

TEMA: UDVIKLING

Et udviklingsforløb er med til at transformere det skrevne ord til levende billeder. FILM sætter fokus på udvikling og samarbejdet mellem filmens kreative kræfter og DFI's konsulenter.

SIDE 8-21

OG SKAL VI SÅ SE AT KOMME VIDERE?

Henrik Bo Nielsen har overtaget den både taknemlige og utaknemlige opgave at skulle videreføre dansk films store succes på basis af et nyt filmforlig, der af mange kritiseres som lidt af et tilbageskridt.

SIDE 25

VELKOMMEN TIL OPLEVELSESØKONOMIEN!

Kim Skotte holdt festtale for dokumentarfilmen ved årets branchetræf i Ebeltoft. FILM bringer talen.

SIDE 32

./|FILM|./

#59

FILM UDGIVES OG DISTRIBUERES AF DET DANSKE FILMINSTITUT / SEPT.-OKT. 2007



FILM



FILM #59

September 2007 / 9. årgang

UDGIVET AF Det Danske Filminstitut
REDAKTØRER Agnete Dorph Stjernfelt, Susanna Neimann
DESIGN Rasmus Koch
AD Pernille Volder Lund
TYPOGRAFI Cendia, Millton, Undertorn
PAPIR Munken Lynx 100 gr.
TRYK Schultz Grafisk A/S
OPLAG 6.500 **ISSN** 1399-2813
FORSIDE Kim Leona og Jakob Høgel
 Foto: Per Morten Abrahamsen

Tidligere numre af FILM se www.dfi.dk
 Artiklerne er, hvis ikke andet fremgår, skrevet af freelance filmkritikere og journalister.

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

ABONNEMENT: ninac@dfi.dk

DET DANSKE FILMINSTITUT

GOTHERSGADE 55
 1123 KØBENHAVN K
 TLF. 3374 3400
susanna@dfi.dk / agnetes@dfi.dk

INDHOLD



Ole Bornedal Foto: Per Morten Abrahamsen



Pernille Bech Christensen Foto: Per Morten Abrahamsen



Stensgaard og Rosendahl Foto: Per Morten Abrahamsen



Henrik Bo Nielsen Foto: Erik Molberg Hansen



Hanne Palmquist Foto: Caroline Baclig Schmidt



D.W. Griffith Foto: DFI Billed- & plakatarkev

GUD OG JYDEN

FILM har mødt instruktør Ole Bornedal og producer Michael Obel til en samtale om kreativt samarbejde, om at tage chancer og lokke folk ind og se noget, de ikke troede, de kunne lide. **SIDE 3**

DET MENNESKELIGE MÅLEAPPARAT

Siden filmskolen har klipper Pernille Bech Christensen arbejdet tæt sammen med Susanne Bier. Således også på instruktørens første amerikanske film *Things We Lost in the Fire*. Læs historien om, hvordan de to stod fast på deres mavefølelse, da de blev uenige med Dreamworks om tolkningen af filmens testresultater. **SIDE 6**

TEMA: UDVIKLING

Hvordan lyder min film? Hvordan skal den nuancerede dynamik mellem hovedkaraktererne være? Hvordan bliver scenografien medfortæller? Et udviklingsforløb er med til at transformere det skrevne ord til levende billeder, og den transformation kan hjælpes på vej på mange måder. FILM sætter fokus på udvikling og samarbejdet mellem filmenes kreative kræfter og DFI's konsulenter. **SIDE 8-21**

AT LYTTE OG UDFORDRE

FILM taler med den nye spillefilmkonsulent for børne- og ungdomsfilm: Thomas Krag. **SIDE 22**

OG SKAL VI SÅ SE AT KOMME VIDERE?

Henrik Bo Nielsen har overtaget den både taknemlige og utaknemlige opgave at skulle videreføre dansk films store succes på basis af et nyt filmforlig, der af mange kritiseres som lidt af et tilbageskridt. **SIDE 25**

VELKOMMEN TIL OPLEVELSESØKONOMIEN!

Kim Skotte holdt festtale for dokumentarfilmen ved årets branchetraf i Ebeltoft. FILM bringer talen. **SIDE 28**

DET NORDISKE SETUP

Kvaliteten og det nordiske publikumspotentiale - det er to af de ting, den nye direktør for Nordisk Film & TV Fond, Hanne Palmquist, kigger på, når hun skal vurdere, hvilke film- og tv-projekter, der skal have støtte. **SIDE 32**

INGEN ELSKER AVISARTIKLER

FILM vil i de kommende numre opsøge de nyudsprungne talenter fra Den Danske Filmskole. Vi starter fra grunden med manuskriptlinien. **SIDE 34-38**

DANSK FILM - NU MED ENGELSKE UNDERTEKSTER

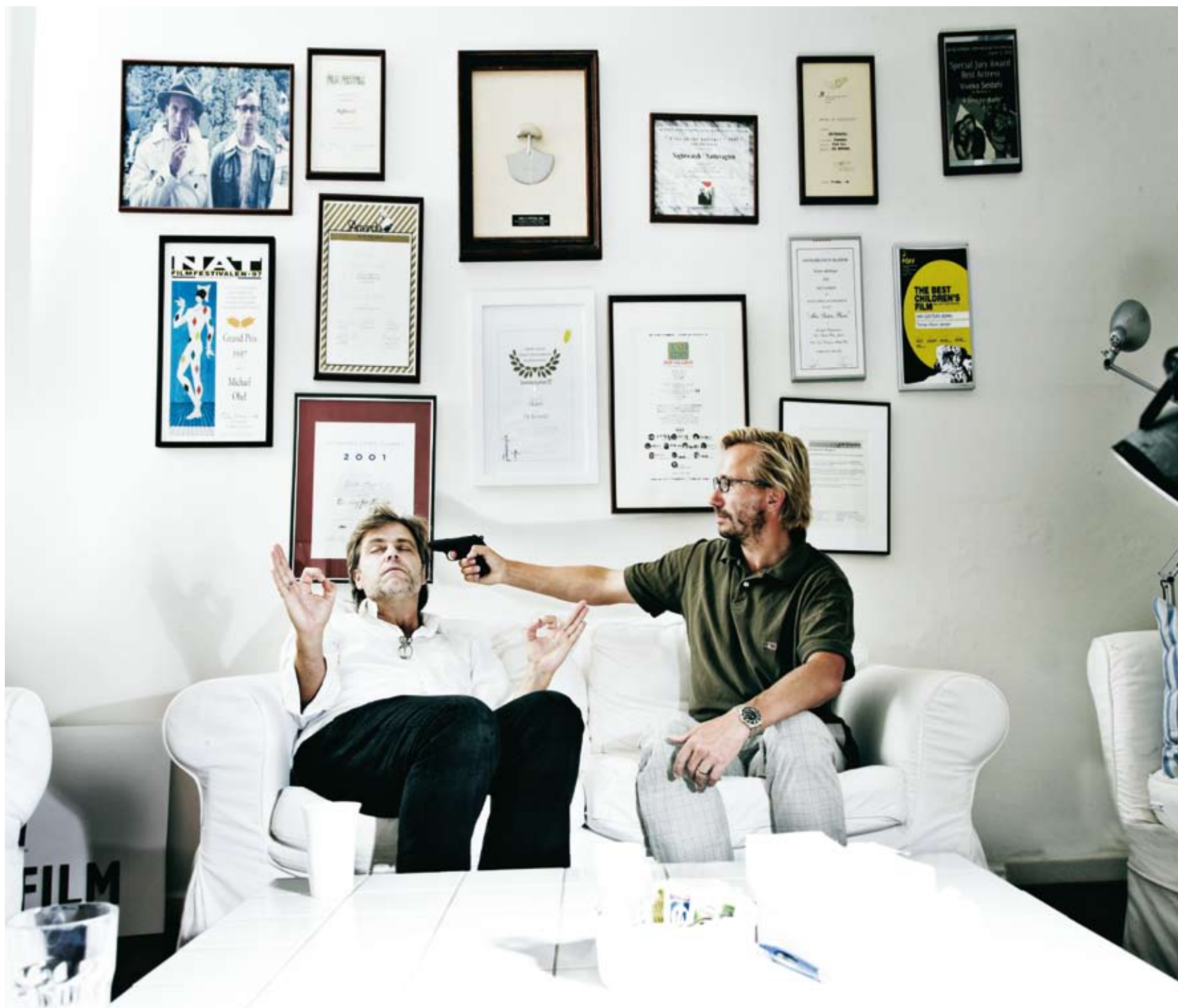
Cinematket giver udlændinge en unik mulighed for at få et indblik i dansk film. Hver tredje torsdag i måneden vises en dansk film med engelske undertekster i den fortløbende serie: *Danish Films - English Subtitles*. **SIDE 40**

HISTORISK REPRIERE MED DANSK FORBINDELSE

Filmfestivalen i Venedig havde i år en ganske særlig verdenspremiere: D.W. Griffiths hovedværk *Intolerance* fra 1917 i ny digitaliseret, restaureret version. Restaureringen er baseret på den kopi af filmen, som DFI har i sit arkiv. **SIDE 41**

FILMNYT

Box office, debat, nye bøger i boghandelen, nyheder og lister. **SIDE 39-48**



Ole Børnedal og Mikael Obel Foto: Per Morten Abrahamsen

GUD & JYDEN

FILM har mødt instruktør Ole Børnedal og producer Michael Obel til en samtale om kreativt samarbejde, om at tage chancer og lokke folk ind og se noget, de ikke troede, de kunne lide.

AF LISELOTTE MICHELSEN

”Uh, den slags bliver tit noget kedsommeligt rygklapperi,” indvendte Michael Obel i telefonen, inden vi fik ham overtalt til at være med i et dobbelt-interview.

Men godt så. Lad os starte portrættet af produceren og instruktøren i en latent konfliktzone.

”Jeg tror da, at Michael synes, jeg er *a pain in the ass* ind imellem, og det synes jeg også om ham,” siger Ole Bornedal, tilbagelænet i det bløde møblement på Thura Film. ”Det er jo ikke det, der er afgørende for om et forhold er godt eller dårligt. Hvis ikke modstanden eksisterede, ville det være et betænkeligt forhold, for så ville der ikke være nogen energi i det. Jeg synes nogle gange, at Michael er en jysk tumpe, der burde lave Jydekompaniet 1-7, og han synes nogle gange, jeg er sort i hovedet, mærkelig og ærekær. Men andre gange synes jeg, Michael har en skarpsindighed, som er sjældnen, og han har en dramatisk tæft i forhold til storytelling. Desuden er der det med, at han nogle gange også bliver mærkelig ... og laver film, som ingen gider se, film som han laver, fordi de er ren og skær kunst, og som han bare synes skal laves.” Der kommer snedighed i Bornedals stemme. ”Michael er en meget mere sammensat person end bare at være en bonderøv fra Thisted. Men det opdager man kun, hvis man kender ham rigtig godt ...”

Michael Obel, der sidder med albuerne på knæene i den hvide sofa overfor, lytter uanfægtet, med et lille smil. Nu er det hans tur. Han vender sig imod mig og siger venligt:

”Jamen, mit eneste problem med Ole er, at han tror, han er Gud.”

HISTORIEN OM ET UFORUDSIGELIGT MAKKERSKAB

Her er det tid til *time out* for at oprulle historien om Michael Obel og Ole Bornedals samarbejde. De indledte deres makkerskab i begyndelsen af 1990'erne, og i '94 udmøntede det sig i gyseren *Nattevagten* – filmen der, set i tilbageblik, indledte den bølge af kvalitet og publikumsgunst, der (med større eller mindre strømstyrke) har skyllet gennem dansk film siden. *Nattevagtens* succes var med til at give det nystiftede produktionsselskab Thura Film god vind i sejlene. Herefter arbejdede Obel og Bornedal sammen om bl.a. tv-serien *Charlot og Charlotte* (96), og de rejste til USA for at prøve kræfter med Hollywood. Det blev til en masse erfaringer og frustrerende kompromiser, der bl.a. endte med remaket *Nightwatch* (98) – i en endelig version, som hverken Bornedal eller Obel er videre tilfredse med.

De vendte atter snuden mod Danmark; Bornedal gik i kast med teaterarbejde og lavede desuden den internationalt producerede storfilm *Jeg er Dina* (2002), som Per Holst havde købt rettigheder til. Michael Obels Thura Film producerede i samme periode en bred vifte af tv- og spillefilm, lige fra tv-thrilleren *Den Serbiske Dansker* (2001), over familiefilmene *Ørkenens Juvel* (2001) og komedien *Solkongen* (2005) til Jytte Rex's *Silkevejen* (2004) og kærlighedsdramaet *Uden for kærligheden* (2007) – for blot at nævne nogle stykker.

SAMMEN IGEN

Nu har Bornedal og Obel så atter slået folderne sammen, og det kan altså tilsyneladende noget. *Vikaren*, som havde premiere 15. juni i år, fik positive anmeldelser og har efter to måneder i biografene solgt 173.000 billetter. Og det på trods af, at Obel og Bornedal i den tidlige del af produktionen havde svært ved at skaffe midler til filmen, som genre-

mæssigt er noget nær umulig at sætte i bås. Blot to måneder efter *Vikaren* kom den næste Bornedal/Obel film, *Kærlighed på film*. Anders W. Berthelsen og Nikolaj Lie Kaas lader de indre dæmoner komme op til overfladen i det heftige og til tider rå drama, som Biografklub Danmark har valgt at gøre til sæsonens hovedfilm.

Og her er det så, at vi vender tilbage til B&O i sofarummet på Thura Film. De fortæller om deres samarbejde – om, hvordan Bornedal får sine ideer til historier og personer, og så, efter en periode, hvor han har tænkt og skrevet på ideen, afleverer første draft til Obel. Det er i høj grad samtalen, som er i fokus i deres samarbejde, hvor Obel, som han selv udtrykker det, ”kommer med kloge og dumme spørgsmål og Ole svarer klogt og dumt på dem.” Gennem hele produktionsforløbet bruger de hinanden som sparringspartnere på mange områder, lige fra manuskriptets indhold til de økonomiske muligheder for projektet.

LOYALITETENS LINEDANS

Obel har skiftet toneleje til det mere alvorlige nu: ”Det er vigtigt at understrege, at vores relation er omgærdet af loyalitet – vi vil det bedste for hinanden. Men jeg kan godt sige, hvor jeg synes, det er svært. For eksempel når jeg ser første gennemklipping af en film. Ole kommer med den energi, han skal komme med og siger ’Nu er den færdig!’ Men lad os sige, at filmen er 3 timer lang – nu overdriver jeg for at fremme forståelsen – og jeg har en fornemmelse af, at den vil blive bedre, hvis den kun var to timer lang. Så er det selvfølgelig svært både at være loyal og samtidig ærlig. Men det er jo en af opgaverne ved at være en god producer: At man kan være ærlig og samtidig ikke slukke lyset for det engagement og den vision, instruktøren har. Og når man desuden er venner privat, så er det eddermame en linedans, der minder om at få et ægteskab til at fungere hele livet. Men jeg synes, vi mestrer det; det kan da godt være, at vi lige bliver lidt studse, når vi udveksler kritik, men jeg synes ikke, det har skelsættende konsekvenser ...”

Her bryder Bornedal ind:

”Det er enormt svært, og det kan også være irriterende at høre Michaels kritik af nogle sider ved et manuskript, som Michael absolut ikke har forstået,” siger han med en frækhed fuld af underspillet selvironi. ”Uanset, hvordan man vender og drejer det, så er det et bombardement af følelser at få kritik – hvad enten det er Michael eller Ingolf (Gabold, chef for DR TV-Drama, *red.*) eller Molly (Malene Stensgård, spillefilmkonsulent på DFI, *red.*). Når jeg er så følsom omkring det, skyldes det, at jeg ikke bare sætter mig ned og skriver en historie, der opfylder nogle genrekonventioner – så ville kritikken jo bare handle om, hvorvidt det er godt eller dårligt håndværk. Jeg føler virkelig, at jeg nærmest er historien; jeg har krænget noget personligt og meget hudløst ud. Og når det bliver bombarderet under manuskriptprocessen og i postproduktionen, er det enormt følsomt – for det er ikke min film, de står og snakker om, det er *mig*. Det kræver virkelig stamina at kunne tage imod de ting, at klare smerten og få det igennem en fordøjelsesproces og opleve, at der kommer et resultat ud af det i den anden ende. Den filterproces er ekstremt vanskelig. Meget sværere

end at stå overfor et hold på 200 mennesker med et budget på 150 mio.”

Har I ikke med tiden og erfaringen fundet frem til et ordvalg, som gør det mindre pinefuldt?

”Næ, det bliver det ved med at være,” svarer Obel. ”Det er en udfordring. For jeg er jo godt klar over, at Ole har det på den måde, som han lige har beskrevet.”

”Det bliver ved at være pinefuldt,” bekræfter Bornedal, ”men måden at komme derhen til og kommunikere på har ændret sig. Det er nemmere at gå til biddet og sige ’Nej, nu må du kraftedme ...’ Det er ikke katten om den varme grød længere. Det er jo en af fordelene ved at holde et samarbejde kørende. Man udvikler et fælles sprog og en forståelse. Ligesom når Dan Lausten (Bornedals faste fotograf, *red.*) og jeg filmer. Jeg kan sige til Dan, at jeg synes, det er noget lort, han laver, ved bare at løfte mit højre øjenbryn. Og han kan kigge på mig og sende ét blik, der siger ’Det her er en mesterlig scene.’”

FORNUFT OG FØLELSE

”Når det handler om vores samarbejde, så har det at lave et *remake* været en guddommelig lærdom,” siger Obel. ”Det har understreget for os, at vi i høj grad arbejder på intuition. Vi har ikke noget skema for, hvad det er rigtigt og forkert. Det vigtige er at finde en tryghed med hinanden, så man kan reagere nogenlunde frit. Her er vi tilbage ved noget af det, som kan gøre det svært at være producer. Man vil gerne bevare en fornuftig relation til instruktøren, dels for at have en god proces på resten af filmen, dels fordi man typisk gerne vil arbejde sammen igen på andre projekter. Og samtidig skal man give kritik. Derfor understreger jeg for instruktøren, at mit udgangspunkt ikke er, at det, jeg mener, skal gå i opfyldelse – det vigtige for mig er, at jeg kan sige det, jeg mener. Og så kan instruktøren selv sortere i det og gribe de guldkorn, der nu måtte være. Gennem samtale kan man måske få det frem, som man leder efter, og der kan opstå nye ting. Derfor er samtale enormt frugtbar.”

Bornedal og Obel er enige om, at et afgørende udgangspunkt for deres samarbejde er, at de har samme filmsmag.

”I ni ud af ti tilfælde kan vi lide de samme film. Vores indgangsvinkler kan være forskellige – men vores begejstring ligger de samme steder,” siger Obel. Bornedal nævner instruktører som Polanski, Coppola, Scorsese, Kubric og David Lean blandt deres fælles favoritter:

”De film, som vi fælles holder af, kombinerer den gedigne storytelling med det provokerende, rystende og så videre. Polanski er en stor æstet og kunstner, som arbejder med det bizarre og groteske og samtidig er en stærkt kommunikerende instruktør. Vi kan godt lide at arbejde med blandingen af det skandinaviske tungsind, den europæiske, psykologiserende, eksistentiale film og den stærkt kommunikerende, amerikanske fortællestil.”

”Vi er enige om, at en film meget gerne må dele folk i to lejre – og vi vil selvfølgelig gerne have, at den lejr, der synes filmen er god, er så stor som mulig,” siger Obel. ”Vi er ude på at lave film, man ikke har set før, og som ikke er lavet over en skabelon; vi vil gerne lokke folk ind og se noget, der ikke troede, de kunne lide. Det er en balancegang

mellem at søge nye veje og tage chancer og så at prøve at lirke lidt jysk fornuft ind imellem linjerne. Jeg vil gerne opmuntre til kompromisløshed, for det vigtigste er, at Ole får lavet sit personlige udtryk. Men det er også vigtigt at lave film, som folk gider se. Det er jo et massemedium, vi har med at gøre. Målet er at være sær og mærkelig og samtidig få tiltrukket publikum.”

KLOGERE MED ALDEREN

Der er løbet meget vand i åen siden starten af 90'erne. Har jeres samarbejde ændret sig siden dengang?

De svarer samtidig. ”Næh ...” lyder det fra Obel, mens Bornedal siger ”Ja!” Det må uddybes.

”Jeg synes, du har ændret dig meget,” siger Bornedal til Obel. ”Efter din fars død er du blevet meget dybere og rundere, det har givet noget selvransagelse. Måske har det også noget med alderen at gøre, men du er blevet roligere – tidligere var der meget ild i røven og meget teknologi og meget der skulle nås og hurtige beslutninger. Og så skete der noget for nogle år siden – der kom en helt anden eftertanke. Forhåbentlig er det også den klogskab, der kommer med alderen. Nu lever vi jo ikke ligefrem i et samfund, hvor alder og klogskab er de store værdier, der markedsføres, men jeg har faktisk en teori om, at man bliver klogere med alderen. Hvad angår mig selv, tror jeg, at jeg er ligeså konsekvent i min selvtillid omkring mine fortællinger, som jeg altid har været, men jeg håber også, at jeg er blevet lidt rundere i min forståelse af, at der er andre, der skal med ind over, og at film er et fælles projekt.”

”Når jeg sagde, at vores samarbejde ikke har ændret sig, handler det om, at jeg synes, vi på et grundlæggende plan er de samme mennesker, som vi altid har været,” forklarer Obel. ”Men selvfølgelig er jeg enig med Ole i, at vi begge har udviklet os. Man bliver bedre til træde i karakter, uden at det har skelsættende konsekvenser for ens omgivelser. I USA prøvede vi lidt af hvert og fik en evne til at *cut the bullshit* og ikke lade os forvirre af de spil, der kører. Så hvis der f.eks. er nogen, som skriver i avisen, at dansk film er i krise, og vi er af den modsatte opfattelse og synes, det går godt for dansk film, så føler vi ikke samme trang som for 10-20 år siden til at lade os interviewe og fortælle, at vi er uenige. Når man gennemskuer, hvad tingene handler om, bliver man bedre til at fokusere. Og så har både Ole og jeg jo fået familie og lært at have respekt for, at familien skal fungere – også selvom filmbranchen er så altopslugende, som den er. Vi er blevet midaldrende, og hvis der er noget, man er bange for at miste med tiden, så er det engagementet, skarpheden, kompromisløsheden. Men jeg synes faktisk, at man med alderen bliver bedre til at kombinere de kvaliteter med at være lidt rundere og tage hjem til familien engang imellem.”

Tidligere i vores samtale sammenlignede I flere gange jeres samarbejde med et ægteskab. Har I nogensinde været ude i en total knudesituation, hvor I havde brug for parterapi?

De sidder begge og grunder lidt. Denne gang er de mere enige om svaret.

”Nej,” siger Obel, ”men nu er vi jo heller ikke i underskud med ord, og det er en fordel, at vi kan formulere, hvordan vi har det i forhold til hinanden ...”



Fra optagelserne til *Kærlighed på film*. Instruktøren på ryggen. Foto: Henrik Saxgren

Nu lever vi jo ikke ligefrem i et samfund, hvor alder og klogskab er de store værdier, der markedsføres, men jeg har faktisk en teori om, at man bliver klogere med alderen. *Ole Bornedal*

”Næh ...” Bornedal mumler eftertænksomt. ”Nej, den situation er ikke opstået, det kan jeg ikke komme i tanker om ...” Så lyser hans ansigt op. ”Det kunne være jeg skulle prøve at skabe den!”

”Ha!” svarer Obel. ”Det ville være en udfordring!” Er det mon kun mig, som synes, der er en svag uro at spore i hans stemme? ■

DET MENNESKELIGE



Siden filmskolen har klipperen Pernille Bech Christensen arbejdet tæt sammen med Susanne Bier. Således også på instruktørens første amerikanske film *Things We Lost in the Fire*, der får premiere i USA d. 26. oktober og herhjemme næste år d. 11. januar. Læs historien om, hvordan de danske filmfolk stod fast på deres mave-fornemmelse, da de blev uenige med Dreamworks om tolkningen af filmens testresultater.

AF JACOB WENDT JENSEN

Da Susanne Bier fik lov til at tage nogle af sine tætteste medarbejdere med til USA for at lave *Things We Lost in the Fire*, var klipper Pernille Bech Christensen selvskreven. Selve nørkleriet med at klippe en film er ikke anderledes på den anden side af Atlanterhavet, men måden, du sikrer dine kunstneriske idéer, kan godt være det.

"I Danmark har jeg ofte en medklipper og det havde vi også i USA. Han var med vilje amerikaner (Bruce Canon, *red.*), så vi havde en, der kendte systemet indefra. Ud over det fik jeg tre assistenter. På den måde blev jeg en slags arbejdsgiver, der havde et helt lille hold under mig. Al begyndelse er svær. For eksempel den meget indarbejdede tradition med afrapportering til filmstudiet," fortæller Bech Christensen.

GRUNDIG AFRAPPORTERING

Hun hentyder til, at hele syv forskellige mapper med diverse dokumenter, der på forskellig vis belyste de daglige optagelser, samt alle delrapporter, skulle trykkes i tre eksemplarer. Sikkerheden omkring prøverne fra laboratoriet er også ekstremt meget højere end herhjemme, og det giver ekstra arbejde. Især når prøver og rapporter skal fra optagelserne i Vancouver til laboratoriet i Los Angeles, hvor Dreamworks også har hjemme. Hver dag under optagelserne skulle der også laves dvd-skiver til direktørerne i filmstudiet. Senere i klippeperioden, når der skulle sendes versioner af den ufærdige film til L.A., blev filmen delt op på 2-3 dvd-skiver med personlige initialer og vandmærke hen over billederne.

Amerikanerne arbejder også anderledes i forhold til lyden. Typisk laver hovedklipperen en slags råklip, som vedkommende smider videre til assistenten, der finpudser lyden i scenen.

"Det kunne jeg ikke holde ud, for det er umuligt for mig at se, om en scene fungerer, hvis ikke jeg kan se, om lyden også fungerer. Valg af replikker og placeringen af disse i forhold til flowet i scenen er af yderste vigtighed for mig. Jeg kan ikke se, om scenen fungerer, hvis jeg arbejder med off-replikker (replikker som ikke er sagt til mikrofonen og ofte slet ikke af de rigtige skuespillere, *red.*). Jeg laver i

MÅLEAPPARAT

princippet heller ikke råklip, men prøver i stedet at optimere scenen fra allerførste udgave. I USA derimod, klipper man mere råt i de første arbejdsfaser.”

”Arbejdsmetoden stammer fra dengang, da man havde de gamle Moviola maskiner. Det var meget besværligt at arbejde usynkront med lyden, så derfor lavede klipperen et råklip, og først bagefter blev lyden klippet af en assistent på et fladbed Steenbeck-klippe-bord. I Danmark har vi altid arbejdet på Steenbeck borde, og derfor er vores arbejdsflow anderledes. Som dansk klipper er jeg nok mere kontrolfreak, end de var vant til, fordi jeg selv vil godkende de helt rigtige replikker, hvor det er assistenterne der vælger dem i USA. Ved nogle af de senere utallige gennemklip måtte de gerne finde specifikke replikker til mig, men jeg vil selv høre det hele og selvfølgelig vælge den endelige udgave,” siger Pernille Bech Christensen.

FORSTÅELIGT PÅ AMERIKANSK

Kunne I mærke presset fra filmstudiet?

”Undervejs fik vi i det store og hele lov til at være i fred og klippede os sådan set frem til et såkaldt director’s cut på klippegangen ude hos Zentropa. Selvfølgelig er det, fordi vi bor her, og fordi vi har vores familieliv her, men det havde også sine praktiske fordele. Når der er ni timers tidsforskel, begrænser det kommunikationen en del, fordi det bliver sværere sådan lige at ringe op,” smiler Bech Christensen, og fortsætter:

”Derefter viser man filmen for filmstudiet, og hvis ikke de kan lide, hvad de ser, har de magten til at lægge filmen på hylden, og det sker ganske ofte. Du er nødt til at samarbejde og arbejde hen imod noget, som filmstudiet også er glade for.”

Frygtede I, hvad de ville sige til jeres forklaringer?

”Jeg gjorde nok mere end Susanne. Hun er generelt meget positiv og går ud fra, at studiefolk er fornuftige mennesker, der har intelligente ting at sige, som ligeså godt kan gavne filmen, som de kan skade den. Vi var også ydmyge i forhold til, at filmen er til et amerikansk publikum, der er anderledes end et dansk publikum.”

Hvordan?

”Halle Berry spiller en kvinde, hvis mand dør under tragiske omstændigheder. Benicio del Toro er mandens barndomsven, som hun altid har haft det vanskeligt med, fordi han er narkoman. Den afdøde mand svigtede ham ikke af den grund, men hun har altid følt sig utryk ved ham. Hun inviterer alligevel narkomanen med til begravelsen, og de bliver så gode venner, at de hjælper hinanden med at komme gennem deres kriser. I en scene sidder Benicio del Toro og ryger foran huset sammen med børnene, og Halle spørger, om han ikke vil ind. Så siger han: ”but I’m smoking”, og hun siger, at det er ok.

Til testvisningen kom der adskillige kommentarer om, at hun var en uansvarlig mor, når hun ville lade ham ryge i huset. Her går amerikanerne med deres

dobbeltmoral op i andre detaljer end os. En del mente også, at det var uansvarligt af hende som mor at lade en narkoman bo i huset. Der måtte vi vurdere, hvad det ville koste af sympati for hendes karakter i længden. Via spørgeskemaerne kunne vi heldigvis se, at publikum tilgav hende hen ad vejen. Generelt skal tingene nok hellere forklares en gang for meget, end en gang for lidt i amerikansk film, hvor mystikken generelt får lov til at brede sig mere i europæiske film.”

KLIPPEDE OM OG STOD FAST

Både Susanne Bier og Bech Christensen beskriver samarbejdet med Dreamworks som frugtbar, selv om de havde deres nervøse stunder undervejs. For eksempel da de klippede starten af filmen diskontinuerligt sammen.

”I den endelige udgave af *Things We Lost in the Fire* valgte vi at bryde den kronologiske struktur, og det skal der en vis overbevisning til at komme igennem med. Manuskriptet var skrevet kontinuerligt og første gennemklip af filmen fulgte manuskriptet, så vi havde basisfortællingen i orden. Inden vi viste filmen til Dreamworks, ombestemte vi os og klippede starten på en ikke kronologisk facon. Dreamworks viste os testresultaterne, hvor visse dele af publikum syntes, starten var forvirrende. Vi så det sort på hvidt, men læste videre ned i resultaterne og kunne se, at publikum alligevel havde forstået, hvad de skulle. Derfor valgte vi at stå fast på vores mening om, at filmen gerne måtte skabe lidt usikkerhed og mystik, før publikum fik de svar, som de søgte. Vi kæmpede for vores start, og det endte vi også med at få igennem, selv om man på Dreamworks var lidt nervøse set ud fra et salgssynspunkt. Det krævede en del snak og nogle arbejdsgange frem og tilbage med Dreamworks”, forklarer Pernille Bech Christensen, og fortsætter:

”Øverste chef for Dreamworks, Stacey Snider, og Susanne havde et samarbejde, hvor man godt kunne udfordre hinanden og arbejde videre med forslagene i en god ånd. Blandt andet havde Snider nogle betragtninger om Berrys rolle, som udfordrede Susanne på en god måde.”

MEMOER EN MASSE

Var arbejdsprocessen i øvrigt meget anderledes end herhjemme?

”Arbejdet strakte sig over ni måneder, og det er længere tid end i Danmark, men det er blandt andet, fordi jeg også var på lydarbejdet og med i laboratoriet. Det ubehagelige ved at klippe en amerikansk film første gang er, at man aldrig helt ved, hvad næste skridt er. Herhjemme har vi et budget, som vi er vant til at overholde. Overskridelser giver øjeblikkeligt problemer. Overskridelser i budgettet forårsaget af de kreative kræfter er heller ikke populære i USA, men cheferne for filmselskaberne har flere penge at råde over end herhjemme, hvis de vil have noget lavet om og derfor beder om en ny arbejdsrunde og

nye vinkler på tingene. På den måde kan deadline blive skubbet. Det var lidt stressende for os at holde fast i vores hjemrejsedatoer og samtidig få vores vilje igennem.

Vi troede, at de forventede, at vi overholdt tidsplanen, men det gjorde de ikke. Hver gang der kom en bunke memoer, troede vi, det var de sidste, men der kom altid en bunke til. De sidste notater kom, da vi havde tre dage tilbage. Det kræver rum i hjernen at have plads til at lave ting om så sent uden at gå helt i sort.”

Hvad har I lært af amerikanerne?

