

OVERGANGSRITUALER

Efter novellefilmen *Fucking 14* folder Christina Rosendahl nu tre teenagepigers grænsesøgende leg med overgangsriter ud i spillefilmen *Supervoksen*, der er drevet af energi og håbet om at kunne gøre et indtryk i den alder, hvor sjælen står allermest åben.

SIDE 3

FEMÅRSPLANER I RYESGADE

Efter i årevis at have kigget misundeligt efter kassedamers og pædagogers lave, men dog faste, lønninger er 14 års hårdt arbejde nu for alvor vendt for Rasmus Thorsen og Tomas Hostrup-Larsen. Mød folkene bag en af dansk films succes historier: Cosmo Film.

SIDE 9

3X3 I VIRKELIGHEDEN

Allan Berg Nielsen sætter fokus på ni instruktører, fotografer og klippere, som på hver sin måde har præget dansk dokumentarfilm henover de senere år. Det giver anledning til overvejelser over udviklingstendenser, stilistiske brud og nye tonearter.

SIDE 12

./|FILM|./|

#51

FILM UDGIVES OG DISTRIBUERES AF DET DANSKE FILMINSTITUT / JUNI 2006



:/FILM:/



FILM #51
Juni 2006 / 7. årgang

UDGIVET AF Det Danske Filminstitut
REDAKTØRER Agnete Dorph Stjernfelt, Susanna Neimann
DESIGN Rasmus Koch
AD Morten Bak
TYPOGRAFI Cendia, Millton, Underton
PAPIR Munken Lynx 100 gr.
TRYK Holmen Center Tryk A/S
OPLAG 6.500 **ISSN** 1399-2813
FORSIDE *Supervoksen*. Foto: Jens Juncker-Jensen

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



Mig og dig



Cosmo



Kim Foss



Nedbrudte nerver

OVERGANGSRITUALER

Christina Rosendahl folder tre teenagepigers grænsesøgende leg med overgangsriter ud i *Supervoksen*.

SIDE 3

OVERFLADENS SANDHED

Max Kestner om *Mig og dig*

SIDE 6

FEMÅRSPLANER I RYESGADE

Mød folkene bag dansk films seneste succeshistorie: Cosmo Film.

SIDE 9

3x3 I VIRKELIGHEDEN

FILM sætter fokus på ni instruktører, fotografer og klippere, som har præget dansk dokumentarisme de senere år.

SIDE 12

PASSIONERET PITCHER

Melanie Friesen fra Strategic Film Marketing Workshop i Luxembourg, delte ud af sine erfaringer på seminaret *Sådan sælger du din film på det internationale marked*.

SIDE 20

REJSENDE I DANSK FILM

Professor Mette Hjort rejser verden tynd med dansk film under armen, overalt oplever hun stor interesse for dansk film blandt forskere og studerende.

SIDE 22

FILM RUNDER DE 50

SIDE 24

NATTENS GODE GERNINGER

Den første film, han importerede, var den tyske horror-kultklassiker *Nekromantik*. Nu skal Kim Foss tage sig af drift og import til Københavns traditionsrige arthouse-biograf Grand.

SIDE 26

ORGANISK SOAP

Manuskriptet til Berlin-prisvinderen *En Soap* var baseret på improviseret skuespil.

SIDE 28

POLITIK OG MAGI

Thessaloniki Documentary Festival er et af dokumentarfilmens vigtige, internationale mødesteder.

SIDE 30

ØKONOMIEN I DANSKE SPILLEFILM 1999-2005

Hovedresultaterne fra Filminstitutets økonomianalyse.

SIDE 32

THINKTANK

Henning Camre fortæller om Copenhagen ThinkTank - et ambitiøst forsøg på at nytænke europæisk filmpolitik.

SIDE 36

SIMULTAN PREMIERE

Ifølge en ny rapport vil nettoomsætningen stige med så meget som 36% per film ved parallel biograf- og DVD-premiere.

SIDE 38

A.W. SANDBERG / DANISH SILENT CLASSICS

DFI udgiver to stumfilm fra Nordisk Films førende instruktør i 1920'erne: A.W. Sandberg.

SIDE 40

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

SIDE 42



Foto: Per Morten Abrahamsen

OVERGANGS RITUALER

Efter novellefilmen *Fucking 14* folder Christina Rosendahl nu tre teenagepigers grænsesøgende leg med overgangsriter ud i spillefilmen *Supervoksen*, der er drevet af ENERGI og håbet om at kunne gøre et indtryk i den alder, hvor sjælen står allermost åben.

AF EVA NOVRUP REDVALL

Hvad er egentlig forskellen på børn og voksne?

Det bruger de tre piger i Christina Rosendahls debutspillefilm *Supervoksen* meget energi på at tænke over. Hvorfor skal de være i et venteværelse mellem at være barn og ung? Og hvad kan man gøre for at blive taget så seriøst, som man selv mener, man fortjener at blive taget? I *Supervoksen* arbejder i.g.erne Rebekka, Claudia og Sofie sig frem til, at de vil lave deres egne overgangsritualer. De laver en flipflapper af papir, hvor man ved at vælge en række tal, når ind til en opgave, som de andre har defineret. Den stillede opgave skal løses, og når det er gjort, vil man komme ud på den anden side som et nyt og ikke mindst mere voksent menneske.

