet som vinder af Den gyldne palme. Hvad prisen var er hemmelig, men Tom Ortenberg udtalte i år følgende til branchebladet The Hollywood Reporter:

”Jeg har glædet mig til at se *Manderlay*, for jeg vil aldrig glemme min middag med Lars von Trier på Hotel du Cap efter købet af *Dogville*. Han var klog, excentrisk, morsom og fyldt med selvironi. Det var uden tvivl 1 mio. dollars værd. Det var en af de bedste middage jeg nogensinde har haft”, lød det.

Man kan derfor konkludere, at et rigtigt stort dansk salg til USA kan give flere millioner kroner, når det går hedest til, men det er de færreste film, der sælges til så høje priser. Det er kun når festivalhysteriet når sit højeste.

I branchen vurderes det, at et salg til USA på en dansk gennemsnitsfilm kan give i omegnen af 250.000 dollars – altså halvanden mio. kr. Rundt regnet lige så meget som salget til Europa samlet set kan give. Sælges filmen jævnt over hele jordkloden kan resten af verden give endnu et beløb i samme størrelsesorden. Hvis en dansk film sælges hele vejen rundt kan der altså komme tre gange halvanden mio. kr. i kassen, ikke værst set ud fra et dansk gennemsnitsbudget på mellem 15 og 20 mio. kr.

”Man har også hørt om, at film bliver solgt til USA for meget lave priser blot for at trække andet salg med

UNDERSKOVEN TÆLLER OGSÅ

I DFI's øjne er der følgende A-filmfestivaler: Cannes, Berlin, Venedig, San Sebastian, Kalovy Vary, Locarno, Pusan og Tokyo. Herefter er festivaler som Toronto, London, Moskva og Mar del Plata de mest interessante. De to sidste som brohoveder til hver sin verdensdel. I USA er der flere indgange så som Sundance og Telluride – mange festivaler med hvert deres speciale.

Ved siden af findes talrige andre festivaler, der kan være vigtige, for lokalt salg af filmen og gode platforme til lancering i lokale biografer.

”Vi vurderer ofte de danske films festivaldeltagelse i mindre festivaler ud fra salgsmulighederne eller ud fra et allerede underskrevet salg. Det gør vi sammen med salgsselskaberne og filmens producent. Ved at støtte her kan vi hjælpe lanceringen af en dansk film, der jo ofte er at sammenligne med smalle artcinema film herhjemme. Af og til er det film der kun får premiere på festivaler og derefter kører på video eller i fjernsynet. Ved at vi sender en instruktør af sted, skaber vi presseomtale til glæde for den ofte meget lille udenlandske distributør”, siger Maja Dyekjær Giese, afdelingsleder, DFI.

Susan Wendt, Nordisk Film International Sales, giver et eksempel:

Kinamand, var med i hovedkonkurrencen Karlovy Vary, og blev derefter solgt til en *all rights*-distributør i Tjekkiet, som vil tage filmen op i biograferne ■

MED CANNES SOM AFSÆT

Trust Film Sales og Nordisk Film International Sales er hvert år i Cannes, og de danske titler som i år debuterede på salgsscenen i Cannes har til og med primo august solgt som følger:

MANDERLAY (Trust) - med i hovedkonkurrencen

Von Triers film er solgt til 54 lande heriblandt til USA, Tyskland, Frankrig og Italien.

VOKSNE MENNESKER (Trust) - med i Un certain regard

Dagur Káris bittersøde komedie er solgt til 16 lande, hvor Benelux og Skandinavien stikker i øjnene.

ADAMS ÆBLER (Nordisk) - vist på filmmarkedet

Solgt til Skandinavien, Italien, Thailand og Malaysia og er langt inde i forhandlinger med Frankrig, hvor *De grønne slagtere* fik premiere i 70 kopier (og i øvrigt er solgt til over 30 lande). Ellers venter man med at forhandle yderligere i forbindelse med, at filmen er udtaget til Toronto International Filmfestival.

KINAMAND (Nordisk) - vist på filmmarkedet

Skandinavien er solgt og underskriften fra Benelux landene er hjemme, mens købere af *Pusher II* fra Frankrig og Tyskland forventes at udnytte deres option på at købe *Pusher III*.

FLUERNE PÅ VÆGGEN (Nordisk) - vist på filmmarkedet

Skandinavien er solgt, derudover med positiv respons – forventes et godt festivalliv, der nok skal medføre salg.

PUSHER III (Nordisk) - solgt på trailer

Skandinavien er solgt og underskriften fra Benelux landene er hjemme, mens købere af *Pusher II* fra Frankrig og Tyskland forventes at udnytte deres option på at købe *Pusher III*.

EFTER BRYLLUPPET (Trust) - solgt ud fra manuskript

På basis af manuskriptet alene er Susanne Biers film solgt til 15 lande – inklusive USA.

FILMEN MELLEM BØRS OG KATEDRAL

AF HENNING CAMRE, ADMINISTRERENDE DIREKTØR, DFI

Når jeg har valgt den indfaldsvinkel til emnet, som kommer til udtryk i titlen på min forelæsning, skyldes det, at begrebet film fra opfindelsens tidspunkt og til i dag har været katebald mellem den kunstneriske dimension og den kommercielle udnyttelse. Ind i mellem har de parter der repræsenterer de forskellige holdninger haft svært ved at nå hinanden, og alligevel er det sådan at begge yderpunkter er nødvendige. Filmkunsten kan ikke eksistere i et tomrum, den har brug for infrastruktur, kapital og publikum. På tilsvarende måde kan den kommercielle film ikke i længden eksistere uden kunstnerisk fornyelse og originalitet, en satsning der alene retter sig mod at maksimere indtjeningen er dømt til at mislykkes.

Film is an art form - cinema an industry

Filmen starter som en udvidelse af fotografiets muligheder for at dokumentere begivenheder og vise tilskuerne steder og tildragelser, som de ellers ikke ville få kendskab til gennem andet end aviser, rejsebeskrivelser og beskedent illustrerede tidsskrifter. Næsten samtidigt udforskes filmmediets magiske side - det illusionsskabende, som bliver forløberen for fiktionsfilmen.

Pionererne der udnytter den nye opfindelse er i vidt omfang anden generations markedsøglere og telthusholdere - og folk med en fotografisk/teknisk indgang til filmmediet. Det varer imidlertid ikke længe, inden det bliver åbenbart, at der kan drives seriøs forretning, og det tiltrækker både folk der vil investere i produktion og i forevisning af film, og grundlaget for en industri etableres forbløffende hurtigt. Charles Pathé, som er den altdominerende franske pioner udtaler i 1908: "Jeg opfandt ikke filmen, men jeg industrialiserede den". Ole Olsen, grundlæggeren af Nordisk Film, bliver i perioden op til første verdenskrig den anden store internationale producent og distributør.

I 1914 sælges der i England 364 millioner billetter, hvilket er ca. det dobbelte af tallet i dag, og udbredelsen af filmene internationalt når inden for få år et betydeligt omfang. Adgangen til fremmede markeder er i høj grad betinget af stumfilmen, som nemt kan forsynes med tekster, og interessen for det eksotiske er en vigtig drivende faktor.

Filmens succes må forstås ud fra filmens karakter af populær kunst eller massekultur. Filmen er f.eks. enestående i forhold til alle andre underholdende begivenheder, idet det er den eneste, der kan formidle den samme oplevelse til publikum efter publikum og oven i købet på tværs af kulturer og landegrænser.

Det er bemærkelsesværdigt, at konkurrencen mellem amerikansk og europæisk film startede næsten fra begyndelsen - lige så bemærkelsesværdigt er det i vores sammenhæng, at Danmark er meget tidligt på færde og gør sig meget synlig på det internationale marked i årene op til første verdenskrig - efter første verdenskrig ligger hele den europæiske filmindustri imidlertid i ruiner, mens Hollywood er rykket frem.

FILMEN ER INTERNATIONAL

Chefen for det store tyske selskab UFA, Erich Pommer, taler i 1923 om nødvendigheden af at lave kontinentale film, ikke tyske, franske, engelske, italienske; men film der kan ses alle vegne og dermed få dækket omkostningerne ved de i tidens begreb voksende produktionspriser.

Han overser én ting. I 1927 indføres talefilmen og den nationale film, som ikke tidligere har været hæmmet af forståelse, bliver nu spærret inde i det nationale/sproglige territorium, og kun de største filmproducerende lande har fortsat mulighed for at klare sig på det internationale marked. Den nationale film bliver ofte mere provinsiel og derfor alene afhængig af det lokale publikum. Men biografmarkedet er stort og de nationale industrier klarer sig gennemgående godt alene i kraft af deres hjemmemarkeder.

Hollywood organiserer sig tidligt i det, der er kendt som *the Studio System*. Det er et antal produktionsselskaber, som dels industrialiserer produktionen, dels etablerer en vertikal integration i hele produktions-, afsætnings-, og forevisningskæden. Studie Systemet, eller *the Majors* er den dag i dag ryggraden i den amerikanske filmindustri.

Noget tilsvarende er aldrig blevet etableret med effekt i Europa. Ironisk nok er det i tiden omkring anden verdenskrig de totalitære regimer, der tager til Hollywood for at lære systemet, som med flid praktiseres i Sovjet, Tyskland og Italien. I England er der tilløb; men engelsk filmproduktion årelades konstant for talent af Hollywood og gør sig mere og mere afhængig af amerikansk finansiering af produktionen.

Alligevel går det, der bliver både skabt god filmkunst og populære film i Europa; men anden verdenskrig bliver et nyt set back for Europa, mens amerikansk film har højkonjunktur. Det er sejrherren, som både kan bringe heltehistorierne, den

demokratiske ideologi og underholdningen til de udmattede europæere.

Filmens økonomiske fallit - fremkomsten af tv

Europæisk film kommer på benene igen i 50'erne; men så kommer konkurrencen for alvor med fjernsynets fremkomst, og man kan overalt se et dramatisk fald i biograftallene. Fra 1953, hvor tv stadig er i sin vorden til 1973 falder biografbesøgene i England fra 1,3 milliarder til 130 millioner altså til en tiendedel. I samme periode vokser antallet af tv-licenser fra 2 til 17 millioner. Dette har en dramatisk effekt på alle sektorer af biografmarkedet, - produktion, distribution og forevisning.

I 60'erne og 70'erne bukker mange selskaber under, den i forvejen sparsomme industrielle infrastruktur går i opløsning, beskæftigelsen findes nu i de store nationale tv-stationer, som i vidt omfang selv producerer alt, hvad der sendes. Tv's nyhedsudsendelser afløser hurtigt de populære "ugejournaler", som hidtil har holdt folk orienteret om nogle af de store verdensbegivenheder, som forfilm til spillefilmene. Omkring 1964 er det tydeligt, at kun entydigt kommercielle film kan produceres, det er folkekomedierne og dem der trækker det lettere kavaleri til.

Det er på dette tidspunkt, de professionelle faglige miljøer går i dialog med det politiske miljø for at tale 'filmkunstens sag'. Filmen repræsenterer noget umisteligt, den er kunsternes mulighed for at udtrykke sig og nå et stort publikum med budskaber, som hæver sig over fjernsynets dagsaktuelle og underholdende programpolitik.

I Danmark gennemføres den første filmlov med virkning for spillefilmen i 1964. Filmkunsten får med filmloven en første anerkendelse som en ligeværdig kunstart, som skal fremmes ved statens støtte, idet formålet angiveligt er 'at sikre og støtte filmkunst og filmkultur'. Man har også indset, at skal filmkunsten fremmes, skal der sættes på uddannelse. Det bliver grundlaget for etableringen af Den Danske Filmskole.

EUROPÆISK FILM PÅ STØTTEN

Filmkunst og massekultur (populær art)

I Europa er nedgangen i biografmarkedet markant overalt; men samtidig er slutningen af 50'erne og begyndelsen af 60'erne en kunstnerisk blomstringstid. I Frankrig er nybølgefilmene revolutionerende og produceres for meget små budgetter og små hold - nødvendiggjort af den økonomiske nedgang og inspireret af *politique des auteurs*, med instruktører som Truffaut, Godard, Resnais, Chabrol, kendt som *Nouvelle Vague* - den franske nybølge.

Italiensk film står stærkt med Fellini, Bertolucci, Antonioni og Visconti; men produktionen er helt kontrolleret af amerikansk finansiering. Det samme er tilfældet i England, hvor 90 % af produktionsfinansieringen i slutningen af tresserne kommer fra USA. Markedet går imidlertid stadigvæk ned, og det gør det sværere og sværere at opretholde produktionen, og da stort set al amerikansk finansiering trækkes ud i slutningen af tresserne som følge af en række fiaskoer, er der for alvor krise i Europa.

Krisen forstærkedes af at *politique des auteurs* (bedre kendt som auteur teorien) fik fodfæste blandt vide kredse i europæisk film og opbakning i de nationale filmpolitiske tiltag. Teorien går ud på, at film først og fremmest er en kulturel foreteelse - og ikke en industri, der som alle andre er afhængig af den rette blanding af kapital og arbejdsindsats. Den nye bølge er et æstetisk fænomen baseret på en romantisk idé om kunstneren - uden forbindelse til det økonomiske aspekt, for slet ikke at tale om den industrielle infrastruktur, som grundlag for en levedygtig produktion.

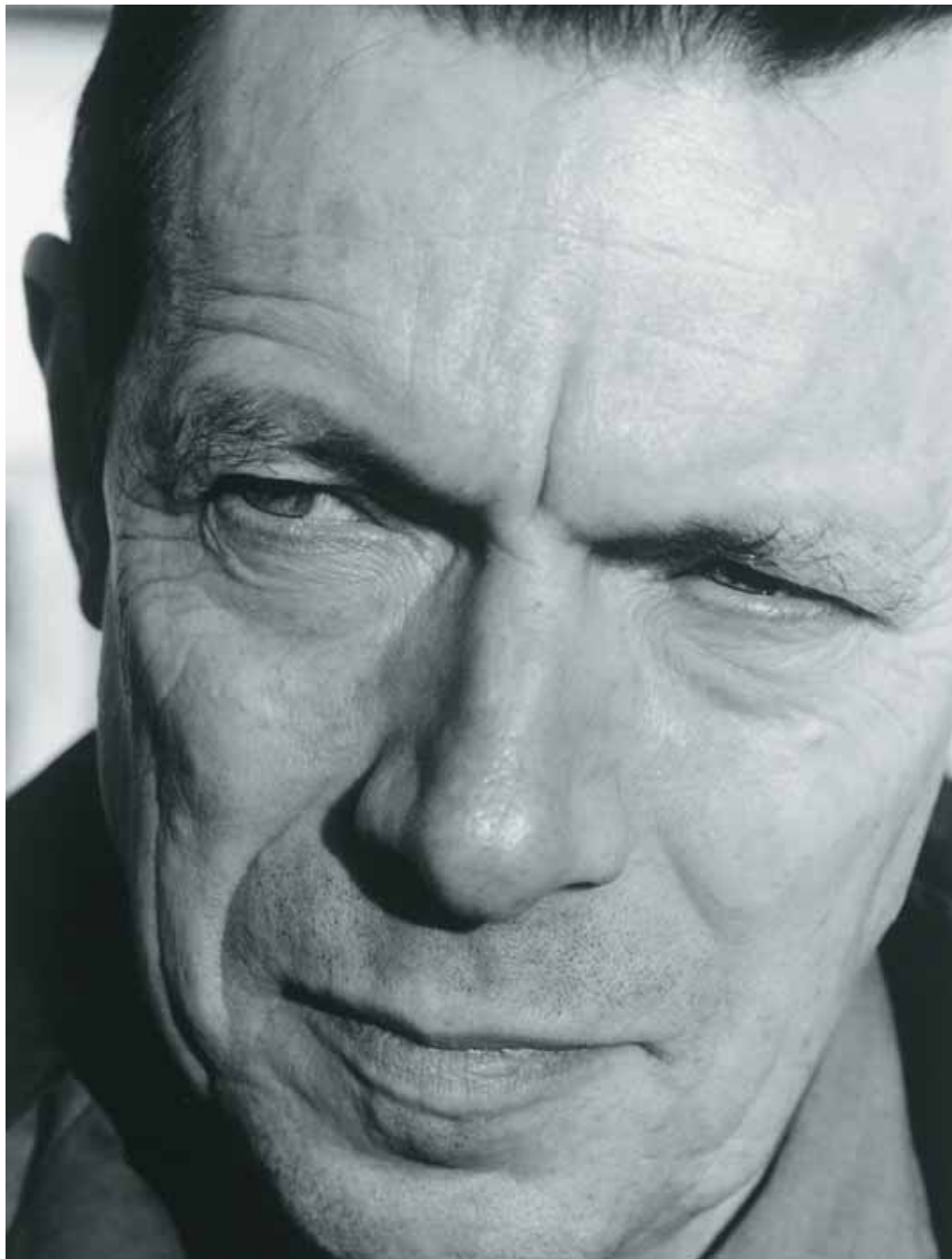


Foto: Jacob Carlsen/Polfoto

Filminstituttets administrerende direktør, Henning Camre, blev i juni udnævnt til adjungeret professor ved Copenhagen Business School - Handelshøjskolen, Institut for Organisation med fokus på ledelse og organisering af 'creative industries'.

I sin tiltrædelsesforelæsning, *Filmen mellem Børs og Katedral*, opsummerede han bl.a. sit syn på dansk films placering mellem det kunstneriske udtryk og den kommercielle massekultur i et globaliseret marked.

Der sker også det, at de store auteurs i tiden inspirerer mange små auteurs til at forfølge deres mere indadvendte og private ideer om film, som publikum vender sig fra. Publikum er ikke længere masserne, men mere et klassebestemt publikum.

Diversiteten mangler, underholdningen er overladt til tv. Og mens den såkaldt kunstneriske film i Europa bliver mere og mere navlebeskuende, har den korte kunstneriske højkonjunktur i Europa inspireret til fornyelsen af amerikansk film. Det er overvejende filmskolegenerationen der tager førertrøjen på med folk som Coppola, Scorsese, Lucas, Spielberg, Cimino, Cassavetes – og de formår at forene formens fornyelse med at fortælle vedkommende og fængslende historier. Et kunstnerisk og publikumsudmarvet europæisk filmmarked har brug for de nye amerikanske film, og grunden er lagt til en ny storhedstid for Hollywood i Europa.

De offentlige støttesystemer

Omkring 1980 er der etableret støttesystemer for den skrantende filmindustri i de fleste EU lande, et netværk af subsidieordninger, som stadig udbygges både med direkte produktionsstøtte og skattebaserede ordninger (tax breaks, afskrivningsordninger etc.).

Motiverne i de forskellige lande er lidt forskellige, nogle lande indfører en kunststøtte, der skal sikre den lodige film en eksistens, andre ønsker at stimulere beskæftigelse og produktionssektor, og en del sigter på begge dele.

Samtidig har man med de bedste intentioner imidlertid amputeret markedskræfterne. Nu er det overvejende kunsten, der er kommet i højsædet, og hvis det ikke er kunsten, er det stadigvæk en kendsgerning, at publikum er trådt i baggrunden, eller for at sige det groft, – publikum er ikke nødvendigt, filmene er ikke afhængige af at kunne sælges.

Man kan i dag konstatere, at den produktion, der er mulig-gjort i kraft af subsidier, er helt ude af proportion med markedets interesse. I 2003 blev der således produceret 750 film i det udvidede Europa. De tog gennemsnitligt 14 % af deres hjemmemarkeder – og tilsammen 7 % af markedet uden for deres eget territorium – mens 200 amerikanske film gennemsnitligt tegnede sig for 72 % af det samlede marked.

Al denne statslige støtte har ikke resulteret i styrkelse af produktions- og distributionsstrukturen. Der er ikke etableret ét større selskab med vertikal integration, som kan matche de amerikanske selskaber. Der findes ganske vist eksempler som Nordisk, Constantin i Tyskland, Pathé og Gaumont i Frankrig; men industri kan man ikke kalde det – og de er alle etableret før der var noget der hed statsstøtte.

Er produktionsmiljøerne i Europa fragmenterede, så matches det fuldt ud af distributionsselskaberne: Der er mindst 1100 af slagsen, mens de syv majors, som uden for USA arbejder i en kartellignende konstruktion, tager sig af Hollywoods film. Det er naturligvis ikke holdbart, der kan aldrig præsteres en sammenhængende indsats, og de enkelte distributører er for små til at tage sig af andet end de nationale producenter, de arbejder sammen med. Distribution på tværs af de europæiske lande er derfor sparsom, som vi kan se af den 7 %-markedsandel, film fra resten af Europa tilsammen kan opnå i gennemsnit.

EU-kommissionen støtter gennem Media-programmet bl.a. distributionen af film i Europa; men resultatet kan næppe måles. De fleste film, der vises i andre lande end oprindelseslandet, modtager ganske vist støtte fra EU; men det siger intet om, i hvilket omfang filmene af den grund bliver set. Filosofien synes at være, at hvis der blot ydes støtte, skal det nok gå. Om der kunne være noget i vejen med filmene diskuteres ikke – det er nemlig meget mere kompliceret end at administrere automatiske støtteordninger. Men sandheden er formentlig, at de film der har et publikumspotentiale – og som er dem, der leverer den 7 %-markedsandel – alligevel ville være blevet solgt til andre EU-lande.

Europæisk versus amerikansk film

Der er altså noget andet galt. Der er ikke nogen entydig forklaring, og der vil i hvert fald være stor uenighed om årsagerne. Men jeg vil alligevel gerne komme med nogle bud: Filmene er for dårlige, der er ingen stjerner og man bliver for tit skuffet over manglen på en god historie.

Mange lande, som tidligere havde stor produktion og prestige, synes at have mistet det særpræg eller identitet, som tidligere var kendetegnet og attraktionen.

Der er stadig en dominerende præference for auteur-traditionen, hvor filmen er instruktørens personlige budskab og kameraet hans pen. Og mens der ikke er noget galt med auteurs – de har frembragt nogle af de mest markante og betydningsfulde kunstværker – så er det i realiteten sjældent man møder dem. Der er imidlertid lavet tusindvis af film under auteurbanneret, og det har givetvis været med til at fjerne filmen fra folket uden for den sags skyld at have resulteret i stor kunst.

Europæisk mainstream eksisterer ikke som begreb. Mainstream er en forkæret betegnelse for industriproducerede Hollywood-film, som bestemt ikke er kunst, og heller ikke giver sig ud for at være det; men som i bedste fald kan være god underholdning, og som under alle omstændigheder er en uundværlig komponent i en levedygtig filmindustri.

(Europæisk film betyder i denne sammenhæng film fremstillet i Europa. Jeg anerkender ikke 'europæisk film' som en identitetsbeskrivelse eller en form-, stil- eller indholdsmæssig karakteristik af de film, der laves i de europæiske lande).

Alle lande producerer naturligvis film, der forsøger at tiltrække et bredt publikum; men ser man på statistikkerne, er det ofte kun 2-3 film, det lykkes for, og det er kun undtagelsesvist, at disse film kan vises i et andet land.

Amerikansk mainstream er derimod veldefineret på samme måde som en *MacDonald*-burger: Markedsføringen fortæller forbrugeren, hvad der kan forventes, og det er det, der leveres. Det kan godt være, det ikke er storslået; men der er ikke noget at klage over – man får det, man har grund til at regne med.

Anderledes med Europæisk film – man får ofte noget helt andet, end man var stillet i udsigt. Markedsføringen er ikke tilrettelagt sådan, at publikum i lang tid er blevet informeret om filmen, dens handling, dens skuespillere, dens særlige kvaliteter, så der derved er skabt forventninger til den kommende oplevelse i biografen.