”Vi har lært helt vildt meget. Og frem for alt har det været sundt at prøve sig af i nye omgivelser. De rygklappere, som sådan en som Susanne får på grund af sin succes herhjemme, var der ikke, fordi hun slet ikke har samme status derovre. Det var sundt at blive udfordret, og ikke hele tiden vide, hvad det næste skridt er. Jeg håber ikke, det bliver min sidste film som klipper i USA, for jeg vil gerne bruge det, jeg har lært, en anden god gang. Der er helt klart nogle ting, som vi vil gøre anderledes. For eksempel være mere ind-stillet på at bruge test screening-systemet.”

JEG ER SUSANNES MÅLEAPPARAT

Hvordan placerede amerikanerne dansk film i deres verdensbillede?

”De fleste havde hørt om dansk film, men meget få havde set Susannes film, på nær dem vi arbejdede sammen med på Dreamworks. Vi er mindre kendte, end vi selv går og tror.”

Hvorfor tror du, at Dreamworks ansatte jer?

”Producer Sam Mendez er englænder og er derfor tættere på Europa. Han havde set Susannes film og syntes, hun var den helt rigtige. Man er jo altid på udkig efter lige netop den instruktør, der kan give filmsproget en anderledes drejning. Vores relativt lange snor i arbejdet skyldes vi Sam Mendez og Susanne. Hun var helt klar over, hvad hun ville med sin historie. Det var for eksempel ikke studiets kop the, at store dele af *Things We Lost in the Fire* er indspillet med håndholdt kamera, men trods flere bemærkning om, at billederne rystede, blev vi ved, og de holdt jo også op med at klage på et tidspunkt.”

Hvad er hemmeligheden bag dit og Susannes samarbejde?

”Fordi Susanne har haft stor succes, er der ikke mange, som modsiger hende i det daglige arbejde. Hun ved, at jeg siger tingene lige ud af posen, fordi vi altid har haft den jargon. Hvis jeg synes, noget er problematisk, så kan hun være sikker på, at jeg siger min mening. For en instruktør gælder det jo om at have nogle konstanter i sit måleapparat. Jeg er et af hendes måleredskaber.” ■

TRANS-FORMATIONER

Hvordan lyder min film? Hvordan skal den nuancerede dynamik mellem filmens hovedkarakterer være? Hvordan bliver scenografien medfortæller? Et udviklingsforløb er med til at transformere det skrevne ord til levende billeder. Og den transformation kan hjælpes på vej på mange måder.

FILM sætter i de følgende artikler fokus på udvikling og samarbejdet mellem filmenes kreative kræfter og DFI's konsulenter. De følgende cases må gerne være med til at udvide opfattelsen af, hvordan udviklingsstøtten anvendes; for den kan udnyttes endnu bedre, end den bliver i dag. Mere radikalt eksperimenterende, mere varieret og mere organisk ...

AF EVA NOVRUP REDVALL

Hvordan udvikler man egentlig en film bedst muligt? Det spørgsmål har DFI's medarbejdere i Produktion & Udvikling under Claus Ladegaards ledelse taget op til fornyet overvejelse.

Traditionelt har man typisk koncentreret kræfterne i startfasen af et projekt om manuskriptskrivningen for først bagefter at rette opmærksomheden mod filmens øvrige realiseringsslag som cast, lyd og billede. Men måske er det i virkeligheden ikke den mest hensigtsmæssige fremgangsmåde? I hvert fald opfordrer Produktion & Udvikling producenter, instruktører og manuskriptforfattere til at tænke mere organisk omkring udviklingsarbejdet, således at en films mange forskellige lag i højere grad kan blive indarbejdet løbende under skriveprocessen.

DFI's udviklingschef, Marianne Moritzen, foreslår således, at man i højere grad benytter sig af muligheden for at søge om mindre beløb til at udvikle for, mens skriveprocessen står på, frem for at betragte udviklingsarbejdet som et samlet forløb, som man først tager hul på, når manuskriptarbejdet er mere eller mindre afsluttet:

"Man kan jo sagtens - sideløbende med manuskriptarbejdet - undersøge, hvordan de øvrige elementer i ens film skal være. Almindeligvis har vi arbejdet med rækkefølgen: treatment, first draft, manuskript og så bagefter udviklingsstøtte på baggrund af det færdige manuskript. Men det er jo ikke nogen naturlov, og der kan være mange kreative og økonomiske fordele forbundet med at dele sit udviklingsarbejde op i mindre skridt.

Vi vil gerne invitere til, at man interesserer sig for udviklingsaspektet på et tidligere tidspunkt i forløbet og til, at man bruger fantasien. Det kunne f.eks. være, at man på et tidligt tidspunkt havde behov for - sammen med en

tonemester og en komponist - at definere, hvordan ens film lyder. Det behøver ikke være dyrt, men kan tilføre historien meget." siger Moritzen.

Og fra et tidsmæssigt perspektiv går det hurtigere at behandle de mindre ansøgninger, så projektet ikke stopper, mens man venter på svar."

DET SKREVNE - OG RESTEN

Netop arbejdet med at finde nye redskaber til projektudvikling ved siden af den skriftlige del af processen, beskriver spillefilmkonsulent Molly Malene Stensgaard som sin kæphest.

"Jeg synes, der har været for lidt fokus på betydningen af gode udviklingsforløb, og jeg går meget op i at finde nye veje sammen med ansøgerne. Ofte har udvikling lignet camoufleret præproduktion, i stedet for at handle om at udvikle projektet på flere fronter, mens det endnu står åbent".

"Udvikling er en fantastisk mulighed for at arbejde med flere filmiske lag: det visuelle udtryk, universet i filmen, det nuancerede i karaktererne f. eks. Det handler om fra starten at arbejde med historien som film, ikke som et skrevet værk. Det er størrelser, der skal spille med i historien og ikke bare klistres på bagefter."

Tendensen til at fokusere på det skriftlige bygger efter Stensgaards mening ofte på, at det skriftlige er enklere at gå til. "Tit handler det om, at man måske isolerer sig i nogle dele af processen for at kunne overskue det, og så tænker man, at 'det der tager jeg i næste hug, for ellers bliver det helt uoverskueligt'.

Jeg oplever imidlertid, at dem, der laver forskellige former for udviklingsforløb, f.eks. skuespillerimprovisation eller visuelle forløb med scenografer eller fotografer, bliver beriget.

Jeg sidder tit med folk, der har en historie, og så skal fotografen bare lige komme og skabe noget æstetik. Det holder ikke. En god films historie bliver også fortalt i billedet og lydsiden, og i virkeligheden skal fotografen med i udviklingsarbejdet for at kende den præmis, filmen skal have i hver scene. *Michael Haslund-Christensen*

Udvikling er en fantastisk mulighed for at arbejde med flere filmiske lag: det visuelle udtryk, universet i filmen, det nuancerede i karaktererne f.eks. Det handler om fra starten at arbejde med historien som film, ikke som et skrevet værk. Det er størrelser, der skal spille med i historien og ikke bare klistres på bagefter. *Molly Malene Stensgaard*

Det bliver mere overskueligt for dem at skrive. Jeg har været inde over flere forløb, hvor vi har forsøgt at arbejde simultant med manuskript og udvikling, og tilbagemeldingerne fra folk er, at tingene bliver klargjort for dem frem for, at de bliver forvirrede. Jeg synes, det er vigtigt at udnytte, at verden på en måde står åben i ide og manuskriptfasen. Man kan sige, at det er der instruktøren skal lære sin grundsubstans at kende. Udvikling kan på forskellige måder pege på, hvad der er af styrker i den grundsubstans. Og når vi nu laver film, er styrken jo selvfølgelig også hvordan der ser ud, lyder og sanses.

Når der bliver prikket til det, så vil mange gerne arbejde med at udvikle. De har jo billeder og lyd i hovedet, når de skriver, og vil gerne lade det farve mere på papiret. Der er meget vanetækning, og jeg tror, at vi som konsulenter kan være med til at få folk til at tænke i nye baner.”

SKÆRPNING GENNEM SAMTALE

Også på dokumentarfilmfronten diskuteres det flittigt, hvordan man bedst finder ind til kernen af en ide.

Dokumentarfilmkonsulent Michael Haslund-Christensen mener, at der både skal tænkes i historie, billeder, finansiering og markedsføring fra første færd.

”Et udviklingsforløb handler om at fokusere sin ide. Man laver en fond af den, koger den ned til, hvad det egentlig handler om, for en film skal jo i virkeligheden være ret enkel, for at den virker. Som filmkonsulent kan man gennem samtaler og spørgsmål hjælpe folk med at finde ind til den præcisering. Både i forhold til historien og æstetikken, og i forhold til tanker om finansiering og markedsføring. Når jeg snakker med folk handler det om: ’Hvad er interessant i det her? Hvad gør mig og andre nysgerrige?’ Det med at fange folks nysgerrighed gælder jo også for finansierer og siden publikum, og ved at have nogle gode samtaler om projektet, nærmer man sig kernen og kan indarbejde det, man finder ud af undervejs.”

Det skriftlige er en central del af den skærping, men udviklingsarbejdet indebærer for Haslund-Christensen også en tidlig inddragelse af filmens æstetik.

”Økonomien er så begrænset. Der er ikke plads til mange fejlskud. Det skærper et projekt at formulere, hvad det handler om på skrift, men samtidig skal man også tænke de mange andre lag ind i udviklingen. Jeg sidder tit med folk, der har en historie, og så skal fotografen bare lige komme og skabe noget æstetik. Det holder ikke.

En god films historie bliver også fortalt i billedet og lydsiden, og i virkeligheden skal fotografen med i udviklingsarbejdet for at kende den præmis, filmen skal have i hver scene. Jeg har selv være med til at opfinde den der med at skyde 120 timers materiale og så gå hjem og klippe det ned til en time. Det er bedre at være mere præcis fra starten og have arbejdet sig ind til, hvad man går efter, både i historien og æstetikken.”

FRISKE ØJNE

Søger man støtte via konsulentordningen, er samtale altid



Foto: MEW

Vi vil gerne invitere til, at man interesserer sig for udviklingsaspektet på et tidligere tidspunkt i forløbet og til, at man bruger fantasien. Det kunne f.eks. være, at man på et tidligt tidspunkt havde behov for - sammen med en tonemester og en komponist - at definere, hvordan ens film lyder. Det behøver ikke være dyrt, men kan tilføre historien meget.

Marianne Moritzen

en central del af udviklingsforløbet, og generelt oplever alle konsulenter, at folk er glade for at diskutere og få et par friske øjne på. Spørgsmålet om støtte eller ikke støtte rumsterer naturligvis altid i baggrunden, men som Marianne Moritzen pointerer, skal man huske, at konsulenternes eneste målsætning er at lave de bedste film.

”Filmkonsulenterne har kun én målsætning: At filmen skal blive den bedst mulige. I virkeligheden er konsulenterne den mest objektive instans i processen, fordi de ikke er direkte involveret i hverken den kreative proces eller økonomien. Mange andre i processen har meget naturligt andre ting på spil. Man vil gerne have jobbet, eller produktionsselskabet har brug for at komme hurtigt i gang. Man kan på ingen måde skose folk for at have en masse andre hensyn, men tit gør de hensyn, at man bliver en lille smule farvet i den måde, man går til projektet på.

Konsulentens fornemste opgave er at glemme alle de der hensyn og kun fokusere på kvaliteten af projektet. Selvfølgelig er konsulenten en sten i skoen, og den kan være irriterende. Men de friske øjne og de mange spørgsmål gør projekterne bedre.” ■

Læs mere på dfi.dk/filmstotte.

DET BEGYNDER MED KAOS

Udvikling handler om nysgerrigt at udforske en ide og søge nye veje ind i fortællingen. Instruktør Pernille Fischer Christensen, forfatter Kim Fupz Aakeson og DFI-konsulent Lena Hansson Varhegyi fortæller her om udviklingen af Fischer Christensens nye spillefilm med arbejdstitlen *Drenge og piger danser*.

AF EVA NOVRUP REDVALL

Pernille Fischer Christensen er først lidt betænkelig ved at fortælle om udviklingen af sin nye film *Drenge og piger danser*. Hun er ved at klippe filmen og føler på ingen måde, at udviklingsforløbet er færdigt. For hende er det hele en flydende proces, hvor flere spor kører parallelt. De to grundlæggende spor handler dels om dramaet og manuskriptudviklingen, dels om filmens udtryk. Begge dele udvikler sig hele tiden side om side, og derfor har manuskript- og udviklingsforløbet også kørt parallelt.

Fra DFI fik filmen først en manuskriptstøtte til research og udvikling af historien på 100.000 kr., siden en udviklingsstøtte på 200.000 kr., og så igen en manuskriptstøtte på 50.000 kr. til at inkorporere erfaringerne fra udviklingsforløbet skuespillerimprovisationer og udforskning af filmens æstetik med bl.a. fotografen Sebastian Blenkov, komponisten Adam Nordén og scenografen Rasmus Thjellesen.

Som Fischer Christensen siger, forstår hun slet ikke tanken om først at skrive færdig og så udvikle.

"Faren er, at man siger, 'jamen nu ved vi, hvordan filmen skal være', og så står man på optagelserne med noget papir og afvikler. Så mister man den nysgerighed, som er så vigtig. Jeg vil gerne hen et sted, hvor jeg hele tiden undrer mig. Hvad fanden er det? Er livet sådan? Gør mennesker sådan? Gud, nu gør den sådan der! Der skal hele vejen være et element af noget overraskende, sprødt og forunderligt, som gør det levende for mig."

INTENST FORLØB

På baggrund af en ide havde Fischer Christensen sammen med Kim Fupz Aakeson en første tematisk

samtale med filmkonsulent Lena Hansson Varhegyi i juni sidste år. Bag sig havde hun succesen med *En soap*.

"Jeg var utroligt bange for at sidde fast i *En soap*, både kreativt og konkret. Jeg fik så mange invitationer til at rejse, og jeg var bange for, at det ville blokere. Så jeg ville rigtig gerne i gang med min nye film i en fart."

Hansson Varhegyi husker, at Fischer Christensen ved samtalen fokuserede på at få et intenst forløb, og at det virkede som det rigtige for det projekt, hun ville arbejde med.

"Forskellige instruktører har forskellige rytmer," forklarer Lena Hansson Varhegyi. "En del af et godt udviklingsforløb er at finde den rytme, der skal til for, at man kan præstere det bedste. Det er meget forskelligt, hvordan man nærmer sig det. Nogle presser sig selv hårdt, og andre har brug for et ydre tryk med tydelige krav. Pernille var meget bevidst om, hvad hun ville. Hun lagde op til at køre manuskriptskrivning og udvikling parallelt på en måde, som jeg synes virker meget klogt, fordi man kan tilpasse tingene til hinanden undervejs."

IDEEN

En film starter for Pernille Fischer Christensen med noget, der bliver ved med at trænge sig på.

"Når jeg starter, prøver jeg at være meget kaotisk og lytte til, hvis noget bliver ved med at dukke op. Hvad er det for noget? Her ville jeg nærme mig noget om ondskab. Det begynder tit ret filosofisk for mig med, at jeg snakker med forskellige sparringspartnere, bl.a. min producer Meta Louise Foldager. De anbefaler måske en bog eller siger noget spændende, og så begynder jeg langsomt at tage noter og kredse det ind. Hvad er det ved ondskab, der interesserer mig? Er det det at være ond? Eller er det det at kunne acceptere det onde som en del af vores liv? I starten er det meget flydende ...

Samtidig begynder jeg mere intuitivt at hente ting ind. Jeg prøver at mærke filmens krop, sådan helt fysisk. Hvilke farver er der i filmen? Hvordan lyder den? Jeg samler malerier, billeder, fotografier og musik. Jeg ved ikke, hvad det skal bruges til, men jeg samler sådan nogle kasser.

Undervejs begyndte jeg også at vende tilbage til en dokumentarfilm, som jeg havde optaget på Pejsegården, ude på Britt Bendixens danseskole. Filmen

blev ikke til noget, men jeg havde en masse materiale, og det slog mig, at Pejsegården ville være en fantastisk fysisk ramme for en historie, der måske ville arbejde med ondskab og uskyld. Når man danser, er man uskyldig, fordi man bare er sin krop. Dans er nyttesløs. Det handler kun om glæde og om at være til. Jeg fandt tilbage i det stof og tog derud igen. Og så snakkede jeg med Fupz om, hvad det mon kunne bruges til ..."

FRISK LUFT FRA VIRKELIGHEDEN

Pernille arbejdede sammen med Fupz Aakeson på *En soap*, og han var fra starten med i udviklingen af *Drenge og piger danser*. De lavede begge omfattende research, der bl.a. ledte til præsteseminaret for at tale om skyld. Virkeligheden på danseskolen og ikke mindst Pejsegården som location fik også lov at påvirke historien meget. Aakeson er varm fortæller for at benytte sig af inspirerende samarbejder og virkeligheden i manuskriptarbejdet.

"Man skal passe meget på det der med skrivebordet, for det er et besnærende sted at være," konstaterer han. "Alt kan ske, og alt kan lykkes. Det er godt tidligt at lade sig rive væk fra det og tage ud og snakke med folk, som siger 'ja' og 'nej' og 'nu skal I høre'. Det er farligt at sidde for længe og pusle sig frem til, at det hele hænger rigtigt godt sammen, for så bliver man sådan lidt: 'Lad lige være med at sige noget, for nu er det lige så fint!' I den anden fase er man mere åben og nysgerrig, og man kan tillade, at nogen siger noget virkelig grimt, fordi det måske er spændende at tænke helt anderledes.

Jeg er meget glad for at bruge både den konkrete virkelighed og skuespillerne, det er da åndssvagt ikke at bruge alt det input. At benytte sig af, at man kan få frisk luft ind i arbejdet. For man kan virkelig godt sidde alene eller sammen med en instruktør og lave sådan en nedadgående spiral, hvor det til sidst er meget indforstået og meget lukket."

FÆLLES SPROG

Samarbejdet om at udvikle filmen beskriver Fischer Christensen som et hav af spørgsmål frem og tilbage.

"Hvad er det for et menneske? Hvad er det for en menneskelig konflikt? Jeg kommer med alle de her ting: Kan det være dans? Eller kan det ikke? Og så begynder Fupz at skrive. Han er enormt hurtigt til



Pernille Fischer Christensen, Lena Hansson Varhegyi og Kim Fupz Aakeson Foto: Per Morten Abrahamsen

Faren er, at man siger, 'jamen nu ved vi, hvordan filmen skal være', og så står man på optagelserne med noget papir og afvikler. Så mister man den nysgerrighed, som er så vigtig. Jeg vil gerne hen et sted, hvor man hele tiden undrer sig. Hvad fanden er det? Er livet sådan? Gør mennesker sådan? Gud, nu gør den sådan der! Der skal hele vejen være et element af noget overraskende, sprødt og forunderligt, som gør det levende.

Pernille Fischer Christensen

at strukturere meget af det kaos, mens vi hele tiden pitcher frem og tilbage. Langsomt får vi så kredset ind, hvad det er for noget, og arbejder os frem til et treatment."

Efter at have skrevet et treatment og castet var der i udviklingsforløbet to ugers workshop med de fem centrale skuespillere. De kendte ikke historien, men blev med Pernilles ord udsat for nogle scener, mens man på baggrund af elementer fra deres liv og omgangskreds, fandt ind til de bedste karakterer.

Fischer Christensen synes, at den del af processen er noget af det hårdeste, fordi det er et brutalt kontrolslip. Pludselig står skuespillerne med en masse

spørgsmål, man overhovedet ikke har svar på endnu.

"Når skuespillerne kommer ind, har man brugt et halvt år på at finde ind til noget, og så smadrer de det fuldstændig. Det går helt i stykker, fordi man nærmest spiller hele filmen igennem og opdager alle de svage punkter. Det gør meget ved manuskriptet, men for mig handler det forløb mest om at lære skuespillerne at kende. Hvordan oplever de mennesker? Hvordan skal vi tale sammen? Det handler om at udvikle et sprog sammen, så man på optagelserne kan sige: 'Det er ligesom hende der Ella.' 'Nå, det er Ella!'

Man har været det hele igennem, og det er utroligt inspirerende at finde ud af, hvad andre bliver inspireret

af og bruge den inspiration i manuskriptet."

Som Kim Fupz Aakeson pointerer giver det meget, at skuespillerne kommer med noget helt andet, end det man har tænkt sig - som passer ind på en ny måde. Samtidig er det nådesløst, når tankespindet bliver afsløret.

"Pludselig spørger en skuespiller: 'Hun ringer på og jeg åbner. Hvorfor lukker jeg hende ind, når jeg ikke kender hende?' Hvis ens eneste svar er: 'Fordi det er godt for historien', er det jo afslørende. Der er altid meget at arbejde med efter sådan et forløb. Man har ført dukkerne, og pludselig svarer dukkerne igen."

MUDDERFRI SAMTALER

Efter arbejdet med skuespillerne starter det, som Pernille Fischer Christensen kalder 'det hardcore manuskriptarbejde', hvor alt bliver skrevet igennem igen og igen. Hun anslår, at der har været 25-30 gennemskrivninger af filmen, og det er bl.a., når man løber sur i dem, at man kan bruge en filmkonsulent som et frisk pust i processen.

"Vi skriver en bunke versioner, men konsulenten læser kun nogle af dem og er dermed ikke helt så mudret til. Der kan være nogle ting, hvor Fupz og jeg har svært ved at komme videre, og der kan man så spørge: 'Hvordan oplever du det? Jeg kunne godt tænke mig at komme her hen med det, men jeg ved ikke, hvordan vi gør det lige nu?' Jeg kan også komme og sige: 'Jeg kunne godt tænke mig, at filmen har sådan en start, hvor den i virkeligheden ikke rigtigt starter. Det er bare sådan noget liv, der går i gang. Hvordan gør vi det?!' Man kan vende nogle tanker og prøve nogle ting af på konsulenten, når man synes, det er svært."

Lena Hansson Varhegyi mener, at en central opgave som konsulent er at kunne lytte og stille spørgsmål, og at det er samtaler, hvor der også er plads til tvivl og underlige spørgsmål, som bringer projekter videre. En samtale, som bygger på gensidig tillid og et fælles mål om at nå så langt som muligt med projektet.

"Jeg tror meget på samtalen og på at prøve at holde konsulentens kontor som et kreativt frirum. Jeg tror stadig efter fire år som konsulent, at instruktør, manuskriptforfatter og producer også selv vil udvikle så meget som muligt og er interesseret i en dialog, der gør projektet bedre. Ingen vil gå i gang med en film, der ikke er færdig."

"Det, vi kan bidrage med som konsulenter, er ikke bare at give økonomisk støtte til den tid, udviklingsarbejdet tager. Det er også at holde både nysgerrighed, lyst og fordybelse i gang. At vride og vende de idéer, tanker, billeder og musikforslag, der er kastet på bordet, indtil så mange sten som muligt er vendt, og man står på fastere grund end tidligere. For det er ekstremt vigtigt senere i processen, når produktionsvilkår stiller krav om hurtigere beslutninger.

USKYLDEN I HÅRET

Ud over de mange samtaler med Fupz Aakeson, Meta Louise Foldager og Hansson Varhegyi inddrog Fischer Christensen en række andre vigtige samarbejdspartnere som en central del af udviklingsforløbet. Casteren var tidligt på banen i forhold til improvisationsforløbet, og der blev tidligt holdt møder med bl.a. fotograf, scenograf, kostumier og sminkør.

"Jeg mødes først med folk enkeltvis, hvor vi taler mere abstrakt om filmen. Vi kigger fx på billeder, og jeg prøver at finde ud af, hvor hver enkelt er i sin kreative udvikling. Det handler jo om at finde nogen, der har brug for mig, og som jeg kan bruge, og så finde ud af, hvor vi kan inspirere hinanden. Først tænker folk så videre hver for sig og kommer fx med billeder og musik til mig. Siden mødes vi alle sammen og præsenterer, hvad vi tænker på. Jeg kan godt lide at prøve at udviske faggrænserne i det kreative rum og lade alle arbejde med hinanden.

Det kan fx føre til, at vi snakker om hovedpersonens uskyld. Hvis vi kan få uskylden til at ligge i hendes hår, behøver den jo ikke ligge i hendes tøj

Forskellige instruktører har forskellige rytmer. En del af et godt udviklingsforløb er at finde den rytme, der skal til, for at man kan præstere det bedste. Det er meget forskelligt, hvordan man nærmer sig det. Nogle presser sig selv hårdt, og andre har brug for et ydre tryk med tydelige krav. Pernille var meget bevidst om, hvad hun ville. *Lena Hansson Varhegyi*

eller sminke. I stedet for, at vi alle sammen prøver at sige det samme, kan vi supplere hinanden og nuancere udtrykket. Vi bygger ligesom filmens stil sammen, og selvfølgelig står jeg til sidst med ansvaret og træffer valgene, men jeg prøver at holde alles kanaler åbne så længe som muligt."

Efter at tankerne omkring filmens udtryk blev konkretiserede, blev der lavet tests for at prøve nogle af dem af.

"Jeg ville fx gerne have et meget blødt lys uden hårde kanter. Det var første gang, jeg arbejdede med Sebastian Blenkov, og han er ikke vant til den løse måde, jeg arbejder på. Han var åben for, at jeg skulle smadre hans udtryk, og jeg ville gerne lære af ham. Men det var vigtigt at lave nogle tests med fx lys på location og kunne snakke ud fra nogle ting, når de var blæst op, så vi kunne finde et fælles sprog."

DET STOPPER ALDRIG

Første gennemskrivning af manuskriptet lå færdig omkring oktober, og filmen gik i optagelse i april. Når man spørger, hvordan man ved, hvornår ens film er færdigudviklet, er det nøgterne svar fra både Fischer Christensen og Hansson Varhegyi, at det ved man sådan set aldrig.

"Som jeg opfatter det, er der en slags sidste salgsdato," fortæller Lena Hansson Varhegyi. "Man når til et punkt, hvor man er nødt til at tage skridtet og sige: 'Nu!' Men den naturlige udvikling slutter ikke, bare fordi nogen siger, at: 'Nu er det færdigt'. Ingen instruktør holder op med at tænke videre. Processen fortsætter hele tiden. Det er altid svært at vide, hvornår man helt præcist er klar til at gå i produktion, men der må man bare have mod og tillid til, at man har gjort sit bedste."

Fischer Christensen mener, at det kan være godt at have nogen, der tvinger én videre i processen.

"Jeg oplever aldrig, at det lukker, og jeg kunne sagtens have udviklet på filmen et halvt år til. Jeg kan blive ved med at finde relevante malere og musik, til folk får spat. Jeg kan også blive ved med at caste, fordi det simpelthen er så sjovt, og det er det jo, fordi alle muligheder er åbne. Jeg har det rigtig godt kreativt, når vi udvikler, men det stopper jo aldrig."

KONSTRUKTIV KRONOLOGI

Størstedelen af filmen blev skudt kronologisk, og det gav efter Fupz Aakesons opfattelse en unik mulighed for at arbejde intenst videre med at udvikle historien under optagelserne.

"Langt hen ad vejen var der kronologi i optagelserne, og det gjorde, at man kunne se, hvis noget ikke duede i stedet for, at man først opdager det i klipperummet. Vi kom ind i en næsten fast rytme, hvor vi løbende tog fat i næste dags scener. Det var super fedt, og spillerne var bare på toppen over det. Det betød meget for manuskriptet, for spillernes

kommentarer bliver utroligt kvalificerede af, at tingene foregår i rækkefølge. Når det er scene 44 i dag og scene fire i morgen, kan det være svært at byde ind. Vi kunne også konkret se, om nogle af de ting, vi havde været bange for i manuskriptet, fungerede. Tror man på, at de er forelskede, eller skal der være flere 'forelskelses-scener'? Sådan noget aner man ikke, fordi det er alkymi, men der kommer Pernille så og siger: 'Ingen problemer, de er skide forelskede!'

På samme måde fornemmer man rytmen i filmen. Vi havde en stor scene med et hav af statister, hvor Pernille sagde, at hun bare kunne mærke, at den ville blive klippet ud. Man havde set det, scenen sagde, før, og nu gik energien på noget andet. På den måde kunne vi undervejs koncentrere os om det vigtige og turde strege noget af det, man var bange for."

DET ENKLE ER SVÆRT

Fischer Christensen har ikke mod på at evaluere et udviklingsforløb, hun stadig står midt i, men hun vil gerne slå et slag for, at udvikling handler om hele tiden at søge andre veje ind i fortællingen.

"Kernen i en film er den gode historie, men man skal hele tiden arbejde med at søge og sprænge og finde nye måder at fortælle på. Hvis man fx ser på Christoffer Boes eller Anders Morgenthalers film, så søger de en anden vej ind at fortælle på end den, vi har set før. Det er vigtigt at udvikle, og det kan være meget, meget små ting, der gør en forskel. Det kan være meget simple ting, der gør det visuelt, men det kræver måske rigtig, rigtig meget at finde ind til dem. Man skal hele tiden være åben for at finde nye veje, men man må også være indstillet på, at det kan tage lang tid at finde ind til det, der i sidste ende ser så let og indlysende ud" ■

Drenge og piger danser (arbejdstitel) får premiere i begyndelsen af 2008.

INSTRUKTION Pernille Fischer Christensen

MANUS Pernille Fischer Christensen og Kim Fupz Aakeson

MEDVIRKENDE Trine Dyrholm, Birthe Neumann, Anders W. Berthelsen

PRODUKTION Zentropa Entertainments

PRODUCER Meta Louise Foldager

FOTO Sebastian Blenkov

PRODUCTION DESIGN Rasmus Thjellesen

KLIP Åsa Mossberg

KOMPONIST Adam Nordén

Drenge og piger danser har fået 200.000 kr. i udviklingsstøtte til improvisationer med skuespillere, og udforskning af filmens æstetik med bl.a. fotografen Sebastian Blenkov, komponisten Adam Nordén og scenografen Rasmus Thjellesen.

ET REDSKAB FOR MANUSKRIFT-SKRIVNINGEN

Udvikling af spillefilm kan med fordel inddrage arbejdsmetoder fra dokumentarfilmen, mener instruktøren Christina Rosendahl, der også har fundet stor inspiration fra teaterverdenen i sit nye projekt *Sagen Alice York*. Her fortæller hun og DFI's filmkonsulent Molly Malene Stensgaard om udviklingsforløbet frem til den første gennemskrivning af manuskriptet.

AF EVA NOVRUP REDVALL

Akvarieagtigt.

Hvis nogen siger, at noget er akvarieagtigt, får vi alle sammen et eller andet billede på nethinden. Det er let at skrive 'akvarieagtigt' i manuskriptet, men det er ikke let at vide, om vi, når vi læser ordet, sidder med det samme billede af akvarieagtigt' for os.

Da Christina Rosendahl og Molly Malene Stensgaard fremviser en fotobog, der er resultatet af et netop afsluttet udviklingsforløb på Rosendahls spillefilmprojekt *Sagen Alice York*, står det klart, at jeg ikke ville have set de billeder for mig, som dukker frem på siderne ledsaget af uddrag fra manuskriptet. Det er på ingen måde et storyboard eller et oplæg til et endeligt visuelt koncept, men det er en udforskning af stemninger og locations, som pludselig giver ordene på papiret et helt andet liv.

Som Rosendahl pointerer, handler det visuelle udviklingsforløb ikke kun om at illustrere ordene, men om at *blive* ordene og konkret påvirke manuskriptet. For hende er udvikling et redskab for manuskriptskrivningen. Det visuelle er ikke glasur, som kommer ovenpå, men noget som hele tiden påvirker historien, karaktererne og miljøerne. Det netop afsluttede udviklingsforløb, der har ført frem til en første gennemskrivning af manuskriptet i midten af august, har rykket meget ved den oprindelige historie og måden, den bliver fortalt på.

Ideen til *Sagen Alice York* fik Christina Rosendahl, inden hun lavede sin første spillefilm *Supervoksen*. Hun er ikke meget for at fortælle detaljeret om historien, som stadig kan udvikle sig i mange retninger. Hun vil dog gerne afsløre, at den handler om et ægtepar, der oplever en krise, da barnevognen med

deres lille baby en dag er forsvundet. Kvinden går mere og mere i opløsning, mens hendes mand forsøger at støtte hende og samtidig finde ud af, hvad der er sket.

"Helt tilbage er filmen faktisk inspireret af en scene i en Buñuel-film. Jeg tror, det er fra *Frihedens spøgelse*, men jeg har ikke ledt efter scenen, for jeg var bange for, at magien ville gå ud af den. Som jeg husker det, er et barn blevet væk i skolen. Man ser nogle scener, hvor forældrene kommer til skolen og tager videre til politiet for at give et signalement af barnet. Der er selvfølgelig stor panik, men det pudsige er, at barnet hele tiden står ved siden af og synes, at det er kedeligt og 'skal vi ikke snart hjem?' Det der spænd mellem, at noget er så fortrængt, men samtidig er visuelt til stede i et univers, var virkelig spændende. Der opstod ideen til filmen, men siden er vi kommet vidt omkring."