De fleste af opgaverne handler i en eller anden form om at udforske sin seksualitet, og det er der en klar grund til. Da Christina Rosendahl og manuskriptforfatteren Mette Heeno bestemte sig for at skrive om de unge pigers univers, brugte de nemlig indledningsvis meget tid på at tænke over det store spørgsmål om forskellen på børn og voksne. Hvornår er man det ene, og hvornår er man det andet? Hvordan er det, når man ikke må køre på børnebillet, men heller ikke må købe vodka? Hvordan finder man ud af, hvem man er, og hvad man vil – og så alt det der med kærligheden? Som Christina Rosendahl fortæller under en pause fra det sidste lydarbejde på filmen, kom svarene hurtigt til at dreje sig om seksualiteten som en afgørende kraft.

”Ungdomsfilm handler i sagens natur tit om, hvad det vil sige at være ung, og dermed også om, hvad det vil sige at være barn eller voksen. Mette og jeg snakkede meget om de ting, inden vi gik i gang, og vi kom frem til, at det centrale for vores historie var, at ungdommen er den tid, hvor seksualiteten forandrer sig. Det blev den lup, vi kiggede på materialet med. Seksualiteten er hele tiden til stede i materialet som en aktiv kraft, for det er den mølle, pigerne skal igennem.

Filmen er meget en hyldest til den energi, der ligger i at udforske seksualiteten og prøve at finde ud af, hvem man egentlig er. Vi er ikke ude i at ville belære nogen om, hvad de må eller ikke må. Her går pigerne på nettet og finder partnere, og det moraliserer vi ikke over, at de ikke må. De får lov at forske i det, og så kigger vi på, hvad de finder ud af omkring sig selv undervejs. Som voksen kan det være svært at huske, hvor grænseoverskridende overgangen til en voksen seksualitet var. Det er det, vi har prøvet at skildre.

Den historie kan ses med helt forskellige øjne afhængig af, om man er på pigernes alder, eller ser den som voksen. De unge synes f.eks., det er helt vildt, når en af pigerne møder en 31-årig mand, for han er bare såååå gammel. Sådan ser man ikke på



Foto: Jens Juncker-Jensen

det som voksen. Vi ser nogle andre ting i det møde, og det er noget af det spændende med ungdomsfilm: Der er hele tiden en dobbelthed. Noget af det smukke ved ungdomsfilm som genre er, at den på den måde tit kan bevæge sig på flere planer.”

MÅLRETTET DEBUTSTRATEGI

Christina Rosendahl blev færdig på den selvstændige filmuddannelse Super 16 i efteråret 2004. Undervejs lavede hun bl.a. dokumentarfilmen *Stjernekligger* om søsteren Pernille Rosendahls band Swan Lee samt *Magten over kærligheden*, (indgik i antologien *Magtens billeder*), der følger fem juristers arbejde med at afgøre forældrestridigheder om børn i Københavns Overpræsidium. På fiktionsfronten instruerede hun den korte børnefilm *Lauges kat* og så afgangsfilmene *Fucking 14*, som var et bevidst forsøg på at køre sig selv i stilling til at debutere med en spillefilm.

”Mette Heeno har også skrevet manuskriptet til *Fucking 14*, og vi lavede helt klart den film for at kunne lave en spillefilm om samme emne bagefter. Det har været meget målrettet. Både i forhold til at udforske temaerne i materialet; men også for at jeg skulle få lejlighed til at arbejde med amatørskuespillere. At instruere skuespillere er noget af det, jeg har mindst erfaring med, og det fik jeg lov til i *Fucking 14*, hvor både Emma Leth og Cyron Melville fra *Supervoksen* er med.

Mette og jeg vidste godt, at det ville være svært for mig som debutant at komme igennem hele det

der spillefilmgame, og derfor var det vigtigt at lave en afgangsfilm, der klart pegede i retning af det næste projekt. Afgangsfilmene skulle vise, at vi var klar til at løfte en spillefilm. Og siden er det gået helt vildt stærkt. Vi fik penge til den her et år efter, at jeg var færdig på Super 16, og så har vi bare kørt på.

Jeg tror, at en af grundene til, at det er gået så hurtigt, er min egen energi. Jeg vil gerne have, at det skal gå stærkt. Jeg vil gerne i gang. Noget af det, jeg har fået med mig fra Super 16, er den der holdning, at det kan da godt være, at der bliver sagt nej; men jeg sparker bare døren ind alligevel. Den der uhæmmede energi er en god ting at have med sig. Man vælter ind ad døren og forklarer folk, at ens projekt er helt vildt fedt, og at man har så meget energi, der bare skal ud. Vil I være med eller ikke? Heldigvis ville folk være med, og det skyldes måske bl.a. den der følelse af, at det helt enkelt ikke kan stoppes.”

BILLEDERNE SKAL MED

Energi har været et af de drivende ord for projektet helt fra starten. Christina Rosendahl insisterede allerede ved de indledende møder på, at energien i projektet skulle bevares – der skulle være tempo i samtalerne om filmen, og der skulle ikke gå for lang tid mellem møderne. Det fremlagde hun som en præmis for projektet, og den var der lydhørhed overfor. Siden er energien blevet kanaliseret over i filmen, hvor Christina Rosendahl fra starten formulerede et visuelt koncept, der skulle præge helheden.

”I de første faser af en film bliver man meget fanget i kun at snakke om historie og tema. Det handler om dramaturgi og karakterudvikling; men det er lige så vigtigt at have det visuelle koncept med fra starten. Fotografen, Sebastian Vinterø, og jeg bestemte os fra starten for tre ting: Vi ville arbejde meget med zoom, vi ville bruge slow motion som et tilbagevendende element, og så ville vi prøve at arbejde videre med nogle fjernstyrede overvågningskameraer, jeg tidligere havde brugt til en koncertfilm.