Markedsføring kan imidlertid ikke redde en film alene – man kan ikke narre publikum. Man ser igen og igen, at publikum allerede på premieren dagen og de første dage har lugtet, om det her er noget, de vil bruge tid og penge på – og det går desværre ofte ud over europæiske film.

Paul Schrader, amerikansk instruktør og først og fremmest manusforfatter bl.a. for Scorsese, siger det sådan her:

“American films are about conflict, in the course of the film the conflict is being resolved. European films are about dilemma and in the course of the film the dilemma is being discussed until the audience falls asleep.”

Der er nok det sande i dette statement, at der er en tendens i europæisk film til at underfortælle en historie, lade løsninger og især slutninger hænge i luften og efterlade publikum utilfredsstillet.

Dansk film - svagheder

Hvad er det – på denne blakkede baggrund – der vender udviklingen i Danmark, så Dansk film, ikke mindst i udlandet, opfattes som den store succes, man må prøve at efterligne? Jeg bliver jævnligt spurgt om formelen for den succes, og jeg må jo skuffe de fleste med, at det er mere sammensat, end det, der kan rummes på en enkel formel. Men lad os først se på, hvad vi har imod os for at opbygge et levedygtigt filmmiljø:

- Sprogbarrierer til de større markeder
- Begrænset adgang til privat investering
- Afhængighed af offentlig støtte

• En lille produktionssektor baseret på national produktion

Når vi har kunnet overkomme ovenstående odds, som taler *imod* en stærk dansk filmindustri, må det forstås i kraft af et gunstigt samspil mellem en række forskellige drivkræfter, der har været forudsætning for udviklingen. Vi, der har til opgave at udmønte filmpolitikken i praksis, analyserer konstant disse for derved kontinuerligt at kunne videreudvikle og optimere dansk filmpolitik.

Dansk films fremgang - uddannelse og planøkonomi

I samspillet mellem filmmiljøet og det offentlige er der gennem 40 års filmpolitik udviklet en *helhedstænkning*, som fra 1998 dels har udmøntet sig i sammenlægningen af de ældre, mindre institutioner til det nye Filminstitut, som har ansvar for den samlede filmpolitik – og dels i de 4-årige filmforlig, der sikrer langsigtet planlægning i hele produktions- og distributionssektoren.

Helhedstænkningen medfører, at der gøres en sammenhængende indsats for "fødekæden" i dansk film. Denne sammenhængende indsats gælder de enkelte films tilblivelse fra idéudvikling og realisering, over lancering og fremvisning i renoverede biografer over hele landet og på internationale filmfestivaler, til sikringen af dem for eftertiden via arkiv og museal virksomhed og nyudgivelse. Men den gælder også bredere i forhold til adgangen til og forståelsen af mediet – fra børnenes eksperimenterende filmstudie, FILM-X, over skolernes filmundervisning, Station Next, Den Europæiske Filmhøjskole, Filminstitutets filmværksted, de eksterne værksteder – og sidst, men ikke mindst, til Den Danske Filmskole.

Filmskolen er uomtvisteligt en af verdens bedste, og derfra er de studerende med årene kommet til at dominere produktionsmiljøet og indføre nye professionelle og kunstneriske standarder. Og jeg tror samtidig, at filmskolens alternativ til de benhårde vækstbetingelser i filmbranchen er medvirkende til, at vi har en langt stærkere gruppe *kvindelige* instruktører, manuskriptforfattere og producere end i de fleste andre lande.

Enkeltpersoners inspiration og stærke indflydelse kan næppe overvurderes – her kan opregnes et stort antal betydelige udenlandske filmfolk af højeste kaliber, som i mange år blev brugt til at sikre nye tanker og holdninger en permanent plads i bevidstheden. Og da man ikke afgørende kan ændre noget ved hjælp af det, man ønsker at være forskellig fra, var Filmskolen i en årrække derudover på afgørende poster domineret af folk, som ikke havde deres udgangspunkt i den traditionelle danske filmbranche.

Filmskolen har fostret den generation, som virkelig gjorde det kunstneriske og kommercielle gennembrud for dansk film. Her kan nævnes mellemgenerationens Lars von Trier og Peter Aalbæk Jensen, der også er centrale aktører i Filmbyen i Avedøre, et kreativt kollektiv i særklasse, som sammen med Nimbus Film har etableret et nyt kvalitetsniveau og nye finansieringsformer med inddragelse af mange udenlandske aktører. Instruktører som Thomas Vinterberg, Lone Scherfig, Susanne Bier, Ole Chr. Madsen, Per Fly, Niels Arden har deres platform her. Tag Filmskolens indflydelse bort og der er intet blivende tilbage.

Der er naturligvis mange andre inden for de centrale fagområder, som har været med til at frembringe de enkelte værker og skabe den generelle opdrift, der har løftet dansk film ud af provinsialismen. Filmmiljøet er forgrenet og dannet af mange små selskaber, det afgørende er, at sektoren har nået en størrelse, der repræsenterer en kritisk masse af initiativ, talent og vision.

De seneste års samspil mellem tv og film har yderligere givet en synergieffekt af dimensioner. Det skyldes dels tv-stationernes forligsbestemte økonomiske engagement på filmområdet, men også at tv de sidste 10 år har baseret deres drama produktion på kreative kræfter fra filmmiljøet.

Overordnet har det haft betydning, at filmen kom ud af det

eksklusive hjørne, den havde fået malet sig op i. Fra at have været en foreteelse, der var tungt støttet af staten og kun nåede ud til en snæver kreds af særligt interesserede, kommer filmene nu ud til en langt bredere skare, og en heldig blanding af *volumen, kvalitet og diversitet* bevirker, at der regelmæssigt er en dansk film for enhver smag i biografen. Dansk film vinder endelig sit publikum tilbage.

Den offentlige støtte, organisering og effekt

Jeg vil gerne vise, hvordan forvaltningen af støtten afgørende er ændret, og hvordan DFI er blevet en aktiv spiller i udviklingen. Men lad os først opregne de potentielt negative sider ved offentlig støtte – *den negative spiral*, som vi kender den fra for ikke så forfærdeligt mange år siden:

- Offentlig støtte reducerer afhængigheden af markedet
- Producenterne lever af at lave filmene – ikke af at sælge dem
- Gevinst og risiko elimineres
- Initiativ bliver en mangelvare
- Publikum er overflødig

Omtrent sådan så situationen i dansk film ud, da de første tegn på, at et kunstnerisk opsving var på vej i dansk film, viste sig omkring 1996 med film som Michael Obels og Ole Bornedals *Nattevagten* og Nicholas Refns *Pusher*. Set i det samlede regnskab kunne det imidlertid stadigvæk næsten ikke registreres på publikumstallet på det tidspunkt.

Dansk film havde efter år med mere eller mindre tåbelige film (*Walter og Carlo*, *Jydekompaniet*, *Kampen om den røde ko*, *Bananen*, *skræl den før din nabo!* osv.) uanset en vis kommerciel succes, et dårligt navn hos danskerne. Publikum skulle overbevises om en ny kvalitet i dansk film, og det sker ikke 'overnight'. I 1998 kommer de to første Dogme film, *Festen* og *Idioterne* ud, de kommer begge i hovedkonkurrence i Cannes, og *Festen* vinder en af hovedpriserne. *Festen*, især, markerer et vendepunkt med kunstnerisk og kommerciel succes, og derefter kommer den ene film efter den anden, som snart vender billedet og opfattelsen af dansk film i et bredt publikums øjne.

Tidspunktet falder sammen med sammenlægning af de tidligere institutioner på filmområdet i det nye Filminstitut, hvis opgave eller udfordring i første omgang består i at bevise, at sammenlægningen har været en rigtig beslutning – noget der var almindelig uenighed om i filmmiljøet og blandt politikerne, som havde gennemført den nye lov.

Et bærende princip i omlægningen bliver, at instituttet – udover at dele penge ud – skal skabe en værditilførsel igen – hele produktions- og distributionskæden. De gamle institutioner har primært fungeret som passive bevillingsinstanser, eller det man populært kan kalde et forsinkende led mellem finansministeriet og producenterne bankkonti.

Der skal altså skabes en filmpolitisk og strategisk understøttelse af de fagprofessionelle ambitioner og visioner.

Det første der sker, er, at der formuleres en samlet 4-årig handlingsplan for hele filmområdet fra udvikling, produktion, distribution, markedsføring til arkiv og cinematek.

Handlingsplanen forudsætter, at instituttets medarbejdere er fagligt højt kvalificerede, sådan at de kan møde ansøgerne i øjenhøjde og bidrage aktivt til udvikling og optimering af filmprojekterne igennem alle faser af deres tilblivelse og deres vej til publikum. Man kan nemlig ikke etablere et frugtbart samspil med en ufaglig bevillingsinstans, der kun fungerer på basis af den myndighed, den har fået overdraget.

Handlingsplanen bygger endvidere på en stram mål- og resultatstyring. Kvalitet og volumen sættes op som størrelser, der i lige høj grad skal bidrage til at give danske film synlighed og gennemslagskraft. Institutet påtager sig også ansvar for at minimere risikoen for den offentlige investering.

I kraft af disse nye principper, baseret på en blanding af faglig professionalisme og professionel resultatstyring, kan det nye institut skabe sammenhæng og helhed i politikken – det, som vi kalder dansk films fødekæde.

Filminstitutet lancerer Handlingsplanen i foråret 1998, og når til enighed med regeringen om en 75 % forøgelse af den samlede bevilling over 4 år. Det er ekstra 450 millioner over perioden. Det forpligter og gør den planlagte resultatstyring endnu mere påkrævet.

De eksterne faglige miljøer mener imidlertid for størstedelens vedkommende, at den nye støtte blot er velfortjent, og man forstår simpelthen ikke helt Filminstitutets nye rolle og nye prioriteringer. Internt støder medarbejdergrupperne fra de gamle institutioner sammen med nye medarbejdere med andre og ofte bedre fagprofessionelle kvalifikationer. Og alle parter har generelt svært ved at forstå, at den *overordnede styring* ikke kan overlades til faglige vurderinger alene.

Ikke desto mindre lykkes det, at få startet en positiv spiral med en overordnet styring, der fokuserer på følgende:

- Sikring af et levedygtigt filmmiljø
- Balance mellem offentlig støtte og privat initiativ og risiko
- Støtte i alle dele af værdikæden
- Initiativer i branchen animeres
- Filminstitutet er sparringspartner for filmmiljøet
- Publikum er altid en prioritet

I dag er der opnået balance mellem det, vi har set i det foregående som yderpunkter: kunsten og pengene, ambition og realitet, værk og publikum.

Dansk film - nye opgaver og udfordringer

Hvad står så foran dansk film som de næste udfordringer? Ja, det der aldrig må ske, er at tro, at der er fundet en statisk tilstand, som man kan forblive i – at det, der synes ideelt lige nu, kan vedblive at være det uden at ændres. Den potentielle trussel er, at selvtilfredsheden over opnåede resultater breder sig og risikoen for imitationen og faste formler sætter ind. Uden for Danmark er det en almindelig opfattelse, at vi har fundet "formlen". Det er når eller hvis vi selv begynder at tro på det, at vi har et problem.

Der er meget at gøre og meget der kan gøres.

Vi kan lære af udviklingen i Europa, som vi har set en flig af hér, at selv store filmkunstnere ikke har kunnet konsolidere produktionen i deres lande og ikke har kunnet opbygge et bæredygtigt og troværdigt alternativ til Hollywood-industriproduktion.

Det skyldes igen, at vi i Europa ikke kan få den vertikale integration ind i hovedet. Vi er alle disponerede til at tænke på filmkunsten og de store filmkunstnere; men de kommer nu en gang, når de kommer – i bedste fald hjulpet af et ordentligt uddannelsessystem; men de kan ikke udfolde sig uden et stærkt og aktivt fagligt miljø. De skaber ingen infrastruktur og kan selv ikke fungere uden en sådan. Uden professionelle fagfolk i alle de mange ekspertiseområder, der er nødvendige for at kunne lave film på et vist niveau, går det ikke. Der skal også fysiske anlæg til, og der skal være producere og distributører og biografer, der kan danne basis for finansieringen.

Alt det kan ikke skabes og eksistere på grundlag af nogle få instruktører og deres mesterværker. Derfor er der al mulig grund til at se på udviklingen af det der med et foragtet ord kaldes mainstream – uden mainstream produktion, ingen økonomi i værdikæden. Ingen økonomi, ingen infrastruktur, og ikke mindst – ingen biografer. At der uden de skelsættende filmkunstneriske landmarks heller ikke er en værdifuld filmkultur siger sig selv.

Man kan hævde, at var det ikke for amerikansk film (dvs. Hollywood), ville der ikke være mange biografer, hvor vi kunne vise vores diversitet af filmkunst og underholdning. USA har som nævnt gennemsnitligt 72 % af biografmarkedet i EU15 (mere i EU25), og den indtjening det repræsenterer har muliggjort investering i moderne teknologi og komfort, som har været afgørende for at kunne trække folk i biografen – også til de film, vi prioriterer.

Skal dansk film bibeholde sin plads på det danske biograf-

marked, skal filmene sikre en indtjening, der er ligeså god eller bedre end på Hollywood-film. Det er sådan nu, at en gennemsnitlig dansk film ses af ca. 2,5 gange så mange mennesker som en amerikansk film, der er bare så mange flere af de amerikanske, at man som publikum kan få det indtryk, at der ikke er andet på markedet. Derfor er det afgørende, at synligheden af danske film fortsat sikres ved et relativt stort volumen, og at man ikke forfalder til at tro, at danske film skal internationaliseres. Fastholdelse af en klar dansk identitet, er forudsætningen for succes på hjemmemarkedet såvel som internationalt.

Der skal igen og igen satses på uddannelse, udvikling af talentmassen (som det f.eks. sker med talentudviklingsordningen, New Danish Screen), indholdsmæssig og formmæssig innovation, arbejds- og produktionsprocesser, udnyttelse af nye indkomststrømme fra digitale distributionsformer (on-line service, VoD, mobilenheder, etc.).

Der er ingen lang tradition for intensiv satsning på udvikling, og der mangler forståelse for, at projekter der ikke realiseres, ikke er identisk med spildt energi eller spildte penge. Filmverdenen skal blive bedre til at sammenligne sig med andre erhvervsområder og deres satsninger og forstå, at film i *den forstand* ikke er noget særligt.

Der findes næppe nogen anden branche, hvor optimismen og troen på mirakler har en så fremtrædende plads i beslutningen om at investere i nye projekter, så hvis man kan fastholde dét sammen med en mere koldblodig og langsigtet udviklingsstrategi, er der håb for, at den danske succes kan fastholdes.

Enhver form for udvikling – hvad enten det gælder talenterne eller konkrete projekter – er imidlertid helt afhængig af statslig støtte. Producenterne har nemlig ikke alene råd til at satse på noget, som ikke med stor sandsynlighed bliver realiseret. Innovation kan ikke basere sig på det sikre, men må indeholde et afgørende element af udforskning og afprøvning, og derfor må pengene komme fra det offentlige – og de vil være godt givet ud. Faktisk må man hellere tabe 1 mio. kr. ved at nedlægge et projekt, der i udviklingsfasen viser sig ikke at være bæredygtigt, end tabe 6 mio. kr. ved at gå planken ud med et kunstnerisk eller kvalitetsmæssigt dubiøst projekt.

En norsk avisudgiver udtrykker det sådan her: Den avis-koncern, som ignorerer katedralen, vil forringe sin egen børs-værdi. Det kan med al mulig berettigelse overføres til filmens konditioner. Dansk films "børsværdi" i bred forstand skal sikres ved initiativer i det professionelle filmmiljø – uanset det ikke kan finansieres der. Men det private initiativ kan fastholdes og udfordres i kraft af offentlig støtte og samspil med en aktiv bevillingsinstans.

Børsværdien kan også forstås som værdien af dansk film som kvalitetsbrand – det må fastholdes, og det indebærer, at man fra Filminstitutets side bør modvirke produktion af kvalitetsmæssigt underlødige film.

YDRE OG INDRE FJENDER – TO SÆT UDFORDRINGER

WTO / GATS (General Agreement on Trade in Services)

Det er her definitionen af kulturprodukter som kunst eller vare forhandles.

I frihandlens og den frie konkurrences navn hævder især USA, at når f.eks. en film distribueres, skal den behandles som en vare på linie med alle andre varer. Film kan derfor ikke gøres til genstand for præferentiel behandling, altså modtage statsstøtte. I 1993 fører støtteordningerne, som opfattes som

protektionistiske, til stor debat under GATT (General Agreement on Tariffs and Trade, nu WTO) forhandlingerne. USA mener, at den europæiske filmpolitik fører til forvridning af markedet og forhindrer lige konkurrencevilkår. Takket være den franske indsats i forhandlingerne indføres "the cultural exemption" (den kulturelle fritagelse/dispensation, *red.*): Film er ikke en vare, men et kulturelt betinget kunstnerisk produkt, som ikke kan sammenlignes med støvsugere, biler og kartofler. Den franske kulturminister, Jack Lang, udtaler at aftalen er "kunstens og kunstnernes sejr over kommercialiseringen af kulturen".

Den første indsats mod statsstøtte handlede overvejende om produktionsstøtte, som USA mente forringede deres konkurrencesituation på det europæiske marked. Henover den 10-års periode, der er forløbet siden 1993, har de udbredte støttesystemer i Europa imidlertid ikke ændret på den amerikanske markedsandel på det europæiske biografmarked. Den ligger nogenlunde stabilt på 72 % +/- . Resten kan Europa og den øvrige verden slås om. Men gennemsnit er én ting, situationen er meget værre i mange lande, hvor den amerikanske markedsandel ligger oppe i firserne og halvfemserne.

Den forhandling, der foregår under DOHA-runden* er fokuseret på "new services" – nye tjenesteydelser, og det drejer sig på filmområdet om den kommende digitale distribution af audio-visuelle værker. Igen med USA i spidsen ønskes en liberalisering, som i givet fald ville indebære, at statslige støtteordninger til gavn for den nationale distribution af film ikke ville være mulige.

Den digitale distribution og forevisning vil imidlertid ændre de kendte distributionsformer og indkomstfordelingen mellem de forskellige led fra produktion til forbruger – og i den forbindelse repræsenterer den decentrale filmistributionssektor i Europa en katastrofe, når den digitale distribution slår igennem – uden indgreb kan det kun øge den amerikanske markedsdominans.

Det handler ikke om, hvorvidt man er for frihandel; men om man er imod monopol, og om hvorvidt man sætter kulturelle værdier højere end at give frit spil for den dominerende producent.

EU DG-Competition

Konkurrencedirektoratet forsøger med jævne mellemrum at blande sig i EU-landenes støtteordninger – det drejer sig dels om støtteniveauer, dels om territorialiseringsbestemmelser for den statslige støttes anvendelse. Den liberalisering, som EU er fortalende for, kan imidlertid medføre fragmentering af mange landes filmindustrier, ødelægge en sammenhængende produktionsstruktur og dermed også på længere sigt bevirke, at ekspertise på en række områder skal findes i et andet land. Ønsket om at skabe konkurrence i produktionsleddet har dels et almindeligt liberalistisk udgangspunkt, dels er det båret af en forestilling om, at der kommer bedre 'europæiske' film ud af at se Europa som eet marked, og derfor også som eet produktionssted. Imidlertid vil nationale film, som oftest være bundet til stedets genkendelighed, skuespillere, sprog osv., og det bliver kunstigt og meningsløst at påtvinge dem produktionsvilkår, som ikke naturligt støtter projekterne. Det afgørende må være, at der er en klar konkurrence i detailledet, nemlig ved box-office både imellem europæiske film og mellem nationale/europæiske film og amerikanske film.

Baggrunden for konkurrencedirektoratets indblanding er forestillingen om det fælles europæiske marked, hvor borgerne, tjenesteydelser, varer og kapital flytter frit rundt. Sådan bliver film imidlertid ikke lavet og konsumeret – det er retorik mere end realitet. De fleste film i Europa, er, hvad enten man kan lide det eller ej, udtryk for national kultur og identitet, og kan derfor ikke skabes i et tomrum mellem kulturer. Eventyrfilm, animationsfilm, science fiction film og visse historiske film realiseres meget ofte i koproduktionssamarbejde mellem

europæiske lande; men det er fordi, det er naturligt betinget, og fordi filmene fra starten sigter mod flere og bredere markeder.

Hvis territorialiseringsbestemmelserne ophæves eller ændres væsentligt, vil det betyde, at producenterne ville kunne anvende den statslige støtte hvor som helst inden for EU, og det er ikke svært at gætte på, hvordan det ville påvirke det enkelte lands villighed til at stille støttemidler til rådighed for den nationale filmproduktion.

UNESCO'S Rolle

UNESCO's konvention om beskyttelse af den kulturelle mangfoldighed, som nu hedder "Konventionen om beskyttelse af diversiteten af kulturelt indhold og kunstneriske udtryk", handler i korthed om at beskytte nationale kulturelle udtryk og ytringer mod globaliseringen.

Konventionen, som skal forelægges UNESCO General Conference i oktober, har normsættende karakter, og vil kunne påvirke de forhandlinger der foregår i WTO. USA udfolder – ikke overraskende – som sædvanligt store bestræbelser for at udvande eller helst udskyde behandlingen. USA er først og fremmest imod, at en konvention på kulturområdet kunne få nogen som helst indflydelse på frihandelsaftalerne.

Europa vil som helhed ikke være værst stillet uden en konvention; men lande, som ikke har en etableret film og tv-industri, hvilket gælder alle udviklingslandene, vil være dårligere stillet og naturligvis endnu dårligere stillet, hvis WTO forhandlingerne giver frit spil for den amerikanske underholdsindustri – med alt hvad det indebærer.

Den digitale omstilling og filmbranchens struktur

Jeg har tidligere berørt den fragmenterede branchestruktur, domineret af små selskaber. Uanset hvor meget positivt der kan siges herom, så er de små selskaber alt for sårbare og kan ikke løbende generere høj kvalitetsprojekter, det kræver ikke blot kapital, men først og fremmest kompetenceklynger, som besidder alle de kompetencer, der er nødvendige både kunstnerisk, finansierings- og afsætningsmæssigt. Et mindre antal stærke – og meget gerne meget forskellige – selskaber ville betyde en væsentlig styrkelse af dansk films konkurrenceevne både i Danmark og internationalt.

Det bliver også fremover nødvendigt, at danske distributionselskaber går aktivt ind i at etablere netværk med resten af Europa. Jeg har i forbindelse med WTO-problematikken påpeget, at den atomiserede europæiske distributionssektor vil være katastrofal, når digitaliseringen af distribution og forevisning slår igennem, og lægger Europa åben for en ny amerikansk dominans.

Kan vi forstå og realisere, at vi på det overordnede filmpolitiske plan skal handle sammen – og holde alle parametre i balance – er der imidlertid en rimelig sandsynlighed for, at dansk films succes kan fortsætte i forståelse for at balancen mellem børs og katedral er nødvendig ■

* DOHA-RUNDEN: De væsentligste internationale handelsforhandlinger er Doha-Runden, som foregår indenfor Verdenshandelsorganisationen, WTO. Runden blev igangsat i Doha (Qatar) i 2001, deraf navnet. Doha-Runden drejer sig om at liberalisere verdenshandelen til gavn for verdensøkonomien.

NYSGERRIGHED & GOD ENERGI

FILM har talt med den nye kort- og dokumentarfilmkonsulent, Michael Haslund-Christensen.