DEN PERSONLIGE INDGANG

Rosendahl har arbejdet med et tema for filmen, der handler om de pårørendes ansvar, når man prøver at hjælpe en person i krise.

Hun gik til producer Sigrød Dyekjær på Tju-Bang Film med sin ide, og Dyekjær satte hende i kontakt med manuskriptforfatteren Torbjørn Rafn, som på det tidspunkt var i praktik hos Tju-Bang Film som en del af sin manuskriptuddannelse fra Filmskolen. Rafn havde ingen erfaring med at skrive spillefilm, men Christina Rosendahl og han havde begge samme personlige indgang til filmens tema. Og det overbeviste hende om, at han ville være den rigtige til at forløse historien. Siden har de arbejdet intenst sammen med at udvikle historien, som de ikke først tænkte som en spillefilm.

"Vi troede først, at det skulle være en novellefilm og holdt et indledende møde med Vinca Wiedemann, fordi vi var i tvivl om, hvorvidt vi skulle søge," fortæller Rosendahl. "Vi pitched historien for hende mundtligt, og selvfølgelig kom der alle mulige uklarheder frem om alt det, vi endnu ikke havde defineret. Vinca var god, for hun sagde, at hun syntes, vi virkede uklare på, om det var den korte film, vi påstod. Vi blev sendt hjem igen og gik så og tænkte lidt over det og kunne mærke, at hun havde ret."

ET KLART 'HVAD'

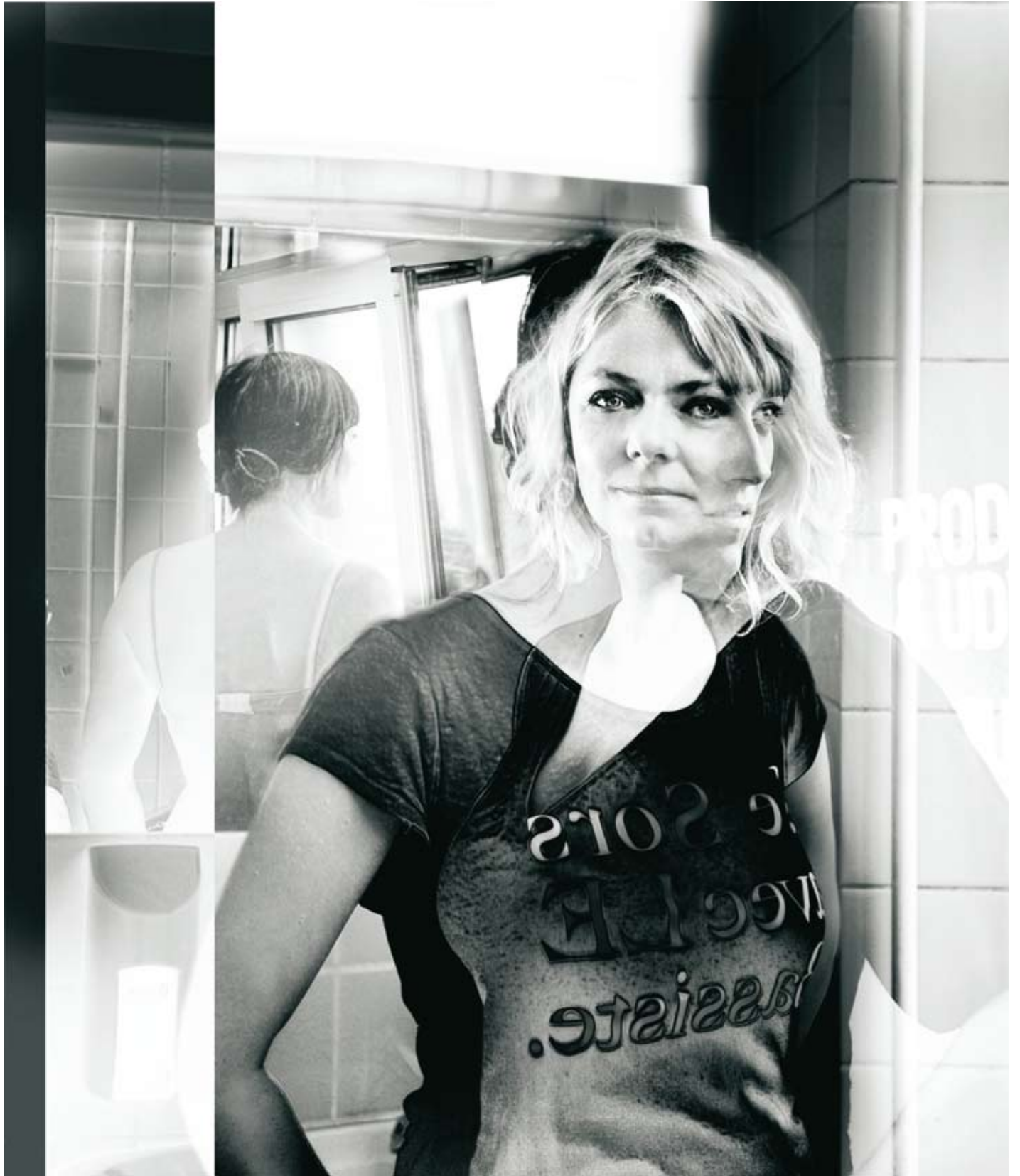
Da spillefilmen blev defineret som filmens længde, blev et treatment udarbejdet på baggrund af lange samtaler og research i filmens miljøer, der bl.a. involverer politiets drabsafdeling. Treatmentet blev sendt til filmkonsulent Molly Malene Stensgaard, som – udover det spændende plot – var optaget af historiens menneskelige fokus.

"I treatmentet var der et meget stærkt ønske om at beskrive en krise gennem den, der står ved siden af og prøver at få det hele til at hænge sammen, frem for den person, der selv gennemlever krisen. Jeg syntes, det var et interessant fokus, og der var noget meget menneskeligt genkendeligt i det her med, at mennesker langsomt kan få ændret deres adfærd til det uacceptable i forsøget på at beskytte nogen, de holder af. Jeg har hele tiden mærket, at Christina er meget klar over, hvad hun vil fortælle. Hvis de, der arbejder med projektet, har en stærk fornemmelse af, *hvad* det handler om, så kan man bokse meget mere rundt med, *hvordan* historien skal fortælles. Så vil de mange og forskelligartede erfaringer, de får, give mere mening end forvirring. Er man ikke klar på, hvad man vil fortælle, så kan man nok komme lidt ud af kurs, hvis man laver den type udvikling, som har været tilfældet her."

På baggrund af treatmentet bevilgede Stensgaard efter et første møde en manuskriptstøtte på 90.000 kr. til en første gennemskrivning. På mødet blev der sammen med Christina Rosendahl, Torbjørn Rafn og Sigrød Dyekjær snakket en del om mulige udviklingsforløb, men der gik et par måneder, før de søgte støtte til den udvikling, der skulle køre parallelt med skrivningen. Christina Rosendahl understreger i den forbindelse vigtigheden af en entusiastisk producent, som Dyekjær, der bakker op om udviklingsprocessen. Sammen fandt de frem til, hvad der skulle søges om, for – som Rosendahl formulerer det – udvikling er jo ikke bare noget, man kommer og har lyst til.

"Udvikling opstår ikke ud af det blå. Det opstår af et eller andet behov i historien. Det opstår af 'patientens' problem, og det finder man først ud af, når man virkelig går i gang med at arbejde med materialet."

Sagen Alice York fik bevilget 235.000 kr. til et ud-



Christina Rosendahl og Molly Malene Stensgaard Foto: Per Morten Abrahamsen

Jeg har hele tiden mærket, at Christina er meget klar over, hvad hun vil fortælle. Hvis de, der arbejder med projektet, har en stærk fornemmelse af, *hvad* det handler om, så kan man bokse meget mere rundt med, *hvordan* historien skal fortælles. Så vil de mange og forskelligartede erfaringer, de får, give mere mening end forvirring” Molly Malene Stensgaard

Udvikling opstår ikke ud af det blå. Det opstår af et eller andet behov i historien. Det opstår af 'patientens' problem, og det finder man jo først ud af, når man virkelig går i gang med at arbejde med materialet. *Christina Rosendahl*

viklingsforløb, hvor Rosendahl især ville arbejde med to konkrete ting i forhold til manuskript skrivningen. For det første ville hun udforske kemien mellem parret, bl.a. fordi hun egentlig ikke brød sig særligt meget om den mandlige hovedperson og ville ind på livet af hans komplicerede karakter. For det andet ville hun gerne arbejde med filmens miljøer, bl.a. undersøge, hvordan man gøre lange scener spændende.

FORVANDLENDE IMPROVISATIONER

Undersøgelsen af kemien mellem karaktererne foregik i to improvisationsforløb med to forskellige hold skuespillere. Skuespillerne blev ikke stillet roller i udsigt, men var med til at forme karaktererne med deres input og ideer.

"Det her med at jeg ikke kunne lide karakteren er jo meget abstrakt, men ideen var at få et visuelt menneske på, som ikke skulle være med til at fortolke en færdig historie, men netop være med til at hjælpe os med at skrive historien bedre," fortæller Rosendahl.

"Udviklingsforløbet har fra starten været defineret som et redskab for manuskriptskrivningen, og improvisationsforløbet gav utroligt meget. Både i forhold til overordnet at fornemme karaktererne, men også konkret i forhold til dialog og handling. Der er fx en scene, hvor kvinden i forholdet er ved at bryde sammen, og manden smider hende op på skulderen som en sæk kartofler. Det virkede utroligt godt, når man så det, men det havde vi aldrig turdet skrive på papiret."

Molly Malene Stensgaard har netop læst første gennemskrivning, og hun synes, at man kan fornemme resultatet af improvisationerne på papiret.

"Det kommer tit til udtryk i det lidt mere skæve, som kan være svært at få fat i som udgangspunkt. Der kommer noget godt ud af, at mennesker af kød og blod gestalter karaktererne. Man kan fx afprøve nogle forskellige typer. Hvad giver det, at han er meget robust eller latent aggressiv? Hvad betyder det, at han er ældre end hende? Det kan man afprøve med forskellige skuespillere, når man endnu ikke har lagt sig fast på et cast, og det kan give skrivningen utroligt meget.

Det er tredje eller fjerde gang, jeg på papiret oplever resultatet af den slags improvisationer, og jeg synes, det giver autenticitet og nærvær. Man læser noget og tænker: 'Okay, det er lidt underligt, men det er fandeme rigtigt!' Der bliver tilført en form for nuancering og kompleksitet. Noget skævt og menneskeligt. Man kan mærke, at det har været igennem den mølle, hvor nogen har formidlet eller forvandlet det."

INSPIRATION FRA TEATER

I forhold til at arbejde med scenerne ville Rosendahl gerne udforske effekten af at gøre dem længere end normalt.

"Filmen arbejder både med noget drama og noget thrillerplot. Det handler om en tvivl, der sniger sig ind mellem parret, og Torbjørn og jeg snakkede meget om, at det kunne være fedt med meget lange parforholdsscener. Men hvor langt kan man trække den? En normal filmscene er en 2-3 minutter. Hvis man strækker det, kan man måske anspore publikum til at gå mere på temaet end på plottet, men hvor langt kan man gå, og hvad er effekten af den opdagelse? Samtidig arbejder filmen med nogle visuelle brud på virkeligheden, som jeg også gerne ville udforske.

Vi spurgte teaterscenografen Christian Friedländer, om han ville hjælpe med at udvikle den visuelle side af filmen, og det har været helt fantastisk at arbejde med ham. Det har været et vendepunkt i mit filmliv, for teaterfolk er simpelthen så gode til at bruge rum dramatisk.

På teateret kan man ikke bare klippe til en ny scene eller en ny location. Der skal ting fungere i lang tid ad gangen, og han havde utroligt mange spændende forslag til, hvordan man kunne gøre. Vi talte fx tidligt om at have et stort hovedrum med en trappe, som både kan bruges til nogle arrangementer, hvor folk er adskilt af en etage, men også som et selvstændigt fortælleelement. Det har været meget inspirerende at snakke med ham om, hvordan man kan give fortællingen flere lag, eller om, at et rum fx skal kunne bære en dramatisk entre og exit. Sådan nogle elementer snakker man meget om på teateret, og der kan vi altså lære noget inden for film."

FYSISKE MILJØER

Det visuelle samarbejde handlede ikke kun om scenografi og locations, men var også med til at nuancere karaktererne.

"Christian troppede fx op og sagde, at det var fordi, miljøerne ikke fungerede, at jeg ikke kunne lide den mandlige hovedperson. Det var jo ret langt ude bare at komme sige, synes jeg, men det gav noget meget håndgribeligt at arbejde med, og han havde ret. Manden er fx arkitekt, og hans miljøer var sådan noget med et meget tjekket og livsstilsagtigt hjem og nogle polerede mødelokaler og pæne skriveborde med papir. Det var bare så fimset. Der manglede noget fysik og noget maskulinitet, og at en arkitekt bor i et arkitekttegnet hus er jo faktisk røvsygt.

Det er mere spændende, hvis hans hus er ved at falde fra hinanden, for hvorfor er det det? Det er fordi, han har så travlt med det her byggeri, han er i gang med. Han har også meget travlt med at redde sin kone, men han sætter sig aldrig ned ved siden af hende og kigger på hende. Det med nærhed og afstand i forhold til temaet blev styrket ved at ændre hans villa til et sted, hvor det hele gror ind af vinduer og døre, fordi han aldrig har haft tid til at gøre noget ved det."

Molly Malene Stensgaard er enig i, at Friedländers input gav væsentligt nyt, som samtidig forløste det, som Christina havde sagt allerede ved det indledende møde.

"Vi snakkede en del om, at du gerne ville have, at der skulle være noget usikkert og utrygt i deres univers," siger Stensgaard. "Det er der kommet med forandringen fra det polerede til det mere rodede. Det er lige præcis de lag, som er så interessante at få fat i tidligt, fordi de betyder så meget for historien. Udviklingen bliver stærkt indholdsrelateret i stedet for at blive noget æstetik oven på noget færdigskrevet."

METODER FRA DOKUMENTARFILMEN

Filmens miljøer er blevet tydeliggjort af, at der undervejs har været en *location scout* ude og finde steder og detaljer, man kunne snakke videre ud fra. Til sidst er der blevet taget billeder til den fotobog, som Stensgaard netop har fået sammen med første gennemskrivning.

Rosendahl har været meget glad for forløbet, men lægger ikke skjul på, at der stadig er et stykke vej – og at det måske vil føles som et endnu hårdere slag, hvis projektet skulle gå hen og få et afslag på produktionsstøtte, når hun har brugt så meget tid og lagt så meget af sig selv i at arbejde seriøst med materialet.

Lige nu handler det om at fortsætte med at udvikle manuskriptet frem til en produktionsklar version. Der skal skrives, men der skal også arbejdes med bl.a. kameraarbejde, som for Rosendahl har naturlig indflydelse på manuskriptet.

"For mig er der stor forskel på at vælge en films stil og at vælge dens fortælleform. Med stil mener jeg ting, som man ikke har låst i manuskriptet, som fx farveholdning, mens fortælleformen jo faktisk kan blive ændret dramatisk af måden, man har tænkt sig at arbejde med kameraet på. Jeg prøver hele tiden at lade mange elementer påvirke skriveprocessen i stedet for kun at fokusere på at få plottet på plads.

Jeg kommer fra dokumentarfilm, hvor man ikke altid er så optaget af plot. Der er man mere optaget af, at man skal lave en film. Jeg har fx lavet en dokumentarfilm om skilsmisssager blandt jurister omgivet af hvide vægge, og der handlede det om at spørge: Hvordan skal folk kunne holde ud at se på det her i en time? Hvordan kan jeg gøre det spændende? Jeg oplever fiktionsudvikling som ret gammeldags, mens man i dokumentarfilm er vant til at tænke mere abstrakt omkring en film. Det, vi har gjort her, er faktisk at overføre metoderne fra dokumentar til fiktion, og for mig er det helt klart vejen frem. Jeg har ikke lyst til at udvikle efter den traditionelle model med manuskriptet først og så resten bagefter. Det er bare ned på bedetæppet for de nye metoder!" ■

Sagen Alice York fik bevilget 235.000 kr. til et udviklingsforløb, hvor Christina Rosendahl især ville arbejde med to konkrete afklaringer i forhold til manuskriptskrivningen.

For det første undersøgte Rosendahl sammen med scenograf Christian Friedländer og fotograf Sebastian Winterø filmens visuelle fortællestil og miljøer: Hvilke locations kunne bedst understrege filmens fortælling, og hvordan fungerede scenografi og framing som medskaber af filmens stemning?

For det andet udforskede Christina Rosendahl den komplekse kemi mellem filmens hovedpersoner (bl.a. fordi hun egentlig ikke brød sig særligt meget om den mandlige hovedperson og gerne ville ind på livet af hans komplicerede karakter). I et improvisationsforløb med to skuespillere blev der arbejdet med nøgle-scener og sekvenser spredt over skriveperioden.

FILM KAN IKKE TÆNKES



FREM

Et godt udviklingsforløb handler blandt andet om at få arbejdsro og overskud til at arbejde konstruktivt med de mange udfordringer undervejs. Udfordringer som at pitche en film, man endnu ikke ved, hvad handler om, eller at klippe en pilot uden at have filmet noget endnu ...

Her diskuterer instruktør Phie Ambo, producer Sigrid Dyekjær og dokumentarfilmkonsulent Michael Haslund-Christensen udviklingsforløbet på *Mechanical Love - can you love a robot?*, der har haft fokus på både det indholdsmæssige, det æstetiske og ikke mindst den altafgørende finansiering ...

AF EVA NOVVRUP REDVALL

Det er som en hvirvelvind, da Sigrid Dyekjær og Phie Ambo en formiddag i august kommer ind på Filminstitutet for at fortælle om udviklingsforløbet på dokumentarfilmen *Mechanical Love*. Med sig har Dyekjær en af dagens aviser, hvor et opslag præsenterer Phie Ambo, Eva Mulvad og Pernille Rose Grønkjær *stylet* som forretningskvinder. Anledningen er instruktør-trioens nye dvd-selskab Danish Documentary, og alle i den trange reception skal lige læse med over skulderen. Man kan ikke lade være med at tænke, at den type energi må være god, når man i dokumentarfilmregi skal præsentere sin film til pitching-arrangementer rundt omkring i verden: Kom og se her!

Til sidst får vi dog lukket døren til Michael Haslund-Christensens kontor for at få ro omkring en samtale om udviklingen af *Mechanical Love - can you love a robot*, Phie Ambos tredje lange dokumentarfilm efter *Family* og *Gambler*. Filmen er udtaget til hovedkonkurrencen på IDFA i november.

For et år siden stod Phie Ambo og Sigrid Dyekjær til samme festival i Amsterdam og pitched for at få slutfinansieringen til den over 4 mio. kr. dyre film på plads. Det er gået hurtigt, siden Phie fik ideen til filmen under færdiggørelsen af *Gambler*, og siden på baggrund af en manuskript- og researchstøtte i november 2005 på 55.000 kr. og en udviklingsstøtte på 258.000 kr. i maj 2006 fik gjort filmen klar til produktion.

FLOW MELLEMLER PROJEKTER

Phie Ambo (PA): "Jeg fandt Sigrid som producer nummer tre på *Gambler*. Finansieringen af den var enormt besværlig, og undervejs besluttede jeg, at min næste film skulle have et internationalt sigte, så der var flere potentielle investorer ude i verden. Jeg havde en ide om at undersøge relationer mellem mennesker og robotter: Kan man blive ven med en robot? Kan et menneske elske en robot? Den ide præsenterede vi for Michael allerede, mens jeg mixede *Gambler*, så han kom faktisk ind, før jeg egentlig havde gjort

noget som helst eller vidste noget som helst."

Michael Haslund Christensen (MHC): "Ja, de fangede mig, da jeg alligevel skulle se *Gambler*, og det er væsentligt. For ellers har man som konsulent sjældent tid til at høre alle mulige gode ideer. Faktisk er det smart at forsøge at skabe en kæde, hvor én proces foregriber den næste. At du har en dialog, og i den dialog får du nogle andre ting i gang i stedet for, at du falder i en dyb grøft mellem projekterne. På den måde kan man skabe et bedre flow i processen."

FASTE SAMARBEJDER SKABER RO

Sigrid Dyekjær (SD): "Men man kan altså kun skabe flow, hvis man er i nogle gode samarbejdsrelationer. Man skal have ro på sine samarbejder for at kunne kaste sig direkte ud i et nyt projekt. Hvis man ikke har roen med sin producer, så er det svært at have tid og overskud til at have en kæde af ideer, der bare kører."

MHC: "Ja, roen er vigtig, og den er ikke altid let at finde, fordi det er så svært at have en driftsøkonomi baseret på dokumentarfilm. Fra DFI's side ser man gerne færre selskaber med en større volumen, netop for at der kan blive større tryk og mere stabilitet; så en instruktør ikke har fem forskellige projekter fem forskellige steder, som står i vejen for hinanden, men i stedet har ét sted, hvor man laver en eller anden form for karriereplan."

PA: "Det her projekt har bestemt lært mig, at det giver en anden ro over projektudviklingen, at samarbejderne og økonomien er i orden. Det gør, at kreativiteten og ambitionerne bliver større, og filmen bliver bedre."

INGEN GÆTTELEGE

SD: "I forhold til Phies og mit samarbejde, kunne jeg mærke, at Phie har været ramt af at skulle skrive meget, og hendes arbejdsmetode er ikke skriftlig. Som producer er min opgave at lette hende for den følelse, for den næde at dræbe filmene, inden de kom i gang. Vi lavede hurtigt en aftale om, at Phie kun skriver det, hun ved. Intet andet. Hun skal ikke lege gættelege. Hvis hun ikke kender filmens slutning, skal hun

For mig er udvikling at arbejde mig ind til filmen i stedet for at tænke mig til den. Det er også grunden til, at jeg gerne vil fotografere mine film selv. Jeg kan kun finde filmen, når jeg ser den gennem søgeren. *Phie Ambo*

ikke skrive noget. Folk må forstå, at dokumentarfilm bliver skabt i en proces. Derfor er det ikke muligt for alle at lave filmmanuskripter fra starten. Man må se på, hvad der får den enkelte instruktør til at trives bedst og være mest kreativ. Jeg har som producer oplevet det som en gave, at hvis Phie har den tryghed, så fortæller hun gerne om filmen og går gerne i dialog. Du har ingen problemer med at møde folk. Dit problem er at skrive, og det har vi snakket meget åbent med Michael om.”

MHC: ”Jeg må dog lige tilføje, at jeg mener, det er godt med en overordnet fortællestruktur, før en film sættes i gang.”

PA: ”Det har været skønt ikke at skulle tænke så meget i det skrevne, og det har også været rart ikke at tænke på økonomi. Tidligere har jeg begrænset mig selv, fordi jeg hele tiden tænkte på, hvad der var råd til. Sigrid har aflastet mig, så jeg ikke hele tiden tænkte filmen mindre og mindre. Jeg føler, at jeg har skullet foldes ud. Jeg har været igennem sådan en kiropraktisk behandling for at få knoglerne ud på plads, så jeg kunne få højere til loftet igen. På den måde føles *Mechanical Love* som min første rigtige film, fordi jeg har kunnet gøre det, jeg følte, var rigtigt for filmen. Processen er først lige landet for mig på den her film, og jeg synes, at arbejdsro er utroligt vigtigt at nævne i forhold udvikling. Det kan lyde banalt, men det er ikke altid indlysende.”

AT ARBEJDE SIG IND

MHC: ”Det med arbejdsroen handler også om at få lov at være dér, hvor man er i processen. I det her forløb har arbejdet hele vejen været med en hel film. En stor del af udviklingsarbejdet med en dokumentarfilm handler om finansiering, og tit bliver man tvunget til at arbejde kreativt ud ad nogle sidespor for at tiltrække nogle finansierer, og så skal man bruge energi på at finde tilbage igen. Forløbet på *Mechanical Love* har været baseret på at få mere viden og skrælle al den viden af til mere fokus og de rigtige valg af karakterer. Og Phie, du kan jo godt skrive, når du ved, hvad du skriver om ...”

PA: ”Ja, så kan jeg godt. Men i starten er jeg nødt til at sanse det og *frame* det. For mig sidder det i kameraet. Jeg kan godt kigge ud af vinduet fra dit kontor, men så aner jeg ikke, hvad en film om Kongens Have handler om. Hvis jeg har et kamera, kan jeg finde ud af det. For mig er udvikling at arbejde mig ind til filmen i stedet for at tænke mig til den. Det er også grunden til, at jeg gerne vil fotografere mine film selv. Jeg kan kun finde filmen, når jeg ser den gennem søgeren. Ellers havde jeg aldrig fundet ud af, at det var sådan noget med hud og hår, og at der er så meget fysik i den. Undersøgelsen ligger, når jeg optager. Men jeg har måttet arbejde mange år for at få lov at lave film på den måde, for som konsulent ligger der jo en stor risiko i at sige: ’Ok, lad os se, hvad du finder ud af, når du optager.’”

ÅBEN PROCES

SD: ”Arbejdet med at finde ind til filmen handlede først om research. Der skulle viden til. Først gennem en masse skrivebordsresearch og samtaler med robotforskere. Siden tog vi på researchrejser til bl.a. Italien og Schweiz, hvor vi konstaterede, at man ikke kommer uden om Japan på det her område.”

PA: ”Balancen er hele tiden, at jeg ikke er robot-

For os var det godt tidligt at blive tvunget til at være udadvendte, som da Michael sendte os til Helsinki. Michael har bidraget med meget, både de vigtige dumme spørgsmål, irriterende krav og konkret viden. Der har helt sikkert været tidspunkter, hvor vi skulle hjem og trække vejret dybt. *Sigrid Dyekjær*

forsker. Jeg ved ikke en skid om, hvordan man får to lygter til at blinke, så jeg må fokusere på, hvad jeg så ved, eller hvad det er spændende at kigge på. Her var det spændende, hvordan det ser ud, når mennesker og robotter er sammen om noget socialt i stedet for noget med at skrue en skrue i. Vi fandt hurtigt ud af, at det skulle handle om terapeutiske robotter, ikke alle mulige robotter.”

SD: ”Men vi vidste stadig ikke så meget om filmen, da vi tog til Helsinki og pitched i januar 2006 ...”

PA: ”Nej, det gjorde vi ikke, men det var fedt med den fælles holdning, at man kun siger det, man ved, frem for at finde på noget.”

MHC: ”Ja, jeg syntes, I skulle tage til Finland og pitche, og det kom der jo nogle gode aftaler ud af. Jeg tror, det er godt at gå tidligt ud, for hvis man gør det for sent, så har man lukket sig i mange kreative samspil. International finansiering er båret af regler og begrænsninger. Pengene er forbundet med konkrete krav. Tidligt i processen er man kun instruktør og producer. Man står der som en krop uden arme og ben. Man har stadigvæk muligheden for at bruge en udenlandsk komponist eller lægge optagelser i Italien. Derfor er man ekstra attraktiv. Folk kigger jo desværre ikke kun på indholdet, men også på, hvad der passer ind i forskellige systemer.”

PA: ”Rent kreativt er det også rart at få de mange spørgsmål, når man ikke er for langt, for det er jo dem, man så arbejder videre med.”

PILOT AF INGENTING

SD: ”Men vi havde faktisk ikke meget at præsentere i Helsinki, og jeg sendte benhårdt Phie ind i klippe-rummet og sagde, at hun ikke måtte komme ud, før hun havde en pilot. Selv om vi overhovedet ikke havde filmet noget materiale og dybest set ikke vidste, hvad filmen skulle handle om. Men det tog Phie ret roligt, for som hun sagde: ’Jeg kan godt beskrive filmens stemning. Det er det, jeg kan.’”

PA: ”Ja, det er jo det, jeg kan finde ud af. Der bliver jeg sat på hjemmebane, selv om jeg slår mig i tøjret, fordi jeg ikke har noget materiale. Det er skønt at arbejde med filmen på en visuel måde og i et sprog, som er mit, så det var i virkeligheden et ønskescenarium for mit temperament.”

SD: ”Men opgaven var nu lovlig hård, og efter to dage kom du ud og sagde, at det var umuligt kun ud fra andres materiale, og at jeg måtte være vanvittig! Og så slog det mig, at Phie havde snakket om sådan en dukke til børn, *Amazing Amanda*, og at jeg bare måtte skaffe den dukke, så Phie kunne lave nogle scener med den. Det lykkedes at skaffe det sidste eksemplar og filme med nogle børn fra den internationale skole. De scener blev faktisk ret rørende og gjorde at folk kunne se, hvad Phie kan.”

EN GOD TITEL FANGER

SD: ”En pilot er vigtig til at formidle ideerne i udvik-

lingsfasen, og det kan også betale sig at producere noget ordentligt pressemateriale. Vi arbejdede tidligt med en grafiker og fik fx lavet en lækker brochure, inden vi tog en uge til Japan for at lave research i maj.”

PA: ”Det der med at have et stykke pænt papir gør at folk er overbevist om, at filmen bliver til noget. Det virker helt tosset, men det virker.”

MHC: ”Og i processen med at finde ind til den visuelle kerne og i grafik formidle filmens indhold og stemning, så finder man jo også ud af meget om selve filmen. I den proces præciserer man, hvad man vil fortælle, og til hvem.”

SD: ”Bestemt. Man skal heller ikke undervurdere betydningen af en titel. Phie er god til titler og til at finde ind til en sætning, der er hele projektets kerne. Filmen hedder *Mechanical love – can you love a robot?* Så har hun ligesom sagt det hele, og så har man pludselig folks opmærksomhed. Det er noget, man skal arbejde med i udviklingen.”

KONSULENTENS ROLLE

SD: ”For os var det godt tidligt at blive tvunget til at være udadvendte, som da Michael sendte os til Helsinki. Michael har bidraget med meget, både de vigtige dumme spørgsmål, irriterende krav og konkret viden. Der har helt sikkert været tidspunkter, hvor vi skulle hjem og trække vejret dybt. En konsulent må gerne stille krav, men man skal tænke grundigt over, hvilke krav man kan eller ikke kan imødekomme.”

PA: ”Jeg tror, at Michaels producerbaggrund har været med til at hjælpe nogle ting meget konkret ud over rampen. Jeg har det svært med konsulenter, der blander sig for meget i det kreative. Gode konsulenter kan det samme som gode producere: De respekterer faggrænserne, men kan også diskutere ind i dem og udfordre én. Og så er det rart med rene linjer. Michael skal nok sige, hvis han keder sig. Det kan jeg godt lide.”

Jeg har været glad for udviklingsforløbet på den her film, bl.a. fordi vores viden har suppleret hinanden. Jeg har fået lov at arbejde mig visuelt ind til filmen, men samtidig er jeg løbende blevet udfordret, bl.a. ved at blive tvunget til at præsentere den undervejs. Og det er jo optimalt. Når man i udviklingen kan hjælpes ad med at blive lidt modigere på forskellige planer” ■

Mechanical love – can you love a robot? har fået 258.631 kr. i udviklingsstøtte fra DFI blandt andet til research på filmens karakterer, finansiering, visuelt præsentationsmateriale og pilot i Finland og Japan.

LABORATORIUM FOR ÅBENHED OG MOD

Udvikling er centralt for dansk film, både for etablerede navne og nye talenter. Jakob Høgel og Kim Leona, nyansat team i talentudviklingsordningen New Danish Screen, håber, at de her kan indgyde filmfolk mod til at gå nye veje i trygge rammer.

AF EVA NOVROP REDVALL

Dansk film ville ikke have oplevet de sidste års succes, hvis man ikke havde brugt energi på projektudvikling og afprøvet nye, organiske metoder at arbejde med film på. Det er både kunstnerisk leder Jakob Høgel og projektredaktør Kim Leona fra New Danish Screen overbevist om. Men de mener også, at det er tid til nye tanker på den front. Jakob Høgel har som tidligere dokumentarfilmkonsulent og producer på Cosmo Doc været involveret i en række udviklingsforløb fra begge sider af bordet.

”Dansk film ville ikke kunne overleve uden fokus på udviklingsfasen, som de sidste år er blevet en meget integreret måde at tænke film på. Men det er også på tide, at vi rykker os lidt og ser anderledes på det, for der er gået en smule automatik i det. Alle projekter går i udvikling, og vi er blevet gode til at stykke det sammen. Der er kommet sådan en ”udviklingspakke”. Det kan gå hen og blive en sovepude. For konsulenten bliver det en måde at trække tiden ud og sige nå, lad os se, hvad det her kan’.

Fra producervinklen får man lidt penge til at holde maskinen kørende.