Vi syntes, at det var spændende at udforske, hvad man kan bruge zoomen til fortælle-mæssigt. Hvad gør det, når man zoomer ind og ud i stedet for at klippe?

Slow motion kan også fortælle virkelig meget, f.eks. hvis man vil skabe forskel mellem, hvordan en scene opleves objektivt – hvordan den ser ud – og hvordan den føles for hovedkarakteren. Og så havde vi lyst til at arbejde med de her fjernstyrede kameraer ud fra et princip om, at kameraet kun må gøre én ting ad gangen. Tilde eller panorere eller zoome. Det giver sådan en lidt mekanisk stil, som vi følte kunne give en følelse af noget autentisk.”

FORTÆLLING MED FARVER

Efter at have arbejdet meget med dokumentarfilm oplevede Christina Rosendahl, at den største udfordring ved debutspillefilmen var spørgsmålet om, hvordan man skaber en følelse af autenticitet i en fiktiv historie.

”Karaktererne er meget ’en blondine med store nødder’, ’en lille forsagt bogorm’ og ’den politiske rebel’. (...) Generelt er de voksne universer ret farveløse. Når teenagerne så kommer ind, eksploderer farverne i rummet.”

”I dokumentarfilm er der rigtigt meget nerve i, at man hele tiden har virkeligheden med. Det voldte mig meget besvær at finde ud af, hvordan man puster liv i konstrueret fiktion og skaber en autenticitet i dét sprog. Jeg fandt frem til, at jeg ville prøve at behandle materialet som ikoner. Jeg ville rendyrke karaktererne og miljøerne. Karaktererne er meget ’en blondine med store nødder’, ’en lille forsagt bogorm’ og ’den politiske rebel’. Jeg ønskede at rendyrke nogle genkendelige elementer, og være ren omkring det og ikke blande andet ind i det. Jeg stolede på, at der ville opstå en følelse af autenticitet, hvis jeg skar ind til benet og var meget klar i forhold til, hvad jeg ville fortælle, og så arbejdede bevidst med at skabe en virkelighed med nerve ud fra det.

Karakterernes miljøer har været vigtige i den proces, hvor jeg fra starten har valgt en bestemt stil til hvert sted. Forældrenes hus er meget hjemme hos hr. og fru Brun, og deres hjem er superamerikansk. Amerikansk villa, amerikansk bil, amerikansk stenvæg, og hvis man kigger efter, er der billeder af amerikanske prærier på væggene. Det hele er *American style* hos dem, og det er selvfølgelig at sætte tingene på spidsen; men det skaber en egen virkelighed og en kontrast til de unges universer, som har en helt anden stil. Generelt er de voksne universer ret farveløse. Når teenagerne så kommer ind, eksploderer farverne i rummet. Med deres tøj og tasker i stærke farver og hele deres kulørte tilgang til verden. Den slags er utroligt spændende at arbejde med. Der ligger jo en kæmpe fortælling i at arbejde med farver på den måde.”

USKYLDIG OPVÆKST

De fleste ungdomsfilm indeholder i en eller anden form en konflikt mellem unge og deres forældre. I *Supervoksen* portrætterer Lars Brygman og Charlotte Sieling det velmenende forældrepar, der bare ikke forstår, hvad der foregår i deres datters, Rebekkas, hoved. Farmand prøver at forkæle med slik; men Rebekka forklarer ham afvisende ham, at hun altså ikke længere er et lille barn, der leger og spiser slik. Hendes far svarer, at han da kan købe en flaske vodka, så de kan drikke sig fulde og brække sig sammen i stedet for. Den går ikke hjem hos Rebekka, der ser det som den ultimative straf at havne i sommerhus med forældrene, når man nu hellere vil hænge ud med veninderne og har livsvigtige ritualer at gennemføre.

Forældrene som modpol til de unge var et element, der blev arbejdet meget med i forhold til manuskriptet. For det var vigtigt for Christina Rosendahl, at man ikke skulle kunne give forældrene eller de unges opvækstmiljøer skylden for de ting, pigerne laver eller havner i.

”Fordi vi fra starten ville undersøge den dér energi, som pigerne har, så var det vigtigt at proppe dem ind i et miljø, som ikke skulle bære skylden for noget. Hvis man f.eks. tager en film som *Bagland*

– som selvfølgelig er ude i et helt andet ærinde – så er der i miljøerne en masse forklaringer på, hvordan de unges problemer ligger i deres opvækst. De problemer, vi har villet beskrive, er mere universelle urproblemer omkring overgangen fra barn til voksen. Derfor måtte miljøerne/forældrene ikke virke som forklaringer eller undskyldninger.

Så vi har arbejdet meget med, at forældrene på den ene side skal virke helt vildt latterlige, for det synes teenagere nu engang, at forældre er. Men på den anden side kan et voksent publikum godt forstå, hvorfor de gør, som de gør. Det er igen den dobbelthed, som ungdomsfilmene har. Det kan være en svær balance; men man kan også lege meget med de forskellige lag.”

KONTAKT MED MILJØET

Supervoksen skildrer en teenageverden af i dag med alt, hvad det indebærer – i skolen, til festerne, mellem vennerne – og ikke mindst mellem kønnene. For Rosendahl har det vigtige været, at unge føler, at det er *deres* hverdag og verden, der skildres – skal der f.eks. være fest, så skal man have følelsen af at være til fed fest.