AF AGNETE STJERNFELT

Nysgerrighed, frihed og god energi synes at være nøgleordene. I hvert fald dukker de op igen og igen i samtalen med DFI's nye kort- og dokumentarfilmkonsulent Michael Haslund-Christensen (MHC). Og ser man på hans eget forløb i filmbranchen, giver det god mening. MHC startede i filmbranchen for tyve år siden med at lave musikvideoer og reklamefilm. Men snart tog nysgerrigheden og ønsket om personlig frihed til at følge sit eget drive overhånd, så i 1988 lavede han dokumentarfilmen *I Fridtjof Nansens fodspor over Indlandsisen*, hvor han selv var både producer, instruktør og lydmand. Det blev adgangsbilletten til en plads som producerelev på Filmskolen og startskuddet til et liv med dokumentarfilm.

Hvorfor blev det egentlig lige dokumentar for dit vedkommende?

"Jeg har en teori: I en spillefilm bruger du de erfaringer, du allerede har, du reflekterer baglæns over dine erfaringer. Hvis din film nu ikke bliver til noget, så har du brugt to år på noget, som du allerede havde en indsigt i; men du er ikke kommet så meget videre selv. Med dokumentarfilm derimod kigger du fremover og siger: "Det hér, det ved jeg ikke så meget om – det skal jeg finde ud af!" Hvis filmen så ikke bliver til noget, så har du i hvert fald fået det med dig."

UDKANTSFASCINATIONER

Du har lavet en del fra de mere eksotiske hjørner af kloden. Hvordan er vejen fra den matematisk-biologiske studentereksamen, jeg ved du har, til de der mærkelige udkantsfascinationer?

"Jamen, matematisk-biologisk studentereksamen, det var jo bare noget, der skulle overstås. Efterfølgende var jeg ude og rejse nogle år, og fandt ud af, at lave film ville være en god måde at rejse på. Du får en stor indsigt, samarbejder med folk undervejs, og får en masse viden fra de mennesker du møder, da alle som regel finder det interessant at nogen er interesseret i dem.

Jeg ser det nu ikke selv som så eksotisk. Jeg vil

hellere kalde det et internationalt perspektiv, og hvis jeg laver en film fra Afghanistan eller en film fra Nordpolen eller USA – så har den altså et større potentiale til at blive vist rundt omkring i verden end en film, som tager udgangspunkt i Amager – og dog, måske passer det heller ikke. Bottom line er jo, at en god film er en god film, så den kan selvfølgelig vandre ligeså langt. Men personligt har jeg altså haft en emnemæssig interesse i at lære andre steder på kloden at kende, og at se tingene fra en anden vinkel. Det kunne handle om en film som optages i Afghanistan lige nu som berørte æresbegrebet. Et emne vi hele tiden forholder os til i integrationsdebatten. Ved at arbejde med begrebet dér, hvor det er en del af kulturen, kunne filmen forhåbentlig åbne vores øjne på en anden måde og blive et interessant bidrag til debatten og folks holdninger generelt.

VISIONER FOR KONSULENTROLLEN

Holdsammensætning, fokus og tillid er det, der optager MHC mest, når man spørger til hans nye rolle som konsulent:

"Hvad angår den type projekter, der søger uden at have en holdsammensætning er konsulentens rolle bl.a. at spørge: 'Har du prøvet at snakke med den her manuskriptforfatter? Hvem har du som fotograf? Hvorfor har du valgt vedkommende? Hvad er det, I skal? Har I prøvet at snakke om dét?' – eller: 'Den lyd, du gerne vil have til at udtrykke alt det her – kender du nogen lydmænd, der kan realisere det? Har du nogen idéer om, hvem det skal være og hvorfor?'"

Og så er der de historier, der har *mange lag*. Eftersom man stadig kun har én fortælle tid, nemlig fra start til slut, så er det godt på forhånd at tænke over, hvor man bruger kræfterne. Man kan jo fokusere på det hele for at have materiale til efterarbejdet. Men man kan også tage valg undervejs og på forhånd vælge hvor substansen er og fokusere på, hvad der skal arbejdes med for at fortælle historien – i stedet for at udsætte alt for mange store beslutninger til klipperummet.

På den anden side er der så de projekter, der både kommer med en god holdsammensætning og med stor produktionserfaring – dér synes jeg ikke, det er nødvendigt, at konsulenten kommer ind med så mange kommentarer, for ansvaret ligger jo alligevel hos den udførende. Det vigtigste for mig er med den

type projekter, det er, at instruktør og producent har en idé med deres projekt, at de har en vision med det: 'hvad er det, det her det skal?' og så, at de har en realistisk holdning til, hvad deres projekt kan, og hvorfor det lige er dem, der skal lave den film.

Først og fremmest handler det om den energi, der ligger bag – hvis der er en energi, der *vil*, der *kan* – der kan motivere folk, der kan få folk ind foran kameraet, der kan åbne døre, der kan få adgang osv. – så skal det også belønnes med tillid. Med de nye teknologiske midler kan man jo i princippet gøre hvad som helst. Men det er de færreste projekter, der formår at holde fast og færdiggøre med samme nerve hele vejen igennem. Og det er også de færreste projekter, hvor fortællingen formår at blive til noget andet end den dér *idé* om et eller andet. Faktisk siger min erfaring mig, at ud af 10 ideer er der som regel én til to, der i realiteten kan blive til en film.

Principielt synes jeg derudover, at DFI-støttede dokumentarfilm skal være film, der også dyrker formsproget, lagene, filosofien – noget som ikke er sort/hvidt, og noget som ikke bare er en direkte fortælling."

Hvad vil du som konsulent lægge mest vægt på, når du skal vælge og tage stilling til de mange støtteansøgninger?

"Først og fremmest så har jeg den holdning, at det at lave en dokumentarfilm, det er noget med at kaste skytset og gå ind et sted for at få noget, som du ikke forventede. Hvis du bare skal ud og dokumentere noget, som du allerede i forvejen véd, og ikke er parat til at ændre noget ved din egen holdning, så synes jeg, at så skal det laves hurtigt og enkelt, og så er der ikke noget behov for at få 'forskningspenge', som DFI's støtte midler jo er.

Overordnet vil jeg som konsulent gerne være ambassadør for de projekter, jeg vælger at følge, og prøve at hjælpe med at få smedet produktionen sammen på fornuftig vis med de relativt få interessenter (investorerne), der er til den her genre. Dette for at henlede energien på det filmiske arbejde i stedet for det som ofte er tilfældet – at al energien drænes ud af projektet i den finansielle marathon. Hvis det kunne lykkes, så ville det forhåbentlig øge muligheden for at se mere aktuelle emner bearbejdet kreativt i dokumentarfilm.

Jeg vil også gerne forsøge at styrke håndværket i at 'fortælle historier' ved – i højere grad end tilfældet



” I en spillefilm bruger du de erfaringer, du allerede har, du reflekterer baglæns over dine erfaringer. Hvis din film nu ikke bliver til noget, så har du brugt to år på noget, som du allerede havde en indsigt i; men du er ikke kommet så meget videre selv.

Med dokumentarfilm derimod kigger du fremover og siger: 'Det hér, det ved jeg ikke så meget om - det skal jeg finde ud af!' Hvis filmen så ikke bliver til noget, så har du i hvert fald fået det med dig.”

er nu - at engagere og aktivere de talenter, der i dag udelukkende arbejder inden for spillefilmen, til at deltage i udviklingen af dokumentarfilmgenren, eftersom netop dokumentargenren er et rigtigt godt felt at udvikle nye filmiske formsprog og fortællemåder i.

HURTIGE, KLARE UDMELDINGER

MHC har også en ambition om at forsøge at behandle ansøgningerne så hurtigt som muligt:

”Det er min intention. Hvis en konsulent ikke mener, at et projekt er noget, så gælder det om at melde ud ret hurtigt, gerne i korte afslag i stedet for at ansøgeren skal vente på at få et argumenteret afslag, som jo tager lang tid at formulere. Det vigtigste er - efter min mening - at man som udførende ikke sidder et år med en idé, hvor man tror, at det er der gang i, og så har der aldrig været det. Så hellere ud fra et evt. afslag vurdere sagen igen og finde andre veje at komme videre på. Så kan man snakke om projektet med de folk, man laver det sammen med, på en helt anden måde.

Hvis jeg selv som konsulent har taget fejl af et projekt, som jeg ikke er gået ind i, og det så viser sig, at det bliver pisse godt, så vil jeg på den anden side også gerne have mulighed for at kunne gøre noget. Der skal være en mulighed for at få en bonus. Altså, hvis du har arbejdet i to år på et projekt uden økonomi og har taget al risikoen, så synes jeg, at det er unfair, at tv så køber det for en visningspris på 50.000 kr. Så er der ikke noget sats i noget som helst, og den holdning kunne jeg godt tænke mig at prøve at være med til at ændre.

Den dygtige konsulent er for mig en, der er realistisk på projektets vegne, og som tager det alvorligt på de præmisser der er - og alvorligt, det er både at kunne sige: 'Det her, det skal vi gå i gang med' eller 'det her, det skal vi overhovedet ikke gå i gang med'.”

UDVIKLING

”Det afgørende i en udvikling er, at man kommer med en idé eller et emne - og så er spørgsmålet: Hvad er det, du vil gøre med det? Hvad er det, du vil lave med det? Hvad kan hovedpersonen? Hvad skal han/hun trække? Er det et ansigt, der taler? Eller er det et ansigt, der er berørt? Er det en voice-over eller er det ikke? Hvad er det, der styrker det her? Hvad er det, der gør, at det fortælles?

Det vil jeg gerne fokusere på – og nå frem til – før man går i gang.

Jeg vil f.eks. gerne arbejde med udviklingsprojekter, hvor man helt klart siger, at 'den her udvikling, den sigter ikke mod en færdig film, men mod det næste skridt i filmens proces, der f.eks. kunne være at finde ud af, om den hovedperson, man har i tankerne er skarp nok og kan det, som instruktøren forventer, at han/hun skal kunne. Og kan de så ikke det, jamen, så er det bare ikke ham eller hende, der skal trække det store læs i fortællingen! Så må man definere nogle andre elementer, der skal på banen for at formidle historien – eller også så skal det så ikke være en af de film, der skal igangsættes det år."

Du vil altså gerne udvikle mere og tidligere ind i processen?

"Nej, det er egentlig ikke det, jeg mener. Jeg synes tværtimod, at hele udviklingsstrategien inden for de sidste fem år har været god. Men set i lyset af, hvor svært det er at finansiere et projekt, ville det være godt, hvis man hurtigere kunne nå frem til at kunne tage nogle valg, og blive enige om nogle klarere begreber om, hvorvidt der er mere i det eller ej på baggrund af en udviklingsproces. Fordi folk hænger alt for længe fast i, at måske bliver det til noget, og måske bliver det ikke til noget. Og som udførende er man låst tidsmæssigt, man kan ikke gøre noget andet – og det synes jeg er lidt af en lortelag."

RESEARCH & DRAMATURGI

MHC er meget optaget af den dramaturgiske gennemarbejdning af dokumentarfilmen:

"Der findes selvfølgelig ikke en formel for, hvordan man laver en dokumentarfilm – og alligevel så gør der jo. For helt basalt handler det jo om *timelinefortællingen*, altså: 'Filmen starter hér og slutter dér – hvad er det, den går igennem?' En film kan så og så meget i den halvanden time eller tyve minutter, den skal fortælles i. Og dér har manuskriptforfatteren altså nogle dramaturgiske værktøjer, som hedder: 'Hvad er den *timeline*? Hvad er det, der sker på den?' På den måde synes jeg, at dramaturgerne kan en del. De kan i hvert fald bokse med instruktøren og researcheren og sige: 'Hvor meget er der plads til?' – og forhåbentlig også anviser hvordan."

Research er en anden kæphest: "En grundig research er helt afgørende for at der kan komme en ordentlig film ud af det. Personligt har jeg f.eks. flere gange brugt antropologer, som selv havde forskning i gang inden for det, jeg har villet lave film om. Og hvis både antropologen og instruktøren kender deres egne begrænsninger, så kan de bruge hinanden enormt godt; men hvis antropologen vil lave en film og dokumentaristen vil lave en ph.d.-afhandling, så fungerer det ikke rigtigt.

Brugen af researchere er imidlertid også et økonomisk spørgsmål, og det er vigtigt at lave nogle koblinger, for filmen kan ikke finansiere det hele. Det handler om at finde nogle folk, der har så meget indsigt i ens emne, at de finder det, at der bliver lavet en film, som en interessant formidling i det, som de har arbejdet med i måske tyve år.

Og så er det så bare at finde balancen og rollen imellem de to – forhåbentlig sådan, at researcheren har en økonomi, der dækker dem af. I nogle tilfælde kan dokumentarfilmen måske gøre det; men i de fleste tilfælde vil den ikke kunne aflønne en researcher, sådan er virkeligheden desværre. Så det ideelle samarbejde i en startfase mellem instruktør, researcher og producent er baseret på en realistisk fornemmelse af ...'hvad satser vi og hvorfor?'"

FØDEKÆDEN & DE MANGE SMÅ PRODUCENTER

MHC har gennem mange år drevet sit eget lille firma; men han ser også en udfordring i at få etableret større produktionsenheder på dokumentarområdet i Danmark.

"Jeg tror, at det som mange dokumentarister vælger, det er et interessant liv. Det gælder også produktions-selskaber der laver dokumentarfilm.

Men hvis der kunne skabes en fødekæde for dokumentarfilm, hvor tv er bedre inde, hvor folk er villige til at betale for at se filmene i en eller anden distributionsform, og hvor der er en bedre international finansiering, så kan der også komme en større kontinuitet i de enkelte selskabers produktion. Og så kan man etablere nogle større produktionsenheder med mere now how – og de film, der kan noget mere, vil så søge derhen for at udnytte det potentiale, der ligger

i sådan et selskab, der har mere erfaring indenfor et specifikt område.

Vi har jo Norden som et rigtig godt finansierings- og formidlingsgrundlag; men jeg synes, at der burde være nogen, der specialiserede sig mere i *resten* af Europa, både finansieringsmæssigt og markeds-mæssigt. Altså – hvad er det for et marked, hvad er det for en distribution, hvad er der af muligheder for at få noget mere ud af filmene?

Man kunne ønske sig, at de selskaber, der er, definerede sig selv skarpere – frem for at være funderet på, hvad der er muligt at få igennem hos en tv-redaktør eller den siddende konsulent – det bliver for fnidret, det bliver for smalt."

EN 'HALVFED'

Interviewet er slut, og båndoptageren er faktisk slukket, da MHC pludselig kommer i tanker om en sidste ting, der ligger ham på sinde:

"Jeg kunne godt tænke mig en større diversitet i de film der bliver lavet. Der skal naturligvis store projekter til; men jeg synes, at der er mange projekter, hvor piloterne er hamrende interessante, men som taber pusten pga. det store finansieringsarbejde og fordi man skal op på et niveau, hvor æstetikken går ind og tager over. Med de nye teknikker der er til at lave film, ved jeg jo, at der bliver lavet projekter, som har alt det grundlæggende materiale på plads, og som kun mangler, at der laves den overbygning på det hele, som gør, at det bliver til en filmisk fortælling – og så drejer det sig måske kun om nogle få ekstraoptagelser og at få postproduktionens rammer i hus, fordi bearbejdningen løbende har fundet frem til essensen i filmen."

Altså – længere ud i hjørnerne af, hvad systemet kan og mediet kan – både nogle større film og nogle mindre? "Ja, nogle mere rå. Hellere noget med kant, end at det hele ender med sådan noget halv-zenbuddhistisk – hvor man går en helvedes masse igennem, og når man så endelig kommer i gang, er man i virkeligheden mentalt for længst færdig med det og i gang med noget helt andet. Så bliver det sådan en 'halvfed' som det hedder, ikke?" ■

”DANSKE DOKUMENTARISTER SKAL TURDE TØVE OG TVIVLE”

En pulje på 10 mio. kr. og en åben invitation til at forny filmsproget. TalentDok-ordningens leder, Henrik Veileborg, efterlyser de korte, konventionsbrydende dokumentarprojekter.

AF MADRS R. MARIEGAARD

”Det skal være et adelsmærke for danske dokumentarister at turde tøve og tvivle. Ønsket om at opnå det dramaturgisk velfungerende må aldrig medføre, at filmene bliver trygge og pæne, men kedelige,” siger Henrik Veileborg, som har ansvaret for TalentDok-ordningen, der støtter nye dokumentartalenter.

Seks projekter er foreløbig sat i gang med støtte fra TalentDok-ordningen. Veileborg opfordrer flere til at søge og understreger, at ordningen er åben over for projekter med nysgerrighed, åbenhed, tvivl og usikkerhed.

”Et af formålene med TalentDok-

ordningen er at være nyskabende og stille spørgsmålstejn ved ‘plusord’ og konventioner,” siger Henrik Veileborg. Som eksempel nævner han *one man, one camera*-bølgen, der har været forbundet med et ønske om at opnå intimitet og umiddelbarhed i filmene.

”Til sidst er det blevet taget for givet, at intimitet og umiddelbarhed erentydigt godt. Det er blevet ‘plusord’, som vanskeligt kan anfægtes. Den slags automatik i metoder, anskuelser og værdidomme vil vi gerne sætte spørgsmålstejn ved og være med til at anfægte med den nye ordning.”

KORTE, FRISKE FILM

Det ukonventionelle kan være lettere at realisere, hvis man udtrykker sig i korte film – også gerne kortere end den halve time, der er maksimum i TalentDok-ordningen – mener Veileborg. Kortere film betyder hurtigere produktioner, og ”det kan tilføre filmene friskhed og give dem en skitsekarakter. Skitserne kan

man så senere tage frem og udfolde i større værker,” argumenterer han.

”Det undrer mig, at der indtil videre ikke er nogen ansøgere, der har fået den idé at lave en film på for eksempel syv minutter – for det samme budget, men med større præcision,” siger han og henviser til Jørgen Leths, Anne Wivels og Jon Bang Carlsens første film, som også var helt korte.

Med kortere film bliver der flere penge per minut, og Veileborg understreger, at man kan få lige så mange penge til en kort film som til en længere, hvis der er argumenteret ordentligt for dens længde og budget. De relativt flere penge kan så give nye muligheder, siger han; ”man kan for eksempel vælge at optage på 35 millimeter, have større hold eller vente 10 dage på, at noget, der måske kun varer 15 sekunder, indfinder sig.”

SKÆVVREDNE RAMMER

TalentDok-ordningen har først og frem-

mest fokus på filmenes udviklingsfase. Ansøgerne kan få op til 150.000 kroner til denne fase – et relativt højt beløb i forhold til de 750.000 kr., der efterfølgende kan bevilges til produktionssfasen. ”Vi har nænsomt skævvredet bevillingsrammerne, fordi vi gerne vil have mere arbejde, især holdarbejde, ind i udviklingsfasen,” forklarer Veileborg.

”Vi opfordrer filmholdene til at fastholde udviklingsfasens delresultater i alle tænkelige formater,” fortsætter han og giver som eksempler dagbøger, lister over scener, kameraets bevægelser indtegnet på plantegninger, optegnelser over metodiske og æstetiske spilleregler, stillbilleder, researchoptagelser og kopier fra fotobøger. ”Det afgørende,” slutter han, ”er, at materialet er tilgængeligt for det hold, der laver filmen. På den måde kan det danne udgangspunkt for de diskussioner, som kvalificerer den færdige films udformning” ■



Transit to Hope af Maria Mac Dalland er den første film, der har fået produktionsstøtte under Filminstitutets TalentDok-ordning, som støtter nye instruktørtalenter på dokumentarområdet. Filmen, der stadig er i produktion, handler om flygtninge på et dansk asylcenter. Historien ledsages af skitseagtig animation af en ørkenvandring, som symboliserer flygtningenes tilstand. Researchfotos: Jane Vorre / Animationsskitser: Maria Mac Dalland

DFI.DK > FILMSTØTTE > KORT- & DOKUMENTARFILM > STØTTEORDNINGER > TALENTDOK

TALENTDOK er en støtteordning under Filminstitutets konsulentordning for kort- og dokumentarfilm. Ordningen råder over 10 mio. kr. frem til 2006 og har siden 22. november 2004 støttet talentudvikling inden for dokumentarfilm. I modsætning til talentudviklingen på spillefilmområdet, som delvist er finansieret af DR og TV 2, er TalentDok alene finansieret af DFI og administreret inden for den eksisterende ordning på kort- og dokumentarfilmområdet.

FORMÅL: ”Hovedformålet med TalentDok er at bygge bro mellem dokumentarfilmtalenter og den professionelle dokumentarfilmbranche. Nye talenter skal have lettere ved at etablere arbejdsrelationer til erfarne producenter for derved hurtigere at blive integreret i den professionelt arbejdende branche. Producenter skal styrkes i mulighederne for at dyrke talentpleje og herved gives nye instrumenter til udvikling af fremtidens dokumentarfilm.”

STATUS: TalentDok blev startet i november 2004 og har til og med juli i år modtaget i alt 19 ansøgninger, hvoraf seks har fået bevilget udviklingsstøtte. Blandt de seks instruktører har tre en baggrund som animationsinstruktører, to er filmklippere og den sidste har instruktørerfaringer fra udlandet. Filmen *Transit to Hope* er det eneste af de seks projekter, som indtil videre er sat i produktion.

BOOST THE DOX

■ AF PRAMI LARSEN / LEDER AF FILMVÆRKSTEDET

Film kan gøre en forskel – også politisk. Det har Michael Moore senest vist ved at gå ret op imod ”verdens mægtigste mand”, George Bush. *Fahrenheit 9/11* fik publikum i biograferne til en dokumentarfilm. Men det er måske det mindst interessante. *Fahrenheit 9/11* viste bl.a., at USA ikke er en enhed, der i omverden blot omtales som klodens eneste supermagt.

Dansk dokumentarfilm har ingen Michael Moore. Danmark er heller ingen supermagt; men vi har brug for stemmer i den offentlige debat, så den ikke bliver unison.

Senest blev tv-journalistikken klandret for at lægge mere vægt på at sige, præcis hvornår Air Force One satte hjulene på jorden i Kastrup på direkte tv, end at forsøge at være den 3. magt, som pressen har som opgave. George Bush er hverken royal eller rockstjerne, men politiker. Musik, kunst, litteratur og film kan og skal spille med i samfundsudviklingen ved at vise og analysere konsekvenserne af politikernes beslutninger.

Dansk dokumentarfilm har tradition for at være på tværs – at blande sig. Ikke for at genere politikerne, men for at udvikle vores samfund.

Når danske dokumentarister i de senere år har grebet dybt ned i emner som familie, identitet og normer, så er det fordi, det er nødvendige emner at se behandlet – måske i mangel på en værdiskabende ramme som familien, eller fordi globaliseringen har åbnet op for så mange muligheder, at det er blevet endnu vanskeligere at orientere sig i det enorme udbud af livsstile, trends

og svar på små og store spørgsmål i livet.

DEN DYBDEBORENDE, POLITISKE DOKUMENTAR

Modsat har vi ikke set meget til den dybdeborende, politiske dokumentarfilm i de senere år. Det er smukt, når Jørgen Flindt Petersen sætter en ny vinkel på debatten om Israel og Palæstina med *De besatte*. Flere af filmene i serien *Magtens billeder* formåede også at vise nye sider af Danmark; men der skal stadig nyt blod til. Derfor opfordrer vi en ny generation af dokumentarister til at tage handsken op.

BOOST THE DOX kan være en vej og en måde at få unge til at fokusere på de redskaber og kvalifikationer, der skal til, hvis man har lyst til at blande sig. Ud over muligheden for at komme til at lave en dokumentarfilm på rimelige betingelser, ønsker vi også at udstyre holdene bag med viden. Man kommer på skolebænken i research, i at vælge en synsvinkel, i at analysere sine udgangspunkter, i dokumentarfilmens forskellige udtryk og genrer – og i de særlige omstændigheder, der gør dokumentarfilm til en benhård proces i mødet med de medvirkende, i arbejdet med fotografen, og i den opslidende klippefase, hvor filmen skabes og materialet skal stå sin prøve. Vi vil give de medvirkende alt den opbakning, professionelle film- og tv-folk kan give ■

Deadline for korte, skriftlige oplæg: 28. september.