De der pakkelsninger er imidlertid ikke rigtige for alle projekter. Nogle har måske ikke brug for udvikling, men snarere for en hurtig beslutning. Andre har brug for meget tid, hvor man virkelig giver instruktøren ro og plads, inden man begynder at tænke i teknik og cast. Essensen i udviklingstanken er for mig, at en instruktør får lov at modne et projekt på et rent tanke- eller idéplan, og det kan ske på vidt forskellige måder afhængig af personen og projektet.”

ÅBENHED

Som manuskriptforfatter på bl.a. Per Flys trilogi *Bænken*, *Arven* og *Drabet* har Kim Leona arbejdet meget med det, hun kalder organiske udviklingsforløb. En af grundene til, at hun søgte stillingen i New Danish Screen var, at hun gerne vil være med til at give nogle af sine erfaringer videre.

”Jeg har brugt udviklingsforløbene meget på alle de film, jeg har været med til at lave. Det har aldrig været noget med bare at sætte sig ned og skrive.

Udvikling kan sørge for, at et projekt ikke lukker sig om sig selv. At man ikke begrænser sin inspiration, men hele tiden holder materialet så åbent, at man kan smide nye ting ind i det. *Kim Leona*

Skrivearbejdet har nærmest været en mindre del af det end udviklingsdelen, fordi vi har brugt meget tid på research og på at udforske temaet. Især i samarbejdet med Per Fly har det handlet om hele tiden at holde materialet organisk. Det er noget af det, udvikling kan: Udvikling kan sørge for, at et projekt ikke lukker sig om sig selv. At man ikke begrænser sin inspiration, men hele tiden holder materialet så åbent, at man kan smide nye ting ind i det.”

Hvis man skal holde projekterne åbne, kræver det en åbenhed fra instruktørens side, og det er efter

Kim Leonas mening noget af det, man fra New Danish Screens side kan være med til at opmuntre.

”For nye talenter er det hele tiden et dilemma, at man på den ene side skal være meget præcis og stå for, hvad man vil, og at man på den anden side får meget ud af at være åben og lade sig overraske. Det er klart, at det kræver et sindssygt mod at være åben og nysgerrig, når man samtidig skal holde fast i sin ide. Det skal vi være gode til at støtte op omkring. ’Ja, du er usikker, og ja, det er et eksperiment, men prøv at være modig og gå åbent ind i processen.’ Samtidig skal vi sørge for, at folk ikke bevæger sig ud på alt for dybt vand, så det er hele tiden en balancegang for alle parter.”

AT INDGYDE MOD

Jakob Høgel er enig i, at det som konsulent er vigtigt at indgyde mod, når folk prøver kræfter med ting, der måske ikke er umiddelbart genkendelige.

”Det kræver mod at turde noget, man ikke har prøvet før, og der kan ligge et stort modsætningsforhold i at prøve at kaste sig nysgerrigt ud i et udviklingsforløb og samtidig skulle bruge forløbet til at bevise værdien i det, man endnu ikke har gjort. Når man skal lave en film, er man hele tiden i et eller andet spændingsfelt mellem at præsentere et projekt, der er genkendeligt og overbevisende, eller at præsentere noget nyt. Min oplevelse er, at pendulet i dansk film er røget for langt over mod det overbevisende og genkendelige. Vi skal prøve at få pendulet tilbage mod modet og det, der endnu ikke er gjort. Det nye er enormt svært at anskueliggøre over for en konsulent, og der må vi bare være bedre til at fange andre måder at kommunikere på. Alt er ikke cremede projektforslag og sexede piloter.”

Når folk søger New Danish Screen om støtte til udvikling, er mod i det hele taget en vigtig ingrediens.

”Vi har den luksus, at vi i høj grad kan vurdere folk på, hvad de har mod på, frem for hvad de har lavet. Systemet er desuden så fremragende indrettet, at vi kan give folk et *letter of interest* og sige, at vi er interesserede i deres projekt, før de laver udvikling. Normalt fungerer udviklingsforløbet både som sådan ide- og projektudvikling, men samtidig som udskillelsesløb, hvor dem, der ikke kommer ordentligt igennem udviklingsfasen eller dem, der kommer godt igennem, men bare ikke løber lige så stærkt som de andre, bliver sorteret fra. Her er udgangspunktet, at dem, vi giver udviklingsstøtte, senere skal have projektstøtte. Ting kan gå galt, og det er ikke en naturlov, men jeg tror, at den umiddelbare tillids erklæring er vigtig for modet til at gå nye veje.”

TING TAGER TID

Kim Leona beskriver en del af konsulentrollen som at give modstand i trykke rammer og fremhæver New Danish Screen som et sted, hvor man kan udvikles og modnes som instruktør. Jakob Høgel lægger også vægt på modning og mener, at han som både konsulent og producer generelt har været for utålmodig i forhold til udviklingsprocesser.

”I begge poster har det generet mig, at ting måske tog et halvt år, når det, der konkret skulle gøres, kunne gøres på 12 timer eller et eller andet. Hvorfor behøver det strække sig over så lang tid? Undervejs er jeg begyndt at indse, at tid faktisk er et af de

vigtigste værktøjer i sig selv. Det er jo en modningsproces. Man bliver bare nødt til at respektere, at det er noget, som sker i sig selv, og som man netop ikke kan sætte en dato på. Men det er jo frustrerende, for rykker det? Sker der noget, eller sker der ikke noget?”

Jeg kan mærke fra min fortid som konsulent, at der ikke er noget skønnere end at se, når noget bare går fremad, og der ligesom er en indbygget udviklingslære i det. Det er vigtigt at huske at være tålmodig og hjælpe dem, der ikke er gode til at rykke hurtigt, men som udgangspunkt faktisk er ret dygtige. Jeg tror, en del af de projekter, vi kommer til at have at gøre med, ikke kommer til at have en imponerende udviklingskurve. Nogle kommer til at gå i krampe og have negativ udvikling, eller hvad man skal kalde det. Vi skal som konsulenter også prøve at være meget åbne, og jeg håber virkelig, at det her sted kan blive sådan et laboratorium for udviklingsmetoder.”

PLADS TIL TVIVL

Mødet med en konsulent er langt fra let for alle, og New Danish Screen vil for mange være deres første møde med det danske støttesystem. Det skal man efter Jakob Høgels mening være meget bevidst om, for dobbeltheden i konsulentrollen er svær fra begge sider af bordet.

”Det særlige ved den danske eller skandinaviske model er, at vi blander to funktioner i én: Sparringspartneren med über-dommeren. I Syd-europa vurderer nogen fx, om du skal have penge, og så får du sparring et andet sted fra. Jeg tror, det danske system fungerer godt til den danske psyke, men det er også et system, man skal vænne sig til.

Som konsulenter skal man også øve sig på dobbeltheden i det, og her har vi en særlig forpligtelse, fordi mange slet ikke har mødt den form før og måske ikke ved, at vi faktisk giver plads til tvivl. Tit er tvivlen noget af det, vi er interesserede i. Mange er måske vant til at søge penge i andre sammenhænge eller har bare sådan en normal performance-præget tilgang til tingene, så de tror, at man har et manuskript på hundrede sider klar, før man møder op. Det må man gerne have, men det er helt misforstået, at det er forudsætningen for at komme i dialog med os. Man kan lige så godt lære folk fra et tidligt stadie, at det er de ideer, men også de usikkerheder og de dilemmaer, de går og roder med, som i høj grad er vores drivkraft.”

SPILLEFILMSALTERET

Både Kim Leona og Jakob Høgel taler gerne om

dansk films succes, men fremhæver også, at succesen kan have en pris.

”Jeg tror, at dansk films succes har gjort, at fokus er lidt for stift rettet mod spillefilmslængden, når det gælder formater. Det er klart, at det format kan nogle særlige ting, men altså vi kan også få utroligt meget ud af at bruge nogle kortere formater til de ting, som aldrig kan laves i spillefilmslængde, eller som bliver sådan noget underligt utilpasset noget, som man klipper væk. Mange darlings bliver slået ihjel på spillefilmsalteret. Tit havde en instruktør bare en scene i hovedet, og den blev pludselig udvidet til en hel film. Det kan godt blive en god film, men det kan også være, at den ene scene og den instruktørs forløsning af den scene var det, der kunne pege dansk film i en ny retning.

Formålet med vores ordning eller med den udvikling, vi tilbyder, er ikke at få folk ind på et skoletrid, hvor de skal hen og lave spillefilm. Det er folks egne ambitioner, og dem må de gerne have. Men vores funktion i den sammenhæng er at forløse den ene scene eller den måde at lave dialog på eller den måde at indføre sin egen stemme i en film, som folk gerne vil. Derfor er det superfedt, at vi nærmest har hele paletten af formater. Det kan være et minut, det er fint med os. Vi glæder os til at blive udfordret!” ■

New Danish Screen skal støtte og inspirere udviklingen af filmens formsprog og fortælling, så dansk film bevarer og styrker sin dynamik og diversitet.

Det skal sikres, at nye generationer af filmfolk ikke forfalder til konventionelle, overleverede udtryk, men til stadighed stræber efter at afsøge grænser og skabe nye oplevelser for publikum, hvad enten det sker i biografen eller foran tv-skærmen. Støtteordningen skal forstå at udnytte talenternes energi og retning frem for at styre talenterne i bestemte retninger.

New Danish Screen baserer sig på et samarbejde mellem DR, TV 2 og Filminstituttet jf. filmforliget 2007-2010. Der er til puljen afsat godt 153 mio. kr. over forligningsperioden.

New Danish Screen er både målrettet de nye talenter på professionelt niveau og mere erfarne. Det afgørende er, at manifesterede talenter kan få mulighed for at udvikle sig, afprøve nye idéer eller skifte spor i forhold til tidligere produktion.

New Danish Screen yder støtte til udvikling og produktion af dokumentar- og fiktionsfilmprojekter i formaterne: 10 minutter, 24-28 minutter, 38-42 minutter, 52-58 minutter og +75 minutter.

Tit er tvivlen noget af det, vi er interesserede i. Mange er måske vant til at søge penge i andre sammenhænge eller har bare sådan en normal performance-præget tilgang til tingene, så de tror, at man har et manuskript på hundrede sider klar, før man møder op. Det må man gerne have, men det er helt misforstået, at det er forudsætningen for at komme i dialog med os. Man kan lige så godt lære folk fra et tidligt stadie, at det er de ideer, men også de usikkerheder og de dilemmaer, de går og roder med, som i høj grad er vores drivkraft. *Jacob Høgel*



Kim Leona og Jakob Høgel Foto: Per Morten Abrahamsen

AT LYTTTE OG UDFORDRE

FILM taler med den nye spillefilmkonsulent for børne- og ungdomsfilm: Thomas Krag.

AF AGNETE DORPH STJERNFELT

Hvorfor søgte du konsulentjobbet?

"Fordi jeg har erfaring med stofområdet som klipper, og fordi jeg gerne vil være med til at udvikle og professionalisere arbejdet med børne- og ungdomsfilmene, være med til at gøre dem mere interessante - lytte til, hvad de kan og udvikle dem.

Det var især udviklingsaspektet, der lokkede mig. Det er noget af det mest attraktive ved konsulentjobbet. Som klipper har jeg tit tænkt, at der burde bruges langt flere ressourcer på at inddrage hovedfunktionerne - altså scenograf, fotograf, klipper, komponist osv. - under udviklingen af filmen, men udviklingsfasen eksisterer som regel slet ikke, fordi der mangler ressourcer til det.



Det handler om at finde frem til alle de mulige inspirationskilder og eksperimenterere. Hvis man har en eller anden sindssyg idé om et eller andet udtryksmæssigt, så må man prøve det af, for det smitter af på den videre proces, ligesom det gør, når man siger: 'Hvem er egentlig med i den her film? Det er sgu' ham, der spiller hovedrollen – det er hende. Den ser sådan her ud, filmen. Vi har fundet alle de her billeder, eller scenografiske udtryk – det er sådan, vi forestiller os, at filmen skal se ud.'

Gør man det på et tidligt tidspunkt, så kan man mærke, at det kommer ind i historien – modsat, at det jo som regel er noget abstrakt, at der sidder en forfatter og skriver en fuldstændig tænkt virkelighed. Det giver en helt anden film. De ressourcer kunne det være spændende at begynde at få frem, for det kommer filmene til gode oppe på lærredet i den anden ende."

KRITERIER

Hvad kigger du efter, når du skal tage stilling til et projekt? Har du nogen kriterier?

"Jeg kigger først og fremmest efter en sanselig nerve og en dybde i historien og så selvfølgelig professionel faglighed, en erfaring med fortællingens mulige filmgreb, valg og udtryk. Det er der, jeg kan gå med ind i en diskussion af det kunstneriske samspil mellem form og indhold, og spørge til, hvad det egentlig er, der er på spil i et givet projekt.

Det er et spørgsmål om at efterprøve, hvorvidt formen indeholder det indre udtryk. At undersøge, hvad det er for rammer, der bliver sat op for filmens projekt. Hver film er jo sin egen, selvom de læner sig op ad en masse traditioner og fortællekonventioner, og det gælder om at få det særlige optimalt frem, så det bliver nogle originale filmfortællinger, vi arbejder med.

Som klipper er man jo vant til at have et forhold til publikum, fordi man selv er publikum eller en repræsentant for publikum, så for mig er det ikke en abstrakt størrelse, og heller ikke kun et spørgsmål om målgrupper eller noget mere lanceringsteknisk. Det handler om, at der er nogen, der skal opleve noget i den anden ende, og for mig er det vigtigt, at man får en sanselig oplevelse, som vækker engagerede tanker, en sårbar tvivl, reflekteret erkendelse, eller i bedste fald nogle emotionelle momenter, som opleves som forbundet med vores egne.

Netop nu – i forlængelse af nogle af de film, der har været: *Vikaren*, *Drømmen*, *De fortabte sjæles ø*, *Råzone* og *Supervoksen* osv. – er det meget lystfuldt at arbejde med børne-/ungdomsfilm. For her er i hvert fald nogle film, der tager børn og unge alvorligt – og det vil være noget vrøvl at sige, at det ikke påvirker dem også. Film påvirker os helt ekstremt, fordi der er så mange paralleller til den måde, vi drømmer og lagrer minder på.

Det er netop det, der er det spændende ved film – at det 'tricker' en masse sanser på samme tid. Film

er vanvittigt konkret, men kan med lyd og billede og musiksammensmeltning skabe noget større. Det er jo også det, der er sjovt ved at blive ved med at klippe, for hver gang man prøver to ting, opstår der en tredje ukendt. Det er lidt den samme mekanisme, jeg håber, at jeg kan tage med mig ind her.

For mig handler det om: 'Hvad er det egentlig, de vil? Har de tænkt over det? Er det det, de vil? Eller er det noget helt andet, der er på spil? Læser jeg noget nedenunder, som kan hives frem?'"

Og så er det et spørgsmål om, hvorvidt jeg har en fornemmelse af, at folk kan løfte opgaven, for der er virkelig forskel på at lave en talentudvikling på 20 minutter og en spillefilm på 90 minutter. Der er en kæmpe forskel i hele formatet – både i forhold til at kunne håndtere fortællingen og rent produktionelt.

Man må vurdere, hvor stor deres vilje er – også til at udfordre – når de skal til at eksponere sig selv i arbejdet med skuespillere og fortælling. Om man kan se, at de rummer det, der giver én tillid til, at de kan tackle at stå der under de ret barske vilkår, det er at optage."

KONSULENTROLLEN

Hvordan opfatter du konsulentrollen?

"Som jeg ser konsulentrollen, rummer den først og fremmest en kunstnerisk forpligtelse til at udfordre projekterne hele tiden.

Det er en vigtig funktion. Ellers ville det jo blot være et økonomisk behandlingssystem for film, der måtte opfylde nogle kriterier, og nu er der jo 60/40, som faktisk er baseret på nogle "objektive" kriterier. De kunstneriske diskussioner derimod må altid gå på, hvem der har lyst til at forny noget og prøve noget andet. Det kan aldrig følge den mainstream-ramme, som handler om at gøre filmene salgbare og populære.

Man demonterer hele grundlaget for DFI's virke, hvis man fjerner konsulenterne og gør det til sådan en slot machine, hvor man bare skal udfylde nogle rubrikker, og så får man et eller andet beløb, der svarer til et estimat – som det jo alligevel er – på hvor mange billetter, den pågældende film kan sælge. Det ville være absurd. Vi laver jo stadig film under den grundlæggende præmis, at ingen véd, om en given film bliver en succes. Uanset hvor meget vi nu ved, om hvordan man laver film, så kan vi aldrig på forhånd vide, at 'den her film, den bliver en mega-succes'."

Andetsteds i bladet nævner DFI's udviklingschef, Marianne Moritzen, at konsulenten også er den eneste samtalepartner, som instruktøren har, der ikke selv har nogen interesser af økonomisk eller anden art i et filmprojekt.

"Der er ingen tvivl om, at hvis man sætter 'objektivitet' lig med faglighed – ja, så har konsulenten den funktion, og det er det, der er attraktivt for en instruktør – at få den dialog. Det er i øvrigt ikke kun instruktøren; manuskriptforfatteren og producenten

har behov for den samme dialog. Der er en helhed i den diskussion, som foregår i forum'et mellem de tre og konsulenten.

Naturligvis er der stor forskel på instruktører. Der er nogen, der virkelig véd, hvad de vil, og så er der nogen, der måske ikke helt klart ved, hvad de vil. De, der virkelig ved, hvad de vil, kan imidlertid også godt bruge en konsulent, for de kan jo bare lytte til det, de kan bruge og sige nej til resten.

Som klipper er man jo altid direkte med i den kreative proces, hvor man så at sige sammen med filmens instruktør 'komponerer' filmen, og det har konsulentarbejdet en række paralleller til. Som konsulent er det jo ikke mig, der laver filmene længere, men der er en parallel, at man følger med i den kompositoriske proces med udvikling af idéer og hele diskussionen omkring karakterudviklingen."

BØRNE-/UNGDOMSFILM ANNO 2007

"Man kan spørge sig selv: 'Hvornår er noget en voksenfilm, og hvornår er det en børne-/ungdomsfilm?' Et generelt bud kunne være at sige: 'Er det en historisk, reflekteret film? Er det 'en Malmros?'" Det kalder vi en voksenfilm. Der, hvor det viser sig ikke helt at holde, det er, når en Niels Arden laver en film som *Drømmen*, som han troede var en voksenfilm, men som viste sig at være en familiefilm.

En ungdomsfilm til gengæld er snarere en film, der foregår i nutiden med direkte afsæt i de unges eller børnenes vilkår. Et kostumedrama med heste og store kjoler, er nok ikke det, de fleste børn og unge vil gide gå ind og se, så selv om det også er godt stof, vil jeg betragte det som en voksenreflekteret, kunstnerisk bearbejdning af et liv."

Det er da interessant, for det er jo lykkedes i litteraturen med Laura-bøgerne og hele Astrid Lindgrens forfatterskab. Vi er selvfølgelig ikke tilbage i 1700-tallet, men vi er tilbage i en tid, som vores børn ikke har oplevet, men som de alligevel bliver suget ind i?

"Jeg siger ikke, at det ikke kan lade sig gøre. Astrid Lindgren-historierne har jo virkelig noget på hjerte – og ja, de er jo også historiske. De kører i slæde, og det synes børn er skønt, så jo, jeg tror sagtens, at man kan lave det i en historisk ramme, selvfølgelig kan man det. Det er kun et spørgsmål om at prøve at differentiere, for hvorfor er Nils Malmros' film ikke børnefilm? *Drenge* eller *Kundskabens træ*? Det ville han ikke selv synes, at det var. Eller den, han er i gang med at lave om at gå i gymnasiet – hvorfor er det ikke en ungdomsfilm? Jamen, det er det ikke, fordi det er en voksens reflekterede bearbejdning af en tid."

Ja, Laura-bøgerne og Astrid Lindgrens historier er i høj grad fortalt fra samme erkendelsesniveau, som de hovedpersoner, historierne handler om.

"Præcis. I øjenhøjde med børnene. De er i øjenhøjde med deres publikum. Vi ved jo alle sammen, at de bedste film opererer på flere planer – ikke kun et børne-/voksenplan. En evig reference, når vi kommer til de fantastiske børne-/ungdomsfilm i Skandinavien, er jo også *Fanny & Alexander*. Den vil vi heller ikke synes var en børne-/ungdomsfilm; den har en mands barndom som sit stof, men den kan børn jo sagtens se."

Ja, de kan sagtens se den, men de vil sjældent opsøge den selv. Det er en, vi sætter dem ned foran og siger: 'Nu skal I se her, børn!'

"... for mig er det vigtigt, at man får en sanselig oplevelse, som vækker engagerede tanker, en sårbar tvivl, reflekteret erkendelse, eller i bedste fald nogle emotionelle momenter, som opleves som forbundet med vores egne."

”Jeg kigger først og fremmest efter en sanselig nerve og en dybde i historien og så selvfølgelig professionel faglighed, en erfaring med fortællingens mulige filmgreb, valg og udtryk. Det er der, jeg kan gå med ind i en diskussion af det kunstneriske samspil mellem form og indhold, og spørge til, hvad det egentlig er, der er på spil i et givet projekt.”

”Ja, for den er sindssygt uhyggelig. Det er en af de film, hvor man kan spørge: Er det her en film, børn gerne vil se, eller er det en ...”

... film, de voksne gerne vil have, at børnene ser ...

”Ja, det er der ikke skyggen af tvivl om. Det må man jo tage på sig.”

UDFORDRINGEN FRA JAPAN

Mange af de unge, jeg kender, bruger mange timer, hver dag, på at se anime på nettet. Det er japanske tegnefilm, der ofte foregår i en blanding af flere tider. De har tit en 1800-tals nostalgi, der så bliver blandet op med nutidige historier, fremtidsscenerier eller fantasyelementer. Der bliver sat en masse 1800-tals rekvisitter ind i dem, og dem kan de sidde derovre og sprøjte ud, og vores unger synes at genkende sig selv i dem og mærke både længsler og spænding og alt muligt i dem. Hvad er udfordringen for dansk børne-/ungdomsfilm for at supplere eller matche det?

”Man kan i hvert fald blive inspireret af det. Og østasiatiske film – hvad enten det er sydkoreanske, japanske eller kinesiske – har allerede gjort sig gældende som inspiration.

Den måde at fortælle på er inspirerende og interessant, simpelthen fordi der bliver fortalt på en helt anden måde, med en anden kulturel fortælletradition f.eks. tidslommer og andre tidsperspektiver. Nogle af de der film, *Chihiro og heksene*, er jo lige præcis fortalt sådan, at hekse og fremtid og fortid mikses sammen. Det kan man læne sig op ad og blive inspireret af.

Animationsfilm lægger jo i forvejen op til, at alt er muligt. Det er et univers, hvor man kan skabe lige det, man vil, fordi det ikke er et naturalistisk fortællerum.

Vi har jo også selv masser af mytologiske, eventyrlige historier i vores europæiske fortælletradition, der indeholder hemmelige rum, lukkede døre eller hemmelige haver – og ude i skoven sker der de særeste ting. Men det er meget mere raffineret i den japanske tradition, hvor paralleluniverser optræder samtidig, og man kan gå ind og ud af dem, og de kan smitte af på hinanden. Det, der foregår i det ene univers, kan ændre noget, der foregår i det andet univers.

Og selvfølgelig ligger der en udfordring i at matche netop det, du siger – altså, ’hvad er det, børn faktisk ser?’ Kan vi f.eks. lave noget, som evt. er bedre end i hvert fald Pokemon og lignende serielle ting, der ikke byder på noget nyt, men på det samme og det samme igen?”

HVAD SKAL BØRN HAVE?

Hvad er det i stofområdet ’Børne-/ungdomsfilm’, der specielt interesserer dig?

”Det er nok det, at børnefilm ofte kan tillade sig at være i mere direkte kontakt med både nogle

sanselige og følsomme elementer i vores liv. Voksenfilm bliver meget ofte meget mere psykologiserende komplekse og går mere efter et konfliktstof, der hele tiden handler om, at karaktererne skal være i konflikt med sig selv og hinanden maks. Det gør børnefilm selvfølgelig også, men de er alligevel ofte meget tættere på hovedkarakterens egentlige liv, de er mere i kontakt med historien, og vi er mere på bølgelængde med dem. Det er det, der er fascinerende.

Der er imidlertid også nogle historier, der er vanvittigt voldsomme, og der må man så spørge sig selv, hvorvidt historien motiverer det. Jeg synes, at de hører med, men det er så i ungdomsspektret. De historier er selvfølgelig endnu værre, mere rå og ubehagelige, netop fordi det er børn og unge, der er aktører i et drama, som kan være så rå, som f.eks. i *Råzone*. Der slår de jo hinanden ihjel i bogstaveligste forstand som en konsekvens af et i virkeligheden ret banalt set up, som er genkendeligt for alle: misforståelser, mobning i skoleregi og kampen om at være det ene og det andet.”

Ja, det er skrap kost. Det er som om, vi er blevet enige med hinanden om, at børn og unge eddermaneme ikke skal spares. De skal bare have hele baduljen rå for usødet. Men hvad er der egentlig galt med kloge, eftertænksomme eller sjove og smukke film, der kan give dem håb og livsmød og ordentlige, menneskelige forbilleder og anviser nuancerede handlingsveje?

”Man skal ikke underkende, at det behov er der, og det skal vi hæge om, for det er nærmest børn, der ser *Kill Bill* og hvad som helst. Det er da et problem, for i virkeligheden ser børn i tv-serier stofområder og problemstillinger, som er langt hinsides deres erkendelses- og erfaringshorisont. De er kernepublikummet til mange dramaserier, som indeholder både mord og hvad véd jeg. Ting, som ville gøre dem uegnede for børn i biografen.

Et godt eksempel er en film, jeg selv har været klipper på: *Vikaren*. Den blev forbudt for børn under elleve. Det undrede mig voldsomt. Men vi screenede den faktisk, inden vi var færdige med klipningen, for nogle børn i elleve- til femtenårsalderen. Og der var indtil flere, specielt drenge, der skreg og løb ud af biografen, da de så den, og syntes, at det var sindssygt uhyggeligt.

Vi spurgte hvorfor, og: ’hvad ser du ellers?’ ’Jeg ser *Harry Potter* og *Lord of the Rings*, men det er jo fantasy. Det her er virkelighed.’

Så ja, jeg tror absolut, at børn har behov for ’den anden slags film’ også. Lad os kalde dem ’Bulderby-film’. Selvom nogen vil synes, at det er lige lovlig fjantet, at man skal blive ved med den slags. Men – udover at de er lavet skidegodt, det er Lasse Halström, der har lavet dem – så har jeg oplevet, at mine børn og deres venner sagtens kan finde på at sætte den slags film på, indimellem tre *Harry Potter*-film, *Kill Bill 1* og *2* og *Nikolaj og Julie*. Så behovet er

der helt tydeligt, selvom de måske ikke vil vedkende sig det: At de har lyst til at være børn meget længere, end vi måske går og tror.”

*Ja, det er sjovt, for specielt voksne damer er jo meget forvante med at få lov til at have opbyggende, opmuntrende, hyggelige film. Vi kan hygge os med det og grine, og der er ikke noget, der gør frygtelig, frygtelig ondt. Der er ikke traurige og traumatiske adskillelser og angst eller sådan noget. Vi kan sidde og se *Becoming Jane*, *Ridley Scotts A Good Year* eller *Nynne*, og det er hyggeligt, det er opbyggende for os, vi bliver glade, vi føler, at vi har fået et frikvarter fra tilværelsen, og måske har vi oven i købet set en kvinde, vi kan identificere os med. For os er der jo virkelig noget. Mens af børnene forventer vi, at de skal stille talstærkt og begejstrede op til film om adskillelse, smerte, angst og ensomhed ...*

”Ja, det er den klassiske, nordiske tradition med det nordiske tungsind og melankoli, og forældrene skal helst være døde. Nej, først skal de være skilte, og så skal de være døde, før vi overhovedet har gang i en børnefilm. Og børnene skal på alle mulige måder være samspilsramte. Det er absolut problematisk som udgangspunkt. Men det er fristende, fordi det rummer nogle større, direkte smertepunkter end, at det er en familie fuld af overskud.

Men engang imellem kommer der så alligevel nogle film, som er helt straighte, og som rummer nogle vigtige, eksistentielle fortællinger for børn. Et godt eksempel er Thomas Vinterbergs *Drengen, der gik baglæns*. Desværre er det sjældent, at vi ser den slags film, som tør tage de store livstemaer alvorligt. Så det er da et fokuspunkt: Svigter vi forpligtelsen til at lave film for børn, som ikke kun er vilde effekter og kører i et vanvittigt højt gear?” ■

THOMAS KRAG har klippet en lang række spillefilm, kortfilm og tv-serier, bl.a. *Vikaren*, *Ørnen*, *Epidemic*, *Elsker dig for evigt* (co-editor), *Fasadklättraren*, *I am Dina*, *Ka’ du vissla Johanna?* og *Fragile*.

OG SKAL VI SÅ SE AT KOMME VIDERE?

Henrik Bo Nielsen har overtaget den både taknemlige og utaknemlige opgave at skulle videreføre dansk films store succes på basis af et nyt filmforlig, der af mange kritiseres som lidt af et tilbageskridt.

AF KIM SKOTTE

Da Henrik Bo Nielsen blev annonceret som den nye administrerende direktør for Det Danske Filminstitut, blev meddelelsen modtaget med både lettelse og skepsis i det danske filmmiljø og pressen. Lettelse, fordi man med udnævnelsen af direktøren for dagbladet Information havde udnævnt en erfaren og dynamisk leder, som ikke kunne beskyldes for at være fedtet ind i det komplicerede magtspil i dansk film. 46-årige Henrik Bo Nielsen var hverken for tæt på de politiske magthavere, filmens institutioner eller de mangeartede økonomiske interesser i dansk film. Og heraf samtidig den udtalte skepsis: Henrik Bo Nielsen var jo ikke filmmand.

I modsætning til sin magtfulde forgænger, Henning Camre, kender Henrik Bo Nielsen ikke filmens værktøj, virkemidler og korridorer indefra. Han er ikke som Camre uddannet filmfotograf. Han har ikke som Camre stået i spidsen for en filmskole. Ville det ikke gøre ham til et let offer for de durkdrevne snabeldyr og politiske manipulatorer i filmverdenen? En aktør anførte, at skulle man spille et spil om mange millioner støttekroner, var det lige lovligt smart at udnævne en modspiller, der ikke kender spillets skjulte finesser.

"Ja, nu skal jeg jo til at læse på lektien" siger Henrik Bo Nielsen med et smil. Han indrømmer gerne, at han ikke har ekspertens indblik i filmens verden. Som så mange andre travle mennesker, har han helt banalt haft svært ved komme så ofte i biografen, som han gerne ville. Til gengæld har han indblik i så meget andet. Han er boganmelder og vinskribent, og så er det politiske spil hans store passion. Som direktør for Information er han vant til et kreativt miljø med turbulens, og som politisk dyr en erfaren player. Så skulle nogle af de magtfulde aktører i dansk film tro, de har fundet sig et let manipulerbart offer i den umiddelbart så imødekommende Henrik Bo Nielsen, er odds, at de hurtigt vil blive klogere. At kende spillet indefra giver særlige fordele. Det er klart. Men at have muligheden for at betragte det udefra rummer til gengæld andre muligheder, andre indfaldsvinkler.

SEN SOMMERDEBAT

Således har sommerens hidsige debat om det nye filmforlig mildest talt forundret Henrik Bo Nielsen. I hans verdensbillede tager man typisk det store, politiske slagsmål under optakten til et nyt forlig - mens det stadig står til at ændre - og ikke bagefter.

"Når først et forlig er vedtaget - og i dette tilfælde oven i købet af et enigt folketing - ja, så må man betragte forliget som det givne grundlag og arbejde derfra," lyder meldingen fra direktøren. "Enighed i Folketinget er et stærkt signal om opbakning i en tid, hvor man i Folketinget ellers ikke er enige om noget som helst. Knap nok forretningsordenen," som han konstaterer."

"Jeg er så meget pragmatiker, at jeg på den baggrund siger 'Ok, hvad kan vi få ud af det?' Frem for at sidde fast i en gold diskussion om, at det kunne have været noget andet. Når et forlig er strikket sammen af samtlige partier er muligheden for, at det kan lirkes op igen, realpolitisk meget, meget lille. Derfor er det meget sjovere at diskutere, hvad vi kan bruge det til."

ET FORLIG ER EN SKITSE TIL DET NÆSTE

At flytte mange millioner over til at være tv-stationernes ansvar, er et af de elementer i forliget, der har afstedkommet kritik og bekymrede miner. Især på et tidspunkt, hvor det kan være svært at gisne om graden af vovemod og entusiasme hos DR og TV2 nu hvor begge tv-stationer på hver sin måde befinder sig i pressede situationer. Vil kampen om seertallene i den situation ikke komme til at gå ud



over nytænkningen i dansk film?