Som udgangspunkt mener hun imidlertid ikke, at det er nok at *researche* sig ind på livet af miljøet, omgangsformerne og ritualerne: ”Det nytter f.eks. ikke noget at gå ud og *researche* på, hvad unge hører af musik. Du skal *selv* høre den slags musik, ellers går det ikke. Man skal *selv* være barnlig, hvis man vil fortælle den her slags historier – og på en eller anden måde være i kontakt med miljøet i forvejen. Jeg hører den slags musik, de hører. Jeg hører også alt muligt andet; men jeg hører det og er på bølgelængde med det. Og så har jeg haft kontakt med Emma, siden vi lavede *Fucking 14*. Vi har fået et meget nært forhold ud over det at lave film, og jeg hører en del om, hvad der sker i miljøet, gennem hende.

Men vi har nu også lavet en del *research*. Især inden vi lavede *Fucking 14*, hvor vi bl.a. snakkede med sexkonsulenter og læste mange brevkasser i Vi Unge. Det, vi fandt ud af, er, at der virkelig er gang i den! Det var interessant at komme ind på livet af, for jeg var i virkeligheden selv ret hæmmet som teenager. Jeg var ikke specielt fremme på beatet. Jeg syntes, at det var enormt svært med alt det der med seksualitet – og så er det jo fedt som filminstruktør nu bagefter at kunne smide hæmningerne, når man går på arbejde. Og så tage dem på igen, når man kommer hjem.”

DEN ÅBNE UNGDOM

I dansk film er mange unge instruktører gennem årene debuteret med en børne- eller ungdomsfilm, og for Rosendahl er det et indlysende sted at starte:

”Der er en mindre oppiske stemning omkring at lave en børne- eller ungdomsfilm, og det er mit indtryk, at det er nemmere at komme til. Dels fordi vi jo i Danmark har valgt at satse økonomisk på de

film, dels fordi der af mærkelige grunde er mindre prestige i det.

Som instruktør ser jeg det også som en stor styrke, at man selv kommer godt ned i de der teenageår, som har været vigtige i dannelsen af ens person, og som formodentlig vil give stof til mange senere film. Det er ikke dumt at få tænkt over alt det, der sker, når man udvikler sig i de år. Man får gravet i det personlige materiale.

Personligt synes jeg, at det er fucking cool at lave ungdomsfilm, og jeg kan godt blive lidt træt af, at medierne behandler det som et reservat og noget mindre prestigefyldt. Ungdomsfilm er en type film, der kan meget mere, end man umiddelbart går rundt og tror, fordi ungdommen er den fase i ens liv, hvor man er fuldstændigt åben over for alt. Unge er forbløffende fordomsfri. De tager alt ind. De hører al slags musik. De er hippier den ene dag, punkere den næste og kommer i små stewardesse-outfits med stiletter og netstrømper ugen efter. De har en helt vild grådighed på livet, og sjælen står åben på en anden måde end hos voksne. Jeg kan huske, da jeg så *Zappa* og andre af Niels Malmros’ film. De gjorde et utroligt indtryk. Jeg husker de film bedre end noget andet, fordi jeg så dem på det tidspunkt. Og det er noget unikt, man har mulighed for inden for ungdomsfilmene: Man har virkelig mulighed for at gøre et indtryk,” siger hun og afslutter: ”Jeg håber, at min film kan være med til at åbne for nogle film, der arbejder meget med stil. Man kan så meget med billeder og lyd, og jeg synes, det er fedt at se film, der arbejder bevidst med at udforske det og skabe sin egen stil. Min film er et stilistisk væsen. Der er foretaget nogle markante valg og greb, som præger helheden. På film har man jo et kæmpestort alfabet at arbejde med, og jeg savner, at man eksperimenterer mere med det. Jeg kunne godt tænke mig lidt mere halvfjerds-ånd i dansk film – at det bliver tydeligere, hvor forelskede folk er i mediet. Det behøver jo ikke være specielt dyrt. Det koster f.eks. ikke noget at *frame* anderledes.” ■

CHRISTINA ROSENDAHL

Født 1971. Uddannet instruktør fra den alternative filmskole Super 16. Film: *En streg* 2001, *Stjerneklipper* 2002, *Lauges kat* 2003, *Fucking 14* 2004.

SUPERVOKSEN

INSTRUKTION Christina Rosendahl **MANUSKRIFT** Mette Heeno **FOTO** Sebastian Winterø **LYD** Morten Groth Brandt, Peter Albrechtsen **KLIP** Morten Højbjerg **KOMPONIST** Mikael Vagn Larsen **PRODUCTION DESIGN** Torben Stig Nielsen **MEDVIRKENDE** Emma Leth, Cathrine Bjørn, Amalie Lindegård, Charlotte Sieling, Cyron Bjørn Melville, Sebastian Jessen, Niklas Lundstrøm, Nikolaj Coster Waldau, Karen-Lise Mynster, Lars Brygmann **PRODUCER** Thomas Heinesen Executive producer Kim Magnusson **PRODUKTION** Nordisk Film.