5 projekter ender med at få støtte.

5 film får premiere på den succesfulde cph:dox festival i november 2006.

Læs mere på www.filmworkshop.dk

BOOST THE DOX

Du er engageret i samfundet, under 30 år og har en drøm om at skabe dokumentarfilm. BOOST THE DOX kan blive dit springbræt til filmen. Vi sætter 5 udstyrsbevillinger + 50.000 kr. på højkant.

Med projektet BOOST THE DOX vil vi sætte skub i en ny generation af samfundsengagerede dokumentarister. Du vil få tilbudt workshops, seminarer og idé-udvikling fra professionelle konsulenter, så du kan få skærpet din synsvinkel, provokeret dine fordomme og lært at omsætte tanker og idéer til dokumentariske billeder, i dramatiske og publikumsengagerende forløb.

BOOST THE DOX henvender sig ikke alene til instruktører. Vi opfordrer producere, researchere, klippere, forfattere og fotografer til at tilmelde sig. Kun som et samlet team kan man få en bevilling til at lave en film.

REGLER FOR PRODUKTIONEN

- Du skal være under 30 år for at deltage.
- Alle interesserede får tilbudt seminarer inden udfærdigelse af projektforslag.
- Med deadline den 28. september kan deltagerne indsende ideer til dokumentarfilm. Udgangspunktet for filmene skal være menneskers situation i et socialt, politisk og økonomisk lys – nationalt og globalt. (Max. færdig længde 28 min.).
- De bedste projektforslag kommer i udvikling med hjælp fra professionelle filmfolk – fasen støttes med kontante midler særligt til research: max. kr. 10.000 per projektforslag.
- De udviklede projekter skal pitches for en række konsulenter.
- Konsulenterne vælger max. 5 projektforslag til produktionsbevilling.
- Filmværkstedet stiller digitalt HD optageudstyr og 50.000 kroner til rådighed.
- Konsulenterne følger projekterne i hele produktionsprocessen.
- Filmene skal være færdig til visning på cph:dox festivalen i 2006.
- Holdet har ret til at sælge til tv, DFI har ikke-kommerciel distributionsret.

For yderligere oplysninger tjek www.filmworkshop.dk eller ring til 3374 3480.

FILMWORKSHOP.DK



Aarhus. Foto: Dan Holmberg

BARN- DOMMENS GADER

I to ganske forskellige hjemstavnsfilm, stilet til børn og unge, reflekterer henholdsvis Jytte Rex og Jørgen Leth over byens resonansrum, stedernes magi og erindringens ormehuller.

AF LARS MOVIN

Karla er fem år, snart seks. Hun har et veludviklet sprog, en sund nysgerrighed og en enorm appetit på livet. Hun kan lide at tale med voksne og stille dem spørgsmål om alt det forunderlige i livet og i byen omkring hende. En dag mødes hun ved Rundetårn med digteren Paardekooper (alias Asger Braun). Den



Pigen med fletningen. Foto: Rosemarie Rex



Pigen med fletningen. Framegrab



Pigen med fletningen. Framegrab

høje mand i den sorte digterfrakke bøjer sig ned og fortæller hende om Ewald og Wessel, de to gamle digtere, der hyldes på en fælles sten foran Rundetårn og ligger begravet side om side omme bagved. Så går pigen og digteren sammen over i Kongens Have, hvor de hilser på statuen af H.C. Andersen og taler om den svære kunst at skrive lige præcis det rigtige antal bøger. Ikke for få, men heller ikke for mange.

Sådan et møde ville Jytte Rex gerne selv have haft som barn. Hun voksede op i det indre København, med udsigt til Rundetårn og med skyggen fra Anden Verdenskrig hængende i luften, og der var så meget, hun gerne ville have spurgt de voksne om. Men dengang talte voksne og børn ikke med hinanden i øjenhøjde. Nu har Jytte Rex så i stedet for at begræde sin egen tavse barndom udlevet lysten til at stille spørgsmål gennem sit alter ego Karla, hovedpersonen i filmen *Pigen med fletningen*. På sin rejse gennem nutidens København møder Karla, foruden den høje digter, en dame på 89 år og en gobelinvæverske på Rosenborg Slot, hun tager på kanalfart med den arkitekturkyndige Henrik Sten Møller, og hun diskuterer Jesus på korset med organisten i Vor Frelsers Kirke. Endelig flader hun efter en lang dag ud sammen med sin mor foran fjernsynet til den gamle danske film *Bruden fra Dragstrup* (1955), mens de diskuterer, om de helst vil være Helle Virkner eller Ghita Nørby.

”... jeg kom til at tænke på min gamle drøm om at være en forbyttet prinsesse. Dét løste strukturproblemet, for ved at indsætte Karla som min stedfortræder havde jeg en person, der kunne give liv til de energier og den lyst til samtale og viden, som jeg selv oplevede, men som det ikke var muligt at tilfredsstille dengang.” (Jytte Rex)

Pigen med fletningen er stilet til børn og lavet på opfordring fra Bodil Cold-Ravnkilde, DFI's børnefilmkonsulent. Filmen er produceret parallelt med en anden hjemstavnsfilm for børn og unge, Jørgen Leths *Aarhus*. For begge projekter gælder det, at de – samtidig med at de skulle skildre barndommens steder – gerne måtte reflektere over, hvor den voksne filmskabers billeder stammer fra. Er barndommen en slags hovedstol for den kunstneriske skaben, og hvor direkte trækker man i givet fald på dette reservoir af indtryk og motiver?

JYTTE REX: PIGEN MED FLETNINGEN

“For mig har det været en spændende opgave at gå ind og bevidst prøve at hive fat i de gamle billeder,” siger Jytte Rex. “For de er der jo hele tiden. I dag bor jeg i næsten samme område af København, som jeg gjorde, da jeg var barn, så de krydsninger eller genemsigtigheder i tid, er ikke noget, jeg behøver at opsoge. De opstår hele tiden af sig selv, blot jeg bevæger mig bestemte steder. Eller hvis det regner, kan der opstå sådan en stoflighed, der åbner op til de gamle billeder. På den måde oplever jeg i den nye film en tråd til *Silkevejen* (2004), hvor Holger Bech Nielsen forklarer om universets ormehuller, og om hvordan alting i en vis forstand er til stede på samme tid. Det er en idé, der på forskellige måder ligger i flere af mine film. For eksempel i indledningen til *Planetens spejle* (1991), hvor man passerer igennem det ene rum efter det andet med forskellige mønstre

på gulvene, der viser, at det er nye planer, man går ind i.”

Ligger *Pigen med fletningen* motivisk i forlængelse af Jytte Rex' øvrige værk, har det til gengæld været nyt for hende at skulle tænke i en bestemt aldersafgrænset målgruppe:

“I virkeligheden var det ret kompliceret at få de forskellige lag i filmen til at hænge sammen. Det skulle jo både handle om min erindring om København og om det konkrete København dengang. Plus, at jeg gerne ville formidle en oplevelse af byen i dag. Der hvor den gordiske knude ligesom blev løst op var, da jeg kom til at tænke på min gamle drøm om at være en forbyttet prinsesse. Dét løste strukturproblemet, for ved at indsætte Karla som min stedfortræder havde jeg en person, der kunne give liv til de energier og den lyst til samtale og viden, som jeg selv oplevede, men som det ikke var muligt at tilfredsstille dengang. Jeg kunne lade hende møde mennesker, som jeg gerne selv ville have mødt, da jeg var barn, og føre samtaler med voksne på en frimodig og ligeværdig måde, som man ikke gjorde dengang.”

Samtidig med at opgaven virkede som en stimulerende udfordring, fornemmede Jytte Rex dog, at hensynet til aldersgruppen satte visse begrænsninger i forhold til sorteringen af materialet.

“Der var nogle erindringer, der simpelthen var for mørke til, at jeg ville inkludere dem. For eksempel blev jeg og en veninde engang standset på gaden af en politimand. Jeg har været højst seks år, og vi var på vej hjem i tusmørket, og politimanden sagde, at sådan nogle små piger vist ikke måtte færdes alene på gaden. Han måtte hellere gå med os og tale med vores forældre. Men der var noget lorent ved ham, så min veninde stak af, mens jeg løb meget hurtigt op ad trappen i min opgang, så han ikke kunne følge med. Han blev ved med at råbe, at jeg skulle komme ned til ham, selv om jeg råbte tilbage, at min mor ventede på mig. Jeg var virkelig skræmt. Sådan et billede kan man ikke tage med i en film til børn, fordi der er alt for mange uhyggelige undertoner, og fordi det er for kompliceret at forklare, hvorfor man kan være bange for en politimand, der jo ellers skulle beskytte én.”

I filmen taler Jytte Rex ikke direkte om, hvordan hun senere i livet har trukket på barndommens billeder. Men har man kendskab til hendes øvrige film, træder flere optagelser frem som typiske Rex-motiver. Nærmest emblematiske er den cirkelnde optagelse af en trappeskakt, ligesom reflekterende is- og vandoverflader har resonans i det øvrige værk. Og så taler Jytte Rex hen imod slutningen om, hvordan hun på et tidspunkt i ren desperation over verdens tilstand søgte tilflugt i at tegne og drømme sig væk.

”Jeg husker helt tydeligt, hvordan jeg sad i vindueskarmen og tænkte, at det hér kan ikke være rigtigt, sådan skal det ikke være. Og så tænkte jeg, at for at kunne klare det måtte jeg foretage mig noget konstruktivt, og det blev så at tegne. Jeg har vel været fire eller fem år. Det var lige efter krigen, og mine forældre var lige blevet skilt, så jeg var meget alene.” (Jytte Rex)

“Jeg husker helt tydeligt, hvordan jeg sad i vindues-

karmen og tænkte, at det hér kan ikke være rigtigt, sådan skal det ikke være. Og så tænkte jeg, at for at kunne klare det måtte jeg foretage mig noget konstruktivt, og det blev så at tegne. Jeg har vel været fire eller fem år. Det var lige efter krigen, og mine forældre var lige blevet skilt, så jeg var meget alene.”

Selv om Jytte Rex under tilblivelsen af *Pigen med fletningen* har måttet inddrage flere greb, der ellers ligger hende fjernt – ikke mindst brug af arkivbilleder og speak – føler hun ikke, at hun har måttet gøre vold på sig selv for at henvende sig til børn.

“Jeg har oplevet med vores egen datter, Rose, at hun som barn kunne blive fanget ind af mine tidlige film. Det har fået mig til at tænke, at der må være nogle billedsprog, nogle enkeltheder, som børn sagtens kan absorbere og se, selv om de ikke er stilet direkte til dem. Den enkelthed har jeg så dyrket, også i brugen af Karla, der – selv om hun har et fantastisk sprog – taler i sådan nogle enkeltheder, som børn nu gør. Dét trækker for mig en tråd helt tilbage til *Kvindernes bog* (1972), som var det sted, hvor jeg opdagede det danske sprog. Altså, hvor fantastisk det kan være at udtrykke sig i sådan nogle helt enkle sætninger. Det kunne jeg sagtens forestille mig at arbejde med igen, hvis der opstod den rigtige sammenhæng.”

JØRGEN LETH: AARHUS

I modsætning til Jytte Rex, der til daglig færdes i barndommens gader, havde Jørgen Leth ikke systematisk opsøgt sin barndoms og ungdoms steder, før han gik i gang med forberedelserne til *Aarhus*. Filmens tilblivelsesproces har således næsten bogstaveligt formet sig som en rejse tilbage i erindringen, udløst af gensynet med de gamle steder – eller dét, der er tilbage af dem. En slags detektivarbejde i Århus anno sommeren 2004, kombineret med en form for arkæologisk udforskning af bevidsthedens og hukommelsens dybere lag.

“Jeg ville opsøge stederne, indramme dem og lave billeder af dem for at se, hvad de kunne fremkalde af tanker. En slags poetisk arkæologi.” (Jørgen Leth)

Under indledningens gråvejr-billeder ud over Århus bugt og byens havnearealer reflekterer Leth i sin speak over, hvordan éns barndomsby står i et særligt sløret og mystisk lys, fordi der er så mange historier og følelser i spil. Og så udstikker han sin metode: At forsøge at finde barndommens steder i håbet om, at de vil få erindringen til at gløde. Så enkel er tanken. Og så enkel er filmen. Instruktørens speak på lydsiden i samspil med den altid kongeniale Dan Holmbergs faste indstillinger af locations og detaljer: gadeskilte med magisk klingende navne, Alphavej, Gammavej, Libravej og Vegavej; Aarhus Cyklebane med dens falmede reklamer som visnende fortids-ekkoer på smuldrende cement; kolonihavehuset på Atlasvej, barndommens private paradis; karréen i Regensburgsgade, hvorfra familien havde udsigt til Amtssygehuset; de to institutioner, Ingerslevs Boulevard Skole og N.J. Fjordsgade Skole; en forhadet gymnastiksal, et elsket bordtennisbat og pludselig – som et brud på den dogmatiske dvælen ved fortidens konkrete spor – en saftig leverpostejmad med agurkesalat, der materialiserer sig ud af erindringen. Ind imellem optræder så filmens tilbagevendende signalturbilleder: instruktøren der på en hvid baggrund fortæller direkte til kameraet.

“Bodil Cold-Ravnkilde havde set *Nye scener fra Amerika* (2002) og forestillede sig, at jeg kunne lave en film om min barndoms by med samme stilistiske og æstetiske præg, blot henvendt til et ungt publikum. Dét tog jeg som en gave, fordi jeg på det tidspunkt var i gang med at skrive mine erindringer og således var meget indstillet på at kigge tilbage. Samtidig gav opgaven anledning til at reflektere over, hvordan dette med at afsøge steder fungerer for mig. Derfor valgte jeg denne meget enkle, næsten minimalistiske tilgang: Jeg ville opsøge stederne, indramme dem og lave billeder af dem for at se, hvad de kunne fremkalde af tanker. En slags poetisk arkæologi.”

Formen krævede efter Jørgen Leths vurdering en mere udfoldet speak-tekst, end man ellers kender det fra hans film. Derfor tog han i researchfasen til Århus for at opsøge de steder, hvor han ikke havde været i mange år. Han ville se, om der overhovedet var noget genkendeligt tilbage. Det var der, og de erindringsfragmenter, der udgør filmens speak, voksede lidt efter lidt ud af møderne med de mere eller mindre genkendelige locations.

“Pludselig kunne jeg genopleve min egen begejstring ved som stor knægt at stå som tilskuer på Aarhus Cyklebane og dermed få en fornemmelse af, hvem jeg var dengang – samtidig med at jeg kunne se tingene i det perspektiv, der bestod i, at jeg var en ældre herre, som var taget til Århus for at finde sine egne spor.” (Jørgen Leth)

“Det var jo en slags dobbelt research. Samtidig med at man går på opdagelse i omgivelserne, går man også på opdagelse i sig selv. Det var meget igangsættende for mig. Pludselig kunne jeg genopleve min egen begejstring ved som stor knægt at stå som tilskuer på Aarhus Cyklebane og dermed få en fornemmelse af, hvem jeg var dengang – samtidig med at jeg kunne se tingene i det perspektiv, der bestod i, at jeg var en ældre herre, som var taget til Århus for at finde sine egne spor.”

Set i et biografisk lys er det ikke mindst interessant at høre Jørgen Leth fortælle om, hvordan han som dreng kunne iscenesætte store fiktive cykelløb med børnene fra gaden som statuer. Alt foregik i fantasien, bortset fra de buketter til vindere, som hans mor havde bundet.

“Uden at jeg skal fortolke for meget på det, så er det jo instruktøren i kimform. Jeg kunne lide at iscenesætte, og jeg kunne få de andre børn til at agere dét, jeg havde i hovedet. Og så levede jeg i meget høj grad i fantasien. Jeg kunne have nogle fantasier, der var så kraftige, at jeg fik hovedpine.

Til gengæld var jeg ikke særlig god til alt det praktiske. Det var blandt andet derfor, jeg som ung mand holdt op med at være cykelrytter. Jeg interesserede mig simpelthen for lidt for det praktiske, at lappe et dæk og den slags. Det var det samme i skolen. Jeg hadede træsløjd og gymnastik, og i øvrigt også matematik og geometri og de dér typiske drengefag. Det var kun med nød og næppe, jeg kom i gymnasiet, fordi jeg kunne hive gennemsnittet op ved at klare mig ekstra godt i fag som sprog og historie og geografi.”

“Jeg kan kun lave film på min måde, og jeg har ikke anstrengt mig for at være

pædagogisk, eller at være mere enkel end jeg nu er. Mit sprog er principielt enkelt, og det har jeg ikke ændret på.” (Jørgen Leth)

Jørgen Leth fortæller, at filmen er lavet på et minimum af råfilm, og at den i dén henseende er i familie med den eksperimenterende *Motion Picture* fra 1970.

“Dan Holmberg og jeg lavede en helt præcis udvælgelse af, hvad der skulle filmes. Det måtte ikke være sådan en reportageagtig film om nogle mystiske, svundne steder. Nej, vi ville insistere på troen på, at det iagttagede i kraft af vores sensibilitet kunne forvandles til poesi. At man ved en nøgtern registrering kan fremkalde tingenes poesi. Vi ville ikke dramatisere noget. Alt skulle have lov til at være, som det var. Den eneste rekonstruktion er den dér leverpostejmad. I den henseende synes jeg næsten, at vi er gået et skridt videre end i de to Amerika-film. I de film kunne vi trods alt læne os op ad alt det eksotiske, man får forærende fra de amerikanske motiver. Her havde vi kun nogle villaveje og en afdød cykelbane, der står over for at blive likvideret af Århus Kommune, og hvor stemningen er helt forduftet. Det siger noget om Dan Holmbergs format, at han kunne få den bane til at leve, uden at der var nogen ryttere på den. Det var én af filmens præmisser: Vi var enige om, at vi ikke kunne have nogle nutidsmennesker fra Århus til at tumle omkring i billederne.”

“Det var én af filmens præmisser: Vi var enige om, at vi ikke kunne have nogle nutidsmennesker fra Århus til at tumle omkring i billederne.” (Jørgen Leth)

En anden præmis var, at selv om Jørgen Leth tidligere har lavet filmen *Det legende menneske* (1986) og skrevet bogen *Jeg leger at jeg kan alting* (1991) – begge værker i princippet henvendt til unge – ville han ikke konkret forholde sig til, at *Aarhus* skulle kunne vises til et yngre publikum.

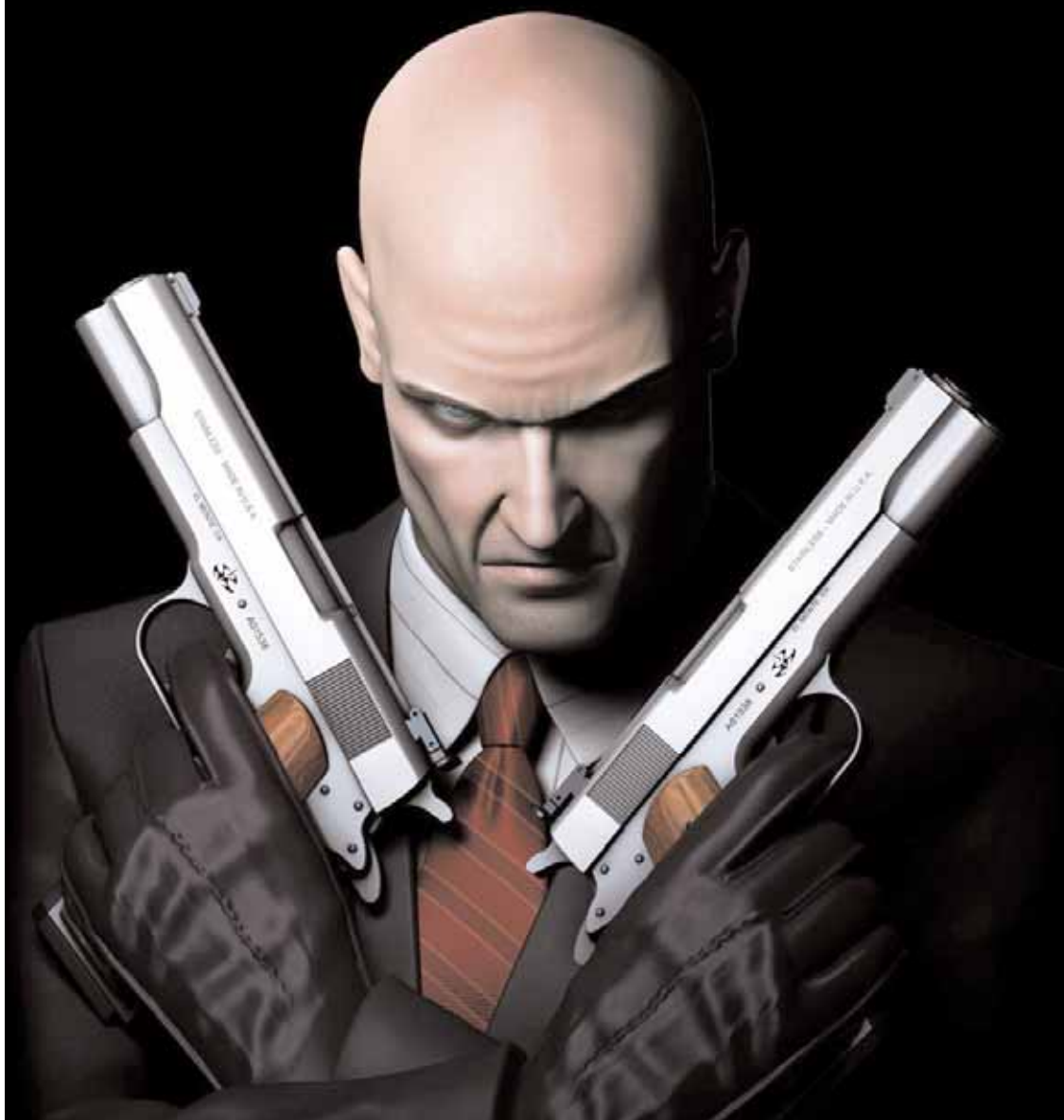
“Hvis Bodil Cold-Ravnkilde mente, at jeg kunne lave en film for unge, var det godt nok for mig. Jeg kan kun lave film på min måde, og jeg har ikke anstrengt mig for at være pædagogisk, eller at være mere enkel end jeg nu er. Mit sprog er principielt enkelt, og det har jeg ikke ændret på. Men på en måde er filmen jo med sit langsomme tempo og sine faste indstillinger præcis det modsatte af, hvad der er in hos unge. Omvendt kan det være, at de vil opfatte det som en udfordring. Det kan jeg ikke blande mig i. Jeg har bare lavet den, så godt jeg kunne. Og så synes jeg, at jeg virkelig har bragt mig selv i skudlinjen ved at gå ind på den regel, at jeg selv skulle være i billedet. Det har for mig været en stor udfordring.”

Premieren på Jørgen Leths film om barndommen i Århus falder sammen med udgivelsen af hans erindringsbog, *Det uperfekte menneske – scener fra mit liv* (Gyldendal, 29. september) ■

PIGEN MED FLETNINGEN Danmark, 2005, 29 min. **INSTRUKTØR OG MANUSKRIFT** Jytte Rex **FOTO** Jytte Rex, Steen Møller Rasmussen **KLIP** Grethe Møldrup **LYD** Iben Haahr Andersen, Niels Arild, Jytte Rex **PRODUCER** Christian Braad Thomsen **PRODUKTION** Kollektiv Film ApS

AARHUS Danmark, 2005, 27 min. **INSTRUKTØR OG MANUSKRIFT** Jørgen Leth **FOTO** Dan Holmberg **KLIP** Camilla Skousen **LYD** Niels Arnt Torp **PRODUCER** Marianne Christensen **PRODUKTION** Nordisk Film Production A/S

BRANCHE MED VÆKST- POTENTIAL



Hitman. Foto: Edios

Ny rapport om den danske computerspilbranche viser økonomiske og kreative vækstmuligheder.