”Det kan man ikke udelukke,” siger Henrik Bo Nielsen. ”Men også her må man spørge sig selv, hvad man i den aktuelle situation kan stille op. Vores job er at holde kvalitetsniveauet for filmene så højt som muligt. Sommerens debat har gået på, at det går ganske forfærdeligt i dansk film – og hvis ikke det gør det, kan det i hvert fald snart komme til det! For os herinde på Institutet handler det om noget helt andet: Hvordan kan vi på basis af det nye forlig sætte gang i tingene, og hvordan adresserer vi de foreliggende behov? Jeg er sikker på, at der er masser af muligheder i det”, siger han fortrøstningsfuldt. ”Det er immervæk stadigvæk en seriøs pose penge, der over en fireårig periode gives til dansk film.”

Et andet konkret kritikpunkt omkring det nye forlig er de mere begrænsede muligheder for at lave internationale koproduktioner. Kritikken går ikke kun på risikoen for en voksende provinsialisering af dansk film, men også på, at fremhævelsen af det dansksprogede i støttepolitikken simpelthen er *’bad for business’*. Skal man gøre sig håb om hente penge i udlandet, skal man nemlig også kunne gi’. Nettoudvekslingen har hidtil været i dansk favør. Men det vil ændre sig, mener kritikerne. Lukker vi os inde, lukker vi også pengene ude.

”Det er en diskussion, som er i fuld gang. Hvad er det egentlig man kan med koproduktioner? Hvor meget af det er af hensyn til ‘handelsbalancen’, og hvor meget udspringer af kunstneriske hensyn? Der er indført nogle begrænsninger, og det må vi se nærmere på,” siger Henrik Bo Nielsen, der foretrækker analysen som et konstruktivt, fremadrettet redskab. I den optik er selv et nyt forlig samtidig en skitse og et debatoplæg til det næste.”

BIODIVERSITET

Henrik Bo Nielsen opfatter modtageligheden og åbenheden overfor nye talenter som helt afgørende for DFI’s rolle i dansk film. På Information oplevede han, at den skarpeste konkurrence om de bedste talenter ikke kom fra andre dagblade. Den kom fra andre og mere attraktive verdener. Ikke mindst filmmiljøet trak i talentmassen. Han anser det for afgørende, at filmen bevarer sin attraktionsværdi, så det ikke pludselig er ”symbolanalytikere i reklamebranchen eller nogle designfolk, der siger underlige ting”, der giver bedre rammer og stjæler talenterne. Tiden kræver, man kan gøre sig lækker for de gode hoveder og de bedste hænder. Her peger han på New Danish Screen som et godt eksempel på, hvad der skal til, for at talenterne skal kunne komme til. Også under rammerne af det nye filmforlig.

Et oplagt sted at starte er ifølge den nye direktør, at kigge på biodiversiteten i dansk film.

”Det er måske nok en lidt bogholderagtig tilgang, men hvis noget af diskussionen handler om, at der er for mange film, der er for konceptuelt ens, for forudsigelige, så kan man spørge sig selv, om der ligger et forklaringsbidrag i den kendsgerning, at for mange film koster det samme,” siger direktøren, der gerne forestiller sig en dansk verden, hvor de helt små produktioner får modspil af de helt store. Vel vidende, at sidstnævnte ambition kræver andre økonomiske værktøjer end de nuværende.

”Vi skal både være med til at sørge for, at der bliver lavet ordentlige familiefilm, som man kan være bekendt at have ungerne med ind og se i juledagene, og samtidig skal vi støtte noget, der kan flytte film og filmtænkning et andet sted hen. Tingene skal supplere hinanden.”

Det nyindførte pointsystem, der skal gøre filmstøtten under 60/40-ordningen mere kommercielt skudsikker, har han svært ved entydigt at se fornuften i.

”Jeg mener helt generelt, man skal være forsigtig med at lave matematiske pointsystemer, hvor man kan trække filmstøtte i en automat. Det kommer nemt til at minde om hektarstøtte – og filmstøtte er altså kunststøtte og ikke erhvervsstøtte, skal man huske på. Film er ikke noget, man kan lave ved at afveje ingredienser på en vægt i en købmandsbutik eller i et laboratorium. Der kræves ofte andre vurderinger og forholdsregler, hvis man skal kunne gå fremtiden i møde uden at blive blæst omkuld.”

NYE TIDER

”Jeg tror, man skal passe på kun at have biograf-billetter som målepind. Endnu er det jo måden, vi registrerer succes på, men lige om lidt er der en hel masse andre elementer af en films visninger foruden biograf og dvd: Netvisninger, downloads, webcast og alt det andet, der bliver fremtiden.

Det tankevækkende eksempel er jo musikverdenen, hvor der sad nogle selskaber, og troede de solgte grammofonplader og dernæst troede, at de solgte cd’er. Indtil der kom nogle kloge folk fra Apple og viste, at det handlede om at føre musik frem til folk. Det er indholdet - ikke formatet - der er den vedvarende energi.

Hvis man på andre af livets områder vænner sig til at kunne få, hvad man vil, hvor og hvornår man vil have det – ja, så kommer det også til at gælde for film. Og hvis ikke danske filmproducenter vil give folk dét, så er der nogle andre, der vil. Hvis ikke man indretter sig, bliver man kørt over. Vi ender måske nok med at synes, at en film, der har solgt et relativt beskedent antal biografbilletter, godt kan være en succes, fordi den til gengæld har en hel masse andre aspekter i sin økonomi.

Standardkontrakter opererer nu med en løbetid på 5-7 år, men hvis vi skal forestille os, hvordan en films samlede økonomi ser ud i år 2013, så må man sige, det er vanskeligt at forudse – bortset fra, at der ganske givet vil være sket en masse.”

En af de ting, der vil ske på et tidspunkt er digitaliseringen af biograferne. Her ser Henrik Bo Nielsen en oplagt vejledende opgave for DFI. Man bruger allerede mange kræfter på at lægge adskillige kloge hoveder i blød.

”Vi skal sørge for, at den teknologiske diskussion bliver taget i rette tid. Danmark har dygtige biograf-ejere, men hvis nogen skal kunne føre en samlet dialog om, hvornår det er hensigtsmæssigt at slå til blandt de mange mærkelige tilbud, der lander fra alle mulige leverandører, så er det os. Folk skal selv bestemme hjemme i deres private forretninger, men vi skal sørge for at løfte diskussionen op på et niveau, hvor vi kan være den bekendt. Vi skal levere viden.

Den bedste viden på området. Således at den lille private biograf-ejer i Skuderslevovre ikke bare skal hive sig i håret og spørge sig selv: ‘Hvad pokker gør jeg nu?’

For når først Hollywood indstiller den store

strålekanon, der direkte *beamer* film ud til biografer og forbrugere, bliver det alvor. Og i den situation er det en seriøs opgave at forhindre, at dansk film kommer haltende bagefter i biograferne som det tynde øl i en dyrere og mere primitiv udgave.”

KARRIEREBOMBERT?

Tingene har kørt rigtig godt for dansk film de sidste ti år. Under Henning Camres ledelse er succesparameteret blevet mast godt og grundigt op i det gyldne felt. Der skal meget til for at overtrumfe de senere års resultater. På baggrund af de noget forringede betingelser indeholdt i det nye filmforlig, er det måske i virkeligheden en karrieremæssig satsning af de mere halsbrækkende, Henrik Bo Nielsen har foretaget. Kan han overhovedet komme til at stå med nogle laurbær? Henrik Bo Nielsen griner. Han kan godt se dilemmaet. Men kan li’ det.

”Da det blev offentliggjort, at jeg havde sagt ja, sagde en af mine venner: ‘Er du sindssyg! Det er det helt forkerte tidspunkt, at gå derind på. Det kan kun gå én vej: Ned ad bakke!’ Men så tænkte jeg: ‘Ja, ja, hvis det er, hvad alle er enige om – at det alligevel vil gå galt – så kan jeg jo kun gøre det bedre,’ ler han, inden han tager alvorsansigtet på igen. At det er svært, gør det på en måde kun mere interessant som politisk opgave.

”Politik interesserer mig. Jeg har altid arbejdet politisk. At drive og tænke politik er en blanding af en livsstil og en hobby, og jeg synes processerne, er interessante. Jeg har lang erfaring som lobbyist, men jeg har jo levet forholdsvis skjult indtil nu. Det kan jeg ikke gøre her, og det har jeg det fint med. Jeg glæder mig til at komme i gang med substansdiskussionerne og til, at DFI får spillet nogle konkrete projekter ud”, siger han og fremhæver en lang dialogfase med så mange involverede parter som muligt som det erklærede ideal og mål i sin kommende praksis.

”Filmekspertisen er godt repræsenteret her i huset – her emmer jo af faglighed! At der kommer en chef, der ved mindre om film, kan måske ligefrem frigøre nogle nye energier. Jeg kommer på min side med min sunde fornuft, og måske er det meget godt, at jeg ikke har min næse helt nede i stoffet, men kan trække på nogle mere generelle ledelseserfaringer, når vi skal kigge på mulighederne.

Da jeg kom til dagspressen, anede jeg ikke en pind om dagblade – bortset fra, at jeg var en inkarneret avislæser. Det er selvfølgelig vigtigt, at jeg nu ser at få noget filmfagligt indendørs, men jeg har allerede lang erfaring med at omgås kreative mennesker i det daglige. Det er selvfølgelig et irritationsmoment, at man i begyndelsen er den, der ved mindst. Til gengæld oplever jeg, at jeg nogle gange stiller nogle spørgsmål, der ellers ikke ville være blevet stillet” ■

KEND DIN NYE FILMBOSS

3 VINE Hold et åbent sind og prøv en rødvin fra Uruguay, men: Coppolas californiske rødvine, Amarone eller en ordentlig Margaux (hvis andre betaler!)

3 BØGER Stieg Larssons 3'er *Luftslottet som sprængtes*. Der er ingen ende på Paris af Hemingway – og alt andet af Hemingway.

3 FILM I flæng og foruden ”noget godt Bruce Willis-slask til sofaen”: *The Godfather*, *De andres liv* og her og nu *Kunsten at græde i kor*.

VELKOMMEN TIL OPLEVELSESØKONOMIEN!

Kim Skotte holdt åbningstalen ved årets branchetræf i Ebeltoft 24.-26. august.

1.

Det er interessant.
Hvad er interessant?
Livet er interessant.
Virkeligheden er interessant.

Det er selvfølgelig Jørgen Leth det her -
i citat og parafrase.
Vi kan konkretisere det:

Alt er interessant
Ok næsten alt er interessant
når bare man ser rigtigt efter.

Det er jeres hemmelighed.
Og hemmeligheder er, som William Gibson siger,
cool. På en måde.

For det er jo ikke sjovt at have en hemmelighed,
hvis ingen ved man har den...

Så hvordan kommunikerer man?
Med form.

Hvad er form?

Rytme måske.
Jeg påkalder den hårde lille håndlavede bold i
Jørgen Leths film om det baskiske Pelota-spil fra
1983: Ga-dung, ga-dung - Ga-dung, ga-dung!

Spørgsmål:
Er vi formmæssigt ambitiøse nok?
Har vi æstetikken på vores side?
Afgår vi virkelighedens stof skarpt nok?
Laver vi værker der bliver stående?

2.

Er dansk dokumentarfilm en gyser eller er den en
feel good-film?
Udefra betragtet forekommer det, at situationen
må være noget forvirrende:

Det går helt forrygende med priser og opmærk-
somhed.
'Vi er nu i verdensliten', siger filmens bestyrelses-
formand Morten Hesseldahl
Og det går helt ad helvede til.
Helt afhængigt af hvilken optik man anvender.

På en måde må I gå rundt og føle jer helt vildt på
rette tid og sted: Dokumentarfilm er bare SÅ cool!
Det er i det stadig mere vildtvoksende grænseland
mellem virkelighed og fiktion, at mange tidens
mest kreative hoveder og idéer sætter hinanden
stævne.

Der er bare én hage ved det: Det kan godt være
dokumentarfilm er cool, men der er ikke nogen
- eller i hvert fald ikke særlig mange - der ligefrem
vil betale for at se dem.

Det kan måske skyldes, at nutidens cool unge men-
nesker sådan pr. definition synes, at alting skal være
gratis. Hvad enten det er aviser, rockmusik eller
film. Det kan man ikke udelukke. Men hvorfor går
de så i biografen i fede stimer for at se spillefilm?

UHYGGELIGE TAL

Tillad mig lidt uhyggelig tal-voodoo, der sikkert vil
være mange af jer bekendt: 1.818 / 2.143 / 222.418 /
360 / 1.266 / 1.313 / 232 / 192 / 1.320 / 1.023 /
362 / 705 / 2.369 / 11.131 / 241 (De seneste to
års biograftal for DFI-støttede dokumentarfilm).

Der er kun én konklusion:
At give en dokumentarfilm biografpremiere er i
langt de fleste tilfælde at smide pengene lige ud
af vinduet.
De må da kunne bruges bedre?

Der var selvfølgelig lige en ordentlig mobbedreng
af en undtagelse. 222.418.

Det var jo den med Gasolin. Hånden på hjertet, så
var det sikkert nok så meget Gasolin som filmen,
der trak. Men vigtigt er det, at Anders Østergaard
iscenesatte med stor sans for at fremhæve den dra-
matiske dialektik i det grundlæggende plot Larsen
vs. Beckerlee.

Men under alle omstændigheder: Det er ikke for-
budt ved lov at lave dokumentarfilm om noget
som man har en rimelig formodning om rent fak-
tisk vil interessere folk.

SHOW IT - BUT DON'T TELL IT!

Det er udmærket alt sammen. Fremragende film.

Men fortæl for Guds skyld ikke nogen at det er en dokumentar!

Nogenlunde sådan er en distributør citeret for at have sagt. Og kan man fortænke ham i det?

Ordet dokumentar er i ekstrem grad *box office poison*. *Box office poison* som i de fleste tilfælde er mere effektiv og hurtigt-virkende end stryknin. Selv en så fremragende, berømmet og på alle måder pirrende og prestigøjs film som *De fem benspænd* blev - efter at have gjort Jørgen Leth til en tiljuble kultskikkelse på Europas ældste og næstvigtigste filmfestival - set af beskedne 7.843 betalende tilskuere. Det er selvfølgelig dobbelt så mange som *Udenfor kærligheden*, men alligevel.

SO WHAT TO DO?

Så hvad man kan gøre ved det?

Tjah - man kan selvfølgelig tage distributøren på ordet:

Prøve at camouflere, der er tale om en dokumentarfilm.

Det vil nu nok kun i særtilfælde have en større effekt, men symbolsk er det en interessant tanke:

For giver det overhovedet nogen mening, at bruge betegnelsen dokumentarfilm?

Vi lever i en tid, hvor teknologien har gjort det at lave levende billeder tilgængeligt for alle.

Betyder det at alle og enhver potentielt er dokumentarister? På en måde.

Betyder det at alle og enhver laver dokumentarfilm? Naarj ...

Kan man gå den radikale vej og droppe betegnelsen dokumentarfilm?

Den er måske alligevel kun til mere skade end gavn?

Det er da værd at overveje.

Kort- og dokumentarfilm. Hvad er det - tilsammen?

Jeg-fortællinger fra provinsen, rejser til verdens ende i propelfly, oplysningsfilm, beundrende musikfilm, poetiske fokuseringer på børns overgangsriter, gangsterdramatik i den tredje verdens slum - giver det overhovedet nogen mening, at tale om dokumentarfilm som et samlet område?

Der står jo heller ikke 'spillefilm' med store bogstaver på de andre film i biografen, vel?

Men spillefilmen har én gigantisk fordel:

Man ved nogenlunde hvad det er for en størrelse. I 9 ud af 10 tilfælde forholder den sig til nogle veldefinerede genrer.

I langt mere end 9 ud af 10 tilfælde varer den mellem 90 og 120 minutter.

Den er i sin udvendige form, i sit format, veldefineret og brugervenligt.

Her kommer lige lidt mere numerologisk voodoo:

19 - 59 - 55 - 49 - 40 - 30 - 44 - 24 - 5 - 45 - 79 - 53 - 90 - 58 - 106 - 78 - 28 - 33 - 59 - 29

(længden på en række nyere danske dokumentarfilm i tilfældig rækkefølge).

Er der noget at sige til, at folks forventninger til hvad en dokumentarfilm er og ikke er måske er lidt uklare?

Det er nemmere at sige, hvad en dokumentarfilm ikke er.

Det er ikke en fiktionsfilm på 90 minutter.

Det efterlader en del åbne spørgsmål.

NØGLERASLEN

Nu er der måske nogle af jer, der undertrykker en forståelig gaben.

Skal vi igen til at høre den evindelige klagesang om de dårlige biografter?

Det er jo trods alt kun et lille, forfængeligt mindretal, der overhovedet kan tillade sig at tænke i den slags baner.

Men jeg tror ikke problematikken kun angår dokumentarfilmens fattigfine biografaristokrati.

Jeg tror den har betydning for dokumentarfilmens grundlæggende problem som kommunikation:

Hvad er form? Hvad er format?

Jeg tror det er spørgsmål, der rummer nogle nøgler til, hvor-dan man kommer endnu videre.

Nogle nøgler som mange af jer - det ved jeg godt - allerede går rundt og rasler flittigt med.

Jeg har jo også set *The Monastery* og er vild med den.

Man kan så vidt muligt prøve at lave film, der når det er muligt mere bevidst imødekommer publikums krav til og forventninger om en filmoplevelse.

BRUG GENREBEGREBERNE

I lader jer allerede i mange tilfælde inspirere alt hvad remmer og tøj kan holde af spillefilmens genrebegreber. Blive ved med - og gør det mere endnu.

Det er på en måde et uopfindsomhedens paradoks.

Folk vil gerne overraskes - men kun lidt og helst kun ad bagdøren - de vil først og fremmest have en klar fornemmelse af, hvad det er, de skal se i biografen.

De vil overraskes indenfor rammerne af det velkendte format.

Det store publikum er som forbrugere genrebevidste på en helt anden måde end tidligere.

Feel good. Spænding. Action. Komædie.

Grundlæggende er både auteur- og til dels stjernesystemet blevet overhalet indenom af de forslugne filmforbrugeres rettesnor: Genrebevidstheden.

Dét kan I udnytte.

Dokumentarfilmens manglende gennemslagskraft er jo på en måde lidt af et conundrum.

Ikke blot er kvaliteten generelt ret høj, I har samtidig tidsånden på jeres side.

Realiteten er jo, at virkeligheden som stof måske mere end nogensinde er interessant for både film-skabere og publikum.

Sådan i takt med at vores egen tilværelse henvist til cyberspace forekommer os stadig mere uvirke-

lig er oplevelsen af virkelighed på levende billeder blevet en hård valuta.

Det skulle man jo tro var gode nyheder for en standhaftig dokumentarist, men helt så enkelt er det åbenbart ikke.

Virkeligheden har det med at løbe over sine bredder og flyde ud over det hele. Virke som et tilfældigt udsnit defineret af et kamera. Men virkeligheden kan være en lækker lille pakke som i filmens form snor sig om sit eget venusmaal. Tilsyneladende skumfødte, men tilrettelagt ned til detaljen.

Har vi æstetikken på vores side?
Laver vi værker der bliver stående?

KRYDSFELTET

En udfordring er, at i disse år er virkeligheden nemlig helt indiskutabelt mest interessant, når den ikke er ren.

Det er i krydsfeltet mellem fiktion og virkelighed, at energien og interessen samles. Det gælder i litteraturen, men det gælder især i filmen.

Det er bastarderne, fritænkerne og i nogle tilfælde ligefrem fribytterne, der har førertrøjen.

1. Det er mockumentary - den satiriske dokumentar - uanset om det er *Borat* eller *AFR*. To film som på hver sin måde illustrerer fordele og ulemper. *Borat* er ekstremt morsom, men er i sin blanding af iscenesættelse og skjult kamera også letkøbt, uigennemskuelig og ufarlig. *AFR* som ved at inddrage dokumentariske greb og elementer skaber en hybrid til eftertanken.

2. Reality-tv og alt dets uvæsen er måske nok sunket lidt tilbage i sædet igen, men det er med garanti kun en stakket frist. Kameraet er alle vegne. Vi optræder. Er det virkeligheden?

3. Ser man på repertoire af spillefilm har der i de senere år været et rigt udbud af film, der har fundet sit stof direkte fra virkelighedens verden - *United 93*, *Last King Of Scotland*, *Blood Diamond*, *Syriana*, *Good Night and Good Luck* - osv osv. Snart er der premiere på Michael Winterbottoms *A Mighty Heart* om den amerikanske journalist Daniel Pearlman, der blev halshugget af fanatikere i Karachi. Winterbottom er en instruktør, der har gjort en temmelig konsekvent dyd af at flakke fuldstændig frit mellem spillefilm og dokumentarfilm. Her har man en klar opfattelse af, at forskellen ikke spiller nær så stor en forskel, som valget af stof. Eller måske rettere: Stoffets valg af ham. Bid mærke i Winterbottom: Han er en for vor lige netop vor tid symbolsk filmmand.

4. Dokumentarfilm, der uanset om det er Michael Moores *Fahrenheit 9-11*, Morgan Spurlocks *Super-size Me* eller Werner Herzogs *Grizzly Man* betjener sig af mange af spillefilmens genrebegreber eller underholdningsindustriens fortælle-måder. Jeg mener, hvis Michael Moore kan lave en blockbuster af en tragikomedie om fejl og mangler i det amerikanske

sygehusvæsen, så fortæller det os noget om, hvad man kan stille op med et tilsyneladende temmelig usexet stof. Sascha Cohen er i *Borat* stand-up doku-satiriker. Moore er stand-up dokumentarist.

OPLEVELSESØKONOMI

Hvad er det Moore kan? Ja, han kan fortælle historier med skurke og helte fra virkelighedens verden. Han har iscenesat sig selv som gennemgående hovedfigur. Han er den gode hofnar. Han har fundet en form. Det er dokumentarfilm, fordi det handler om virkelighed. Men det er ikke dokumentarfilm i den forstand som Flemming Rose fra *Jyllands-Posten* eller de andre aktører fra det politiske univers fortolker begrebet. Det er ikke en upartisk dokumentar. Så langt fra. Michael Moore laver hujende ensidige, men dokumenterede film. Spørgsmålet er:

Har de mere tilfælles med Christoffer Guldbrandsens film om den hemmelige krig i Afghanistan, der skal stå sin prøve som tv-dokument - eller med en spillefilm, der blander underholdning og engagement? Der er et åbenlyst behov for at skelne mellem, hvad der kræves af et dokumentarprogram og en dokumentarfilm.

Hvad kan vi lære fra Michael Moore?

At hvis man har noget på hjerte, må man finde en form, hvor folk føler de bliver underholdt. Kære venner: I har én ubarmhjertig sandhed at forholde jer til: I lever nu i en OPLEVELSESØKONOMI. Giv publikum oplevelseskvaliteter, de gider betale for. Jeg siger: Gak til Michael Moore og bliv viis.

Man skal finde et emne man brænder for. Og finde en måde at fortælle sin historie på, så folk forstår hvorfor og bliver revet med. Det vil sige to krav: Find et stof. Find en form. Hvad angår det sidste, så vil jeg hævde, at spillefilmens genrer er for god en inspirationskilde til at lade ligge. *Because you know it's right*. Eller i hvert fald at det virker.

Drama, komedie, tragedie, noir. Skæbnefortællinger. De findes som arketyper parat til genkendelse.

Det er stoffet, historien, stilen. Konflikten, dramaet, æstetikken.

Form, format, engagement, brændpunkt, oplevelsesøkonomi.

OPLEVELSESØKONOMI 2

Selvfølgelig bliver der lavet mange dokumentarfilm, hvor forsøget på at gaffe et publikum ikke står forrest. Der skal være plads til både digtsamlinger og fagbøger og at begive sig helt ud i hampen. Men man skal vide, hvad man laver derude og hvad man vil.

Og begiver man sig bare tilnærmelsesvist ud i op-levelsesøkonomien nytter det ikke, at man gør tingene halvt eller kvart.

Film er - så snart man tager publikum med i regnestykket - en oplevelsesøkonomi. Folk vil simpelthen have noget for pengene. Får de ikke det, så holder de sig væk.

Også næste gang.

Risikoen for at oversælge varen med en smart plakat eller et oppustet slogan er oplagt.

Hvis folk har fulgt en farvestrålende inciterende plakat blot for i biografen at opleve en mand lede efter sig selv og sin halvonkel i 1 time på lærredet, ja så er det nok ikke en dokumentarfilm de vælger næste gang.

EVENT

Det er en gammel sandhed, at problemer og løsninger ofte er hinandens naboer.

I står overfor nogle seriøse udfordringer:

Dokumentarfilm i biografene er under normale omstændigheder en død sild.

Det er ét problem.

Der er et andet:

Den voldsomme usikkerhed som i øjeblikket plager både DR og TV2 vil næppe give mere smalle kvalitetsting - det være sig dokumentar eller fiktion bedre vilkår. Det er kun et gæt, men det skulle undre mig meget, hvis ikke oplevelsesøkonomien også her bliver et endnu hårdere parameter.

Men der er lyspunkter: Med et lettere decimeret filmforlig vil det være oplagt at bruge 'stedbarnet' dokumentarfilmen som et indsatsområde, hvor fremskridt vil tage sig rigtigt godt ud.

Jeg synes det er værd, at tænke rigtigt meget over Copenhagen Dox og ikke mindst Dox-on-wheels. Dox er hotte. På filmfestivaler mere end i biografrepertoiret. Hvad betyder det?

At dokumentarfilm og events er skræddersyede til hinanden. Ligeså dødsdømt en dokumentarfilm kan være vedhæftet en almindelig biografbillet - ligeså cool og attraktiv kan den være, når publikum bliver tilbudt den som en færdigpakket event: Oplevelsesøkonomi.

Giv dokumentarfilm oplevelseskvaliteter:

- Markedsfør dem som events.
 - Uanset hvad man gør, så prøv at gøre præmisserne så klare og kommunikationen så udavendt som muligt.
 - Brug genre-begreberne, hvor det giver mening - er det - eller kunne det være - en spændingsfilm, er det en kærlighedshistorie?
- Design, packaging, availability, branding, event. Alt det man før kunne tillade sig at overse. Ikke længere. Design er gud - hvad enten du bryder dig om det eller ej.

EN MÆRKELEG BERØRINGSANGST

Nogle gange har man en fornemmelse af, at man laver dokumentarfilm om hvad som helst - undtagen det, der burde ligge lige for. Er der en ulogisk blufærdighed overfor 'lidt for oplagte emner?

Der er ting, man ikke fatter.

Hvorfor har ingen herhjemme lavet en Michael Moore på Bjørn Lomborg?

Dét fatter jeg ikke.

Hvorfor har ingen laver den ambitiøse film om fætrene Lang-balle og Krarup med historien om Tidehverv som bagtæppe?

Hvorfor har ingen lavet en film om de berømte fodbolds-pilleres børn - Laudrup-ungel, Kasper Schmeichel?

Kunstnerportrætter, som går ud over kongerækken og pejler efter virkelige højt kvalificerede outsiders som f.eks. digteren Viggo Madsen?

Der er noget særligt ved sære skæbner. På Balticum Film Festival kom de i stride strømme fra Øst-europa. Nogle var helt ude i hampen grænseoverskridende. Andre ud over alle grænser gribende. Sære skæbner. Henrik Ruben Genz' Ole Vandjord. Dværge, to-hovede kalve og idioter. Faren og attraktionen ved freakshowet. Som i *The Devil and Daniel Johnstone*. Det er en genre, som er svær, men kan noget helt særligt: Rykke os ud til kanten af os selv og som ved hjælp af æstetikken kan omdefinere begrebet skønhed.

Den norske *Herrekoret Hekla* viste at portrættet af det skæves eksistens også har publikumspotentiale, hvis hjertet er med og vinklen klar. Outsider feel good.

'Gaias børn' af Bente Milton som for mig står som et eksemplarisk bevis på at oplysningsvirksomhed og klassisk æstetik kan gå op i en højere enhed.

AFSLUTNINGSBØN

Så hvordan kommuniker man?

Med form.

Ga-dung, ga-dung.

Hvad kommunikerer man?

At virkeligheden findes og skal genfindes med både hjertet og øjnene i hovedet.

At virkeligheden også rummer en del fiktion.

At fiktionen også har fundet sit stof i en virkelighed.

Form.

Format.

Rytme.

Genre.

Form.

Format.

Rytme.

Genre.

Virkeligheden er interessant.

Virkelighedens film er interessant.

At skærpe oplevelsesøkonomien i projektet kunne være virkelig interessant ■

Teksten her en meget let redigeret version af talen holdt den 24. august 2007 på Filmhøjskolen i Ebeltoft.

DET NORDISKE SETUP



Kvaliteten og det nordiske publikums-potentiale - det er to af de ting, den nye direktør for Nordisk Film & TV Fond, Hanne Palmquist, kigger på, når hun skal vurdere, hvilke film- og tv-projekter, der skal have støtte.

AF CHRISTIAN MONGGAARD

Gennem sit virke som alt fra filmsælger til producer hos blandt andre Zentropa, Det Danske Filminstitut, TV2 og Fine & Mellow har 44-årige Hanne Palmquist fulgt udviklingen i nordisk film gennem efterhånden mange år, og hun synes, at selskaberne er blevet bedre til at arbejde på tværs af landegrænser. "For 10-15 år siden var der et mindre antal selskaber, som arbejdede på tværs af grænserne," siger hun. "Nu er der markant flere, der har erfaret og forstået, at frivilligt samarbejde kan være en stor fordel. Det er en fornøjelse at se, og jeg mener kun, at det kan gøre os alle bedre, at vi til stadighed udvider samarbejdet, både økonomisk og produktionsmæssigt og ikke mindst kreativt."

Med et årligt budget på ca. 70 millioner norske kroner er Nordisk Film & TV Fond en vigtig medspiller, når det kommer til udvikling, produktion og lancering af film og tv-projekter i de fem nordiske lande. Pengene kommer fra Nordisk Ministerråd, de fem nationale filminstitutter og hele ni kommercielle og public service tv-stationer. Den ministerudpegede bestyrelse består af fem branchekyndige medlemmer, ét fra hvert land.

Men det er direktøren for det hele, danske Hanne Palmquist, der suverænt bestemmer, hvem der skal støttes med hvad. Sammen med et lille sekretariat placeret i Oslo, og eksterne læsere, vurderer hun de projekter, der ansøger om støtte, og vælger enten at give tilsagn eller afslag i henhold til de udførligt beskrevne retningslinjer, den efterhånden 17 år gamle fond opererer ud fra.

"Fonden er en unik konstruktion," siger Palmquist, der har siddet i stillingen siden 1. januar 2007, hvor hun overtog efter en anden dansker, Svend Abrahamsen. "Mange forskelligartede egeninteresser er gået sammen om at skabe denne fond, og det er jeg ret sikker på, at man ikke finder noget andet sted i verden. TV- og filmbranchen er energiske, burleske brancher; at de alligevel er gået fælles om denne fond, siger noget om, hvad Norden er for en region. Lige så vel som Norden består af fem meget forskellige lande, er det et område med en lang, fælles historie, og dermed fem lande, der tænker og arbejder på en tilpas ens måde til, at det her *setup* overhovedet kan lade sig gøre."

Nordisk Film & TV Fond er en selvstændig organisation, der intet har at gøre med, hvordan de forskellige nordiske landes filminstitutter og tv-stationer arbejder og uddeler støtte. "På trods af de mange

finansielle parter har fonden stor frihed til at agere," siger Hanne Palmquist. "Fonden skal støtte høj kvalitet, som har et bredt distributionspotentiale – og skal i øvrigt prioritere film for børn og unge. Det er vide begreber, og så er det op til direktøren at tage den endelige afgørelse."

TOPFINANSIERING

Nordisk Film & TV Fond støtter med det, man kalder 'top-finansiering', dvs. de sidste penge, der skal til for at få en film eller en tv-serie søsat, efter at hovedparten af budgettet er fundet hos institutter, tv-stationer og private investorer.

"Der skal være en national grundfinansiering på plads, når man søger," siger Hanne Palmquist. "Der ud over kan projektet være nordisk eller nordisk/internationalt finansieret. Men man kommer til os til sidst og har dermed mulighed for at pakke sit projekt optimalt, i og med de fleste brikker i puslespillet er på plads. Det er derfor en kortere proces at søge os, end når man har et projekt i et udviklingsforløb hos f.eks. Det Danske Filminstitut. Vi læser og vurderer projektet én gang."