OVERFLADENS SANDHED

Efter at være brudt igennem såvel den danske som den internationale lydmur med filmene *Nede på jorden* (2001/2004) og *Rejsen på Ophavet* (2004) er Max Kestner nu tilbage med en portrætfilm-forklædt-som-komedie med titlen *Mig og Dig*. Filmen - der skal lanceres af dox-on-wheels - handler om vennen Rasmus Nøhr, og den er lavet efter lystprincippet: Hellere fortælle en god røverhistorie, hvor yndlingsmaterialet kommer til sin ret, end tegne et regelret musikerportræt, hvor stoffet underlægges krav om at få alle facts og facetter med.

AF LARS MOVIN

Det er ikke til at se det, hvis man ikke lige ve' det. Men den lidt uglede fyr, der ligger og gasser sig under dynen i åbningsscenen i Max Kestners nye film, *Mig og Dig*, er på det tidspunkt, hvor filmen optages, manager for det danske musikfænomen Rasmus Nøhr. Fyren hedder Morten Holm, og straks efter åbningssekvensen fortæller han, at samarbejdet mellem de to er kommet i stand ved lidt af et tilfælde. Rasmus Nøhr og Morten Holm er gamle venner fra de internationale gambler-cirkler, de har rejst og deltaget i turneringer sammen, men nu har Nøhr skiftet spor, han er begyndt at skrive sange, og en tredje bekendt, Gustav Hansen - senere verdensberømt pokermillionær under navnet Gus Hansen - har skudt 100.000 kroner i drømmen om at indspille et album.

Samme Gustav Hansen dukker op i næste scene, hvor han og Nøhr står i snevejr på trappen uden for en kontorbygning og evaluerer et netop overstået møde med et pladeselskab. Nøhr insisterer på, at Hansen betragter sin investering i projektet som en forretning. "Hvis det første album bliver en succes, er du selvfølgelig også med på det andet," lover Nøhr.

Herfra begynder tingene at gå skævt. Det pladeselskab, som Nøhr i første omgang har fået kontakt til, lever ikke op til forventningerne. Og hvad angår Morten Holm, skal kombinationen af venskab og professionelt samarbejde hen ad vejen vise sig at være alt andet end uproblematisk. Under planlægningsmøderne sprøjter idéerne af Holm, men når det kommer til at realisere de mange indfald, kniber det noget. Ikke alene optræder Holm gerne i undertøj eller badekåbe og følger hellere med i fodbold på tv end lytter til sin klient; en stort anlagt turné til Ålborg viser sig også at skrumpes ind til en mindre katastrofe bestående af to ulønnede jobs, det ene på et plejehjem, det andet på en sodavandsbar for tidligere stofmisbrugere. Så er det trods alt godt, at de to venner på vejen hjem til København kan rette lidt op på underskuddet med lidt pokerspil i Odense.

GÅR EFTER OVERFLADEN

Fornemmer man i ovenstående en undertone af komedie, er det slet ikke forkert. Trods et reelt element af dokumentarisk reportage er *Mig og Dig* fortalt i et sprog, der giver stærke mindelser om Kestners gennembrudsfilm, *Nede på jorden*, en såkaldt dokumentarisk hverdagskomedie - først ud-

sendt som tv-serie, senere som biografilm. En film, som ifølge instruktøren netop var en fortælling, ikke en reportage. Ligesom det var tilfældet med *Nede på jorden*, er *Mig og Dig* afviklet i et billedsprog, der normalt forbindes med en vis type spillefilm: primært faste indstillinger med kameraet på stativ, totaler, hvor den enkelte situation, scene, afvikles inden for rammerne af en optagelse, der kan virke planlagt, gennemtænkt, måske ligefrem indstuderet. Og ligesom Max Kestner med egne ord sætter en ære i at *instruere* sine film – dokumentarisme eller ej – lægger han ikke skjul på, at han i sine film, også i den nye, går efter overfladen og gerne gør sine

“Jeg har været meget tiltrukket af den friskhed, der var i det miljø, som Rasmus og Morten var en del af (...) Det er sådan: Hvorfor ikke lige prøve at blive rockstjerne? Eller: Okay, du kan da godt lige låne 100.000 kroner af mig.”

karakterer mere enkle, end de i virkeligheden er.

“Det er ikke sådan, at jeg ikke er interesseret i det psykologiske i forhold til film generelt,” siger Max Kestner. “Jeg kan godt lide at se dramaer. Men når jeg selv laver film, går jeg mest efter de håndgribelige ting. Jeg er interesseret i det, jeg kan se og røre ved, i hvilket tøj folk har på, hvad de foretager sig, og den slags. Hvorfor det er sådan, ved jeg ikke. Men det er klart, at når man fokuserer på de lidt mere udvendige ting, så trækker det let over i retning af komedie, fordi man så ikke nødvendigvis uddyber personernes psykologiske aspekter eller forklarer deres bevæggrunde, hvorfor de gør, som de gør, og så videre.”

FASCINATON AF DET ALMINDELIGE

“Måske hænger det sammen med, at jeg ikke er så interesseret i det fantastiske. Jeg går ikke efter ekstremer. Grundlæggende er det det almindelige, der fascinerer mig. Jeg synes, at det er sjovere at få øje på ligheder end på forskelle. At se mønstrene. Derfor er min drømmehovedperson ikke det mest usædvanlige menneske, men snarere det mest almindelige menneske. Det er nok også derfor, Rasmus Nøhr for mig er en mere oplagt hovedperson end Morten Holm. For mig er Rasmus helt almindelig, samtidig med at han er enormt modig. Han har denne kombination af på den ene side at være ligesom alle os andre og spise lidt for meget grillmad og ryge lidt for meget hash og stå lidt for sent op om morgenen og på den anden side at turde satse sig selv, at sætte noget på spil, at udleve sine potentialer – hvilket for mig gør ham til et forbillede. Han anbringer sig selv i nogle situationer, hvor han enten kan lykkes eller mislykkes, og det er dét, der driver en historie. Derfor er han en god hovedkarakter.”