AF DORTHE NIELSEN

På trods af, at IO Interactive med deres *Hitman*-succes nærmest er eneste danske spiludviklerfirma, der kører med en rimelig økonomi, peger en netop offentliggjort rapport omkring den danske computerspilbranche på, at fremtiden tegner lysere. Selvom rapporten viser et billede af en branche i et vadeded med svær adgang til kapital, venten på nyt konsolskifte og uden professionel spiluddannelse på højt niveau, er tovholderne bag rapporten optimister og tror på en branche med udviklingspotentiale.

“Talentet er tilstede i branchen, og med en bedre uddannelse og udvikling af nye medieplatforme er der gode muligheder for, at Danmark får etableret en egentlig kompetenceklynge med både spiludviklere, danske forlag, adgang til investorkapital og professionel uddannelse,” konstaterer Claus Hjorth, chefkonsulent i Det Danske Filminstitut.

Han har sammen med specialkonsulent Julie Haagen i Mediesekretariatet holdt snor i rapporten, *Computerspil i videns- og oplevelsesøkonomien – den danske spilbranches økonomiske og kreative vækstmuligheder*. En rapport, der går i dybden med en branche, der udvikler sig hastigt i takt med den teknologiske udvikling.

Oddsene er hårde, for spilbranchen befinder sig på et gennemglobaliseret marked, hvor de eneste titler, der rigtig sælger, er top 5 eller top 10, og det vel at mærke på verdensplan. Samtidig er udviklingsomkostningerne stigende, fordi spillenes kvalitet skal være i top grafisk og i gameplayet. Derudover giver flaskehalsen omkring distribution til detaileddet i sidste ende et alvorligt problem: For lykkes det endelig at få spillet ud i butikkerne, så fjernes det hurtigt fra hylderne, hvis ikke omsætningshastigheden er tilstrækkelig høj. Samtidig agerer de danske spiludviklere på et marked, hvor børn i en stadig tidligere alder efterspørger de seje spil fra USA, Storbritannien og Japan. Alligevel tror Hjorth og Haagen på, at den danske spilbranche kan vokse økonomisk og kreativt.

ONLINE-DISTRIBUTION OG NYE MEDIEPLATFORME

Optimismen skyldes bl.a., at rapporten peger på alternativer til de dyre, risikobetonede konsolproduktioner, bl.a. online-spil og spil til pc og mobiltelefoner. Det giver danske spiludviklere flere overlevelsesmuligheder, mens de måske arbejder på det store gennembrud til konsolmarkedet. Altså alternativer til *hit-or-miss*-strategien, hvor man som udvikler satser alt på en enkelt produktion til verdensmarkedet.

“Hvor det lige nu handler om dyre konsolspil til 500 kr., vil der fremover komme en spredning med mindre spil til Internettet, mobiltelefon og andre medier. Samtidig vil online-distribution åbne markedet og give nye muligheder for adgang til forbrugerne,” mener Haagen og fortsætter: “Hidtil har mantraet været, at som dansk spiludvikler kunne man kun klare sig, hvis man producerede til det internationale marked, men med stadigt flere brugere af spil og samtidig flere medieplatforme vil der kunne være andre indtjeningsmuligheder og et reelt hjemmemarked, bl.a. inden for børnespil. Måske ikke et

marked, som kan trække de store produktioner, men nok til at holde en branche i gang – som så forhåbentlig stadig en gang imellem kan gå ud og ramme rent på det internationale marked, sådan som IO Interactive har gjort det.”

Haagen og Hjorth tror altså på en renæssance for danske børnespil. Her er vejen frem crossmedia-strategier, hvor man tager kendte karakterer op fra film, tv og bøger, og laver spil ud af dem.

UDDANNELSE SOM LØFTESTANG

De positive takter for den danske spilbranche skal også ses i lyset af det nye uddannelsesinitiativ på spilområdet, Det danske Spilakademi, hvor en række uddannelsesinstitutioner bl.a. DTU, Aalborg Universitet og Filmskolen er gået sammen om en spiluddannelse. Initiativet er fortsat i sin vorden; men tovholderne bag rapporten tror på, at uddannelsen kan agere vækstgenerator for branchen.

“Hvis det uddannelsesinitiativ får lov til at udvikle sig, kan det fungere som en løftestang på branchen, fordi man her får skabt et miljø for de mennesker, som senere skal ud og sikre den fortsatte udvikling. De kender hinanden og ved reelt, hvad det vil sige at realisere et spil fra start til slut. Samtidig får de opbygget et fælles sprog og en samarbejdsform, der kan rumme forskellige spidskompetencer,” pointerer Claus Hjorth.

FORBRUGERNE SKAL LÆRE AT STILLE KRAV

Yderligere mener de, at i takt med, at computerspil bliver hvermandseje – i stedet for et nørdeområde – vil forbrugerne stille større krav til udbud og kvalitet.

“Den nye generation af forældre er selv vokset op med computerspil. De er fortrolige med mediet og stiller krav til spillenes indhold. Markedet vil udvikle sig og blive præget af større diversitet, hvor man vil efterspørge spil til leg, læring, undervisning, underholdning og fællesskab,” mener Claus Hjorth.

I den forbindelse mener de to, at den særegne danske fortælletradition, som vi kender fra tv og film, også vil få plads i computerspillene.

BASIS FOR VÆKST

Ser man på den aktuelle branchestruktur, er den i dag langt fra velkonsolideret. Til gengæld er branchen præget af et ihærdigt iværksættermiljø og stor kreativitet. Samtidig viser rapporten, at Norden vil være det marked i Vesteuropa, hvor der de kommende år vil være størst vækst i salg af spil målt på en omsætning i detailledet fra ca. 400 mio. euro i 2003 til ca. 500 mio. euro i 2007. Dét, kombineret med udsagn i rapporten fra de to store, danske distributører Nordisk Film Interactive og KE Media om at udvide forlagsdelen af deres virksomheder, danner også baggrund for de positive fremtidsforudsigelser fra rapportens ankermand. Begge virksomheder tjener i dag hovedsageligt deres penge på at distribuere de store udenlandske forlags spil; men med udsigter til online-distribution går de begge efter selv at eje IP-rettigheider. Med allerede igangværende projekter, og ønsker om at putte penge i udvikling af spil fremover, tegner der sig et billede af to firmaer, der kunne agere vækstlokomotiver, noget der i dag mangler i den danske spilbranche.

SPIRENDE INTERESSE FRA INVESTORER

Akilleshælen for branchen er adgangen til risikovillig



‘Computerspil i videns- og oplevelsesøkonomien – den danske spilbranchens økonomiske og kreative vækstmuligheder’ er lavet af DFI og Medie-sekretariatet og støttet økonomisk af Kulturministeriet og Økonomi- og Erhvervsministeriet. Tovholderne på rapporten er specialkonsulent Julie Haagen fra Mediesekretariatet og chefkonsulent Claus Hjorth fra DFI. Foto: Robin Skjoldborg

kapital. Investorerne er skeptiske, dels på grund af manglende tillid til ledelsen i flere af spiludviklings-selskaberne, dels fordi det er næsten umuligt at lave en klar risikoprofil på et computerspil.

“Ligegyldigt hvor godt det, man har lavet, er, ved man aldrig, om det bliver en stor succes eller en dundrende fiasko, før det er kastet ud på markedet, og det gør det svært at skaffe kapital. Det kender vi også fra spillefilm,” fortæller Hjorth.

Også på det punkt sender rapporten dog positive signaler. Der er nemlig spirende interesse fra investorer, og Vækstfonden fokuserer i øjeblikket på ad hoc basis på netop computerspilbranchen. Vækstfonden er gået helt bort fra tanken om alene at investere i enkeltprojekter, da det er alt for risikabelt. Til gengæld arbejdes der i øjeblikket på at gå sammen med investorer med branchekendskab. Resultatet

kendes endnu ikke; men ender forarbejdet som en succes, kan det ende med mere omfattende og målrettede investeringer i spilbranchen.

Når det gælder deciderede offentlige støttekroner, tager rapporten ikke stilling til, om den danske computerspilbranche skal understøttes af det offentlige med produktionsstøtte, som vi kender det fra filmverdenen.

“Spiludviklerne bør udvikle sig på egne præmisser og skabe sig en selvstændig profil på et forretningsmæssigt grundlag. Men i og med at markedet i fremtiden vil orientere sig bredere og mere kvalitativt, kan det offentlige være med til at understøtte udviklingen ved at sørge for en professionel uddannelse, for forskning og for en udvikling inden for digital, interaktiv kulturformidling og digitalt indhold i undervisningen,” slutter Hjorth og Haagen ■

D- CINEMA



Tegning: Søren Mosdal

Biograferne har i årevis brugt det samme udstyr: en kinomaskine, som spoler en film frem foran en lampe, bag en linse, så billedet vises på lærredet. Filmen er 35mm bred, og hvert sekund passerer 24 billeder, så der dannes indtryk af bevægelse. Denne teknik, og de maskiner som bruges, har vist sig utroligt stabile i hundrede år. Men nu er det slut, for biograferne skal have nyt, digitalt udstyr. Overgangen kan måske bedst sammenlignes med dengang erhvervslivet gik fra skivemaskine til pc. Pludselig skulle man tage stilling til ting som software, licenser, opgraderinger, IT-kurser, filformater, inkompatibilitet, tab af data og virus.

Inden man kaster sig over den digitale teknologis nye muligheder, er det værd at dvæle lidt ved den traditionelle 35mm teknik. Man tænker måske ikke over det til hverdag; men der er tale om en ægte international standard. Det betyder, at enhver spillefilm fra ethvert land helt uden problemer kan afspilles i enhver biograf i hele verden. Der er ingen, der ejer 35mm standarden, ingen har patent på den, og man skal ikke betale licens for at bruge den. Denne frihed til global udveksling af film har haft stor betydning. Der kan være mange forhindringer for at se film fra hinandens lande, men teknik, licenser og patenter har i det mindste ikke stillet sig i vejen.

HVORFOR SKAL DER DIGITALISERES

Digitaliseringen har allerede for længe siden holdt sit indtog. Omkring halvdelen af de spillefilm, der produceres i Danmark, er optaget på digitalt udstyr, og næsten alle film bliver digitaliseret lidt senere i processen under post-production.

Når filmene skal distribueres og vises, vender man imidlertid stadig tilbage til den klassiske, analoge form, idet man simpelthen overfører dem til 35mm film, og fremstiller det nødvendige antal 35mm kopier, som så sendes ud til biograferne.

En sådan 35mm kopi af en spillefilm er dyr. De koster mellem fem og titusind kroner stykket, og de er tunge, cirka 70 kilo. Selve den fysiske distributionsopgave er således anseelig. Det er oplagt, at der på længere sigt er penge at spare ved digital distribution.

DIGITAL CINEMA INITIATIVE

En digitalisering kræver mere end blot en digital kinomaskine. Hele processen fra digital master til komprimering, kopiering, distribution, sikkerhedsprocedurer og fremvisning skal fastlægges og beskrives.

De syv store amerikanske studier: Disney, Fox, Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount Pictures, Sony Pictures Entertainment, Universal Studios og Warner Bros. Studios så allerede for flere år siden vigtigheden af det. De satte sig sammen i en arbejdsgruppe med det mål at blive enige om de nødvendige digitale specifikationer. Deres arbejdsgruppe blev døbt *Digital Cinema Initiative* (DCI), og i slutningen af marts udsendte de deres rapport. Denne rapport og dens specifikationer vil nu danne grundlag for en international standard for digital distribution og visning af film i biografer. Det er vigtigt at notere sig, at biografer verden over kun får lov at vise film digitalt fra disse syv studier, såfremt deres udstyr lever op til DCI-specifikationerne. Man skal i den forbindelse erindre, at netop film fra de store amerikanske studier er med til at sikre indtjeningen i de fleste europæiske biografer.

I Europa har en tilsvarende organisation, *European Digital Cinema Forum* (EDCF), arbejdet med disse spørgsmål, og der har været løbende og tæt dialog mellem DCI og EDCF. Der er dog den grundlæggende forskel mellem de to organisationer, at hvor DCI er udsprunget af de store amerikanske producenter og distributører, er EDCF i Europa i højere grad udsprunget af arbejdet i de nationale filmfonde og film-institutter. Store europæiske producenter og distributører har beklageligvis hidtil ikke spillet nogen afgørende rolle udformningen af den digitale markedsplads for film.

D-CINEMA

Det fremviserudstyr, som DCI-specifikationerne kræver, kaldes ofte en *D-cinema projektor* (1). For at

beskrive dette udstyr bruger man termer fra computer- og TV-verdenen. D-cinema projektoren skal kunne vise et billede med en opløsning på mindst 2048 pixel hen ad den vandrette akse, og en tilsvarende opløsning vertikalt. Denne opløsning benævnes ofte blot 2K, som en reference til de godt 2.000 vandrette punkter. De digitale fremvisere skal desuden kunne vise (mindst) 24 billeder per sekund, de skal have en tilstrækkelig lysstyrke til at kunne oplyse lærredet, en tilfredsstillende farvedybde (10-12 bits farver) og en høj kontrastratio (mindst 2000:1).

DET SOM IKKE STÅR I SPECIFIKATIONERNE

DCI-specifikationerne beskriver i digitale vendinger, hvordan bits og bytes skal behandles. Men specifikationerne giver ingen anvisning på, hvordan den hardware, der skal håndtere disse bits og bytes, skal se ud. Specifikationerne fastlægger f.eks. ikke, om filmene skal sendes rundt på små harddiske, tapes eller via satellit. Endsige hvordan sådanne harddiske skal se ud, eller hvilke mål de skal have.

Hele denne udmøntning af digitale specifikationer i fysisk maskineri, tapes og harddiske er overladt til hardwarefabrikanterne. Det bliver en vigtig opgave hurtigt at nå til enighed om formatet på de harddiske eller bånd, som skal indeholde de digitale kopier. Hvis ikke de bliver standardiseret kan man frygte, at en biograf skal have en hel reol med servere og båndmaskiner for at kunne modtage og læse forskellige bånd og harddiske.

SIKKERHED OG TILLID

Sikkerhedsaspektet omkring digital distribution og fremvisning fortjener speciel opmærksomhed. Det siger sig selv, at man må tage nye forholdsregler for at undgå ulovlig digital kopiering.

Ifølge DCI-specifikationerne sker dette ved at den digitale film, dvs. den digital fil, bliver krypteret, så den kun kan 'låses op', bruges og ses, såfremt man besidder den korrekte digitale nøgle. Og her kommer det store spørgsmål: Hvem skal have adgang til disse nøgler? Den enkelte biograf, distributøren, eller alene de store studier i Hollywood? Og hvordan skal man i Europa kunne dubbe eller sætte undertekster på filmene, hvis man ikke kan "låse dem op"? Sikkerhedsspørgsmålet sætter sindede i kog, og rejser det fundamentale spørgsmål om, hvorvidt de store amerikanske studier reelt vil dele viden, teknologi og digitale nøgler med biograferne, eller om de benytter sikkerhedsproblemet til at holde kryptering, nøgler og kontrol tæt inde til kroppen. De store biograforganisationer, *Union Internationale des Cinémas* (UNIC) i Europa og *National Association of Theater Owners* (NATO) i USA, har flere gange påpeget dette problem.

HØNEN OG ÆGGET

Hvornår får vi så digitale biografer? Det er lidt en 'hønen og ægget'-situation. Den drivende kraft bag digitaliseringen er naturligvis ønsket om at spare penge. De store 35mm kopier er dyre at fremstille og distribuere. Problemet er, at det er distributørerne, som sparer, mens det vil være biografejererne, som skal investere i det nye, dyre udstyr. Det er derfor nærliggende at anbefale en økonomisk udligning, så distributørerne er med til at betale de digitale apparater i biograferne.

Samtidig er begge parter enige om, at de store besparelser i distributionsleddet først indtræder, når et meget stort antal film og biografer er blevet digitale. Og hvem skal starte og dermed betale startomkost-

ningerne? Man er ikke rigtig kommet i gang endnu, og alle parter venter på, at nogen skal tage det første skridt. Udbudet af digitale 2K film internationalt har hidtil været meget begrænset. Tilsvarende er antallet af 2K digitale fremvisere også yderst begrænset. Der er knap 100 2K projektorer i USA, og cirka det halve i Europa.

De to store biografejerforeninger, NATO og UNIC, har gentagne gange opfordret deres medlemmer til ikke på egen hånd at finansiere indkøb af det nye digitale udstyr. Foreningerne anbefaler derimod at afvente en finansieringsordning i samarbejde med distributørerne.

EJERSKAB & FINANSIERINGSMODELLER

Distributørerne og studierne kan groft sagt støtte biografernes indkøb af digitalt udstyr på tre måder: sænke filmlejen støtte biografen med et engangsbeløb lease udstyret til biografen.

Der er ikke meget der tyder på, at distributørerne ønsker at ændre ved filmlejen. Derimod er der i USA klare tegn på, at distributørerne og de store studier er villige til at yde et engangsbeløb til de biografer, som vil anskaffe det digitale fremviserudstyr. Rent praktisk vil dette sikkert ske gennem en tredjepart, typisk en bank, for at undgå at komme i karambolage med landets antitrustlovgivning, som blandt andet forbyder studier og distributører at være økonomisk involveret i biografer.

I Europa, derimod, er der klare tegn på, at distributører og teknologifirmaer gerne vil hjælpe biograferne med at indkøbe det digitale udstyr mod at få del i ejerskabet til biografernes digitale udstyr.

Det klareste eksempel på denne model praktiseres i disse måneder af firmaet XDC, som er startet og ejet af EVS Broadcast Equipment i Belgien. EVS er en af de store hardware-leverandører af digitale servere til biografer, og de har derfor en åbenlys interesse i, at så mange biografer som muligt skifter til digitalt udstyr.

XDC tilbyder europæiske biografer, herunder også danske biografer, at få leveret digitalt udstyr billigt gennem en slags leasing-aftale mellem biografen og XDC. Aftalen indebærer, at XDC samtidig leverer digitale film til biografen, og jo flere af disse titler en biograf spiller i løbet af året, jo billigere bliver leasing-afgiften for det digitale udstyr. Hvis biografen i løbet af året spiller mange film leveret af XDC, bliver udstyret gratis for biografen. Ønsker biografen derimod at bruge sit digitale udstyr til at vise film, som ikke er leveret af XDC, skal der betales en afgift for brug af udstyret til XDC.

Denne type aftaler kendes fra andre brancher, hvor en leverandør tilbyder en forretning en rabat eller et tilskud såfremt forretningen sætter distributørens varer på sine hylder. XDC-modellen risikerer dog at kompromittere biografens frihed at vælge præcis de film, den ønsker at vise, og biografen reduceres let via leasing-aftalen til at blive det sted, hvor kun distributørens egne film vises.

BEVAR EN INTERNATIONAL STANDARD

Det er indlysende at de fordele som 35mm standarden har givet biograferne – visning af film fra hele verden uden licens- og teknologiproblemer – ikke må gå tabt i overgangen fra analog til digital distribution. Nu hvor der foreligger et sæt udførlige D-cinema specifikationer, som vil blive til den internationale standard, bør vi følge disse. Alt andet end én global, åben standard vil kompromittere biografernes mulighed for frit at

programsætte de film, de ønsker.

En anden fare kunne ligge i, at man inden for samme land, f.eks. i Danmark, valgte at udstyre biograferne med 2K udstyr til de store Hollywood-film, og med ringere, men billigere, udstyr til nationale spillefilm og dokumentarfilm. En sådan strategi vil uvægerligt skabe en 1.- og en 2.-klasses biografoplevelse, og dermed skade de film, som ikke bliver vist på det bedste udstyr.

HØJESTE KVALITET I BIOGRAFERNE

Det har været afgørende for DCI og EDCF at sikre at D-cinema af biografpublikummet opleves som mindst lige så godt som en 35mm forevisning. En biograf skal simpelthen være det sted, hvor vi altid får den højest mulige kvalitet i billede og lyd, så biografoplevelsen skiller sig markant ud fra den oplevelse, man kan få hjemme foran fjernsynet. Dette er især aktuelt i disse år, hvor TV bevæger sig mod High Definition, og flere og flere derfor anskaffer sig HDTV-skærme. HDTV opererer med "næsten 2K", dvs. med 1920 pixel hen ad den vandrette akse. Det er derfor afgørende, at biograferne får det rigtige D-cinema udstyr, så de fortsat kan give publikum en oplevelse, som ligger væsentligt over, hvad man kan opleve hjemme.

EJERSKAB TIL UDSKYRET

Danske biografer ejer i dag deres eget fremviserudstyr, og dette udstyr er distributøruafhængigt i den forstand, at biograferne ikke bliver straffet eller favoriseret økonomisk ved at vise film fra bestemte distributører. Sådan bør det også fortsat være.

DE MINDRE, REGIONALE BIOGRAFER

Langt størstedelen af biografbilletterne bliver i Danmark solgt i privatejede biografer, som drives som selvstændige virksomheder, på normale forretningsmæssige vilkår. Når de skønner, det giver forretningsmæssig fornuft, vil disse biografer investere i digitalt udstyr, som vil blive forrentet over driften. Det vil ikke være en opgave for Det Danske Filminstitut at hjælpe disse store kommercielle biografer økonomisk. Men det er sandsynligt, at en række mindre, regionale biografer vil mangle ressourcer til at foretage denne investering. En ny støtteordning, administreret af Det Danske Filminstitut, bør da kunne hjælpe disse biografer med investeringen i digitalt udstyr. En sådan støtteordning vil være helt parallel med den eksisterende støtteordning til renovering og etablering af regionale biografer i Danmark. Princippet om at støtten kun ydes såfremt byen og/eller kommunen også yder støtte bør fastholdes.

EUROPA SKAL MESTRE DEN DIGITALE TEKNOLOGI

Endelig er det naturligvis afgørende, at vi i Europa ikke overlader den teknologiske side af D-cinema til USA. D-cinema specifikationerne og store dele af standardiseringsarbejdet omkring digital distribution og biografvisning er udviklet i Amerika. Det er vigtigt at Europa nu lærer at mestre den digitale teknologi, og opbygger den ekspertise, som kræves for at kunne kryptere og distribuere digitalt. Vi skal tage teknologien til os af hensyn til erhvervslivet og af hensyn til vores film- og kulturpolitik. Ellers kan vi ikke forvalte vores egne film hos os, endsige få dem ud i verden ■

(1) Projektorer af lavere kvalitet, og som ikke kan vise mindst 2048 pixels hen ad den vandrette akse, kaldes ofte for E-cinema projektorer.

European Film College i Ebeltoft er født som en højskole; men gennem de senere år er skolens navn stadig oftere dukket op på nye, unge professionelle filmfolks CV. Godt 100 filminteresserede unge bruger hvert år otte måneder på at finde ud af, om de vil leve et liv i filmverdenen. Det kommer mindst en tredjedel af dem til.

SKOLEN FØR FILMSKOLEN

AF JACOB WENDT JENSEN

"Vores fornemmelse er, at i omegnen af en tredjedel af eleverne bliver bekræftet i, at de skal arbejde med film. En anden tredjedel finder senere på noget i familie med filmfaget. Det kan være som lærere, journalister, grafikere eller multimediefolk. Den sidste tredjedel har blot fået en øjenåbner, men skal stadig være blikkenslagere eller tandlæger," siger Jens Rykær.