Direktøren og hendes medarbejdere følger løbende de støttede projekter. Det sker ikke så tit, at de besøger optagelserne, men "vi er altid med indover klippeforløbet og snakker med producent og instruktør efter en visning," siger hun. "Fonden skal ifølge retningslinjerne have mulighed for at se en film, før klippen er låst. Vi har på det tidspunkt givet pengene, og de kreativt involverede har naturligvis *final cut*, men det skader ikke, at de hører, hvad jeg har at sige. Hvis et projekt, som Fonden har støttet, viser sig at være blevet noget markant andet end på ansøgningstidspunktet, kan vi ifølge reglerne i princippet sige, at 'det, I skrev under på, er ikke det, I leverer.' Og så er vi i vores gode ret til at trække støtten. Jeg mener aldrig, at det er sket."

TILBAGEBETALING BETYDER STØTTE TIL FLERE FILM

Hanne Palmquist anslår, at Nordisk Film & TV Fond støtter ca. 30 spillefilm, 30 dokumentarfilm og 5-10 tv-dramaserier hvert år. "Der kommer flere ansøgninger, i forlængelse af at der bliver produceret flere tv-serier," siger hun. "Og, der er sket en stor udvikling i Norden og internationalt i forhold til kvaliteten. Tv-dramatik har højere ambitioner og favner bredere end tidligere - det er en fornøjelse at se."

Ligesom produktionsstøtten fra Det Danske Filminstitut er støttekronerne fra Nordisk Film & TV Fond såkaldte 'softloans', dvs. tilbagebetalingspligtige, hvis en film klarer sig rigtig godt i biografen, på video og tv og internationalt. Det er ikke penge, man kan budgettere med, men skulle der komme en million eller tre ekstra i kassen et år, bliver de givet ud som støtte samme år.

Der er ingen regler om, at den årlige støtte skal fordeles ligeligt mellem de fem nordiske lande, og "det vil ikke give mening, da det er kvaliteten og distributionspotentialet, det handler om," siger Hanne Palmquist. "To ting, der i øvrigt ofte hænger sammen. Nu er jeg ny på pinden, men indtil videre har det ikke været noget problem, de gode projekter fordeler sig fornuftigt over landene. Men, man skal også tænke på, at det selvfølgelig kun er de projekter, der søger os, som kan få støtte. Der kan være projekter, som vi

gerne ville have støttet, men som ikke søger os, fordi de ikke har behov for det. Der kommer som sagt kvalitet fra hele Norden. Hvis der bliver produceret 20 film i ét land og 10 i et andet, er det ikke ensbetydende med, at det første land får dobbelt så mange støttekroner – omvendt er det heller ikke så underligt, hvis der er flere projekter af de 20 fra det ene land, som kvalificerer sig til støtte, end af de 10 fra det andet land."

DET NORDISKE BLIK

Med lidt god vilje kunne man kalde Hanne Palmquist for en slags overfilmkonsulent for hele Norden, men, understreger hun, "det er vigtigt at forstå, at det blik, jeg har på et projekt, er anderledes end den nationale konsulents. Jeg har et nordisk blik på projekterne. De projekter, jeg vælger at støtte, skal vurderes at kunne fungere i andre lande end hjemlandet. Det er udgangspunktet for vurderingen. En film kan godt have en høj kvalitet, selv om man berettiget kan tvivle på, at et nordiskdistributionspotentiale er til stede. Sådanne film vil vi som udgangspunkt ikke støtte. Vi skal tro på begge dele, den høje kvalitet og filmens muligheder for at rejse."

En vurdering baseres på ansøgerprojektet som helhed: Manuskriptet, instruktøren, selskabet bag, skuespillerne, de økonomiske forhold osv. Og derfor er det vigtigt, forklarer Palmquist, at vide så meget som muligt om de fem nordiske landes film- og tv-produktion som helhed og talenterne i særdeleshed. Men hvordan vurderer man, om noget har tilstrækkeligt nordisk potentiale?

"Det er oftest den samlede sum af flere elementer, men én ting er sikkert et langt stykke ad vejen: Kvalitet sælger," siger Palmquist. "Manuskriptets overordnede kvalitet, hvordan det engagerer og forfører, det kan være historiens aktualitet, nerve og form, der byder ind med noget særligt. Det kan være noget mere konkret – som f.eks. skuespillere eller en instruktør, som efterhånden er så kendte, at det øger distributionspotentialet i Norden. Og så kan der være projekter, som har et højt nationalt distributionspotentiale uden at have en nordisk appeal, f.eks. Olsen Banden for børn. I Danmark er der produceret Olsen Banden for børn. I Sverige har man haft sin egen udgave af Olsen Banden alias Jönssonligan, og i Norge producerer man løbende sin egen norske version af Olsen Banden for børn, som får nationen til at flokkes i biografen. Det er den nationale genkendelighed, der trækker publikum – og det fungerer naturligvis nok nationalt."

NORDISK FILM ER IKKE ET BRAND

Det er ikke nogen hemmelighed, at det er svært at sælge biografbilletter til nordiske film i de nordiske lande, og det er en af de store udfordringer som Nordisk Film & TV Fond og hele den nordiske filmbranche har stået overfor i mange år og stadig står overfor, siger Palmquist og fortæller, at det er muligt for distributører i de nordiske lande at ansøge om en underskudsgaranti hos fonden, når de distribuerer nordiske film.

"I Norden bliver andre nordiske film set på som europæiske film. Nordiske film som sådan er ikke et brand hos publikum. Det er noget, som Nordisk Film & TV Fond naturligvis er opmærksom på og arbejder med. Men, inden man konkluderer, at der ikke bliver set nok nordiske film i Norden, skal man spørge sig selv, hvad udgangspunktet for den konklusion er.

Det er sandt, at biografmarkedet er uhyre konkurrencepræget, og det gør det svært for de fleste ikke-lokale eller ikke-amerikanske film at gøre sig gældende. Der er langt flere filmpremierer hver uge nu end for 5-10 år siden, større rift om pladserne simpelthen, og performer en film ikke inden for den første uge, er risikoen for at blive taget af plakaten stor – *word of mouth*-effekten når ikke at komme op i tilpas store svingninger. Samtidig har alle nordiske lande set en stigende markedsandel i forhold til egne, lokale film. Og den nationale succes har været med til at presse den nordiske og den europæiske markedsandel ned. Så man kan for så vidt smile og surmule samtidig, hvis man har nordiske briller på. Det er skønt, at filmene lokalt klarer sig bedre end tidligere – omvendt er det ærgerligt, at det går ud over de europæiske og nordiske film."

"Men graver man dybere og tæller både video- og tv-vinduerne, er billedet markant mindre nedslående. Mange nordiske film, vises på tv og sælges på video og via pay-tv. Jeg elsker at gå i biografen – spørger du mig, skal film selvfølgelig ses på det store lærred og derefter genses på video og tv. Men, det vigtigste er, at filmene bliver set – hvor, de bliver set, er mere sekundært" ■



NORDISK FILM & TV FOND

Formål: Yde støtte, i form af topfinansiering, til udvikling og produktion af nordiske film- og tv-produktioner af høj kvalitet og med et nordisk distributionspotentiale. Støtter også distribution og dubbing af nordiske film samt nordiske filmkulturelle initiativer.

Årligt budget: ca. 70 mio. Nok.

Støttede projekter årligt: Ca. 30 spillefilm, 30 dokumentarer og 5-10 tv-serier. Børne- og ungdomsfilm har særlig prioritet.

Finansører: Nordisk Ministerråd, de 5 nordiske filminstitutter, 9 nordiske tv-stationer; DR, TV 2, SVT, TV4, YLE, NRK, TV2 Norge, RUV, Stöd

Bestyrelse: Et medlem fra hvert land – alle fra enten film- eller TV branchen. Ulla Østbjerg, TV 2 Danmark, er nuværende bestyrelsesformand.

Ansatte: Hanne Palmquist, ceo. Sigurd Mikal Karoliussen, project manager fiktion. Eva Færeveag, project manager dokumentar. Lise Løwholm, project coordinator (vikar for Turil Westlie). Berit Bordtkorb, account manager (deltid).

Nordiske Talenter: Årligt arrangement i København, hvor de nordiske nyuddannede filmskoleelever møder den etablerede branche. Afgangsfilm vises og eleverne har mulighed for at pitche kommende projekter. Bedste pitch vinder 250.000 Nok. Nordiske Talenter løber af stablen i september og arrangeres af Fonden i samarbejde med Den Danske Filmskole.

Nordisk Råds Filmpris: Den årlige pris på 350.000 Dkk. gives til bedste nordiske film og deles ligeligt mellem manuskriptforfatter, instruktør og producent. Nordisk Film & TV Fond er sekretariat for prisen.

Fonden fik i maj måned 2007 nyt logo og ny hjemmeside. Se www.nordiskfilmogtvfond.com

INGEN ELSKER AVISARTIKLER

Filmskolens manuskriptuddannelse er en benhård arbejdsplads, hvor man lærer et håndværk og bagefter skal ud og have et job. Der er mange regler at lære - og så er der det med det svære samarbejde ... FILM har talt med uddannelsens faglærer Lars Detlefsen.

AF EVA NOVRUP REDVALL

Hvis har man en romantisk forestilling om filmskolens manuskriptuddannelse som et sted, hvor følsomme forfattersjæle sidder alene på små kamre og tænker kunstneriske tanker, kan man ifølge uddannelsens faglærer Lars Detlefsen godt tænke om igen. Han beskriver det forløb, som årets seks afgangselever netop har gennemgået, som en benhård, professionel uddannelse, hvor man kun overlever, fordi man ikke ved, hvad man går ind til.

Lars Detlefsen blev selv færdig på Filmskolens manuskriptuddannelse i 1997. Inden havde et besøg af Paul Schrader på skolen ifølge ham været med til at ændre uddannelsens forløb ved at gøre det mere legitimt at snakke om regler og strukturer.

"Mogens Rukov inviterede Paul Schrader. Han fortalte, at i Hollywood gør vi sådan her, og der er bøger og regler om det. Det ændrede mange ting. Folk begyndte at tage det at skrive film alvorligt i stedet for bare at sige, at 'kunsten er fri'. Efter hans besøg begyndte man virkelig at arbejde efter kunstens regler og forstå, at det ikke er noget ondt, som Hollywood har fundet på. Det handler ikke om, hvad du skal fortælle. Det må du selv om. Men det handler om måden at fortælle på, og den kan man faktisk godt lære på en skole."

ØVELSE GØR BEDRE

Efter selv at have arbejdet som manuskriptforfatter

begyndte Lars Detlefsen som underviser. Regler om historieskrivning og manuskripter er nu en fast del af skemaet, for der skal læres meget grundlæggende håndværk, inden man bare kan skrive løs.

"En god film starter med den gode historie, der siger mennesker noget. At skrive en god historie tager lang tid og er hårdt arbejde. Man skal lære meget, og det kan være rigtig irriterende. Det er som alt andet, der er svært i starten. Først overholder man alle regler og overgør det helt vildt. Efterhånden lærer man at gøre det på sin egen måde, men stadigvæk inden for reglerne. Nogle bruger man, andre bruger man ikke. Nogle bliver man rigtig god til, andre lærer man aldrig.

Vi arbejder meget med nogle grundprincipper, men samtidig er det at skrive jo levende ad helvede til. Den regel, der duede i dag, dur måske ikke i morgen. Det tager mange år at mestre det at skrive historier, og jeg vil mene, at der ikke er nogen, der lærer at lave film på Filmskolen. De øver sig."

KUNSTEN ER ET MONSTER

På manuskriptuddannelsen arbejdes der meget med at lære, hvordan man skriver til andre. Som forfatter er man generalen, men som manuskriptforfatter skriver man *til* nogen, og det har de færreste prøvet før. Lars Detlefsen ynder at omtale Filmskolen som filmfolkeskolen, fordi der efter hans mening er lige så meget at lære som dengang, man startede i første klasse.

"Når eleverne starter, tror mange, at de allerede kan lave film, og at de kan skrive. Jeg plejer at sige til dem: "Det her er folkeskolen. Du går i første klasse. Du har lige lært at læse." For det, der sker, er, at de finder ud af, hvor stort og mystisk dramaet er, og hvor altopslugende et monster, kunsten kan være. Det er jo livsfarligt! Folk går ned med depressioner og blokeringer og angst. Lige så vidunderlig, kunsten



Foto: P. Wesse

Filmskolens manuskriptuddannelse havde sit første afgangshold i 1982. De første år var uddannelsen mere en efteruddannelse end en integreret del af skolen. Fra 1989 blev uddannelsen et fuldtidsforløb, og i dag optages der hvert andet år seks elever på den 2-årige uddannelse. Mogens Rukov har siden starten været uddannelsens kunstneriske leder. Lars Detlefsen er uddannelsens faste faglærer.

FILM vil i de kommende numre opsøge blomsten af dansk filmungdom: de næsten nyudsprungne drenge og piger fra Den Danske Filmskole. Vi starte fra grunden med manuskriptlinien.

kan være, når den fungerer, lige så frygtelig er den, når den ikke fungerer. Især når man står midt i den og ikke aner, om man skal gå til højre eller venstre. Det er uudforsket land hver gang, og det gør selvfølgelig folk bange.”

SKRIV OM NOGET DUMT

Der knokles meget med at mestre formen, men samtidig arbejdes der løbende med, at eleverne skal finde ind til, hvad de brænder for at fortælle. Hvad skal reglerne bruges til at skabe? Her er den grundlæggende holdning, at man skal skrive om noget, man holder af.

”Vi siger altid til eleverne, at de ikke skal skrive om noget klogt. Ingen elsker avisartikler. Det kloge holder hurtigt op med at være interessant. De skal finde noget helt dumt, som de brænder for. Jeg elsker at sejle i kano! Jeg elsker Strøget klokken fire om morgenen! Jeg elsker pigen med de blå briller! Eller også skal de finde noget, de er virkelig indignerede over. Der skal være følelser i det, for der skal være brændstof til at skrive rigtigt meget om.”

Ifølge Lars Detlefsen er noget af det hårdeste for eleverne netop at lære at få kritik og kunne gå tilbage og skrive om. Det trækker tænder ud at få det, man lige har skrevet, pillet fra hinanden, men man må fra starten vænne sig til manuskriptets mange stadier fra idé til final draft.

”Undervejs finder man ud af, at én god ide ikke rækker. Hvis man skal overleve, er man nødt til at have masser af gode ideer hele tiden. Både for at kunne skrive sit eget og for at kunne skrive med instruktører. Instruktøren siger f.eks.: Jeg vil gerne lave noget om ung kærlighed på en bondegård, og det er jo ingenting. Så skal man være med til at gøre den historie god, og det gør man ved at få 1000 gode ideer – for de 999 bliver kasseret.”

DET SVÆRE SAMARBEJDE

At etablere samarbejder mellem forfattere og instruktører beskriver Lars Detlefsen som sin vanskeligste opgave som underviser.

”Vi bruger meget energi på at lære folk at arbejde sammen. Enhver har jo sin idé og vil holde på den, og når man er ung og studentikos, så tror man, at man har ret, og at man selv er vigtig i stedet for, at filmen er det vigtige. Samarbejde kræver tålmodighed og kærlighed og respekt og nysgerrighed og mod. Mange er bange, når de går her, og så siger de tit bare: Det er din skyld, at det ikke fungerer, i stedet for at gå i gang med det krævende arbejde med at få det til at fungere.

Når folk starter på skolen, aner de ikke, hvordan man arbejder kreativt sammen, og det er skolens opgave at lære dem det. Men det er svært, for instruktører vil helst lave det hele selv. Det er deres natur. Det kræver en bestemt personlighed at få lavet en film, fordi det er så svært at få en film igennem.

Man kan ikke bare sætte to kreative folk sammen og så sige: Nu finder I så på noget genialt! Det giver ikke noget. Du bliver nødt til som lærer eller hele tiden at være der og tage del i kampene. Nogle finder aldrig ud af det der med at samarbejde. Men dem, der får succes, er dem, der har lært at arbejde sammen med andre.”

UD I JOBS

Lars Detlefsen lægger ikke skjul på, at han selvfølgelig gerne vil se sine elever få succes, men frem for alt går han målrettet efter at uddanne folk til jobs.

”Vi må se på, hvordan man skriver noget som publikum gerne vil se – på en måde, så det stadig indeholder noget, der er værd at fortælle. En central del af at få job er at lære at skrive tv, for der er langt flere opgaver i tv- end i filmbranchen.”

Undervisningen i et af de fire semestre fokuserer derfor i samarbejde med TV-Drama på at skrive tv, og i løbet af uddannelsen forholder man sig også pragmatisk til, hvad man gør, når man er færdig. Hvor går man hen? Hvor søger man jobs? Hvordan tackler man de mange afslag? I et forsøg på at synliggøre afgangseleverne og deres arbejde bliver der lavet en dvd med manus *readings*, for som Lars Detlefsen tørt kommenterer, må man hjælpe folk i filmbranchen med at læse manuskripter.

”Vi arbejder meget med *readings* på skolen, fordi det er et fantastisk godt redskab for forfatteren. Man aner jo tit ikke, hvad man har skrevet, og det giver utroligt meget at få sit manuskript læst op af andre og pludselig høre, hvad der er godt og skidt. Samtidig er *readings* en måde at invitere folk ind på, så de kan høre en historie og kommentere den. Måske opstår der på baggrund af det et samarbejde. Noget af det sværeste for filmfolk er jo at læse. Filmfolk er visuelle. Kun få kan læse i dansk film. Alle hader at læse manuskripter, så vi forsøger at gøre det attraktivt ved at folk kan få læst en historie højt.”

Ifølge Lars Detlefsen har de sidste afgangselever hurtigt fået noget at arbejde med, og han har stor tiltro til den nye årgang efter med egne ord at have behandlet dem næsten umenneskeligt i to år.

”Manuskriptuddannelsen er 2-årig, fordi den startede som en efteruddannelse, og så har man prøvet at forlænge den, men hele tiden fået afslag. Nu, hvor vi har vænnet os til kun at have to år, når vi faktisk tingene på to år, men det foregår på en umenneskelig måde. Det er i virkeligheden for hårdt. Når jeg kigger på skemaet for næste semester, så ville jeg dø, hvis det var mig selv. Det er kun, fordi de er unge, de ikke hopper ud af vinduet. Eller fordi de ikke ved, hvad de går ind til ...” ■

De seks nyudklækkede skrivetalenter fortæller her om deres intense, toårige forløb på Den Danske Filmskole og om de kompetencer, de har med sig fra uddannelsen.

AF BRIAN ISKOV



Jeppe G. Gram



Tine Krull Petersen

JEPPE G. GRAM / 31 ÅR

FØR FILMSKOLEN Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet. Filmkonsulent og seriekonsulent, TV 2/Programafdelingen

UNDER OG EFTER FILMSKOLEN *Anna Pihl*, TV 2 – episodeforfatter. *Sommer*, DR – fast episodeforfatter med Tobias Lindholm. *Ernesto*, spillefilmmanus, Thura Film. Spillefilmmanus med Tobias Lindholm, Nordisk Film (for instruktør Kenneth Kainz).

FORDOM & FORVENTNING "Jeg søgte ind to gange som instruktør uden at blive optaget, og når man så kommer ind på manus i første hug som 28-årig, føles det, som om den dør, man har stået og flået i, slet ikke har været låst. Den første uge var jeg vred på skolen og klar til det helt store "faderopgør" med Mogens Rukov. Jeg tænkte: "Han har prædikeret de der ting så længe; det er garanteret håbløst umoderne". Efter vores første lektion i dramaturgi indså jeg, at jeg bare skulle glemme min skepsis og skrive alt ned, hvad han sagde. Man føler sig enormt klog, når man kommer ind, og så finder man hurtigt ud af, hvor meget man slet ikke ved."

SKOLEN "Der blev råbt og grædt, og jeg var ikke den eneste, som måtte forbi en psykolog undervejs. Men jeg skriver gerne under på, at det er den rigtige metode. Vi har lært at tage mod kritik fra kompetente folk og være parate til at skrive om. Sådan er vilkårene i branchen. Det nytter ikke at gå og nurse sin lille baby. Hvis det ikke fungerer, må man smide det fra sig og levere noget nyt."

BRANCHEN "Som serieindkøber på TV 2 lærte jeg meget om markedsvilkårene, og hvad der virker og ikke virker på tv, og jeg søgte ind på skolen med en

klar ambition om at komme ud og skrive tv-serier. Jeg elsker den blanding af intuition og videnskab, der ligger i manushåndværket, og jeg kan godt lide energien i tv-mediets konstante produktion og bevægelse. Man er hele tiden nødt til at overgå sig selv med en ny historie, som er lige så god, og helst bedre, end den i sidste uge. Her kan man kun være kunstner på det overordnede niveau: Lykkes det mig at skrive den verden frem, jeg gerne vil skabe?"

FORBILLEDER (serier) *The Wire*, *The West Wing*, *South Park*; (film) *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick), *Unforgiven* (David Webb Peoples), ny koreansk film.

PITCH DIG SELV "Jeg savner helte, antihelte og karakterer med idealer i dansk film. Jeg vil gerne fortælle store historier, moderne myter, der river med og overrasker. Gerne *with a twist*, der gør dem til danske fortællinger."

DE ANDRE OM JEPPE Tobias: "En genrebevidst håndværker. Perfektionistisk og klog uden at være fortænkt." Maja: "Jeppes manuskripter er klassiske, plottrevne, stramt fortalte og meget originale i dansk sammenhæng."

TINE KRULL PETERSEN / 32 ÅR

FØR FILMSKOLEN Københavns Medieskole 'Rampen'. Dukkeanimation, The Animation Workshop.

UNDER OG EFTER FILMSKOLEN *Dommen*, novellefilmmanus, Cosmo Film (for producer Mie Andreasen). *Skygger*, thrillermanus, Zentropa (for instruktør Christian E. Christiansen).

FORDOM & FORVENTNING "Jeg forventede, at Filmskolen ville lære mig håndværket fra grunden og give mig et netværk og en form for blåstempling. Det tror jeg også, jeg har fået. Det eneste, jeg har savnet, er samarbejde med animationsinstruktørerne. Der er jo uanede muligheder, rent skrivemæssigt, inden for animation."

SKOLEN "Selvfølgelig har der været knald på, men det forventede jeg også; det var sådan set det, jeg var kommet for. Jeg vil dog fraråde at blive gravid imens." (Tine fødte en dreng to måneder inden sin afgang, *red.*)

BRANCHEN "Branchedagen lige før afgang er enormt angstprovokerende, når man er så grønne som os. Forfattere er sådan nogle, der gemmer sig bag computeren og udlever drømme gennem ord. Og så står man dér på scenen og skal sælge sin historie i et show for 30 branchefolk. Men jeg fik et kick ud af det."

FORBILLEDER *The Shining* (Stanley Kubrick, Diane Johnson), *Orkidé-tyven* (Charlie Kaufman), *Rear Window* (John Michael Hayes), *Out of the Past* (Daniel Mainwaring). "Det virker tit som om, danske film har været vildere på manuskriptplanet, end det færdige produkt ender med at være. Der mangler noget ramsjang og dialog, der virkelig sparker røv. Det er også noget, Lars Detlefsen har prædikeret: At man ikke skal være bange for at tage den helt ud til kanten. Det er derfor, jeg godt kan lide amerikanske film – de er meget konsekvente i deres evne til at underholde."

PITCH DIG SELV "Jeg er klart genremenneske: Thrillere, komedier, gys, noir. Jeg skal have et plot og nogle gode karakterer med en særlig karisma eller aura, hvor man tænker: "Jeg vil gerne med



Tobias Lindholm

dem hjem og se, hvad de har i øverste skuffe til højre". Og genrerne må gerne blandes; historierne må gerne være skæve og kantede. Så længe det er underholdning med smæk på. Kunstfilm vil jeg slet ikke kunne finde ud af at lave."

DE ANDRE OM TINE Tobias: "Tine er meget dramatisk i sin skrivemåde: Blodig og uhyggelig." Anders: "Hun skriver utroligt effektivt. Virkelig sjove historier med meget makaber humor."

TOBIAS LINDHOLM / 30 ÅR

FØR FILMSKOLEN *Hawaii*, novellefilmmanus med instruktør Michael Noer. *In Transit*, afgangsfilmmanus for instruktør Lisa Aschan.

UNDER OG EFTER FILMSKOLEN Spillefilmmanus, Nimbus Film (romanadaptation) Fængselsfilm – manus & co-instruktion med Michael Noer. *Sommer*, DR – fast episodeforfatter med Jeppe G. Gram. Spillefilmmanus med Jeppe G. Gram, Nordisk Film (for instruktør Kenneth Kainz)

FORDOM & FORVENTNING "Jeg forventede at få god tid til at tænke, fordybe mig og udvikle mig som kunstner. Jeg havde en idé om, at skolen ville være *greater than life*, guddommeligt oplyst af begavede mennesker. Og det sidste er sådan set rigtigt nok. At tænke er der slet ikke tid til, men som Lars siger: Vi skal skrive med maven og hjertet – ikke med hovedet."

SKOLEN "Det første år var jeg meget bevidst om, at alt hvad jeg skrev, var en del af mig selv, og så giver det ondt i maven, når man får at vide, at man er talentløs eller burde have været digter i stedet. Men nu er

jeg ikke bange for at aflevere eller få afslag, fordi vi har besteget det højeste bjerg, allerede inden vi kommer ud. Jægersoldater bliver jo også tæsket igennem for at lære at leve med det pres, der venter dem uden for skolen – uden sammenligning i øvrigt!"

"Det er gået godt, men det er lidt et problem, at vi ligger skævt i forhold til instruktørlinjen, fordi deres forløb er dobbelt så langt som vores. Vi kommer ind med "de små" og ud med "de store", så vi skal lære to forskellige hold at kende på meget kort tid."

FOKUS PÅ BRANCHEN "Alle fra vores hold er nu knyttet op på nogle af de branchekontakter, der er skabt på Filmskolen. Desuden er det betryggende som elev at sidde til møder med folk, der tidligere har gået på skolen – så man kan se, de stadig fungerer som mennesker, efter de er kommet ud!"

FORBILLEDER *Gøgereden* (Bo Goldman, Lawrence Hauben), *Breaking the Waves* (Lars von Trier, Peter Asmussen), *Sea of Love* (Richard Price).

PITCH DIG SELV "Historier skal være mere spændende end ens eget liv. En film om skilsmisse, for eksempel, skal kunne noget ekstra. Jeg vil gerne sætte mig ud over pænheden og skubbe til grænserne for, hvad man kan eller ikke kan sige til hinanden. Vi mangler karakterdrevne dramaer, som kan vise os noget, vi ikke normalt ser i mennesker, og som lader velkendte temaer – kærlighed, tab og sorg – udspille sig i nye miljøer."

DE ANDRE OM TOBIAS Jeppe: "En gammel hiphopdreng og gadepoet. Tobias er kunstner på et æstetisk visionært niveau. Han vil gerne slå ting fast med projektets udtryk." Maja: "Tobias skriver meget stærkt om de smukke tabere i samfundet. Han går efter smerten."



Maja Jul Larsen Fotos: P. Wessel

MAJA JUL LARSEN / 25 ÅR

FØR FILMSKOLEN Den Europæiske Filmhøjskole, Ebeltoft. Produktionsarbejder, Nordisk Film og Fine & Mellow

UNDER OG EFTER FILMSKOLEN *Grande Prairie*, spillefilmmanus med forfatter Daniel Dencik, Nimbus Film. Manussamarbejde med Nicolas Winding Refn

FORDOM & FORVENTNING "På skolens hjemmeside havde jeg set, hvor afsindigt meget man skal aflevere på de to år, manuddannelsen varer. Vi endte med at skrive endnu mere, og det er en stor styrke at mærke, man kan producere så meget så hurtigt. Man lærer at få tempo i sit arbejde i stedet for at sidde og vente på den guddommelige inspiration. Og med dramaturgien som byggesten har man hele tiden noget at støtte sig til."

SKOLEN "Jeg fik præstationsangst på første år. Selv om vi hele tiden hørte, at processen var det vigtigste, blev jeg så resultatfikseret, at jeg gik ned med angstanfald. Der var Mogens Rukov rigtig god til at få mig på ret kurs igen. Jeg endte med at skrive mit spillefilmmanus i et tre ugers *rush*, og den oplevelse gav mig ro på andet år. Men det går stadig så stærkt, at man dårligt kan nå at følge med sin egen udvikling."

"I begyndelsen var der lidt knas i samarbejdet med instruktørlinjen, men det er jo fordi, begge parter er lige usikre. Viljen til at samarbejde har været stor, og på midtvejsfilmen valgte alle instruktørelverne frivilligt at bruge os fra manuslinjen."

FORBILLEDER *Chinatown* (Robert Towne); Billy Wilder, John Cassavetes, Claude Chabrol.



Anders F. August



Kett Lützhøft Jensen Fotos: P. Wessel

PITCH DIG SELV "Hidtil har jeg skrevet relationshistorier med et skandaløst element, men for tiden er jeg ved at undersøge mig selv som fortæller. Man voldtager lidt sit presserende materiale på de to år, fordi 'afleveringsfrekvensen er så høj. Derfor er det også en gave for mig at gå ind i andres visioner og arbejde med fremmede oplæg. Jeg elsker dynamikken i at have en instruktør eller medforfatter."

DE ANDRE OM MAJA *Tine*: "En lille, forfinet dame, der har en virkelig sjofel 'onkel Theo' gemt inde i sig." *Tobias*: "Den måde, hun skildrer familieforhold på, er meget nordisk og Bergmansk - men også sexet og ind imellem lidt ondskabsfuld."

ANDERS F. AUGUST / 29 ÅR

FØR FILMSKOLEN Den Europæiske Filmhøjskole, Ebeltoft. Fotografassistent på bl.a. *At kende sandheden*, *Fear X*, *Mørke*. Diverse kortfilm og teaterarbejde.

UNDER OG EFTER FILMSKOLEN *Der er ingen ende på Vejle*, afgangsfilmmanus med Jakob Bitsch. *Limbo-land*, spillefilmmanus med Jeremy Weller, Zentropa. Engelsksproget spillefilmmanus, *Killer Films* (for instruktør Jeremy Weller). Spillefilmmanus (komedie) med Jakob Bitsch, Nimbus Film.

SAMARBEJDET MED INSTRUKTØRLINIEN "Det svære ligger i, at det er en dannelsesrejse for alle at gå på skolen, og instruktørelverne skal, ligesom os, prøve at finde ud af, hvem de selv er og hvad de har lyst til at fortælle. Det er også instruktørerne, der er i fokus; det er dem, der bliver vurderet af offentligheden, når filmen er færdig. Det er forståeligt, hvis de er nervøse for at dele deres historie med andre."

FORBILLEDER "Billy Wilder for det sprudlende håndværk med den stærke fremdrift; John Cassavetes for det rå og upolerede. *The Squid and the Whale* (Noah Baumbach) starter et mærkeligt sted og slutter i midten af ingenting, men er vanvittig velskrevet og har vedkommende karakterer."

PITCH DIG SELV "Lige nu koncentrerer jeg mig om følelsesmæssigt stærke dramaer om relationer og psykologi mellem mennesker. Men jeg kan også lide sort, underspillet komik. Jeg skriver på en provinskomedie med Jakob Bitsch, hvor vi prøver at finde vores egen mellemting mellem Coen-brødrene og finsk deadpan."

DE ANDRE OM ANDERS *Jeppe*: "Han er kunstner, selv om han ikke bryder sig om, at man siger det. En gudbenådet forfatter, som er superstærk til menneskeskildringer. Han laver næsten altid kammerspil, men elsker platfarcen a la *Dum og dummere*. Hvis det en dag lykkes ham at kombinere de to, glæder jeg mig virkelig til at se resultatet." *Tobias*: "Anders er meget præcis og subtil i sin skildring af følelser."

KETT LÜTZHØFT JENSEN / 35 ÅR

FØR FILMSKOLEN Skuespilleruddannelsen ved Odense Teater

UNDER OG EFTER FILMSKOLEN Spillefilmmanus, Nimbus Film (for instruktør Anders Gustafsson). *En hjertesag*, novellefilmmanus med forfatter/instruktør Sofie Stougaard, Zentropa. *Hunkattekamp* (arbejdstitel), novellefilmmanus, Thura Film. *Novellefilm*, med Kasper Munk og Camilla Ranmon, Zentropa.

FORDOM & FORVENTNING "Jeg er uddannet skuespiller, men har altid haft lyst til at skrive. Da jeg gik på barsel efter teaterskolen, begyndte jeg at skrive små digte, der endte med at blive til en teaterforestilling. Bagefter tog jeg et skrivekursus på Kort- og Dokumentarfilmskolen, inden jeg søgte ind på Filmskolen. Først til tredjeprøven gik det op for mig, at det var dét, jeg altid havde ønsket mig. Som spiller er man femte led i fortællingens kæde. At skrive manus har bragt mig tættere på historierne."