“Morten derimod, er som udgangspunkt en fantastisk figur. Han er fra en anden verden. Han er frygtløs og virker nærmest usårlig, og derfor bliver det i en filmisk sammenhæng måske ikke helt så interessant, om hans projekt lykkes eller ej. Det er næsten, som om tingene altid på et eller andet plan er gode for ham, også selv om de går galt. Og når han i filmen optræder i undertøj eller stiller sig op på scenen i Vega og spiller mundharmonika, selv om han ikke kan, er det ikke noget, jeg har bedt ham

om. Faktisk har Morten og jeg aldrig haft en egentlig dialog om, hvad hans rolle i filmen gik ud på. Han er bare sådan, uanset om der kamera på eller ej. Og så har han åbenbart en stærk instinktiv fornemmelse for, hvad der fungerer i den enkelte scene.”

Jeg må indrømme, at jeg undervejs var i tvivl om, i hvor høj grad situationerne i filmen var iscenesatte. Hvilket måske hænger sammen med det faste kamera: Det er, som om den form signalerer, at man har taget et stykke virkelighed og genskabt det for kameraet ...

“Filmen er kun iscenesat i den forstand, at vi har valgt alt det fra, som ikke passede ind i den historie, vi gerne ville fortælle. Men dybest set er den mere

reportage, end jeg bryder mig om, fordi den form egentlig ikke interesserer mig. Nogle gange har jeg selvfølgelig bedt Rasmus og Morten om at tage et møde om, hvordan deres projekt nu gik, fordi vi havde brug for at få det at vide i filmen. Men jeg har ikke givet dem replikker, og jeg har heller ikke ringet til Rasmus hver anden dag for at spørge, hvad der nu skete. Det er snarere Rasmus, der har tilbudt sig, hver gang der skete et eller andet, som han mente, at jeg kunne være interesseret i. Og så har jeg valgt til og fra.”

FRA GAMBLER TIL ROCKSTJERNE

For at forstå, hvordan *Mig og Dig's* tilblivelsesproces adskiller sig fra Max Kestners øvrige film, må vi spole helt tilbage til begyndelsen. Da Rasmus Nøhr for små fem år siden begyndte med jævne mellemrum at dukke op hjemme i Max Kestners køkken for med en akustisk guitar og en aldrig svigtende begejstring for egne evner at give prøver på sin kunnen som nybagt sangskriver, var der ingen, der kunne vide, at den samme Rasmus Nøhr ganske kort tid efter skulle blive lidt af en dansk landeplage med ørehængere som “Det Glade Pizzabud” eller “Lykkelig Smutning”. Det var da heller ikke udsigten til vennens forestående berømmelse, der i første omgang fik Kestner til at beslutte at følge den vordende stjerne med et kamera. Det var snarere Nøhrs personlighed, i kombination med det halvgale i hans rockstjernedrømme, der tændte idéen om et filmprojekt.

Kestner havde på det tidspunkt, hvor han lavede de første optagelser, to gange tidligere arbejdet med Rasmus Nøhr. Første gang var i slutningen af 90'erne i forbindelse med en serie indslag til et ungdomsprogram i DR/TV, hvor Kestner fulgte en gruppe unge danske gamblere på eventyr i New York. En af dem var Rasmus Nøhr, dengang professionel backgammon-spiller; en anden var Gustav Hansen, som netop på den rejse begyndte at fokusere på kort frem for andre spiltyper.

Turen til New York blev indledningen på et venskab mellem Kestner og Nøhr, og i 2000 tegnede Kestner et miniportræt af Nøhr i en halv-times tv-dokumentar, *Atten huller* (en del af DR's serie *Homo Sapiens*). I den film er Nøhr droppet ud af tilværelsen som professionel spiller og er i stedet begyndt

på en uddannelse som kok, hvilket de gamle gambler-makkere, Morten Holm og Gustav Hansen, ikke helt kan forstå. Og under en runde på en golfbane, hvor Nøhr er caddie for Holm, får Holm og Hansen lokket deres ven til at vædde om hvad som helst – med kontant afblankning til følge.

I omtrent samme periode indtraf den episode, som skulle blive startskud for såvel Nøhrs musikkarriere som Kestners filmprojekt. Under en våd julefrokost rejste Kestner sig op og bekendtgjorde for vennerne, at han inden et halvt år ville blive far – hvilket vækkede gambler-genet i Nøhr og fik ham til at proklamere, at han inden for en overskuelig tidshorizont ville blive rockstjerne. Herefter forsvandt han ud af syne i en periode, tog på højskole og dukkede så atter op og havde genopfundet sig selv som sangskriver. Og så er vi tilbage ved det tidspunkt, hvor Kestners filmidé blev undfanget.

“Jeg har været meget tiltrukket af den friskhed, der var i det miljø, som Rasmus og Morten var en del af. Det er, som om alt potentielt er muligt for dem på en helt anden måde end i andre miljøer, hvor man ligesom finder sit spor, og så arbejder man ellers bare derudad. De har lidt den samme type åbenhed, som man kan have i teenage-årene, hvor man ikke altid lige ved, hvad man skal i morgen. Det er sådan: *Hvorfor ikke lige prøve at blive rockstjerne? Eller: Okay, du kan da godt lige låne 100.000 kroner af mig.*”

Hvad skete der med det første album, som Gustav Hansen finansierede?