Han er forstander på European Film College (EFC) og har netop nu efter årets sommerkurser modtaget 108 nye elever fra hele verden på skolens trettende hold siden åbningen i 1993.

Sidste års største danske filmsucces var skabt af gamle kammerater fra højskolen. Nikolaj Arcel instruerede filmen, Rasmus Heisterberg skrev med på manuskriptet, Rasmus Vibeæk var cheffotograf, Mikkel E. G. Nielsen klippede filmen, Hans Christian Kock stod for lyden og Henrik Berthelsen for locations. 55.896 danskere så filmen. Det samme gælder til en vis grad for Laurits Munch-Petersen og *Ambulancen*, hvor flere af de medvirkende også er tidligere elever.

"Det er interessant, for det siger noget om, hvad for en påvirkning opholdet giver både fagligt og med hensyn til personlige udvikling. Der bliver skabt venskaber for livet her i det tætte og intime miljø. Eleverne prøver noget af personligt og finder ud af hvilke andre elever der er driftsikre," forklarer Jens Rykær.

PROCESSEN BETØD ALT

Arcel har hen over sommeren været i fuld gang med at indspille *De fortabte sjæles ø* på Sydfyn. Det er en adventurefilm for hele familien i Steven Spielbergs ånd. En formiddag hvor optagelserne er henlagt til eftermiddag og aften ringer Arcel til FILM, og bliver varm i stemmen, da talen falder på EFC.

"Før jeg kom på European Film College i 1993, havde jeg jo løbet rundt og lavet film med vennerne. Men jeg vidste stadigvæk ikke så meget om det, og

derfor var det en befrielse at møde en bunke lige-sindede og endelig få hænderne på noget professionelt filmmateriel. Mine film fra skolen er sikkert objektivt set noget skidt; men opholdet og processen var uhyre vigtig for mig," forklarer Arcel, og fortsætter:

"Midtvejs i sådan et otte måneders ophold har halvdelen fundet ud af, hvad de vil med filmmediet, eller hvad de ikke vil, og hvor kan man ellers det? Vi tænkte på film i døgndrift, og dem, der som os ville overdrive antallet af produktioner, blev ikke begrænset," mindes Arcel.

Han brugte selv sin gangsterfilm *The Great Palace* til at søge ind på Filmskolen; men tilføjer, at uden endnu en film produceret på Filmværkstedet, var det nok ikke gået.

"De folk jeg har arbejdet med siden, har jeg stort set alle mødt på Film College, og vi er så kommet ind på Filmskolen i årene derefter. Vi blev gode venner og de fleste af os tænker tilbage på opholdet med stor nostalgi."

INTERNATIONAL TRÆNINGSBANE

Højskolen er udstyret med tidssvarende filmgrej i alle produktionsled og har en flot biograf, der også fungerer som biograf for borgerne i Ebeltoft. Ud over de otte måneder lange kurser for unge bydes der på en god håndfuld sommerkurser og ofte lejer for eksempel TV 2, DR og Skuespillerforbundet sig ind mod betaling. Det er nødvendigt med ekstraindtægter for ikke være alt for afhængig af sponsorer.

"Vi er ikke en filmskole, vi er en højskole specialiseret i film. Vi skræller glamoiren og smartass-delen af film væk og åbner elevernes øjne for, at filmproduktioner kræver hårdt arbejde, selvdisciplin og en høj grad af samarbejde. Samtidig er der meget personlig udvikling i at lave film. Du bliver afklaret omkring dig selv og hvordan du virker på andre. Eleverne har alenlange diskussioner, inden deres film er klar," siger Jens Rykær.

Lovgivningen siger, at halvdelen af eleverne skal være fra Danmark, den anden halvdel er fra andre

europæiske lande. Jo tættere landet ligger på Danmark, jo flere elever tropper op, og der er naturligvis en del nordmænd, svenskere og tyskere, der gerne erlægger prisen på 55.000 kr. – knap det dobbelte af et gennemsnitligt højskoleophold.

"Om ansøgerne har talent eller ej, ser vi ikke på, for vi er en træningsbane. Eleverne kommer med en lyst til at lære, hvad det at lave film går ud på, og derfor specialiserer de sig heller ikke. Fidusen er, at man skal rundt i hele manegen og have så mange forskellige fag som muligt. Eleverne kommer ikke ind i den ene ende med et Lars von Trier stempel i panden; men de kommer måske ud i den anden ende med en idé om, at for eksempel lydarbejde er interessant, og andre vil have fundet ud af, at film alligevel ikke passer til dem," slår Rykær fast.

LÆRERE MED FORMAT

Gennemsnitsalderen er 22 år, og er man under 30, har man en chance for at komme ind.

Eleverne laver to større filmprojekter i løbet af de otte måneder på skolen, og her kan alle pitche en idé; men der er kun plads til at producere to gange 16 film. Får man ikke sin idé igennem, må man altså arbejde med på et andet filmhold uden instruktørkasket. For ikke at få blod på hænderne lader skolen fagfolk udefra læse idéerne igennem og udvælge de bedste. Sidste efterår var det Jon Bang Carlsen.

Forstanderen er dog lige inde over for at sikre sig, at den geografiske fordeling og kønsfordelingen ikke er helt skæv. Den eksterne læser kommer så senere over på skolen og ser filmene, og evaluerer dem – efter en grundig intern evaluering fra alle faglærerne. Lærere og andet personale udgør 32 arbejdspladser, og dermed er EFC en stor arbejdsplads i Ebeltoft, der uden for sommersæsonen kun har godt 5.000 indbyggere.

De faste lærere er fra både ind- og udland og der trækkes flittigt på folk fra den danske filmbranche som gæstelærere. Af og til får skolen også lokket rigtig store internationale navne til kortere ophold.



Christina Rosendahl. Foto: Hanne Paludan Kristensen



Nikolaj Arcel. Foto: Jan Buus



Optagelse af tv-show

"Anthony Minghella var her i foråret. Eleverne så nogle af hans film på forhånd, og derefter gav han et par lektioner. Han var her et par dage og hang ud med eleverne og så flere af deres nyeste film. Det foregår helt uformelt og gæsterne bliver ofte meget imponerede over elevernes frygtløse initiativlyst. Vi havde Edgar Reitz (*Heimat*) her i en længere periode, hvor han gav input til nogle af grupperne i klippefasen.

Michael Radford (*Postbudet* og *Købmanden fra Venedig*) var engang på skolen i tre uger, hvor han sad og skrev om formiddagen og var på skolen hver

eftermiddag, hvor han læste manuskripter igennem og gav en stribe lektioner."

DRØM BLIVER TIL VIRKELIGHED

Christina Rosendahl (*Stjerneblik*) er også tidligere elev på skolen.

Hendes højskolefilm blev adgangsbilletten til et job på en undervisningsfilm med Steen Baadsgaard, og bagefter gik hun på Super 16. Nu er hun i færd med at forberede en ungdomsfilm med titlen *Spåkop*, der handler om piger i 15-års alderen. I foråret vendte hun

tilbage, nu for at vurdere elevernes afslutningsfilm.

"Jeg er vildt imponeret af niveauet, og jeg tror det er højere end for ti år siden, hvor jeg var der. De laver film med lange steadicam-ture og skuespillere fra tv-serier og den slags.

Filmhøjskolen blev et vendepunkt for mig, fordi jeg blev taget alvorligt. Man befinder sig i en drømmeboble, hvor man leger filmbranche og går næsten rundt og tror, at man arbejder i den rigtige filmbranche. Derfor kan det også være lidt hårdt at komme ud bagefter" ■

NYE FILM I DET DANSKE FILMINSTITUTS DISTRIBUTION



ANDRE VENNER - ZEILS VERDEN

81 min. Danmark, 2005 / Instr. Jannik Splidsboel, Cathrine Marchen Asmussen
Prod. Radiator Film ApS, Cosmo Film Doc ApS

To dokumentarfilm om at være ung i dagens multikulturelle Danmark. *Andre venner*: Rasmus og Ninos danser hiphop og breakdance i det lokale Black Top Team i Århus V. De er 15 år og har kendt hinanden siden 7. klasse. Rasmus synes, at hans danske jævnaldrene er kedelige - de sidder bare og spiller Playstation. Der er mere gang i Ninos og de andre 'udlændinge'. Men omgivelserne har svært ved at acceptere Rasmus og Ninos' venskab. *Zeils verden*: Cecilie er 15 år gammel og går i 9. klasse på en af de såkaldt sorte skoler i København. Hun er som dansker i mindretal, så hun er den fremmede. Før i tiden var hun et nul, nu er hun blevet bedste venner med klassens arabiske dronninger Tanja og Mia. Men en dag kommer der noget imellem dem ...



ARKITEKTEN DER BLEV VÆK

60 min. Danmark, / Instr. Nils Vest
Prod. Nils Vest Film

Arkitekten Nicolai Eigtveds grav blev sprængt i luften i 1807. Et portræt af ham er også forsvundet. Der er ingen spor tilbage af ham i familien. Ingen personlige breve. Han er blevet væk. Hvad var Eigtved for en person? Født i 1701 i fattige kår og siden uddannet som gartner, drager han ud i verden og opholder sig i 12 år i Tyskland, Polen og Italien. Det er her han lærer rokokkens formsprog. Fra 1735 og til sin død i 1754 præger han som hofarkitekt på afgørende vis Danmarks hovedstad med sin bygningskunst: Marmorbroyen, Prinsens Palæ, Eigtveds pakhús, Fredrikstaden og Amalienborg-palæerne er eksempler på hans store talent. Overfor Eigtved står hans kollega og rival, Lauritz de Thurah. Er det Thurah, der har efterladt en antydning af Eigtveds udseende? Det fortæller filmen også om.



CPH REMIX

39 min. Danmark, 2005 / Instr. Ulrik Gutkin, Rúnar J. Gudnason
Prod. Bastard Film A/S

CPH Remix er en rejse ind i en fascinerende verden, hvor vi oplever København med fokus på street art. Filmen giver et stemningsmættet billede af en by, som de færreste oplever, men som findes, hvis man kigger godt efter. Filmen følger tre personer, der har helt forskellige indfaldsvinkler til byens rum. Den politiske kunstner, der konfronterer beskueren med hans egen hverdag og virkelighedsopfattelse. Den kvindelige nattevandr, der leder efter spor og tegn fra sin veninde. Og endelig graffiti-fjerner, der med ligeså stor omhu som de to andre, fjerner forskellige tegn og opsætninger. Gennem musik og rytmiske montager får vi et billede af byen som organisme. Filmen er optaget samtidig med, at København bliver udsmykket i anledning af den danske kronprins' bryllup i maj 2004.



DET SIDSTE BARN

43 min. Danmark, 2005 / Instr. Merete Borker
Prod. Jensen & Kompagni A/S

Indtil slutningen af 1980'erne lammede polio hvert år en halv million af verdens børn. Derfor igangsatte FN i 1988 et polioinitiativ, der som målsætning havde at udrydde polio i verden. Det er nu næsten lykkedes, men indtil det sidste barn er vaccineret, vil børn overalt i verden være i fare for at blive smittet. Dokumentarfilmen *Det sidste barn* følger kampen mod polioen i Afrika og Indien sammen med de vaccinationshold, der ikke bare kæmper mod sygdommen, men også mod politiske intriger, borgerkrige og de lokales mistro. "Er det virkelig poliovaccine og ikke HIV-virus fra USA, I giver os", spørger de nigerianske kvinder. Og hvordan er det muligt at vaccinere 170 millioner børn i Indien på én dag? *Det sidste barn* er historien om, at det nytter at gøre en indsats. At der i verden trods alt er vilje til at tage vare på børns liv.



FUCKING 14 - FRIDAS FØRSTE GANG

86 min. Danmark, 1996-2004 / Instr. Charlotte Sachs Bostrup, Christina Rosendahl
Prod. Feltwave, Henrik Danstrup, Super 16

To novellefilm om at være teenagepige og utålmodig. *Fucking 14*: Cecilie er 14 år og frustreret over at være "for lille". Hun er en energisk og videbegærlig pige, som er meget nysgerrig på sin gryende seksualitet. Filmen følger Cecilie i to dage, hvor store-søsteren Trine skal til fest på gymnasiet, og i frustration over ikke at kunne komme med, gør Cecilie alt, hvad hun kan for at overbevise omverdenen om, at hun er voksen og sagtens kan styre sit liv. *Fridas første gang*: Frida og Mona er to forstads-piger på 15 år, og nu skal de altså prøve det. Med S-tog til København og en omgang sminke og omklædning på hovedbanegårdens toilet og mandejagten i Københavns natteliv kan begynde. Det almindelige barkravleri giver ikke rigtigt noget resultat, men så møder de en gruppe forretningsmænd på natklub.



I DANMARK ER JEG FØDT

55 min. , 2005 / Instr. Peter Klitgaard
Prod. Cosmo Film Doc ApS

I Danmark er jeg født er en dokumentarfilm om det danske sprogs mange variationer skildret af danskerne selv; med mere end 45 medvirkende fra hele landet og med særlig deltagelse af Hendes Majestæt Dronningen. Det er en lun dokumentarfilm om danskerne og deres sprog, et kærligt og spøjst portræt af Danmark og dets indbyggere, hvor der synges, snakkes og fortælles på alle de swingende, sjove og forskellige dialekter, vi stadig har.



JEG SÅ DET LAND

58 min. , 2005 / Instr. Jacob Jørgensen, Henrik Lundø
Prod. JJ Film ApS

I årene 1833-34 foretog H.C. Andersen sin første store udenlandsrejse. En rejse der fik afgørende betydning for hans forfatterskab og førte til hans gennembrud som digter. Forfatteren og kunsthistorikeren Hans Edvard Nørregård-Nielsen fulgte i 2003 i H.C. Andersens spor fra Schweiz, ned gennem alperne og til Italien. Undervejs fortolkes den betydning, rejsens oplevelser havde på Andersen som forfatter - og som menneske - motiveret af stemningsbilleder fra nogle af stederne i dag, Andersens egne tegninger fra dengang og uddrag fra hans dagbogsnotater. En indre rejse såvel som et indblik i tidens kunst, arkitektur og kultur som den følsomme digterspire oplevede det.



KARAVANEN

29 min. Danmark, 2005 / Instr. Dan Säll
Prod. Cosmo Film Doc ApS

Hvert år i september begiver en flok nomadekvinder i Niger sig ud på en 600 kilometer lang tur frem og tilbage gennem en af de største sandørkener i Sahara området. Turen går gennem et ekstremt vanskeligt ørkenområde, som kun kan forceres med kameler. I Fachis oaser indsamler kvinderne dadler, som de tager med og sælger på markeder. Turen igennem ørkenen tager normalt omkring to uger. Undervejs passerer karavanen brønde med en afstand på 2, 3 og 4 dagsrejser, og selvom man kender brøndenes placering, kan man meget nemt gå galt af dem mellem de enorme sandklitter. Filmholdet rejser med antropolog Ingrid Poulsen og kvindekaravanen ud i slutningen af august 2004.

NYE FILM I DET DANSKE FILMINSTITUTS DISTRIBUTION



LITTERATURENS FILM 1

218 min. Danmark, 1942-2000 / Instr. Div.
Prod. Div.

Litteraturens film er et undervisningsmateriale til dansk i de gymnasiale uddannelser, der sætter fokus på film med litterære rødder: novellefilm, filmatiseringer, litterære portrætfilm, filmdigte.

1. *Valgften* af Anders Thomas Jensen
2. *Flugten* af Jørgen Roos og Albert Metz
3. *Nattegn, en film om Peter Laugesen* af Tom Elling
4. *Det perfekte menneske* af Jørgen Leth
5. *On the Road* af Charlotte Sachs Bostrup
6. *Cafe Hector* af Lotte Svendsen
7. *Sinans bryllup* af Ole Christian Madsen
8. *Blomsterfangen* af Jens Arentzen
9. *De nåede færgen* af Carl Th. Dreyer



LITTERATURENS FILM 2

233 min. Danmark, 1968-2003 / Instr. Div.
Prod. Div.

Litteraturens film er et undervisningsmateriale til dansk i de gymnasiale uddannelser, der sætter fokus på film med litterære rødder: novellefilm, filmatiseringer, litterære portrætfilm, filmdigte.

10. *Tur i natten* af Ole Roos
11. *Skyernes skygge rammer mig* af Jonas Cornell
12. *Hvileløse hjerte* af Torben Skjødt Jensen
13. *Jeg er levende - Søren Ulrik Thomsen, digter* af Jørgen Leth
14. *Amor Fati - et portræt af Peter Seeberg* af Annette Riisager
15. *Tusindfødt - digteren Pia Tafdrup* af Cæcilia Holbek Trier
16. *Jeg civiliserer mig om morgenen* af Kirsten Hammann
17. *Julies balkon* af Annette K. Olesen



MIT USA

51 min. Danmark, 2005 / Instr. Mette-Ann Schepelem
Prod. Team Production ApS

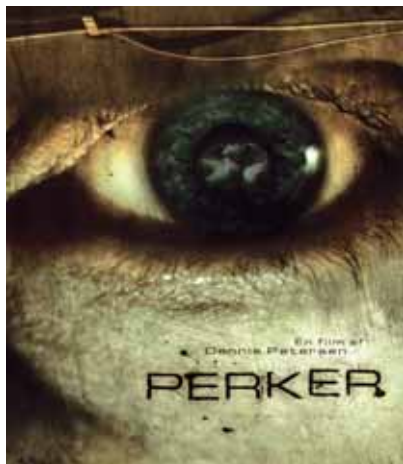
Hvordan opleves USA med to unge danskeres øjne? *Mit USA* fortæller om Christian og Sidsels ophold i USA og om forskellen mellem den forventningsfulde drøm og den virkelighed, der skal leve op til drømmen. Filmen følger Christian og Sidsels hos deres nye amerikanske familier, og deres bestræbelser på at indordne sig i USA, hvor der er mange regler, og hvor de voksne beslutter meget på de unges vegne. De underliggende amerikanske værdier bliver en vigtig del af Sidsel og Christians nye liv - og derved fremstår forskellighederne mellem USA og Danmark tydeligere. For dem bliver det ikke kun til en rejse "over there", men også en oplevelse der for altid vil have stor betydning for deres holdninger til tilværelsen og for deres personlige udvikling.



PAS PÅ NERVERNE

58 min. Danmark, 2005 / Instr. René Bo Hansen
Prod. Nordstjernen Film & Videoproduktion

Pas på nerverne er et kærligt og humoristisk portræt af en opvækst i Københavns barske Nordvest-kvarter. Omdrejningspunktet er legepladsen Degnestavnen med dens nye og gamle brugere og stedets leder, den 59-årige ildsjæl Niels Bay, som gennem 18 år med succes har anvendt en engageret og særdeles uortodoks pædagogik. Børnene er overvejende af anden etnisk baggrund og med et selv-værd helt i bund. Omgangstonen er ofte rå, men "Nede i Niels" kaster drengene sig ivrigt ud i konkurrence om at opføre sig mest fornuftigt på fodboldholdet og i paratviden om Shakespeare, Kierkegaard og Holberg. Filmen giver et fordomsfrit og tankevækkende indblik i et hårdt belastet miljø i dagens Danmark og giver stof til debat om integration, social arv og pædagogik.



PERKER - DVD-ROM

Danmark, 2005
Prod. Det Danske Filminstitut

Dennis Petersens novellefilm *Perker* fra 2002 er udgangspunktet for dette interaktive undervisningsmateriale om filmiske virkemidler. Filmen handler om bandekrige mellem 2. generationinvandrere og gruppen 'White Rage'. *Perker - dvd-rom* giver eleverne mulighed for gennem konkrete, computer-baserede øvelser at stifte bekendtskab med de centrale filmiske virkemidler: billedkomposition, kamerabevægelser, klipning, farver, lyd og musik. Materialet er tilrettelagt, så eleverne selv kan arbejde med det, enten individuelt eller i mindre grupper. På dvd-rom'en findes desuden et skriftligt analysemateriale, som retter sig mod mere traditionel klasseundervisning. Henvender sig primært til grundskolens ældste klasser. Se mere på www.dfi.dk/filmiskolen/perker.



PIGEN MED FLETNINGEN

39 min. , 2005 / Instr. Jytte Rex
Prod. Kollektiv Film ApS

Filminstruktøren Jytte Rex voksede op i det indre København i fyrrerne. I filmen lader hun Karla på seks år opsøge nogle af sin barndoms magiske steder. Karla møder på sin vej gennem byen forskellige mennesker, der fører os ind i Københavns særlige kroge: Hun er på havnerundfart med en arkitekturspækt, der fortæller om nogle af de bygninger, de ser. I Vor Frelser Kirke undrer Karla sig over, hvorfor Jesus hænger på korset og organisten prøver at forklare. Hun møder en gobelin-konservator på Rosenborg Slot, og en digter, der tager hende med i Kongens Have, hvor han under H.C. Andersen statuen læser et af sine egne børnedigte for hende. Karla synes, at et rigtig digt skal rime. Før Karla skal sove, ser hun en gammel dansk kærlighedsfilm med sin mor.



PIP OG PAPEGØJE

43 min. Danmark, 2005 / Instr. Natasha Arthy
Prod. Frontier Media A/S

Tobias største ønske er at få en fugl, så da han en dag redder en syg spurv, smugler han den med hjem. Den syge spurv viser sig at være Den Blinde Fe, og som belønning får Tobias et ønske opfyldt. Desværre er Den Blinde Fe virkelig dårlig til at trylle, og Tobias bliver ved en fejtagelse forvandlet til en grøn papegøje. Tobias må nu flyve ud i verden for at få styr på sit nye fugleliv; der går dog ikke lang tid, før den onde fuglehandler har fanget ham. Det er ikke så heldigt, for hvis ikke Tobias bliver tryllet om, inden der er gået 29 timer, vil han forblive papegøje for evigt. I mellem-tiden går Tobias' mor, den forelskede vicevært, Den Blinde Fe og to måger i gang med at lede efter Tobias. Så mon ikke en af dem finder ham i tide ...