SKOLEN "Det har været frustrerende kun at nå til første eller andet draft og få sønderlemmende kritik uden at kunne arbejde videre med det. Vi når ikke at gennemskrive og *rewrite*, som man gør uden for skolen. Det er helt umuligt at presse ind på de to år. Men det er også fedt, der er så meget tryk på, og jeg tror heller ikke, jeg havde søgt ind, hvis uddannelsen havde varet tre år."

FORBILLEDER *Ladybird* *Ladybird* (Rona Munro), *The Squid and the Whale* (Noah Baumbach), *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, Roger Avary).

PITCH DIG SELV "Jeg kan godt lide at lege med fordomme og moralbegreber og vil gerne have folk til at tage stilling til det samfund, vi lever i. Om kvinder på krisecentre, børn på børnehjem, utroskab og den slags."

DE ANDRE OM KETT *Tine*: "Kett har en sindssyg fantasi. Hun er spontan og impulsiv, og sådan skriver hun også." *Tobias*: "Varmblodig og vanvittig, med en forkærlighed for de udstødte - dem man normalt ikke ser." *Maja*: "Hun skriver gerne om kvinder og har modet til at prøve hvad som helst af, også formæssigt" ■

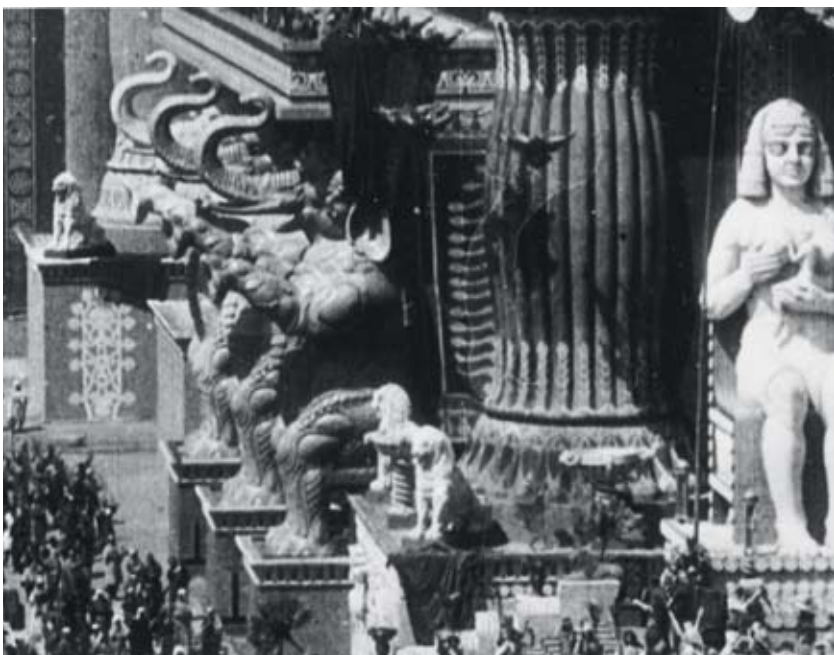


Foto: DFI Billed- & plakatarxiv

AF DAN NISSEN

Den 29. august åbnede årets filmfestival i Venedig. Inden aftenens gallaåbning var der om eftermiddagen en ganske særlig verdenspremiere, særlig fordi det gjaldt en film fra 1917: nemlig D. W. Griffiths hovedværk *Intolerance* i ny digitaliseret og restaureret version. En verdenspremiere med danske forbindelser, fordi restaureringen er baseret på den kopi af filmen, som Det Danske Filminstitut har i sit arkiv.

"Intolerance" er almindelig anerkendt som et af filmhistoriens monumentale værker, der verden over eksisterer mange kopier og versioner af. Den amerikanske filmforsker Russell Merritt har detaljeret redegjort for filmens og kopiernes historie, og har bl.a. dokumenteret, at den version, der blev vist

ved premieren i New York i september 1916, i årene efter igen og igen blev bearbejdet og omredigeret af Griffith selv.

Premiereversionen fra 1916 matcher ikke den version, som Griffith fik copyright'et via Library of Congress i juli samme år, ej heller det originale negativ som lå i Californien. Det gør det ifølge Merritt svært at tale om 'den originale version' eller 'den autentiske tekst' i denne films tilfælde.

Den danske version af filmen er interessant, fordi dens proveniens (oprindelse) af Merritt vurderes til at gå tilbage til 1917, hvor Griffith sluttede sin personlige turné med filmen og ophørte med sine bearbejdnings af materialet. (Senere klippede han dog selv filmen op og udsendte i hvert

HISTORISK RE- PREMIERE MED DANSK FOR- BINDELSE

fald to af de fire historier, som filmen består af, som selvstændige film.)

Russell Merritt mener, at Filminstituttets kopi er en af fire kopier, der stammer fra 1917-versionen, og således er en af de ældste eksisterende versioner. Proveniensen er i følge Merritt, at Griffith selv havde fire nitratkopier opmagasineret i New York. I 1933 blev Griffith-samlingen overtaget af Museum of Modern Art, undtagen nitratkopi nr. 3, der senere blev købt af filmarkivet George Eastmann House i Rochester, New York kort efter instruktørens død i 1948. I 1954 indgik dén kopi i en udveksling mellem George Eastmann House og Det Danske Filmmuseum. George Eastmann House havde selvfølgelig kopieret filmen, men nitratkopien var nu i København, hvor den samme år blev sikret med et dupli-

katnegativ. Først i 1990 blev den danske kopis proveniens beskrevet af Russell Merritt.

Den restaurerede og digitaliserede version af *Intolerance* er baseret på den danske kopi. Digitaliseringen af negativet er sket på Digital Film Lab i København under supervision af museumsinspektør Thomas C. Christensen fra Filminstituttet. Efterfølgende er materialet minutøst gennemgået og visuelt optimeret af ZZ Film i Frankrig i samarbejde med tv-stationen ARTE.

Således er den version, som blev vist i Venedig – med musik redigeret fra det franske score af Antoine Duhamel og Pierre Jansen – kommet til verden bl.a. takket være Filminstituttets kopi, der angiveligt stammer fra 1917 ■

DANSK FILM – NU MED ENGELSKE UNDERTEKSTER

Siden januar har Cinemateket givet udlændinge en unik mulighed for at få et indblik i dansk film. Hver tredje torsdag i måneden viser biografen en dansk film med engelske undertekster i den fortløbende serie 'Danish films - english subtitles'.

AF MAJKEN S. ELIASSEN
PROGRAMMEDARBEJDER / CINEMATEKET

"Jeg er blevet meget overrasket over, hvor gode filmene er. Og hvor sjove." For fjerde gang sidder Leticia Andrade i en af Cinematekets sorte lædersofaer. Og for fjerde gang i sit liv skal hun se en dansk film. Den portugisiske Ph.d.-studerende har boet i Danmark i to år, men det var først, da en kollega fortalte hende om Cinemateket, at hun fik muligheden for at se danske film – og forstå dem.

KANONFILM FIK UVENTET OPMÆRKSOMHED

Selve tanken om at vise nye og klassiske danske film med engelske tekster havde ligget og simret i programredaktionernes idebank i længere tid, men fik pludseligt luft under vingerne, da Kulturministeriet i januar 2006 annoncerede den danske filmkanon. De udvalgte film skulle selvfølgelig vises i Cinemateket – men udover det faste program. Filmene blev derfor programsat til kl. 14.00.

Den eneste bekymring var, om der ville være publikum på det tidspunkt, hvor de fleste er på arbejde. Derfor opstod tanken om at vise de kanoniserede danske klassikere – med engelske undertekster. Og på trods af tidspunktet kom der et pænt stort publikum til filmene. Det var fortrinsvist udlændinge, der normalt ikke havde mulighed for at se danske film, men som meget gerne ville have et indblik i dansk kultur.

LAD OS FORTSÆTTE

Succesen inspirerede til serien *Danish*

films - english subtitles, der tilgodeser det ikke-dansktalende publikum. Et halvt år efter starten har Cinemateket taget en snak med brugerne for at gøre status over arrangementet.

Laurent Polonceaux, direktør for Institut Français, er glad for det nye initiativ.

"Når jeg skal se danske film, har jeg tre muligheder: Jeg kan leje fransk-synkroniserede dvd'er, jeg kan leje dvd'er med franske eller engelske undertekster, eller jeg kan se dem på det store lærred i Cinemateket med engelske undertekster." Det er klart det sidste, den franske direktør foretrækker.

"Det er også en oplagt måde at markedsføre dansk film på", mener Polonceaux. Udover de umiddelbare fordele ved at skabe ekstra opmærksomhed om de danske film, har det ifølge Polonceaux også en langt mere praktisk betydning for brugerne. "Der er flere af mine kolleger og de franskmænd, jeg kender i Danmark, der bruger tilbuddet til at lære sig dansk. Hvis man kan lidt dansk, er det rigtig godt at se film med engelske undertekster, så man kan lære de ord at kende, som man endnu ikke forstår".

DVD'ER HAR NORMALT KUN NORDISKE TEKSTER

Torsdag d. 16. august er det *Pelle Erobreren*, der bliver vist i 'Danish films - english subtitles'. Leticia Andrade har denne gang taget sin søster, der er på besøg fra Portugal, med i Cinemateket. Søsteren, Mara Andrade, har aldrig før set en dansk film.

"Det er meget svært at komme til



Italiensk for begyndere Foto: Lars Høgsted

at se danske film. Når de danske film kommer ud på dvd, kan man som regel kun vælge undertekster fra de skandinaviske lande" fortæller søstrene.

Leticia har indtil videre set *Italiensk for begyndere*, *Sprængfarlig bombe* og *Den eneste ene*. Hun kendte ikke til filmene på forhånd, ligesom hun heller ikke ved noget om aftenens film. Det er ikke afgørende for Leticia Andrade, hvad filmene handler om. Hvis bare hun kan komme til at se en dansk film med engelsk tekstning.

SOCIAL INDSIGT Å LA FLY

I Cinematekets café, SULT, sidder brasilianeren Deco Pinheiro og venter på at aftenens forestilling begynder. Han arbejder som IT-projektleder og har boet i Danmark i tre år.

"Jeg har set alle Bille Augusts danske film og Per Flys trilogi. Det er film, jeg har købt på dvd for at lære sproget, men også for at lære noget

om dansk kultur. Bille Augusts film lærer mig om, hvordan Danmark var før i tiden, og Per Flys film lærer mig om de sociale klasser."

Når Deco ser film på dansk forstår han ca. 80 % af det, der bliver sagt. Når han ser de engelsktekstede film i Cinemateket, kan han i højere grad koncentrere sig om handlingen. "Jeg har set *Italiensk for begyndere* to gange. Første gang i Brasilien, anden gang her. Og jeg forstod den meget bedre anden gang, da jeg nu ved, hvordan danske provinsbyer er. Og det er jo meget forskelligt fra Brasilien", siger Pienheiro med et glimt i øjet ■

Man kan også se danske film med engelske undertekster i Cinematekets videotek. Videoteket råder over 130 danske dokumentarfilm, 57 kortfilm og 15 korte animationsfilm med engelske undertekster.

VÅD SOMMER GAV GEVINST VED BILLET-LUGEN

AF SANNE JUNCKER PEDERSEN
LANCERINGSKOORDINATOR / DFI

Før sommerferien for alvor blev skudt i gang, lå markedet, som beskrevet i Film #58, knap 4 % under niveauet fra sidste år. Men efter en sommer, der af DMI beskrives som den tredje vådeste sommer, siden man begyndte registreringerne, er biografmarkedet nu steget markant og ligger pt. knap 3 % over (gældende perioden fra 1. jan. 2007 til 16. aug. 2007). Så selvom man ikke fik sin sædvanlige solbrune kulør og var iført regntøj hele juli, er der god grund til at glæde sig.

Der er nemlig solgt ca. 2,66 mio. billetter over sommeren (1. juni-16. aug. 2007), hvilket er 17 % flere end sidste år og 25 % flere end forrige år i samme periode. I tabellen *Sommeranalyse uge 23-33 2003-2007* kan man tydeligt se, at baggrunden for dette i høj grad er en usædvanlig stor mængde regn (læs: dårligt vejr). Dertil kommer selvfølgelig et udbud af film, som i stor udstrækning har været præget af amerikanske blockbusters og sequels: *Pirates of the Caribbean 3*, *Harry Potter 5*, *Die Hard 4.0* og *The Simpsons Movie* har alle imponeret ved billetlugen. Den næstsidste film om Harry Potter ligger, ikke uventet, nr. 1 på Top 10 for perioden med i alt knap 604.000 solgte billetter - se *Top 10 Sommeren 2007*. De amerikanske film indtager 77 % af markedet i perioden, hvilket ligger langt over den generelle markedsandel, som samlet for 2007 pt. ligger på 58 %.

4 danske film havde premiere i løbet af de 11 uger og især Ole Bornedals *Vikaren* og den anmelderroste *Cykelmyggen og dansemyggen* har klaret sig glimrende med henholdsvis 175.000 og 102.000 solgte billetter i perioden. Men også den uhyggelige *Cecilie* fik 63.000 publikummer i læ for regnen og selv ældre titler som *Kunsten at græde i kor* fra april lavede små 50.000 billetter. Den 10. august havde ungdomsgyseren

Kollegiet premiere og tæller således for ca. 27.000 solgte billetter indenfor den definerede sommerperiode. Der blev samlet solgt 440.000 billetter til danske film. Det giver en dansk markedsandel hen over sommeren på 17 %. Til sammenligning er det generelle niveau for 2007 p.t. en samlet dansk markedsandel på 28 %.

Sommeren er i USA højsæson og også i Danmark er vi så småt ved at vænne os til, at man også kan se film, selvom solen skinner, og især hvis den ikke gør. *Sommeranalyse uge 23-33 2003-2007* viser hvordan sommermarkedet har udviklet sig over de sidste 5 år, og der er vist ikke længere tvivl om, at der er grobund for at sælge billetter i perioden.

De sidste 4 år er der solgt minimum 2 mio. billetter hver sommer, og der ses en stigning i såvel udenlandske som danske premierer i perioden, ligesom man ser et øget antal prints i omløb pr. uge. Umiddelbart er det især de amerikanske film, der slår igennem over sommeren med periodevise andele svingende mellem 69 og 97 % af markedet. Den danske andel svinger meget, hvilket selvfølgelig hænger sammen med udbudet af danske film i perioden og konkurrencesituationen. Sommeren 2005 var god for danske film med knap 1/2 mio. solgte billetter og hele 25 % af markedet. Dette skyldtes bl.a., at 6 danske spillefilm havde premiere og især at den kommercielle *Bøllebob* og *smukke Sally* med premiere d. 17. juli solgte knap 170.000 billetter. Bille Augusts *Return to sender* lokkede samme sommer 112.000 i biografen. Desuden var sommermarkedet i 2005 ikke præget af så massiv en tilstedeværelse af amerikanske blockbusters, som man har set det i både 2004, 2006 og 2007.

Med ovenstående in mente, er det opløftende at se, at danske film i år trækker godt 440.000 billetter i hus på 3-4 titler, taget en hård konkurrence i betragtning. Og samtidig kan man fristes til at håbe, at vi i fremtiden vil

se flere danske premierefilm i sommermånederne på titler som konkurrencemæssigt kan stå distancen med de amerikanske storfilm. De sidste 4 år viser i hvert fald, at der uden tvivl er et marked for film over sommeren ■

TOP 10 SOMMEREN 2007*

1	Harry Potter 5	603712
2	Die Hard 4.0	322221
3	The Simpsons Movie	274416
4	Pirates of the Caribbean 3	270569
5	Vikaren	174339
6	Transformers	151068
7	Becoming Jane	122964
8	Ocean's 13	115516
9	Cykelmyggen og Dansemyggen	102107
10	Fantastic Four 2	73222

* 1. juni - 16. august 2007

SOMMERANALYSE / UGE 23-33 / 2003-2007

	2003*	2004	2005	2006	2207
I alt billetter i perioden	1.635.207	2.228.985	1.999.242	2.217.466	2.659.724
DK billetter	182.230	27.693	493.935	342.090	439.234
DK andel i %	11	1	25	15	17
US billetter	1.325.863	2.165.903	1.375.182	1.621.673	2.059.035
US andel i %	81	97	69	73	77
I alt premierer	37	47	46	42	44
DK premierer	2	1	6	5	4
Prints i snit pr. uge	423	490	548	587	587
mm nedbør i perioden*	163	168	151	167	278

* 2003 er baseret på en Top 20, hvor '04, '05 og '06 er med udgangspunkt i Top 30 fra MPEAA-listerne

* DMI



Vikaren Foto: Erik Aavatsmark

Why Democracy? må være et af de mest omfattende og ambitiøse internationale projekter for dokumentarfilm nogensinde. Med ti film lavet af lokale instruktører i lande som Kina, Liberia, Pakistan, Egypten, Bolivia, USA og Danmark, og med en sendeflade, der omfatter 42 broadcastere i lige så mange lande, plus indtil flere internet-sites, regner man med at nå ud til mindst 300 millioner seere og dermed igangsætte en global diskussion.

AF LARS MOVIN

“Vi har bevidst forsøgt at undgå verdens brændpunkter,” siger Mette Hoffmann Meyer, en af de tre initiativtagere bag det omfattende dokumentarprojekt, *Why Democracy?* “Film om Afghanistan eller Israel/Palæstina-konflikten skal nok blive lavet under alle omstændigheder. Og så vidste vi, da vi gik i gang for snart tre år siden, at projektet ville strække sig over lang tid, og at vi ikke ville kunne leve op til aktualitetskriteriet. Derfor valgte vi at satse på film, der gik ind i nogle mere principielle tematikker, og som på den måde kunne forventes at have et langt liv.”

“Når dét er sagt, har vi også været heldige med en række af filmene. For eksempel er det lidt af et tilfælde, at den danske film om Muhammedtegningerne, Karsten Kjærs *Bloody Cartoons*, kommer ud netop nu, hvor Sverige synes at være på vej til at få deres egen Muhammedkrise. At den pakistanske film, *Dinner with the President* af Sabiha Sumar, bliver vist i oktober, hvor der – så vidt jeg har forstået – skal være valg i Pakistan. Og at den bolivianske film om en ny generation af revolutionære, *Looking for the Revolution* af Rodrigo Vazquez, kan få premiere på selve fyrrårsdagen for Che Guevaras død den 9. oktober.”

GLOBAL SAMTALE

Hoffmann Meyer har i atten år været ansat på TV 2, først som chef for den internationale salgsafdeling og siden tillige som redaktør for dokumentarfilm. Den 1. august i år er hun tiltrådt i en ny stilling som redaktør for dokumentarfilm og ansvarlig for coproduktioner på DR. Det er således et omfattende netværk af kontakter, hun har taget med ind i *Why Democracy?*, et projekt, hun har udviklet og gennemført i samarbejde med to andre erfarne Commissioning Editors, Nick Fraser fra BBC og Iikka Vehkalahti fra YLE. For nogle år siden samarbej-

ede de tre om et andet stort projekt, *Actually Life Is A Beautiful Thing*, hvor de igangsatte 38 film, alle af afrikanske instruktører.

“Det var i forbindelse med det projekt, at det for alvor gik op for mig, hvor meget det betyder, at filmene er lavet af lokale instruktører, frem for at man bare sender en journalist fra Vesten ned for at lave den sædvanlige historie om, hvor deprimerende det hele er. Selvfølgelig var der også problemer i de afrikanske instruktørers film, men samtidig rummede de en humor og en glæde ved små ting i dagligdagen, der betød, at de afrikanske seere meget bedre kunne identificere sig med de billeder, der blev tegnet af dem. Så det har været et princip, jeg har anvendt i mange sammenhænge siden.”

Det indledende møde om *Why Democracy?* fandt sted i december 2004. Og siden er snebalden bare vokset og vokset – indtil et punkt, hvor det ikke længere lyder som varm luft, når initiativtagerne siger, at det er deres håb med projektet at starte en global samtale om demokrati.

“Det er blevet kæmpestort,” siger Hoffmann Meyer. “Da vi havde femseks broadcastere med på idéen, begyndte vi at gå til Filminstituttet i Danmark og Udenrigsministeriet i Finland og forskellige fonde rundt om i verden, og det er endt med, at der nu er 42 broadcastere med. Og de går alle sammen ud med et antal film i de fjorten dage i oktober, hvor vi søsætter projektet over hele kloden. Det er ikke alle de involverede tv-stationer, der har købt alle ti film, men alle har indvilget i at sende mindst to af filmene, og de fleste sender flere eller dem alle sammen.”

VIRAL MARKEDSFØRING

Hvad angår distribution og markedsføring har initiativgruppen forsøgt at tænke i nye baner. Når *Why Democracy?* går i luften i oktober, bliver den kinesiske film – *Please Vote for Me* af Weijun Chen – sendt ud i sin helhed via internetsiden MySpace.com. Parallelt hermed har man allieret sig med Joost.com, en ny internet-tv-hjemmeside lanceret af Janus Friis og Niklas Zennström, ophavsmændene til Skype. Inden for de trykte medier har man indgået et samarbejde med gratisavisen *MetroXpress*, der har filialer i 23 lande, og ifølge deres egne opgørelser dagligt bliver læst af 25 millioner mennesker, heraf mange unge. Og endelig har projektet selvfølgelig sin egen hjemmeside, udformet og drevet af en gruppe på



Det danske bidrag i serien, Karsten Kjærs *Bloody Cartoons*, handler om Muhammedkrisen og er produceret af Freeport Film.

ER DEMOKRATI FOR ALLE?

otte-ti unge studerende fra hele verden, som til formålet er samlet i et hus i Sydafrika – hvorfra de desuden forsøger at iværksætte en række bilaterale dialoger om demokrati mellem universiteter forskellige steder i verden.

“Vi har også kastet os ud i viral markedsføring, sådan nogle 30-sekunders reklamefilm, der gerne er så sjove eller grove eller groteske, at de, der ser dem, får lyst til at dele dem med deres venner, og som man så smider ud via mobiltelefoner eller Facebook.com eller lignende steder, og så håber man, at de får deres eget liv.”

Why Democracy? er igangsat af tre Commissioning Editors: Mette Hoffmann Meyer fra Danmarks Radio, Nick Fraser fra BBC og Iikka Vehkalahti fra YLE i Finland. Projektet omfatter ti lange film, et større antal korte film, en hjemmeside samt diverse andre elementer. Det

er produceret gennem den ikke-kommercielle organisation Steps og har et samlet budget på omkring tre millioner euro. Desuden er et større antal personer tilknyttet, bl.a. de to Executive Producers, Don Edkins og Mette Heide. Projektet bliver søsat globalt den 8. oktober.

Til projektet er udformet ti spørgsmål, som man har stillet til o. 150 markante personer rundt om i verden. Svarene vil på forskellige måder indgå i præsentationen af filmene.

- Hvem ville du stemme på som verdens præsident?
- Hvad ville få dig til at starte en revolution?
- Kan terrorisme ødelægge demokrati?
- Er demokrati godt for alle?
- Er diktatorer nogensinde gode?
- Hvem styrer verden?
- Er kvinder mere demokratiske end mænd?
- Hvorfor skal vi overhovedet stemme?
- Er Gud demokratisk?
- Kan politikere løse klimaforandringen?

I Danmark vil de ti film blive vist på DR i okt., hvorefter de indgår i DFI's distribution. En del af dem bliver sendt på turné rundt i landet via dox-on-wheels. Læs mere på whydemocracy.net

NYT PÅ DFI.DK / FILMISKOLEN

SE OG ARBEJD MED DFI-FILM PÅ FILMSTRIBEN.DK

I foråret lancerede Det Danske Film-institut og Dansk BiblioteksCenter Filmstriben – en online-streaming-tjeneste, der gør det muligt for skoler og biblioteker i hele landet at se DFI-film i dvd-kvalitet direkte via internet-tet. Nu har DFI lavet et undervisningsmateriale, der udnytter Filmstribens nye tekniske muligheder i skolen. Med udgangspunkt i Hisham Zamans novellefilm *Bawke* kigger materialet på både filmfortælling og flygtningeproblematikker.

LARS VON TRIER'S UNIVERS

Nu kan landets gymnasieelever arbejde med Lars von Triers filmiske univers – på nettet, på dvd og i bogform. Forlaget Gyldendal har i samarbejde med filmselskabet Zentropa og Det Danske Filminstitut lavet undervisningsmaterialet *Lars von Trier's univers*. Materialet består af en lærebog, en dvd med klip fra Triers film samt en hjemmeside med en interaktiv medioplayer, hvor eleverne selv kan gå på opdagelse i Triers univers. Læs mere på www.trier.gyldendal.dk. Frem til 1. oktober er det gratis at tage et kig på hjemmesiden: Brugernavn: Film / Password: Trier

KUNSTEN AT GRÆDE I KOR

Peter Schønau Fogs filmatisering af Erling Jepsens roman har været en af årets danske publikums- og anmelder-succeser. Nu er filmen klar til at komme rundt i landet med skolebioordningen Med Skolen i Biografen. I den anled-

ning har DFI lavet et undervisningsmateriale til filmen. Det kan hentes gratis på dfi.dk/filmiskolen, hvor man også kan læse mere om den landsdækkende skolebioordning.

TRE NYE UDDANNELSER FOR FILMFORMIDLERE

Filminstituttet har i flere år stået for en målrettet indsats overfor børn, unge og undervisere: Børnebiffen i Cinemateket og ude i landet; undervisningsmaterialer og lærerkurser; en landsdækkende skolebioordning; FILM-X ... og meget mere. Fra de yngste børn på deres første tur i biografen til de garvede lærere, der savner inspiration til at inddrage film i undervisningen. En vigtig del af dette arbejde varetages af de lærere, pædagoger og formidlere i hele landet, der dagligt står overfor det unge publikum. Derfor er Filminstituttet nu med til at etablere tre nye efteruddannelses tilbud, der yderligere kan kvalificere arbejdet med børn og film:

'Film- og medieuddannelsen' er en efteruddannelse af lærere med særligt fokus på brugen af film i undervisningen i folkeskolen. Se dfi.dk/filmiskolen.

'Filmpilot' er efteruddannelse af pædagoger i daginstitutioner, der gør dem i stand til at inddrage film i deres arbejde med de helt små børn. Se filmpilot.dk.

Endelig er der 'Kulturformidling til børn og unge', en mere bred efteruddannelse for kunst- og kulturformidlere igangsat af Børnekulturens Netværk. Se boernogkultur.dk.



Foto: Søren Rønholdt

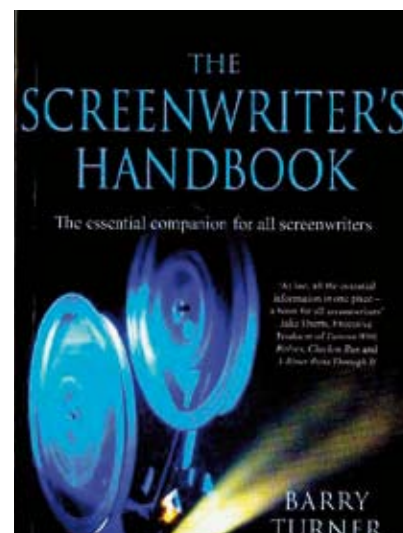
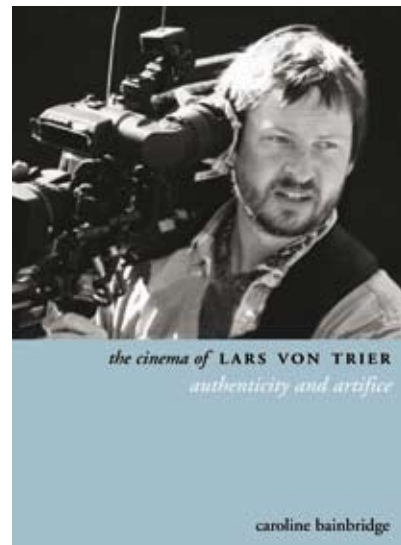
BØGER OG FILM

NYE BØGER OG FILM I CINEMATEKETS BOGHANDEL

THE CINEMA OF LARS VON TRIER

Lars von Trier har udviklet sig til at være en af de mest kontroversielle figurer i den europæiske filmkultur. Bogen her er den første dybtgående, engelsksprogede analyse af, hvilke forandringer han har tilført den moderne film, samtidig med, at den kaster et detaljeret psykoanalytisk blik på Triers spillefilm.

Caroline Bainbridge: *The cinema of Lars von Trier – Authenticity and Artifice*. Wallflower Press 2007, 224 sider, 250 kr.



THE SCREENWRITER'S HANDBOOK

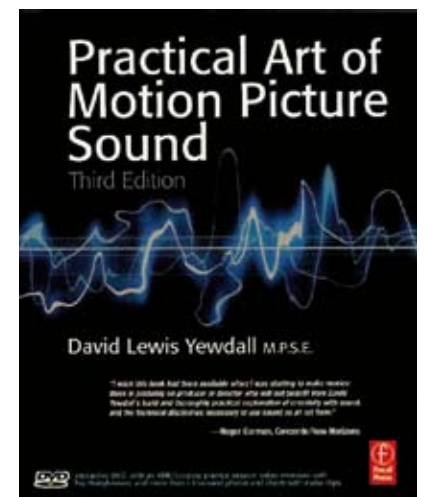
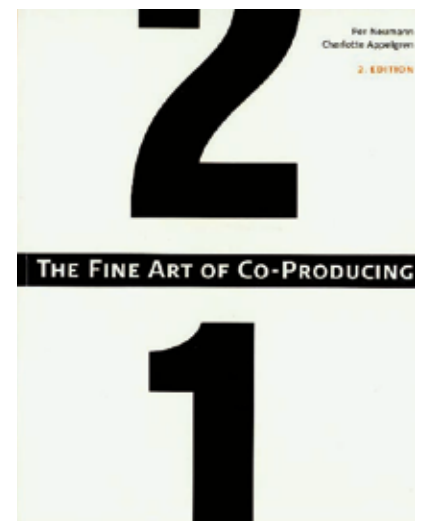
Bogen dækker alle aspekter af manuskriptskrivning med provokerende artikler og brugbare råd fra førende manuskriptforfattere o.a. En praktisk, ligetil guide.

Barry Turner: *The Screenwriter's Handbook – The essential companion for all screenwriters*. Macmillan 2007, 333 sider, 249 kr.

THE FINE ART OF CO-PRODUCING

Anden udgave af Per Neumanns og Charlotte Appelgrens nyklassiker om fordele og fælder i forbindelse med koproduktioner.

Per Neumann og Charlotte Appelgren: *The Fine Art of Co-producing – 2. Edition*. Neumann Publishing 2007, 307 sider, 275 kr.



PRACTICAL ART OF MOTION PICTURE SOUND

3. udgave af David Lewis Yewdalls bog om lyd dækker alt fra præproduktionsplanlægning over strategier og tip til selve produktionsoptagelserne til ultra-low budget strategier.

David Lewis Yewdall: *Practical Guide of Motion Picture Sound – 3. Edition*. Focal Press 2007, 582 sider, 450 kr.



MANGLER DER INNOVATION I DEN DANSKE FILMBRANCHE?

Hver ny instruktør, der uddannes på Den Danske Filmskole, matches af en nyuddannet producer. Langt de fleste finder ansættelse hos etablerede producenter, en del danner makker-skab med den instruktør, de samarbejdede med på skolen. Kun meget få slår sig op som selvstændige producenter - små produktionsenheder, som i kraft af deres uafhængighed kunne tænke anderledes, måske ville være tvunget til at tænke anderledes. Med andre ord: producenter, som ville skabe innovation. Eller er der overhovedet en sammenhæng mellem nye produktionsvirksomheder og nyskabelser?

FILM modtog i september en henvendelse fra producent Søren Juul Petersen, Zeitgeist, om ovennævnte problematik. FILM opsøgte derfor nogle yngre producenter, der har taget udfordringen op på forskellig vis, og stillede dem 3 spørgsmål. Ud over Søren Juul Petersen, der er stifter af selskabet Zeitgeist (bl.a. *Regel nr. 1* som blev produceret uden filmstøtte), er det Sarita Christensen, medstifter af Copenhagen/Bombay (med en 33 % ejerandel til Nordisk Film), og Louise Vesth, der bl.a. har gjort sig bemærket som producer af low budget filmen Råzone hos Zentropa (ligeledes uden filmstøtte).

DFI INVITERER TIL ÅBEN DEBAT

Læs Henrik Bo Nielsens svar på dfi.dk/debat - og lad os høre, hvad du tænker!

DFI åbner hermed for debatten om innovation i den danske filmbranche. Læserne inviteres derfor indenfor på dfi.dk/debat.