“Det kom aldrig ud. Aske Jacobi var blevet hyret som producer, og han havde så samlet nogle musikere til at indspille musikken, og det var blevet meget Aske Jacobis plade. Samtidig skete der det, at det pladeselskab, der skulle udgive den, ikke ville satse noget overhovedet, de ville have Gustav til at stå for det hele, og det var han ikke indstillet på. Men så vandt Rasmus omsider Karrierekanonen i DR efter at have stillet op tre eller fire år i træk, og det førte til kontakten med Copenhagen Records. Her kunne man godt høre, at der lå nogle andre muligheder i sangene, end det fremgik af de indspilninger, der var lavet med Aske Jacobi, så det endte med, at Rasmus startede helt forfra. Og pludselig lød det meget mere som det, jeg havde hørt hjemme i mit køkken i sin tid.”

PROCESFILM

Hvornår besluttede du, at der muligvis var en film i det?

“Det var en dag, hvor Rasmus kom og sagde, at han inden tre måneder kunne blive hovednavn ved en koncert i Idrætsparken. På det tidspunkt havde han i nogle år været leder af DM i Rock, som han også havde taget initiativet til, og tanken var så at gå til Tuborg og foreslå, at de skulle støtte en kæmpe koncert med mange af grupperne fra DM i Rock og Rasmus som hovednavn. Det var jo Tuborg, der havde støttet DM i Rock under deres slogan “Tuborg gør noget ved musikken”, men Rasmus kunne ikke få dem med på projektet med så kort varsel. Så det blev ikke til noget.”

Af et tidligt oplæg til filmen fremgår det, at den skulle have handlet mere om Rasmus og pigerne, om hans søgen efter at finde en kæreste ...



Morten Holm og Rasmus Nøhr Foto: Per Morten Abrahamsen



Morten Holm og Rasmus Nøhr Foto: Per Morten Abrahamsen

“Allerførst gik jeg jo bare i gang med at følge processen. På den måde er det en procesfilm. På et tidspunkt tænkte jeg så, at nu måtte jeg hellere tage mig sammen og finde ud af, hvad den skulle handle om, og eftersom alle Rasmus’ sange handler om kærlighed, var det jo et oplagt tema. Så begyndte jeg at tage med, når Rasmus var på date med forskellige piger, men det blev hurtigt enormt akavet. For det første blev de i forvejen kejtede situationer endnu mere kejtede, når kameraet var til stede, og for det andet blev scenerne alt for ladede med en masse antydninger, der kunne fortolkes i alle mulige retninger. Jeg blev ganske enkelt bekræftet i, at jeg ikke interesserer mig så meget for det psykologiske. Da vi var ude på de første dates, troede jeg, at nu skulle jeg prøve at komme tæt på, helt ind i sådan et dokumentarisk rum, hvor jeg ellers ikke plejer at være, helt ind i noget intimt eller privat, men det interesserede mig bare ikke. Jeg foretrækker at stå lidt på afstand og se tingene udefra, hvor man bedre kan få øje på, hvordan figurene gentager nogle mønstre, sådan som vi mennesker nu gør.”

“Faktisk var det min klipper, Nanna Frank Møller, der fik øje på, at der lå et strukturelt potentiale i historien med Rasmus og Morten. Og det var enormt attraktivt for mig, for det var dér, det meste af mit yndlingsmateriale lå. Så det er en film, der i langt højere grad end mine tidligere er blevet til i klipperummet. Vi har også haft et meget større materiale. Op imod firs timer optaget over fire år.”

Du har i statements og interviews lagt vægt på at understrege, at film ikke er virkelighed, og at alle film, også dokumentarfilm, er instruerede. Hvilke typer erfaringer har du hentet ud af at lave denne film, hvor du i højere grad end tidligere har været henvist til at skulle følge i hælene på virkeligheden?

“Jeg vil gerne holde fast i, at selv om du arbejder med et reportageelement, er det stadig dig, der laver filmen, det er stadig dig, der vælger ud og fortæller en historie. Derfor er det under alle omstændigheder nødvendigt at optræde med en eller anden grad af sprogbevidsthed. Med hensyn til den nye film er det min oplevelse, at det sprog, jeg har tilført, er helt nødtørftigt, det er det absolutte minimum for, at det overhovedet kan opleves som et sprog. Så jeg er ikke specielt stolt af det rent formelle. For mig er det en film, der ligger mere i karaktererne og i dialogerne mellem dem. Det er dét, der har været det mest attraktive for mig. Plus at filmen har givet mig en anledning til at være sammen med nogle venner, som er vildt inspirerende at være sammen med.” ■

MAX KESTNER

Født 1969. Uddannet på Den Danske Filmskole, TV-uddannelsen, 1997. Film: *Nede på jorden* 2002, *Rejsen på ophavet* 2004.

MIG OG DIG

INSTRUKTION Max Kestner **MANUSKRIFT** Max Kestner og Rasmus Nøhr **FOTO** Sebastian Winterø **LYD** Morten Groth Brandt **KLIP** Nanna Frank Møller **PRODUCER** Vibeke Vogel **EXECUTIVE PRODUCER** Anne Regitze Wivel **PRODUKTION** Barok Film.