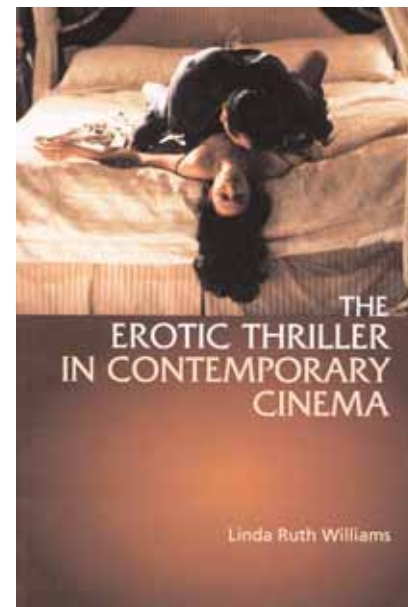
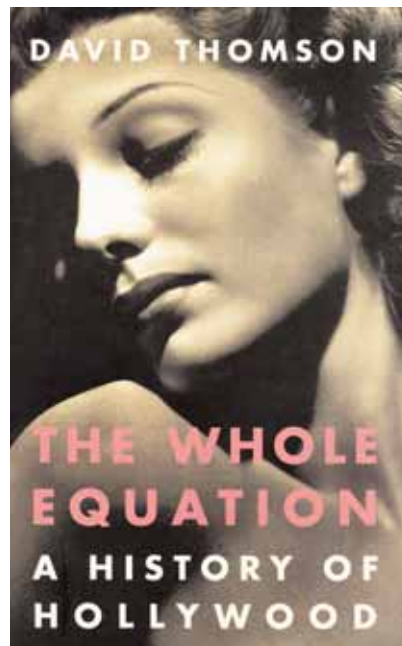
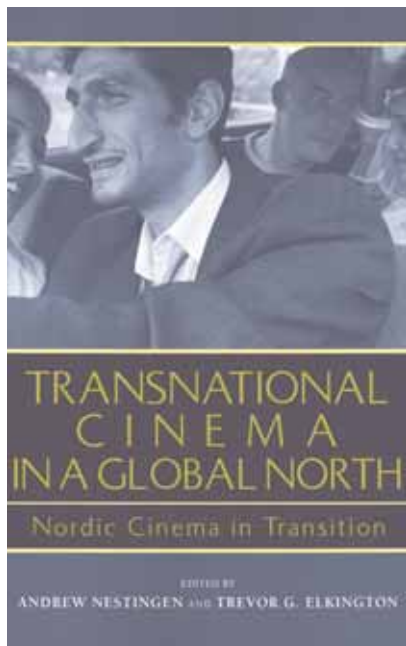


THE SWENKAS

72 min. Danmark, 2005 / Instr. Jeppe Rønne
Prod. Cosmo Film A/S

Swenkaerne er en lille gruppe arbejdende zulumænd fra post-apartheid Sydafrika. Mænd, der hver lørdag aften efterlader deres beskidte overalls bag sig og i stedet iklæder sig deres bedste Caducci eller Pierre Cardin-jakkesæt for at imponere den ugentlig udvalgte dommer. Mændene er kendt under navnet The Swenkas, og de har kørt dette modeshow så længe, at ingen kan huske, hvornår eller hvorfor det hele begyndte. Filmen følger den yngste swenka Sabelo i hans livs mest turbulente tid. Han skal giftes, og han skal begrave sin far, der var swenkaernes leder. Sabelo og hans swenka-kolleger befinder sig i en tilstand af uvished. Vil Sabelo opgive at swenke? Vil gruppen finde en ny leder? Vil kunsten at swenke overleve?

NYE BØGER OG TIDSSKRIFTER I DFI'S BOGHANDEL



TRANSNATIONAL CINEMA IN A GLOBAL NORTH

Antologi med artikler om nordisk film belyst ud fra såvel politiske, regionale og nationale synsvinkler samt analyser af nyere æstetik og tematik i nordisk film. *Andrew Nestingen & Trevor G. Elkington (red.): Transnational Cinema in a Global North - Nordic Cinema in Transition. Wayne State University Press 2005, 380 sider, 329 kr.*

KOSMORAMA #235

Temanummer om humorens mange former i film og tv med bidrag af Lena Juhl, Christopher Seidelin, Lars Fiil-Jensen, Kenneth T. de Lorenzi, Niels Henrik Hartvigson, Annette Davidsen, Jonas Varsted Kirkegaard og Lars Hvidberg.

Peter Schepelern (ansv. red.): Kosmorama #235 - Filmen og latteren. Det Danske Filminstitut & Institut for Film- og Medievidenskab 2005, 118 sider, 175 kr.

THE WHOLE EQUATION

Historien om Hollywood, der medtager hele økologien, filmene selv, hvorfor de blev lavet, hvem der lavede dem, hvem der så dem, hvordan de blev finansieret, og hvor pengene vandrede hen. *Davis Thomson: The Whole Equation - a History of Hollywood. Little, Brown 2005, 434 sider, 325 kr.*

THE EROTIC THRILLER

Et overblik over en af de mest populære filmgenrer, og den første bog nogensinde, der detaljeret gennemgår den erotiske thrillers udnyttelse af porno-

grafi, film noir og mainstream. *Linda Ruth Williams: The Erotic Thriller in Contemporary Cinema. Edinburgh University Press 2005, 466 sider, 299 kr.*

ITALIAN CINEMA

Bogen præsenterer historien fra stumfilmene til de aktuelle film. Foruden at belyse de klassiske instruktørers arbejde som f.eks. Visconti, Fellini, Rossellini, Antonioni og Rossi undersøger bogen samspillet mellem kunstneriske og populære film, visuel stil, rum og arkitektur, kønsroller og politik. *Mary P. Wood: Italian Cinema. Berg 2005, 260 sider, 279 kr.*

MIZOGUCHI

Den første bog i over tyve år om den instruktør, som *Cahiers du cinéma* for

nylig har udråbt til 'den største af alle filmkunstnere'. Bogen gennemgår samtlige Mizoguchis 31 film. *Mark Le Fanu: Mizoguchi and Japan. Bfi Publishing 2005, 218 sider, 229 kr.*

INGMAR BERGMAN

Om Bergmans liv, kulturelle baggrund og kunstneriske løbebane. Hans bidrag til film, teater, radio og tv såvel som hans bøger behandles i særskilte kapitler. Også hidtil upubliceret materiale inddrages. Indeholder derudover en bibliografi over interviews og anden sekundærlitteratur om Ingmar Bergman. *Birgitta Steene: Ingmar Bergman - a Reference Guide. Amsterdam University Press 2005, 1088 sider, 499 kr.*

www.cinamateket.dk



DVOTED.NET

Nordisk website for unge filmskabere på vej

Af Mads R. Mariegaard

dvoted.net er en fælles, nordisk hjemmeside, hvor unge filmskabere kan mødes og udveksle egne film. Desuden kan de finde materiale om filmproduktion og søge råd hos professionelle filmfolk.

Initiativet er taget af Nordisk Ministerråd, og det bliver produceret med tilskud fra de tre skandinaviske filminstitutter. Hjemmesiden er under udarbejdelse og ventes færdig næste efterår, men allerede midt i september i år åbner en pilotside. Den skal testes af godt hundrede unge fra Danmark, Sverige, Norge, Finland og Island. Målgruppen er som udgangspunkt de 15-20-årige, men gerne bredere.

"Vi vil gerne nå unge filmskabere, som ønsker at orientere sig i filmbranchen," fortæller projektleder Cecilie Stranger-Thorsen. "Når man er ung og endnu ikke har gået på filmskole, kender man ikke altid nogen, der vil arbejde med film på samme måde som én selv – især hvis man kommer fra en lille by. Derfor er man på jagt efter et netværk i filmbranchen og efter viden, der kan udfordre én."

På hjemmesiden vil brugerne kunne

finde viden, som er delt ind under tre overskrifter; manuskriptskrivning, optagelse og efterarbejde. Det er en blanding af praktiske og teoretiske tekster; vejledninger til filmproduktion og interviews med professionelle filmfolk, som er udarbejdet af projektets redaktører. Den danske hedder Martin Ziir. "Materialet er mest henvendt til unge, der har prøvet at lave film og gerne vil videre med det; de befinder sig i grænselandet mellem amatør og professionel. Hvis der først bliver dannet en gruppe af avancerede brugere, vil det sandsynligvis også skabe interesse hos unge uden erfaringer med film," mener Martin Ziir.

De spørgsmål, brugerne ikke kan få besvaret på hjemmesiden, stiller redaktørerne videre til professionelle i den nordiske filmbranche.

dvoted.net præsenteres for offentligheden på seminaret 'Power to the People' på Københavns internationale filmfestival for børn og unge, Buster. Her fortæller Cecilie Stranger-Thorsen, om tankerne bag.

Cecilie Stranger-Thorsen, projektleder
cecilie.stranger-thorsen@sfi.se

DEN FORTÆLLENDE SØGE-MASKINE

Kunst og kultur for børn samles på én portal

Af Mads R. Mariegaard

En ny, stort anlagt internetportal skal samle og formidle alt kunst og kultur, herunder film, som kan være relevant for børn mellem otte og tolv år i Danmark. Portalen skal på én gang være søgemaskine, mødested og fortællende univers for børnene.

Det ambitiøse initiativ, der har fået arbejdstitlen "Den fortællende søgemaskine," er taget af Børnekulturens Netværk, hvis medlemmer blandt andre tæller Det Danske Filminstitut.

Projektets leder er Theis Barenkopf Dinesen, som dette efterår står i spidsen for arbejdet med en prototype af portalen. Den færdige portal ventes først klar ved udgangen af næste år.

"Det, vi gør," fortæller Theis Barenkopf Dinesen, "er at integrere en søgemaskine i et fortællende univers, som er en planet med biograf, museum,

koncertsal, etc. Børnene kan bevæge sig rundt på planeten, og når de går forbi et værk, søger systemet automatisk på det, så søgningen bliver en oplevelsesbaseret, intuitiv handling."

På den måde skal portalen ikke blot give børnene indsigt i skabende, kunstneriske processer; den skal også stimulere dem til selv at være skabende. "Det handler om at få kunst og kultur ned fra piedestalen og gjort til noget sjovt og legende," siger Theis Barenkopf Dinesen.

Filmværkstedets Prami Larsen og Charlotte Giese fra Center for Børne- og Ungdomsfilm på Filminstitutet sidder i projektets styregruppe og skal bidrage med faglig ekspertise til at vælge det materiale, der er relevant på filmområdet.

Theis Barenkopf Dinesen, projektleder
theis@iandd.dk



Illustration: Luke Maage

PERKER

Interaktivt undervisningsmateriale om filmiske virkemidler.

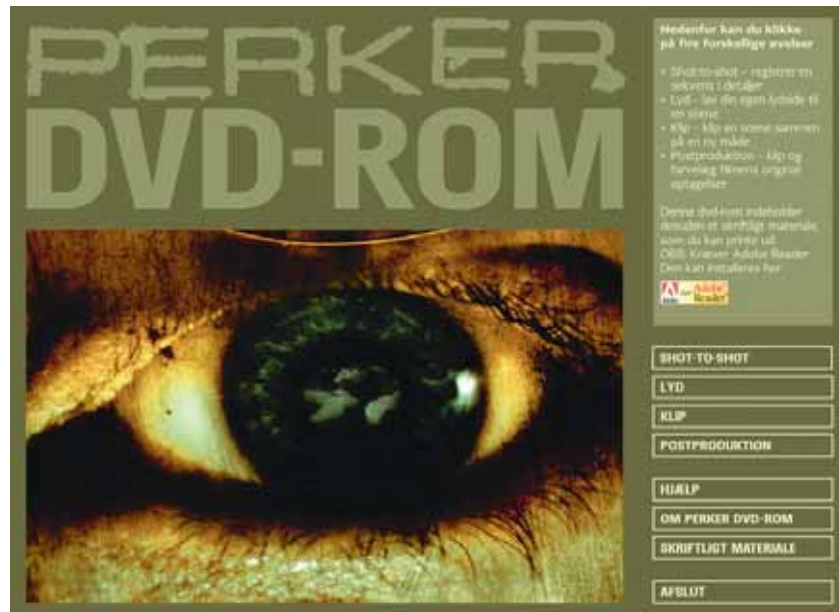
I september tilbyder DFI et helt nyt materiale til brug i filmundervisningen – og til arbejdet med film og levende billeder i skolen i det hele taget. *Perker dvd-rom* er et digitalt undervisningsmateriale, som tager udgangspunkt i Dennis Petersens danske novellefilm *Perker* (2002). Materialet giver eleverne mulighed for gennem konkrete, computerbaserede øvelser at stifte bekendtskab med de centrale filmiske virkemidler: billedkomposition, kamerabevægelser, klipning, farver, lyd og musik.

Dvd-rom'en indeholder en række praktiske øvelser, et interaktivt mini-

leksikon over de vigtigste filmiske begreber illustreret med klip og stills fra *Perker*, et skriftligt analysemateriale til filmen samt interviews med filmens instruktør.

Perker dvd-rom vil i september blive udsendt til alle skoler i Danmark. *dvd-rom*'en er gratis og kan frit kopieres til brug i undervisningen – i lighed med DFIs øvrige, netbaserede undervisningsmaterialer. Filmen *Perker* skal skolerne dog købe gennem DFI/DBC medier.

Læs mere på DFIs undervisningshjemmeside:
www.undervisning.dfi.dk.



UNDERVISNINGSMATERIALE TIL DRABET

Det Danske Filminstitut har lavet et undervisningsmateriale til Per Flys anmelderoste film *Drabet*. Materialet henvender sig til gymnasiet og

ungdomsuddannelserne samt til grundskolens ældste klasser. Det kan hentes gratis på DFIs undervisningshjemmeside www.undervisning.dfi.dk



Foto: Per Arnesen

UNDERVISNING.DFI.DK

FILM-X IGEN NOMINERET SOM BYENS BEDSTE STED FOR BØRN

FILM-X, stedet hvor børn og unge selv får lov til at forsøge sig med at lave film og fortælle historier, er igen i år nomineret af AOK i kategorien Byens bedste sted for børn.

I FILM-X er der i år tilføjet tre nye aktiviteter. Her kan man lade sine film foregå i universer, der er bygget op over H.C. Andersens kendte eventyr

Den standhaftige tinsoldat, *Fyrtøjet* eller *Den grimme ælling*.

De nye aktiviteter er blevet et populært valg for mange af de 12.000 børn og unge, som årligt besøger FILM-X. FILM-X er på hverdagen åbent for skoler og i weekenden for familier, børn og unge.

FILM-X: www.film-x.dk
AOK: www.aok.dk



Fyrtøjet

TEENAGELIV

Ny temapakke fra Det Danske Filminstitut.

Det Danske Filminstitut har netop lanceret temapakken "Teenageliv – 6 film om ungdomsliv i Danmark". Pakken består af seks film – samlet på

5 dvd'er – som giver hvert deres bud på, hvordan tilværelsen former sig for danske teenagere lige nu. Filmene er *Andre venner*, *ZeZils verden*, *Dem derovre og de andre*, *Fucking 14*, *Efter skoleliv* og *Mit USA*.

Det tilhørende undervisnings-

materiale giver med udgangspunkt i de seks film ideer til, hvordan eleverne selv kan prøve kræfter med filmmediet. Hvordan vil de unge selv skildre deres liv, hvis de får et kamera i hånden? Lærerne kan i materialet finde konkrete anvisninger til, hvor-

dan de i praksis kan gribe arbejdet med filmmediet an i undervisningen.

Undervisningsmaterialet kan hentes gratis på www.undervisning.dfi.dk.



Dem derovre og de andre

SALAAM DK I ÅRHUS AMT

Efter to års succes i København lander Danmarks flerkulturelle filmfestival Salaam DK nu i Århus Amt med et skoleprogram til efteråret.

Kultur mødet slår gnister. På godt og ondt – og det bringer ofte stærke og bevægende historier med sig. Omsat til film kan det blive en magisk oplevelse, som udover at underholde skaber forståelse og indsigt, en vigtig forudsætning for gensidig tolerance.

Salaam DK viser film, som nuancerer de ofte komplekse problemstillinger, der følger med livet i det flerkulturelle samfund og i den globaliserede verden. Derfor vises der film fra mange lande og vidt forskellige kulturer, fra Danmarks Århus Vest og Greve over Afrika til Mellemøsten og Latinamerika. Hvordan ser verden ud for børn og unge i de forskellige

dele af verden? Og hvordan tackler vi hver især det moderne, flerkulturelle samfund?

Der bliver arrangementer i Øst for Paradis og forskellige steder i Vestbyen, og desuden kommer festivalen til henholdsvis Grand Teatret i Randers og Kino Grenå i Grenå.

Salaam DK er for alle klassetrin i grundskolen og for ungdomsuddannelser og foregår primært i uge 43 og 44. Der er dog også flere arrangementer udenfor skoletiden, før og efter festivalen.

Læs mere på www.salaam.dk.

SALAAM DK tilbyder film og debat med særligt inviterede gæster samt gratis undervisningsmateriale om de flerkulturelle og globale temaer. Festivalens film og tilhørende undervisningsmateriale kan kobles med mange forskellige fag og er oplagt til tværfaglige forløb og emneuger. Materialerne kan downloades fra internettet før festivalen.

FILM I GYMNASIET

Nyt projekt skal belyse potentialet for brugen af film i gymnasiet efter den nye reform.

Mens film fra DFI i vid udstrækning bruges som læremiddel i grundskolen, er det kun i meget begrænset omfang, at de gymnasiale uddannelser indtager film. Med gymnasireformen er der imidlertid lagt op til nye samarbejdsformer mellem lærerne og mellem fagene – og der er åbnet nye faglige områder mellem fagene.

På den baggrund har DFI – i samarbejde med Lynx Media og fire gymnasier – iværksat en undersøgelse af, hvordan disse ændringer åbner for nye muligheder for brugen af film i gymnasiet. En række lærere på de fire gymnasier vil afprøve en bred vifte af DFI's film i løbet af skoleåret 2005-2006, og Lynx Media vil i samarbejde

med DFI opsamle og formidle erfaringerne gennem fokusgruppeinterviews og en rapport.

Det hele vil munde ud i et landsdækkende kursustilbud i samarbejde med landets Amtscentre, og materialet vil være tilgængeligt på nettet til inspiration for alle interesserede. Projektet er støttet af Undervisningsministeriet.

Samtidig har Skoletjenesten FILM-X og FILM-X BIO udviklet en række nye tilbud, der retter sig særligt mod de gymnasiale uddannelser.

Læs mere på www.skoletjenesten.dk.

TALENTDATING

Mange steder i den danske filmbranche er der fokus på at skabe gode vækstbetingelser for nye talenter. Nimbus Film har igangsat projektet TalentDating, Nordisk Film har oprettet deres helt egen Nordisk Film Talent Campus, og den alternative Filmskole Super 16 har optaget sit fjerde hold nye elever.

Af Mads R. Mariegaard

"Instruktørerne står ofte og venter på, at manuskriptforfatterne får tid."

Nimbus Films TalentDating skal skabe kontakter mellem unge, talentfulde manuskriptforfattere og de instruktører, selskabet arbejder sammen med.

"Der er en tendens til at bruge de samme manuskriptforfattere, og instruktørerne må ofte vente længe på at få en af de manuskriptforfattere, som de kender bedst, til at skrive. Det forsinker projekterne," siger Lottie Terp Jakobsen, producer på Nimbus

Film, der er en af de ansvarlige for TalentDating.

"Derfor parrer vi nye, unge manuskriptforfattere med mere erfarne instruktører, så de kommer til at kende hinanden, og manuskriptforfatterne får mere erfaring. På den måde får instruktørerne forhåbentligt flere manuskriptforfattere at vælge imellem og kan komme hurtigere i gang med projekterne."

Blandt instruktørerne er Thomas Vinterberg, Nikolaj Arcel og Ole Christian Madsen, mens producerne er Nimbus Films egne, blandt andre Lottie Terp Jakobsen selv.

Hun fortæller, at de otte manuskriptforfattere, som deltager i projektet, er valgt ud fra to kriterier: at de endnu ikke har realiseret en spillefilm, og at producerne på Nimbus Film tror, de kan komme til det.

TalentDating kører frem til årsskiftet, og Nimbus Film tager i løbet af efteråret stilling til, om der derefter skal sættes endnu en runde i gang med en ny gruppe af manuskriptforfattere.

TALENTDATING / REGLERNE

En manuskriptforfatter sender tre idéoplæg til Nimbus Film, som knytter forfatteren sammen med en producer og tre instruktører. Forfatteren mødes i løbet af otte måneder mindst to gange med produceren og mindst to gange med hver af de tre instruktører.

Emnet for det første møde mellem forfatteren og instruktøren er forfatterens tre idéoplæg. Efter det første møde skriver forfatteren ud fra én af de tre idéer en synopsis, et treatment eller et manuskript, som instruktøren på det næste møde giver feedback på.

Når en forfatter har haft to møder med den første instruktør, går han videre til den næste. Forfatteren kan bruge det samme idéoplæg til flere instruktører og bestemmer sammen med instruktørerne, hvor mange af idéerne de vil benytte.

Forfatterne må ikke have realiseret en spillefilm og helst ikke kende de instruktører, de skal mødes med. Hverken forfattere eller instruktører får løn for at medvirke.

Manuskriptforfatterne er Mikkel Munch-Fals, Thor Bjørn Krebs, Sissel D. Thomsen, Pelle Møller, Karina Dam, Ine Urheim, Tommy Bredsted og Mariella Harpelund Jensen.

TALENTCAMPUS - NYT TILBUD FRA NORDISK FILM

Nordisk Film har sat gang i et nyt projekt, Talent Campus, som skal hjælpe unge filmtalenter på vej. "De nye kræfter skal frem, men det er svært for dem, ikke mindst på spillefilmområdet. Derfor er der brug for det her tilbud," siger Kim Magnusson, chef for filmproduktion på Nordisk Film. Nordisk Film opfordrede først på sommeren unge filmtalenter til at søge om at deltage i Talent Campus. I dette efterår skal foreløbigt fire hold producere kort- og novellefilm i tre ugers forløb. Holdene bruger Nordisk Films udstyr, og selskabets producere og produktionsfolk står klar til at hjælpe.

Nordisk Film støtter også den alternative filmuddannelse, Super 16, talentkonkurrencen VideoMarathon, og filmene fra de tre nordiske filmskoler.

NYT SUPER 16 HOLD

Den alternative filmuddannelse, Super 16, har præsenteret skolens Hold 4. De otte instruktører og otte producere, som begyndte deres uddannelse den 5. sep., er optaget efter nye kriterier, fortæller Marianne Blicher, som selv er uddannet producer fra Super 16. Hun er en af koordinatorerne i det optagelsesudvalg, som har valgt de nye elever ud blandt flere end hundrede ansøgere.

"Vi har lagt vægt på, at Super 16 ikke

skal være for dem, der ikke kom ind på Filmskolen, men for dem, der allerede er i branchen og trænger til ny inspiration eller vil skifte retning. Derfor kommer Super 16 nu mere til at ligne en videre- eller efteruddannelse," siger Marianne Blicher.

Hun forudser, at det nye hold vil blive stærkere, fordi eleverne er lidt ældre, mere erfarne og har et stærkere netværk i branchen. Men det kan også

skabe uenighed på det nye hold:

"De tidligere årgange havde et fælles fundament, fordi alle var nået næsten lige langt, når de startede. Nu kommer der en årgang, hvor eleverne hver for sig har udviklet sig mere og ved mere om, hvem de selv er; de kommer til at få nogle store diskussioner om, hvad de vil med Super 16."

De nye producere er Jonas Bagger, Julie Sophie Vang, Lars Valentin, Line

Hvidtfeldt, Morten Kjems Juhl, Nicolai Mariegaard, Valeria Richter og Vibeke Clod-Svensson. Navnene på de nye instruktører er Ada Bligaard Søby, Anna Treiman, David Sandreuter, Kræsten Kusk, Mads Mathissen, Mikkel Blaabjerg, Roni Ezra og Sune Albinus.

Billedet herunder er fra Hold 3-afgangsfilmen En lille død. Instruktør: Kaspar Munk, producer: Sonny Lahey



NY CHEF FOR EUROPÆISK DOKUMENTAR

European Documentary Network (EDN) skifter chef. Finske Leena Pasanen tiltræder i november posten efter Tue Steen Müller, som har valgt at fratræde stillingen efter 9 år på direktørposten.

Den 40-årige Leena Pasanen kommer fra en stilling som program-direktør for den digitale kanal YLE

Teema, som har en stærk dokumentarprofil. Pasanen har købt og co-produceret film fra stort set alle lande i Europa og er særligt kendt for sin støtte til unge talenter.

For yderligere information se www.edn.dk

KIRSTEN DALGAARD UDNÆVNT TIL BESTYRELSESMEDLEM I DET SVENSK FILMINSTITUT

Den svenske regering har udnævnt biografdirektør Kirsten Dalgaard til bestyrelsen for Det Svenske Filminstitut for perioden 1. juni 2005 – 31. december 2007. Udnævnelsen begrundes med et ønske om at "Kirsten Dalgaard skal bidrage til at lægge et internationalt perspektiv på den svenske filmpolitik og Det

Svenske Filminstituts arbejde."