Vi vil gerne høre din mening om nye produktionsvirksomheder og nyskabelser i dansk film. Hvad skal der til for at optimere mulighederne for innovation i filmbranchen?

DFI.DK/DEBAT

AF STEEN BLENDSTRUP

Hvad er de største udfordringer for en nystartet producent i den danske filmbranche?

Søren Juul Petersen: At holde sig i live! At opnå anerkendelse af, at det er OK at være iværksætter i filmbranchen. I andre brancher er der en lang større forståelse for, at en tilgang af nye selskaber er nødvendig for branchens udvikling. I et sprogområde med 5,2 mio. indbyggere bliver Filminstitutet og støtte derfra omdrejningspunktet for al produktion, men DFI har ikke en iværksætterpolitik.

Sarita Christensen: At man etablerer sig rigtigt fra start! Det vil sige, at man sikrer sig en vis startkapital, er vidende om støttemulighederne og vilkårene, og at man er parat til at spille efter spillets regler. Man skal ikke tænke, det er synd for os, fordi vi er små. Man skal tænke, vi er anderledes!

Men nu sidder jeg selv som ny producent i producentforeningen, og det er da tankevækkende, at der ikke er flere nye producenter. Men hvis Filmskolen vælger at optage folk på producerlinjen, der er etablerede med ægtefælle, hund og bil, så er der ikke noget at sige til, at de nye producenter ikke skyder op, for de er ikke motiverede for at risikere for meget.

Louise Vesth: Det er at finde en balance mellem de kunstneriske ambitioner og de økonomiske muligheder - og det gælder uanset, om man er selvstændig producent eller producer i et større selskab. Som producer er man selvfølgelig beskyttet af et system, hvor det ikke er et spørgsmål om overlevelse, om

Valget skal ikke stå mellem store kommercielle produktioner og eksperimentelle film. Der skal også være plads til små kommercielle film, og dér er der brug for små, nye producenter. *Søren Juul Petersen*

produktionen bliver en succes på kort sigt – det er man som lille, ny producent.

Men både for nye producenter og producere gælder det, at vi gerne vil finde sammen med det nye talent, skabe noget nyt, reagere på det bestående, sætte vores egen dagsorden. Vi har lyst til at fortælle historier, mere eller mindre skæve. Modstanden er, at det er der også mange andre, der vil! Også etablerede virksomheder. Som støttesystemet ser ud i dag, er der fokus både på, at filmene når et stort publikum, og på, at de er kunstnerisk forsvarlige. Det er en svær balance at finde som ny.

Hvor ser du innovationspotentialer i filmbranchen?

Søren Juul Petersen: Sammenligner man med andre brancher, så er det sjældent fra de store, etablerede firmaer, at man ser innovationen, men derimod fra små, nystartede selskaber. Hos de etablerede producenter er der en naturlig tendens til at trække på de prøvede kræfter – instruktører, manuskriptforfattere osv. – der har leveret varen og tjent penge. De nystartede selskaber derimod må tage chancer også med uprøvede kræfter. New Danish Screen dækker til dels det behov, men vægten ligger på det eksperimenterende. Og det er jo ikke alle instruktører, forfattere og producenter, der vil eksperimentere. Nogle vil bare fortælle historier. Valget skal ikke stå mellem store kommercielle produktioner og eksperimentelle film. Der skal også være plads til små kommercielle film, og dér er der brug for små, nye producenter.

Sarita Christensen: Det ser jeg hos de nye selskaber og hos forskellige kreativt tænkende mennesker, som måske kommer fra forskellige brancher, og som kan være fælles om fortællinger. Man kan tage Nørrebro Teater som et eksempel, hvor Jonatan Spang, som har baggrund i standupscenen, går i et stærkt match med Kitte Wagner. Jonatan og Kitte kan helt sikkert tilføre teatret nytænkning og innovation. Det kan allerede ses på deres nye program.

Jeg tror også, vi i Danmark kan få innovation fra i større omfang at *mingle* med producenter fra andre lande. Og der vil være innovation i at tænke mere utraditionelt, når vi tænker konsulenter. Det skal være nogen med andre erfaringer, der sidder på de bevilgende poster – i dag er det næsten for forudsigeligt. Men den nye administrerende direktør er et godt eksempel på at hente folk udefra, så...

Louise Vesth: Hvis vi går ud over, at vi selvfølgelig skal lave flere gode film, så mener jeg, at innovation i ordets egentlige betydning ligger i de nye medier. De giver i fremtiden både kunstneriske og økonomiske muligheder. Med nye distributionskanaler kan vi nå ud til et andet og et større publikum og gøre det billigere. Men det vil stadig være svært at producere film, for film bliver aldrig et billigt medie. Men der er et potentiale til at lave flere film – også uden om det etablerede system.

En film som "Råzone" vil blive lettere at lave om 5-10 år; distributionsmæssigt, produktionsmæssigt og økonomisk. Men samtidig kan det blive et problem, at filmene på samme tid kan ses på nettet, i biografene og på TV. Som det ser ud nu, sælger man rettighederne til forskellige på hinanden følgende vinduer, så vi må finde ud af, hvordan vi finansierer filmene i fremtiden, når vinduerne udfordres.

Hvad er dit råd til den nye direktør for DFI i forhold til at støtte fornyelse i den danske filmbranche?

Søren Juul Petersen: Helt konkret vil mit råd lyde, at man (DFI) bliver nødt til at fokusere på innovation og iværksætteri. Man må gøre støtteordningerne mere fleksible, så konsulentordningen, 60/40-ordningen og New Danish Screen bliver suppleret med en kommerciel low budget pulje. Jeg forestiller mig noget i størrelsesordenen 8 mio. kr. årligt – ikke mere

Man skal ikke tænke, det er synd for os, fordi vi er små. Man skal tænke, vi er anderledes. *Sarita Christensen*

end støtten til en normal dansk spillefilm, og som kun kan søges af uafhængige producenter. Hvis hvert projekt kunne få 2 mio. kr. i støtte, ville det kunne danne basis for 5-8-10 små producenter, for selskaber i den størrelse vil kun kunne magte måske en produktion hvert andet år. Målet skulle være kommercielle low budget film med en distributør inde over og sigte på et salg på 50-100.000 billetter.

Sarita Christensen: Han skal turde komme med forandringer og hente talentmasse fra forskellige brancher. Nu har vi f.eks. fået en pulje til spil og digitale produktioner; den skal udfordres! Den skal ikke bare bruges til at støtte spil. Vi skal eksperimentere med den, vende den på hovedet, lave grundforskning i institutregi.

Det er min fornemmelse, at vi har fået den nye direktør for DFI i rette tid, således at vi kan få en dialog med løsningsforslag, og vi dermed kan få flere nye og unge producenter på banen. Det må være en fælles ambition, eftersom det signalerer 'talentudvikling', "nye producenter på vej" og dermed sikrer en fastholdelse af grundlaget for danskproducerede film.

Louise Vesth: Jeg vil hellere kalde det en ønskeliste. Og her mener jeg, at et vigtigt at tage fat på, hvad vi skal gøre, når den digitale tidsalder indhenter os, hvordan skal vi få de økonomiske muligheder til at matche de kunstneriske ambitioner. Vi kan komme ud i folks hjem på en måde som aldrig før, men hvordan finde vi investorer, når vi mister de eksklusive vinduer, vi har haft i den 'analoge' distribution. Som jeg ser det, øger den digitale distribution muligheden for at tjene penge, når filmen er lavet, men gør det sværere at finde investorer.

Så jeg kunne ønske, at den nye direktør vil inddrage nogle af de unge producere/producenter i et arbejde med at finde ud af, hvordan vi sikrer den nødvendige økonomi og kvalitet i en verden af digitale muligheder.

... innovation i ordets egentlige betydning ligger i de nye medier. De giver i fremtiden både kunstneriske og økonomiske muligheder. *Louise Vesth*



Producent Søren Juul Petersen, Zeitgeist Foto: Zeitgeist

SPILLEFILM / MANUS, PRODUKTIONS- OG UDVIKLINGSSTØTTE / 1. JUNI - 31. AUGUST 2007

TITEL	FORFATTER	INSTRUKTØR	PRODUCENT	KONSULENT	MANUS	UDVIKLING	PRODUKTION	I ALT
ARION	Bent Haller	Jannik Hastrup	Dansk Tegnefilm 2	TKR	40.000	0	0	420.000*
BULLERMAN	Åke Sandgren	Birger Larsen	Nordisk Film	TKR	70.000	0	0	70.000
DANIEL	Kim Leona, Morten Giese	Morten Giese	Zentropa Entertainments25	TKR	80.000	0	0	300.000
DEN DU FRYGTER	Anders Thomas Jensen, Kristian Levring	Kristian Levring	Zentropa Entertainments16	MMS	110.000	0	(LOC) 5.810.000	6.000.000
DEN GRØNLANDSKE ELITE	Rikke de Fine Licht	Louise N. D. Friedberg	Nimbus Rights	MMS	90.000	0	0	235.000
EN ENKELT TIL KORSØR	G. Duve Skovlund, G. Fredholm, M. Olsen	Gert Fredholm	Zentropa Entertainments7	MMS	50.000	0	0	500.000
ET MÆRKELT ÅR	Jannik Johansen	Jannik Johansen	Fine & Mellow Productions	TKR	70.000	0	0	70.000
GRANDE PRAIRIE	Daniel Dencik, Maja Jul Larsen	Daniel Dencik	Nimbus Rights	MMS	60.000	0	0	240.000
HEADHUNTER	Rumle Hammerich	Rumle Hammerich	Nordisk Film Production	MMS	50.000	0	0	240.000
I ET SPEJL I EN GÅDE	Jesper W. Nielsen, Jostein Gaarder	Jesper W. Nielsen	Zentropa Entertainments9	LHV	0	0	1.000.000	1.000.000
LITTLE EARTHQUAKES	Kim Fupz Aakeson	Jeppe Rønne	Cosmo Film Doc	LHV	0	250.000	0	1.433.000
PRINSESSERNE	Peter Schrøder, Vivian Nielsen	Peter Schrøder	Asta Film	MMS	90.000	0	0	90.000
RÅDGIVEREN	Per Helge Sørensen	Linda Krogsøe Holmberg	Crone Film	MMS	60.000	0	0	140.000
SMÅ MÆND MED STORE								
MINDETVÆRDSKOMPLEKSER	Ib Kastrup, Jørgen Kastrup	Ib Kastrup, Jørgen Kastrup	Zentropa Entertainments15	MMS	90.000	0	0	150.000
SPROGØ	Elsebeth Nielsen	Morten Armfred	Nordisk Film Valby	LHV	60.000	0	0	170.000
VALHALLA RISING	Nicolas Winding Refn, Roy Jacobsen	Nicolas Winding Refn	One Eye Production	MMS	0	0	(LOC) 5.000.000	5.759.635
WINGS OF LOVE	Lotte Svendsen	Lotte Svendsen	Asta Film	TKR	70.000	0	0	70.000

60/40 / SPILLEFILM / MANUS, PRODUKTIONS- OG UDVIKLINGSSTØTTE / 1. JUNI - 31. AUGUST 2007

TITEL	FORFATTER	INSTRUKTØR	PRODUCENT	KONSULENT	MANUS	UDVIKLING	PRODUKTION	I ALT
FAR TIL FIRE - PÅ HJEMMEBANE	C. Bjerre, J. Tingleff, L. C. Detlefsen, T. Glud	Claus Bjerre	ASA FILM - Far til Fire 3	60/40	0	0	5.000.000	5.000.000
JEG ELSKER DIG...TRØR JEG	Darin Mercado, Lars Mering	Lasse Spang Olsen	Nepenthe Film	60/40	0	350.000	0	350.000
KANDIDATEN	Stefan Jaworski	Kasper Barfoed	Miso Film	60/40	0	0	5.907.793	6.000.000
TEMPELRIDDERNES SKAT III: MYSTERIET OM SLANGEKRONEN VED VERDENS ENDE	Philip Lazebnik, Søren Frellesen	Giacomo Campeotto	M&M TRS III	60/40	0	0	5.500.000	5.500.000
	Anders Thomas Jensen	Tomas Villum Jensen	M & M Productions	60/40	0	500.000	0	500.000

DOKUMENTARFILM / MANUSKRIPT, PRODUKTIONS- OG UDVIKLINGSSTØTTE / 1. JUNI - 31. AUGUST 2007

TITEL	FORFATTER	INSTRUKTØR	PRODUCENT	KONSULENT	MANUS	UDVIKLING	PRODUKTION	I ALT
AL GORE FOR BØRN		Louise Detlefsen	Team Productions	MIN	30.000	0	0	30.000
DAD - A LAUGH AND A HALF		Torleif Hoppe	Blenkov & Schønnemann, Social Club Productions MHC		0	200.000	0	200.000
DAN TURÉLL								
- SÅ KORT OG MÆRKELT LIVET ER	Anders Høgsbro Østergaard	Anders Høgsbro Østergaard	Everest Pictures	MHC	0	0	1.200.000	1.251.561
DE UFORTALTE		Aage Rais-Nordentoft	Deluca Film , Fourhands Film	MIN	0	200.000	0	230.000
EN LILLE FILM OM DANSKE NISSER		Trylle Vilstrup	Tju-Bang Film 2	MIN	0	50.000	0	50.000
FAREWELL ASSASSINS	J. Rønne, M. Brügger, R. Heisterberg	Jeppe Rønne	Zentropa Entertainments25	MHC & MMS	0	345.000	0	345.000
FOLLOW THE MONEY:								
DANMARK TIL SALG		Christoffer Boe, Mads Lund	Bastard Film	DOB	0	0	800.000	1.000.000
FRA THAILAND TIL THY		Janus Metz Pedersen	Cosmo Film Doc	MHC	0	0	650.000	650.000
INTO ETERNITY		Michael Madsen	Magic Hour Films	DOB	0	99.000	0	99.000
KNUD PEDERSEN	Christoffer Boe, Frederik Jacobi	Christoffer Boe, Frederik Jacobi	Alphaville Pictures Copenhagen	DOB	80.000	0	0	80.000
ORDET FANGER	Helle Hansen	Helle Hansen	Bastard Film	DOB	0	120.000	0	150.000
PANG-PANG BRØDRE		Axel Danielson	Magic Hour Films	MIN	0	0	(LOC) 300.000	300.000
ROCKABILLY	Adam Nielsen	Adam Nielsen	Adam Nielsen Film	DOB	20.000	0	0	20.000
ROMEO & JULIUS		Sabine Hviid	Klassefilm	DOB	0	50.000	0	149.325
SUNDOWNERS		Christoffer Guldbrandsen	Everest Pictures	DOB	0	75.075	0	75.075
TANK CITY	Boris Benjamin Bertram	Boris Benjamin Bertram	Barok Film	MHC	0	0	(LOC) 650.000	809.500
UNGEREN		Nikolaj Viborg	Bastard Film	MHC	0	99.500	0	99.500
YOUNG FREUD IN GAZA	PeÅ Holmquist Film, Suzanne Khardalian	PeÅ Holmquist, Suzanne Khardalian	Final Cut Productions , Illume Oy, PeÅ Holmquist Film	DOB	0	0	150.000	150.000

NEW DANISH SCREEN - TALENTUDVIKLING / 1. JUNI - 31. AUGUST 2007

FILMTITEL	MANUSKRIPTFORFATTER	INSTRUKTØR	PRODUCENT	FORMAT	MANUSKRIPT-UDV.	PROJEKT-UDV.	PROD.-STØTTE	I ALT
DK-LAND	Kim Blidorf	Manyar I. Parwani	Zentropa Entertainments 18	0. 75 min.	60.000			60.000
GRISEN	Anders August	Dorte Høgh	M & M Productions	25-30 min.	25.000			25.000
JAGTEN	Jonathan Spang	Christian Tafdrup	Nordisk Film Production	40-45 min.		100.000		135.000
SOLESKIN	Anton C. Bidstrup	Alice de Champfleury	Nimbus Film Productions	38-42 min.	50.000			50.000
AFTALEN	Yasmine Garbi	Oliver Ussing	Zentropa Entertainments7	0. 75 min.	80.000			80.000

NY PRODUCER NDS

Nanna Mailand-Mercado skal forestå den daglige drift af puljen i samarbejde med den kunstneriske leder, Jakob Høgel. Derudover skal hun behandle og vurdere projektansøgninger ud fra en teknisk og økonomisk betragtning. Jakob Høgel og Kim Leona vil stå for den kunstneriske vurdering. Nanna Mailand-Mercado skal arbejde med både dokumentar- som fiktionsprojekter.

Nanna har en bred erfaring som producer, produktionsleder, historieudvikler og instruktørassistent bag sig. Senest har hun produceret tv-serien *Nynne*.

Hun har arbejdet både i Danmark og USA med spillefilm, tv-drama og dokumentarfilm. Hun er uddannet producer fra American Film Institute Producing Program.



Foto: Per Morten Abrahamsen

RETTELSE

I FILM#58 i artiklen 'Drømmen' på skoleskemaet (s. 32-33) er der desværre fejl i tabellen 'National fordeling af antal titler og solgte billetter i 2006 til det kommercielle biografmarked og Med skolen i biografen.'

Den korrekte tabel ser sådan ud:

NATIONAL FORDELING AF ANTAL TITLER OG SOLGTE BILLETTER I 2006 I FORHOLD TIL DET KOMMERCIELLE BIOGRAFMARKED OG MED SKOLEN I BIOGRAFEN

NATIONALITET	TITLER I BIOGRAFEN	TITLER I MSIB	BILLETTER I BIOGRAFEN	BILLETTER I MSIB
Danmark	20%	21%	25%	34%
Europa	31%	27%	16%	27%
USA	43%	24%	58%	13%
Andre	7%	27%	2%	26%

DISTRIBUTION & LANCERING / SPILLEFILM / 01. JUNI - 31. AUGUST 2007

DANSK BIOGRAFLANCERING	TILSAGN
KÆRLIGHED PÅ FILM	750.000
KOLLEGIET	500.000
TIL DØDEN OS SKILLER	500.000
KOPITILSKUD	TILSAGN
KÆRLIGHED PÅ FILM	300.000
KOLLEGIET	300.000
TIL DØDEN OS SKILLER	220.000
THE MONASTERY	24.586

DISTRIBUTION & LANCERING / KORT- OG DOKUMENTARFILM / 01. JUNI - 31. AUGUST 2007

DANSK LANCERING	TILSAGN
DET VI SER	35.000
FLYING	21.000
FUGLEN DER KUNNE SPÅ	55.000
LYSET, MØRKET OG FARVERNE	45.000
MIG OG NASER	40.000
MILOSEVIC ON TRIAL	70.000
MOD MÅLET	35.000

DISTRIBUTION & LANCERING / FESTIVALER / 01. JUNI - 31. AUGUST 2007

DANSKE FESTIVALER / SPILLEFILM	TILSAGN
NatFilm Festival, New Danish Screen	22.289

DANSKE FESTIVALER / KORT- & DOKUMENTARFILM	TILSAGN
Odense Film Festival	575.000

INTERNATIONAL FESTIVALSTØTTE	TILSAGN
45 CM, FK	3.406
45 CM, Nordisk Panorama	6.000
DAISY DIAMOND, FK	31.670
DAISY DIAMOND, Spansk FK	31.670
Dansk Film Fest: LA	52.730
DEN SORTTE MADONNA, FK	28.717
DRØMMEN, Taipei, rejse	8.928
EFTER BRYLLUPPET, Sydney, rejse	10.000
EKKO, DVD kopier	2.325
EKKO, FK	24.765
ENEMIES OF HAPPINESS	5.700
ERIK NIETZSCHE - DE UNGE ÅR, FK	32.000
FLYING	78.300
HVID NAT, FK	39.700
INDEN FOR MINE ØJNE...	10.500
KAFFEPAUSEN, FK	35.676
KAFFEPAUSEN, Locarno, rejse	6.952
KNUS, Nordisk Panorama, rejse	1.500
KUNSTEN AT GRÆDE I KOR	1.980
KUNSTEN AT GRÆDE I KOR, EFA	19.926
KÆRLIGHED PÅ FILM, FK	38.600
LILLE MAND, Giffoni, rejse	2.700
OCCUPATIONS	41.735
PÅ VEJ TIL PARADIS, FK	17.813
RENE HJERTER, Taipei, rejse	10.000
SPRÆNGFARLIG BOMBE	20.000
STUCK, Nordisk Panorama, rejse	2.120
THE MONASTERY	6.786
THE MONASTERY	100.000
TIL DØDEN OS SKILLER, FK	36.625
VIKAREN, FK2	16.175

CENTER FOR BØRN OG UNGE / 01. JUNI - 31. AUGUST 2007

	TILSAGN
Grand Teatret/Børnefilmfestival 2007	50.000

ALMEN STØTTE / 01. JUNI - 31. AUGUST 2007

	TILSAGN
Bogudgivelse "Flammen og Citronen"	10.000
BZ på tur	50.000
Danmarks Film Akademi	50.000
ECAFIC 2007	4.888
Filmbranchens Legatfond	10.000
Klassefilm/Twelve for the Future	10.000
Martin Barnewitz/Kursus i LA	3.000
Masterclass i fotografering	5.000
Nordisk Panorama	9.000
Nordisk Panorama, Christian Sønderby	1.975
Ole Bendtsen/Twelve for the Future	5.000
RAI Int. Festival of Ethnographic Film	2.000

ANDRE TILSAGN / 2007

	TILSAGN
European Think Tank	3.000.000

DOX CONNECTED

Det kom bag på de fleste, at nedrivningen af Ungdomshuset fik så mange unge i gaderne til voldelige kampe mod politiet. MySpace, YouTube og SMS har været svar på unges behov for kommunikation og eksponering og opnået en succes, som ingen havde forestillet sig på forhånd. Ved vi overhovedet, hvad der foregår blandt de unge?

Filmværkstedet/DFI vil med Dox Connected prøve at lokke den slags historier ud af en ny generation af dokumentarister. Til gengæld får deltagerne et crash-kursus i dokumentarfilm. Værkstedet lægger ud med 2 introdage i september. Med deadline den 27. sep. skal man indsende en ansøgning, for at være med i feltet.

Vi lægger ikke vægt på, at man har lavet film før. Vi lægger vægt på, at man har et drive, et ønske om at udtrykke sig - at man er engageret. Vi vælger 30 unge ud, som vi sætter på 'skolebænken' frem til nov. I den periode skal de udvikle en idé til en film under temaet 'netværk'. Vi sætter op til 10 projekter i gang med at lave en 'dummy' - til det kan man søge 20.000 kr. Til næste år vil vi så finde de 5 projekter, der får en produktionsbevilling. Den består af en udstyrsbevilling og op til 50.000 kr. Instruktør Max Kestner og Lotte Lindegaard er de 2 konsulenter, der skal stå for udvælgelsen af talenter og projekter.

Prami Larsen, leder af Filmværkstedet.

Læs mere på www.filmworkshop.dk



WWW.MEDIADESK.DK

MEDIA 2007 er EU's mediestøtteprogram, der støtter udvikling, promotion og distribution af Film, TV og Multimedie. MEDIA Desk Danmark informerer om hvordan man opnår støtte og om efteruddannelse for branchen. Tilmeld dig vores månedlige nyhedsbrev på vores website og få de seneste nyheder om støtteordninger, kurser og seminarer. Man kan altid kontakte MEDIA Desken for yderligere oplysninger: Ene Katrine Rasmussen, 3374 3467, ener@dfi.dk.

FILMKOMMENTAREN.DK

De to garvede dokumentar-aficionados, Allan Berg Nielsen, tidligere DFI-konsulent, og Tue Steen Müller, tidligere EDN-direktør med mere, har oprettet en blog, hvor de tager aktuelle danske og internationale dokumentarfilm under kærlig behandling.

OKTOBER 2007

**CINEMATEKET
DET DANSKE FILMINSTITUT**



**SUPER BABES
& ACTION BABES
HOU HSIAO-HSIEN
JEAN RENOIR
SVERAK OG SVERAK
COPENHAGEN GAY &
LESBIAN FILM FESTIVAL**

CINEMATEKETS BILLETSALG:

Gothersgade 55 / 3374 3412
Tir-fre 9:30-22:00
Lør-søn 12:00-12:00
Mandag lukket
Hent program i Cinemateket eller se www.dfi.dk/cinemateket

SULT - CAFÉ & RESTAURANT

Vognmagergade 8B / 3374 3417
Tir-fre 12:00-24:00
Lør 11:00-24:00
Søn 11:00-22:00
Mandag lukket

AFSENDER

DET DANSKE FILMINSTITUT
GOTHERSGADE 55
DK-1123 KØBENHAVN K
TLF. 3374 3400
FAX 3374 3401
WWW.DFI.DK

**RETUR VED VARIG
ADRESSEÆNDRING**

KALENDER 2007

SEPTEMBER

20.09 - 29.09	SAN SEBASTIAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, SPANIEN WWW.SANSEBASTIANFESTIVAL.COM
20.09 - 30.09	COPENHAGEN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL WWW.COPENHAGENFILMFESTIVAL.COM
21.09 - 26.09	NORDISK PANORAMA, OULU, FINLAND WWW.NORDISKPANORAMA.COM
27.09 - 04.10	FILMFEST HAMBURG, TYSKLAND / WWW.FILMFESTHAMBURG.DE
27.09 - 12.10	VANCOUVER INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, CANADA WWW.VIFF.ORG
28.09 - 14.10	NEW YORK FILM FESTIVAL, USA / WWW.FILMLINC.COM

OKTOBER

CINEMATEKET	FILMSERIER: HOU HSIAO-HSIEN, DEN KVINDelige HEIT, JEAN RENOIR, SVERAK OG SVERAK, COPENHAGEN GAY & LESBIAN FILM FESTIVAL
04.10 - 12.10	PUSAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, KOREA / WWW.PIFF.ORG
04.10 - 17.10	CHICAGO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, USA / WWW.CHICAGOFILMFESTIVAL.COM
08.10 - 12.10	MIP.COM, CANNES, FRANKRIG / WWW.MIP.COM
09.10 - 20.10	FLANDERS INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, GENT, BELGIE / WWW.FILMFESTIVAL.BE
15.10 - 18.10	SHOWEAST, ORLANDO, USA / WWW.SHOWEAST.COM
17.10 - 01.11	LONDON FILM FESTIVAL / WWW.LFF.ORG.UK
18.10 - 21.10	CINEKID INTERNATIONAL, AMSTERDAM, HOLLAND / WWW.CINEKID.NL
18.10 - 27.10	ROM FILM FEST, ITALIEN / WWW.ROMACINEMAFEST.COM
19.10 - 28.10	COPENHAGEN GAY & LESBIAN FILM FESTIVAL / WWW.CGLFF.DK
19.10 - 31.10	WIEN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, ØSTRIG / WWW.VIENNALE.AT
19.10 - 01.11	SAO PAULO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, BRASILIEN / WWW.MOSTRA.ORG
20.10 - 28.10	TOKYO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, JAPAN / WWW.TIFF.JP.NET
22.10 - 28.10	UPPSALA INTERNATIONAL SHORT FILM FESTIVAL, SVERIGE / WWW.SHORTFILMFESTIVAL.COM
23.10 - 28.10	AARHUS FESTIVAL / WWW.AARHUSFILMFESTIVAL.DK
26.10 - 03.11	VALLADOLID INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, SPANIEN / WWW.SEMINCL.COM
31.10 - 04.11	NORDISKE FILMDAGE I LÜBECK, TYSKLAND / WWW.FILMTAGE.LUEBECK.DE
31.10 - 07.11	AMERICAN FILM MARKET, AFM, SANTA MONICA, USA / WWW.AMERICANFILMMARKET.COM

NOVEMBER

CINEMATEKET FILMSERIER:	DARIO ARGENTO, STEVE BUSCEMI, GINGER AND FRED, RUMÆNSK FILM, THE WARHOL FACTORY, PEDRO COSTA, CPH:DOX, DANISH ADVENTURE FILM FESTIVAL
01.11 - 11.11	AFI FEST, LOS ANGELES, USA / WWW.AFI.COM/AFIFEST
09.11 - 18.11	CPH:DOX, COPENHAGEN INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL / WWW.CPHDOX.DK
12.11 - 21.11	INTERNATIONAL FILMFESTIVAL MANNHEIM-HEIDELBERG, MANNHEIM, GERMANY WWW.MANNHEIMFILMFESTIVAL.COM
22.11 - 02.12	IDFA, INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL, AMSTERDAM, HOLLAND WWW.IDFA.NL

DECEMBER

01.12	EUROPEAN FILM AWARDS, BERLIN, TYSKLAND / WWW.EUROPEANFILMACADEMY.ORG
-------	--

JANUAR

17.01 - 27.01	SUNDANCE FILM FESTIVAL, USA / WWW.SUNDANCE.ORG
22.01	NOMINERINGER TIL ACADEMY AWARDS OFFENTLIGGØRES
23.01 - 03.02	INTERNATIONAL FILM FESTIVAL ROTTERDAM, HOLLAND / WWW.FILMFESTIVALROTTERDAM.COM
25.01 - 04.02	GÖTEBORG FILM FESTIVAL, SVERIGE / WWW.GÖTEBORG.FILMFESTIVAL.ORG

FEBRUAR

01.02 - 09.02	CLERMONT-FERRAND SHORT FILM FESTIVAL, FRANKRIG / WWW.CLERMONT-FILMFEST.COM
07.02 - 17.02	BERLIN FILMFESTIVAL, TYSKLAND / WWW.BERLINALE.DE
24.02	UDDELING AF ACADEMY AWARDS, LOS ANGELES, USA / WWW.OSCARS.ORG

MARTS

01.03 - 02.03	BUSTER INTERNATIONAL BØRNEFILMFESTIVAL, KØBENHAVN / WWW.BUSTER.DK
---------------	---

MAJ

14.05 - 25.05	CANNES FESTIVAL, FRANKRIG / WWW.FESTIVAL-CANNES.FR
---------------	--

FORTLØBENDE OPDATERING: DFI.DK/AKTUELT/KALENDER
OPLYSNING OM CINEMATEKET'S ARRANGEMENTER: CINEMATEKET.DK

MAX RÉE / UDSTILLING I BIBLIOTEKET

Danmarks første Oscarvinder, kostumetegneren Max Réé (1889-1953), er hovedpersonen i den udstilling, som DFI's bibliotek viser i perioden 4 sep. - 1. feb. 2008. Réé blev opdaget af teatermanden Max Reinhardt, som tog ham med til Amerika i 1920'erne. Max Réé blev hurtigt et navn i Hollywood, hvor han arbejdede med Erich von Stroheim, Greta Garbo, Gloria Swanson og Lilian Gish. Han blev leder af 'artdirection' hos R.K.O. og modtog i 1931 en Oscar for sit arbejde på den store episke western *Cimarron*. Udstillingen viser originale kostumetegninger, ori-ginale stills fra Max Réé's personlige samling med mere.

Udstillingen er åben i bibliotekets åbningstid: tir. og tor. 12-19:00, ons. og fre. 12-16:00.



Greta Garbo og Max Réé Foto: DFI Billed- & plakatarktiv

PERSEPOLIS / UDSTILLING I CINEMATEKET

Persepolis er en både barsk og humoristisk tegnefilm om en pige, Marjane, der vokser op i Teheran. Tiden er 1970'erne og 80'erne - hverdagen mærket af krig, revolution og fanatisme.

Samtidig er 'Persepolis' en universel historie om at blive voksen. Med den fascination af musik, mode og moral, der hører til - og ikke mindst oprør mod autoriteter. Marjane forlader som 14-årig Iran og rejser i eksil i Europa. På grund af kulturforskellene er det dog en lige så stor udfordring.

Filmens naive streg står i kontrast til de voldsomme ting, Marjane oplever. Men enkelheden afspejler samtidig den præcision, der er i hendes observationer.

'Persepolis' er selvbiografisk og skabt af Marjane Satrapi (f. 1969). Som grafisk fortælling er den blevet en international

bestseller, og filmatiseringen blev ved Cannes-festivalen 2007 belønnet med Juryens Specialpris. Filmen er instrueret af Marjane Satrapi selv i samarbejde med en anden tegner, sorthumoristen Vincent Paronnaud.

Udstillingen består af billeder fra filmen samt skitser og arbejdstegninger, hvor man kan følge processen med at omsætte tegneserien til levende billeder.

Persepolis har dansk biografipremiere 12. okt. Udstillingen kan ses fra den 19. sept. til 4. nov.



Marjane Satrapi Foto: Maria Ortiz

NYT BESTYRELSES- MEDLEM / CHR. S. NISSEN

Efter indstilling fra Kortfilmrådet har kulturministeriet udpeget fhv. generaldirektør i DR, Chr. S. Nissen, til at efterfølge Torben Krogh i Det Danske Filminstituts bestyrelse. Chr. S. Nissen er indtrådt.



Foto: Agnete Schlichtkrull