Kirsten Dalgaard driver, ved siden af sit arbejde som direktør for Grand Teatret, egen importvirksomhed gennem Camera Film. Hun sidder derudover også på en række betroede poster i filmbranchen i Danmark og udlandet.

www.sfi.se



Foto: Jan Buus



Foto: DFI Billed- & Plakatarbiv

SPØRG DFI'S BIBLIOTEK

På Det Danske Filminstituts bibliotek i Gothersgade sætte man en ære i at servicere videbegærlige lånere, der stiller kloge spørgsmål om film. I de kommende numre vil vi dele denne viden med FILMs læsere.

Hvad er historien bag Trompetpigerne, der før i tiden tonede frem på biograf-lærredet før reklamerne?

Den lille film med de tre piger er indspillet i 1957 for bureauet Dansk Biograf Reklame. Indtil 1985 blev den vist i biografene i forbindelse med DBR's reklamepakker. Trompet-filmen skønnes at have været vist ca. 2,5 millioner gange.

I 1996 blev filmen restaureret og brugt i en ny intro for Dansk Reklamefilm. I den forbindelse efterlyste Politikens bagsideredaktion de tre kvinder, der optræder i filmen. Det afstedkom

en del polemik blandt bagsidelæsere, der mente at vide, hvem kvinderne var. Fem navne var på tale.

Den 27. juni 1996 kunne BDFAF (Bagsidens Departement For Anonyme Filmstjerner) præsentere navnene på de tre kvinder: Hanne Erichsen, Vibeke Barskov og Grethe Aagren. BDFAF arrangerede et møde, hvor de tre så hinanden for første gang siden 1957. Erichsen, Barskov og Aagren kunne her berette, at optagelserne dengang havde taget en dag og at de hver havde fået 100 kroner for jobbet.

Christian Hansen, bibliotekar

Tlf. 3374 3590
Tirs- og torsdag / 12-19
Ons- og fredag / 12-16
bibliotek@dfi.dk

8. AARHUS FILMFESTIVAL

25.-30. oktober

Igen i år byder Aarhus Filmfestival på unikke og indholdsmættede filmoplevelser. 130 film er på programmet: Dokumentar-, spillefilm og kortfilm i alle genrer eksperimentalfilm, fiktionsfilm, animationsfilm – sjove, alvorlige, smukke, rystende, tankevækkende, skæve ...

I hovedprogrammet præsenterer festivalen 57 kort- og dokumentarfilm, som er blevet prisbelønnet eller har vundet særlig anerkendelse på festivaler verden over. Af high-lights kan nævnes: Guldbjørn-vinderen *Milk*,

vinder i Grimstad, Norge, *Bawke*, Pirjo Honkasalos mesterværk *The 3 Rooms of Melancholia*, publikumsvinderen ved Panorama, Berlin, *Lost Children* og IDFA-vinderen *The Shape of the Moon* – de tre sidstnævnte dokumentarfilm, der med et dybt humanistisk sigte handler om mennesker i vores voldelige og krigshærgede samtid.

Læs mere www.aarhusfilmfestival.dk

SPILLEFILM / MANUSKRIFT-, PRODUKTIONS- OG UDVIKLINGSSTØTTE / 27. MAJ - 01. SEPTEMBER 2005

TITEL	FORFATTER	INSTRUKTØR	PRODUCENT	LOC	KONSULENT	MANUS	UDVIKLING	PRODUKTION	I ALT
AFSONING	Kim Fupz Aakeson	Pernille Fischer Christensen	Nimbus Rights		LHV	40.000	0	0	120.000
AKSEL HØJHUS	Yaba Holst	Peter Hausner	Fine & Mellow Productions		MDS	50.000	0	0	348.750
BALLADEN OM ARION OG HARMONIA	Bent Haller	Jannik Hastrup	Dansk Tegnefilm 2		MDS	80.000	0	0	80.000
DAISY DIAMOND	Peter Asmussen, Simon Staho	Simon Staho	Cinevita Film Company		NS	100.000	0	0	100.000
EN-TO-TRE-NUI	Jesper Wung-Sung	Aage Rais-Nordentoft	Zentropa Entertainments10		NS	0	210.000	0	400.000
ERIK NIETZCHE - DE UNGE ÅR	Lars von Trier	Lone Scherfig	Zentropa Entertainments11		LVH	80.000	0	0	80.000
FIDIBUS	Hella Joof, Troels A. Vestergaard, Bo Hr. Hansen	Hella Joof	Fine & Mellow Productions	x	60/40	6.460.000	6.500.000	0	0
FLAMMEN OG CITRONEN	Lars K. Andersen	Ole Christian Madsen	Nimbus Rights		NS	100.000	0	0	250.000
FRYGTELIG LYKKELIG	Gry Dunja Jensen	Henrik Ruben Genz	Nordisk Film Production		NS	150.000	0	0	180.000
GENFØDT	Torbjørn Rafn	Jacob Thuesen	Tju-Bang Film 2		NS	50.000	0	0	50.000
GHETTO	Daniel Dencik	Daniel Espinosa	Thura Film	X	NS	0	0	7.180.000	7.600.000
GILBERT	Michael Asmussen, Niels Gråbøl	Niels Gråbøl	Tju-Bang Film 2		MDS	50.000	0	0	150.000
KAKERLAKKEN	Stefan Fjeldmark, Thomas Hartman	Stefan Fjeldmark	A. Film		MDS	80.000	0	0	230.000
KUNSTEN AT GRÆDE I KOR	Gert Duve Skovlund, Peter Schønau Fog	Peter Schønau Fog	Final Cut Productions		NS	0	0	7.550.000	8.020.000
MIRZA	Dunja Gry Jensen	Karsten Mungo Madsen	Magic Hour Films		MDS	80.000	0	0	105.000
ONDSKABENS ANATOMI	Ove Nyholm	Ove Nyholm	Digital Film		LHV	0	0	100.000	3.245.000
FRAG FILM	Kim Fupz Aakeson, Ole Christian Madsen	Ole Christian Madsen	Nimbus Rights		LHV	40.000	0	0	120.000
RENE HUERTER	Kim Fupz Aakeson	Kenneth Kainz	Fine & Mellow Productions	X	NS	50.000	293.626	7.000.644	7.344.270
RENTERS RENTE	Flemming Christian Klem, Martin Strange-Hansen	Martin Strange-Hansen	M & M Productions		LHV	80.000	0	0	80.000
SAFIRO OG SALMUNDE	Bo hr. Hansen		Moonlight Filmproduction		MDS	90.000	0	0	172.800
SKRALDEMÆND	Tommy Bredsted	Niels Arden Oplev	Zentropa Entertainments16		LHV	60.000	0	0	90.000
SKROT	Jacob Weinreich & Giacomo Campeotto	Giacomo Campeotto	Metronome Productions		60/40	0	71.910	0	71.910
SKYTSENGELEN	Ida Maria Rydén, Ina Bruun	Rumle Hammerich	Nordisk Film Production		LHV	80.000	0	0	80.000
SPÅKOP	Mette Heeno	Christina Rosendahl	Nordisk Film		MDS	50.000	0	0	130.000
TEMPELHERRENES SKAT	Philip Lazebnik	Kasper Barfoed	M&M THS		60/40	0	0	6658241	7000000
TIL DØDEN OS SKILLER	Anders Thomas Jensen	Paprika Steen	Nordisk Film Production		LHV	80.000	36.915	0	116.915
TO LIV	Ida Maria Rydén, Natasha Arthy	Natasha Arthy	Nimbus Rights		MDS	80.000	0	0	80.000
TO SOM ELSKER HINANDEN	Karen Balle, Pia Bovin	Pia Bovin	Moonlight Filmproduction		NS	80.000	0	0	80.000
VALHALLA RISING	Nicolas Winding Refn, Roy Jacobsen	Nicolas Winding Refn	NWR Film Rights		NS	50.000	0	0	100.000
VI VIL FRED HER TIL LANDS	Hans Hansen	Kaspar Rostrup	Zentropa Productions2		LHV	100.000	0	0	100.000
VIKAREN	Ole Bornedal, Henrik Prip	Ole Bornedal	Thura Film	X	MDS	50.000	165.000	8.640.000	9.000.000
LHV: Lena Hansson Varhegyi / MDS: Mette Damgaard-Sørensen / NS: Nikolaj Scherfig									

KORT- OG DOKUMENTARFILM / MANUSKRIFT-, PRODUKTIONS- OG UDVIKLINGSSTØTTE / 27. MAJ - 01. SEPTEMBER 2005

TITEL	FORFATTER	INSTRUKTØR	PRODUCENT	KONSULENT	MANUS	UDVIKLING	PRODUKTION	I ALT
EN MAND - TO KVINDER V/ERD	Dorte Høeg Brask	Anja Al-Erhayem, Eva Mulvad	Bastard Film	DOB	0	200.000	1.048.000	1.308.000
WAMALWA		Dorte Høeg Brask	Nimbus Film Productions	MHC	50.000	0	0	50.000
DOB: Dola Bonfils / MHC: Michael Haslund-Christensen								

TALENTUDVIKLING / MANUSKRIFT-, PROJEKT- OG PRODUKTIONSUDVIKLING / 1. AUGUST 2005

TITEL	FORMAT	FORFATTER	INSTRUKTØR	PRODUCER/PRODUCENT	UDVIKLING 1	UDVIKLING 2	PRODUKTIONS STØTTE	TOTAL
3 + 1 Badminton	40-45 min.	Kari Vidø,	Morten Schjødt	Filip von Spreckelsen, Oncotype ApS	35.000			35.000
AWAITING	U. 10 min.	Rasmus Botofte, Morten Schjødt		Peter Bech, Zentropa Entertainments		40.000	500.000	540.000
BIG WASH	O. 75 min.	Sami Saif		Karen Maarbjerg og Simon Løvind, Firma Kassandra Wellendorf	60.000	175.000		235.000
DE BLÅ UNDULATER	40-45 min.	Jesper W. Nielsen	Jesper W. Nielsen	Peter Bech, Zentropa Entertainments	35.000			35.000
FORESTILLINGEN OM ET UKOMPLICERET LIV MED EN MAND	40-45 min.	Ib Kastrup,	Jørgen Kastrup	Carsten Holst, Thura Film	35.000	100.000		135.000
HAWAII (tidl. Performance)	25-30 min.	Tobias Lindholm, Michael Noer		Tine Grew Pfeiffer, Alphaville Pictures CPH	25.000	70.517	1.700.000	1.795.517
HVID HUND	O. 75 min.	Lars Kjeldgaard, Martin Zandvliet	Martin Zandvliet	Sarita Christensen, Zentropa Grrrr	60.000			60.000
ISTEDGADE	40-45 min.	Dunja Gry Jensen, Birgitte Stærmosen	Birgitte Stærmosen	Lars Bredo Rahbek, Nimbus Rights	35.000	100.000		135.000
JEG SOM REGEL	U. 10 min.	Lars Kjeldgaard & Martin Zandvliet	Martin Zandvliet	Sarita Christensen, Zentropa Grrrr			500.000	500.000
JOHN, BODIL, CHINA & MELANIE	O. 75 min.	Rasmus Botoft, A. Rønnow Klarlund	A. Rønnow Klarlund	Louise Vesth, Zentropa Productions	60.000	175.000	4.000.000	4.235.000
JOURNALEN	25-30 min.	Manyar I. Parwani	Manyar I. Parwani	Ib Tardini, Zentropa Productions	25.000			25.000
LIV	40-45 min.	Heidi Maria Faisst	Heidi Maria Faisst	Meta Louise Foldager, Nimbus Rights	35.000	100.000	2.600.000	2.735.000
NALLE & TJUMSE	25-30 min.	Thorleif Hoppe, Julie Bille	Julie Bille	Ib Tardini, Zentropa Productions	25.000			25.000
OFF SCREEN	O. 75 min.	K. Romer Jørgensen, Christoffer Boe	Christoffer Boe	Tine Grew Pfeiffer, Alphaville Pictures CPH, Blenkov & Schønnemann			4.000.000	4.000.000
PANDA- SYNDROMET	25-30 min.	Rune Schjøtt	Rune Schjøtt	Malene Blenkov & Michel Schønnemann		75.000	1.700.000	1.775.000
PRINCESS	O. 75 min.	Mette Heeno, Anders Morgenthaler	Anders Morgenthaler	Sarita Christensen, Zentropa Grrrr		175.000	4.000.000	4.175.000
PROJEKT VILLUM	40-45 min.	Rasmus Heisterberg	Tomas Villum Jensen	Carsten Holst, Thura Film		100.000		100.000
RUNELAND	40-45 min.	Jacob Weinreich, Kasper Bisgaard	Kasper Bisgaard	Rasmus Lyhne, Metronome Productions		106.500		106.500
SOAP	O. 75 min.	Kim Fupz Aakeson, P. Fischer Christensen	P. Fischer Christensen	Lars Bredo Rahbek, Nimbus Rights		175.000	4.000.000	4.175.000
SORTEPER	40-45 min.	Line Knutzon, Christian Dyekjær	Christian Dyekjær	Sigrid Dyekjær, Tju-Bang Film	35.000		2.600.000	2.635.000
SÅ'N SKAL DE HA' DET	40-45 min.	Michael W. Horsten	Michael W. Horsten	Mikael Olsen, Zentropa Entertainments7	35.000			35.000

TITEL	FORMAT	FORFATTER	INSTRUKTØR	PRODUCENT	TOTAL
ALIYA	25-30 min.	Yasmine Garbi,	Daniel Dencik	Blenkov & Schønnemann	
BAG SOLEN	40-45 min	Lise Nørgaard & Jacob Grønlykke	Jacob Grønlykke	Blenkov & Schønnemann	
DOGMEBY	25-30 min.	Søren Frellesen	Søren Frellesen	Blenkov & Schønnemann	
KNEPPEFILMEN	O. 75 min	Anna Karina Steenholdt, Jens Mikkelsen	Jens Mikkelsen	Blenkov & Schønnemann	
					630.000

KALENDER

SEP. 2005-FEB. 2006

SEPTEMBER

CINEMATEKET	FILMSERIER: SEAN PENN, INGMAR BERGMAN 1957-1968, KIM KI-DUK, KOLDT LYS - NY ISLANDSK FILM, BUSTER, FILMHISTORIEN FRA A TIL Z
08.09 - 17.09	TORONTO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, CANADA / WWW.BELL.CA/FILMFEST
12.09 - 18.09	BUSTER KØBENHAVNS INTERNATIONALE FILMFESTIVAL FOR BØRN OG UNGE WWW.BUSTERFILM.DK
15.09 - 24.09	SAN SEBASTIAN INTERNATIONALE FILMFESTIVAL, SPANIEN WWW.SANSEBASTIANFESTIVAL.COM
22.09 - 25.09	CARTOON FORUM, KOLDING / WWW.CARTOON-MEDIA.BE
23.09 - 28.09	NORDISK PANORAMA - 5 CITIES FILM FESTIVAL, BERGEN, NORGE WWW.FILMKONTAKT.DK/FKN_SITE/NORDISKPANORAMA
23.09 - 30.09	FILMFEST HAMBURG, TYSKLAND WWW.FILMFESTHAMBURG.DE
23.09 - 09.10	NEW YORK FILM FESTIVAL, USA WWW.FILMLINC.COM/NYFF/NYFF.HTM
26.09 - 27.09	NORDISK FORUM FOR CO-FINANCING OF DOCUMENTARIES, BERGEN, NORGE WWW.FILMKONTAKT.DK/FKN_SITE/NORDISKFORUM
29.09 - 14.10	VANCOUVER INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, CANADA WWW.VIFF.ORG
30.09	'ALLEGRO' AF CHRISTOFFER BOE HAR PREMIERE

OKTOBER

CINEMATEKET	FILMSERIER: HALVBITTER OG SØD - DE NYESTE SCHWEIZISKE FILM, COPENHAGEN GAY & LESBIAN FILM FESTIVAL, JOHN FRANKENHEIMER RETROSPEKTIV, TALENTJEK - NYE EUROPÆISKE SKUESPILLERE, INGMAR BERGMAN EFTER 1970
03.10 - 09.10	LEIPZIG DOCUMENTARY FESTIVAL, TYSKLAND WWW.DOKFESTIVAL-LEIPZIG.DE
06.10 - 14.10	PUSAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, KOREA WWW.PIFF.ORG
06.10 - 20.10	CHICAGO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, USA WWW.CHICAGOFILMFESTIVAL.COM
07.10	'MØRKE' AF JANNIK JOHANSEN FÅR PREMIERE
07.10 - 13.10	YAMAGATA DOCUMENTARY FILM FESTIVAL, JAPAN WWW.CITY.YAMAGATA.YAMAGATA.JP/YIDFF/EN/HOME.HTML
08.10 - 15.10	PORDENONE STUMFILM FESTIVAL, SACILE, ITALIEN WWW.CINETECADLFRIULI.ORG/GCM/
11.10 - 22.10	FLANDERS FILM FESTIVAL, BELGIEN WWW.FILMFESTIVAL.BE
14.10	'FAR TIL FIRE' AF CLAUS BJERRE FÅR PREMIERE
14.10 - 26.10	WIENS INTERNATIONALE FILMFESTIVAL, ØSTRIG WWW.VIENNALE.AT
17.10 - 21.10	MIPCOM, CANNES, FRANKRIG WWW.MIPCOM.COM
19.10 - 03.11	THE TIMES LONDON FILM FESTIVAL, ENGLAND WWW.LFF.ORG.UK
21.10 - 29.10	VALLADOLID INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, SPANIEN WWW.SEMINCI.COM
21.10 - 30.10	COPENHAGEN GAY & LESBIAN FILM FESTIVAL, KØBENHAVN WWW.CGLFF.DK
21.10 - 03.11	SAO PAULO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, BRASILIEN WWW.MOSTRA.ORG
22.10 - 30.10	TOKYO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, JAPAN WWW.TIFF-JP.NET
23.10 - 30.10	CINEKID, AMSTERDAM, HOLLAND WWW.CINEKID.NL
24.10 - 30.10	UPPSALA INTERNATIONAL SHORT FILM FESTIVAL, SVERIGE WWW.SHORTFILMFESTIVAL.COM
24.10 - 04.11	SALAAM DK - FLERKULTUREL FILMFESTIVAL I ÅRHUS, RANDERS OG GRENÅ WWW.SALAAM.DK
25.10 - 30.10	8. AARHUS FILMFESTIVAL WWW.AARHUSFILMFESTIVAL.DK
27.10 - 06.11	CHICAGO INTERNATIONAL CHILDREN'S FILM FESTIVAL, USA WWW.CICFF.ORG
28.10	'NYNNE' AF JONAS ELMER HAR PREMIERE

NOVEMBER

02.11 - 09.11	AMERICAN FILM MARKET, LOS ANGELES WWW.IFTA-ONLINE.ORG/AFM
03.11 - 13.11	AFI FEST, LOS ANGELES, USA WWW.AFIFEST.COM
03.11 - 06.11	NORDISKE FILMDAGE, LÜBECK, TYSKLAND WWW.LUEBECK.DE/FILMTAGE
04.11	'DOMMEREN' AF GERT FREDHOLM HAR PREMIERE
04.11 - 13.11	CPH:DOX, KØBENHAVNS DOKUMENTARFILMFESTIVAL WWW.CPHDOX.DK
17.11 - 26.11	MANNHEIM-HEIDELBERG FILMFESTIVAL, TYSKLAND WWW.MANNHEIM-FILMFESTIVAL.COM
24.11 - 04.12	IDFA, INTERNATIONAL DOKUMENTARFILMFESTIVAL, AMSTERDAM, HOLLAND WWW.IDFA.NL
25.11	'BANG BANG ORANGUTANG' AF SIMON STAHO HAR PREMIERE

DECEMBER

03.12 - 03.12	EUROPEAN FILM AWARDS, BERLIN WWW.EUROPEANFILMACADEMY.ORG
09.12	'THE SWENKAS' AF JEPPE RØNDE HAR PREMIERE

JANUAR

19.01 - 29.01	SUNDANCE FILM FESTIVAL, USA/ WWW.SUNDANCE.ORG
25.01 - 05.02	INTERNATIONAL FILM FESTIVAL ROTTERDAM, HOLLAND WWW.FILMFESTIVALROTTERDAM.COM
27.01 - 04.02	CLERMONT-FERRAND SHORT FILM FESTIVAL, FRANKRIG HTTP://CLERMONT-FILMFEST.COM
27.01 - 06.02	GÖTEBORG FILM FESTIVAL, SVERIGE WWW.GOTEBORG.FILMFESTIVAL.ORG

FEBRUAR

09.02 - 19.02	BERLIN FILMFESTIVAL, TYSKLAND WWW.BERLINALE.DE
---------------	--

FORTLØBENDE OPDATERING: WWW.DFI.DK / AKTIVITET/ KALENDER
OPLYSNING OM CINEMATEKETS ARRANGEMENTER: WWW.CINEMATEKET.DK

NORDISK PANORAMA EVENT 2005

23.-28. september

Nordisk Panorama - 5 Cities Film Festival / Nordisk Panorama Market / Nordisk Forum for Co-financing of Documentaries

Nordisk Panorama fortsætter rejsen for 16. gang gennem de nordiske regioner, i år til Bergen, hvis dramatiske omgivelser og fremadstræbende film-miljø gør byen til naturlig værtsby for Nordens største kort- & dokumentar-film festival, som sidste år tiltrak 500

professionelle fra 24 lande.

Årets konkurrencefilm spænder over det frække og fabulerende, det gribende og groteske. Livstruende strikkesøj, Støv-sugersælgerens mareridt, Nordens yngste Most Wanted storsvindler og Rolling Stones uforglemmelige nat i Malmö. Alt i alt 60 kort- & dokumentarfilm fra Danmark, Finland, Island, Norge og Sverige.

www.nordiskpanorama.com

CPH:DOX 2005

4.-13. november

For tredje gang lægger de København-ske biografer lærred til Danmarks største dokumentarfilmfestival, CPH:DOX.

Udover at præsentere det bedste fra den internationale dokumentarfilm-scene i de tre officielle konkurrence-programmer (cph:dox award, amnesty award, new vision award) præsenteres en lang række tematiske sideprogrammer med fokus på aktuelle spørgsmål. Festivalen har omkring 120 film på programmet samt en lang række debat-arrangementer, seminardage, fester og meget andet.

I dette års serier kan bl.a. nævnes *Globalized*, der præsenterer et udsnit af en voksende og pt meget frugtbar politisk dokumentarfilmscene, samt serien *Ondskab*, der sætter fokus på anvendelsen af begrebet ondskab bl.a. set i relation til den såkaldte 'war on terror'. Festivalen viser desuden nye dokumentarfilm fra *Kina*, og som de

forrige år præsenterer CPH:DOX igen serien *Sound & Vision* med musikfilm bl.a. med et særprogram om HipHop-kultur. Desuden viser festivalen serien *Diane Weyerman præsenterer (nye amerikanske dokumentarfilm)* og *Debut* - en serie der giver plads til nye talenter fra filmskoler og andre kreative miljøer.

De danske film, der får premiere på festivalen er bl.a. *Guerilla Girl* om uddannelse af unge FARC soldater i den colombianske regnskov af Frank Plasecki Poulsen, *Ondskabens Anatomi* af Ove Nyholm, en rejse ind i *ondskaben* som psykisk tilstand. Den længe ventede *I soldatens fodspor* af Mette Zeunith, om Afrika, korruption, børne-soldater og ikke mindst vestens rolle som samarbejdspart og støtteyder. Også *Smiling in a war zone - and the art of flying to Kabul* om den danske kunstner Simone Aaberg Kærns farefulde rejse i et lærredsklædt piper-Colt fly til Afghanistan er udtaget samt Jeppe Røndes internationale prisvinder *The Swenkas*.



Smiling in a war zone - and the art of flying to Kabul får premiere på CPH:DOX. Framegrab