FEMMÅRS- PLANER I RYESGADE

Efter i årevis at have kigget misundeligt efter kassedamers og pædagogers lave - men dog faste - lønninger er 14 års hårdt arbejde nu for alvor vendt for de to producere Rasmus Thorsen og Tomas Hostrup-Larsen. De to herrer er nemlig folkene bag en af dansk films succeshistorier: Cosmo Film.

AF DORTHE NIELSEN

Med succeser som *Oskar & Josefine*, *Jul i Valhal*, tv-serien *Anna Pihl* og senest Gasolinfilmen er Cosmo for alvor rykket op blandt de vægtige filmselskaber.

Ud over de helt aktuelle kassesucceser har Cosmo de seneste år stået som produktionsselskab for børnesællerter som filmen *Oskar & Josefine* og sidste års julekalender *Jul i Valhal*. Alt i alt succeser, der sidste år gav selskabet en samlet omsætning på omkring 70 mio. kr. og et resultat på mellem 5 og 6 mio. kr.

"Nu er vi et solidt selskab, der for første gang kan se ud i fremtiden og investere i den, og det er nødvendigt. For ud af 10 projekter, der udvikles, bliver kun et til noget," siger den 43-årige Tomas Hostrup-Larsen, der ligesom makkeren er uddannet producer fra Den Danske Filmskole.

Cosmo Film har i dag omkring 25 ansatte, og selvom fiktionsfilmene primært bærer den økonomiske fremdrift, er selskabet via Cosmo Doc i dag indehaver af et af Danmarks største dokumentar-

filmselskaber. Med tidligere filmkonsulent Jakob Høgel i spidsen er Cosmo Doc fra selskabets begyndelse i 2004 og til nu godt i gang med at nå visionen om at "blive en markant spiller på det europæiske marked for instruktørdrevne dokumentarfilm". Selskabets film har vundet en lang række priser, og senest er Cosmo Doc kommet på filmbladet Realscreens top 100 over de mest indflydelsesrige dokumentarfilmsselskaber i verden.

EN ENGAGERET DUO

Men hvad er det, der gør, at lige nøjagtig Cosmo Film fra Ryesgade på Østerbro i København de senere år er kommet i vælten. De to stiftere fremhæver bl.a. "fokus på talent som vores råstof". "Talent er ikke kun manuskriptforfattere og instruktører, men også - og nok så væsentligt - lysteknikere, fotografer, scenografer, kostumierer," siger den 40-årige Rasmus Thorsen.

Spørger man samarbejdspartnere som instruktør Carsten Myllerup, TV2's dramaredeaktør Camilla Hammerich og distributøren SF Films adm. direktør,



Michael Fleischer, falder svar som "en klar arbejdsdeling de to imellem", "et kæmpe engagement" og "en klar strategi".

"Deres styrke er, at de er et mindre selskab, hvor både Rasmus og Tomas er med i processerne hele vejen fra ide til udsendelse. De er detaljernes mænd, og tilsammen udgør de et rigtig godt makkerpar med Rasmus som den kreative og Tomas som den økonomisk/administrative hjerne," siger Camilla Hammerich, der har arbejdet sammen med Cosmo Film siden 2002. Hun fremhæver også evnen til at få pengene til at strække langt: "Cosmo har respekt for tv som genre, og de forstår TV2's behov. Og så er de gode til at få pengene op på skærmen på den måde, at det ser ud af noget mere, noget større, flottere og mere grandios."

NØDVENDIGE FORANDRINGER

Samtidig har Cosmo været i stand til at skifte gear via en ambitiøs femårsplan lagt i 2000. Cosmo Film var i flere år et mindre produktionsselskab, der lavede musikvideoer, dokumentarfilm, novellefilm og industrivideoer; men de to stiftere kunne tydeligt mærke, at der skulle forandringer til, hvis det skulle blive ved med at være sjovt at have eget filmselskab. De søgte derfor EU's Media II Program om støtte og fik penge både til Business Development Plan og Slate Funding. Med de midler blev der hyret eksperter konsulenter, og en femårsplan med fokus på

"Cosmo har respekt for tv som genre, og de forstår TV 2's behov. Og så er de gode til at få pengene op på skærmen på den måde, at det ser ud af noget mere, noget større, flottere og mere grandios." *Camilla Hammerich / TV 2*

bl.a. opsplitning af selskaber og flere ansatte for at kunne satse mere helhjertet på de enkelte filmgenrer blev sat i værk.

"Vi havde brug for en retning, og under arbejdet med planen gik vi fra at lave film til at lave et selskab, der laver film. Via planen fik vi organiseret firmaet bedre, vi fik forbedret de fysiske rammer og fik lavet en konstellation, så vi kunne blive bedre til at lave både fiktionsfilm og dokumentarfilm," siger Tomas Hostrup-Larsen.

Samme år som femårsplanen blev skrevet, lykkedes det at finansiere firmaets første spillefilm – Søren Faulis *Grev Axel* med et budget på 13 mio. kr. Men filmen blev en stor fiasko, og endte med at give Rasmus Thorsen og Tomas Hostrup-Larsen en personlig gæld på 1,5 mio. kr. "Den film skulle have banet vejen for udviklingsprocessen for Cosmo, i stedet blev vi banket tilbage til start," konstaterer Rasmus Thorsen.

Langsomt blev gælden betalt tilbage, og i 2003 blev Cosmo Film opsplittet i et selskab for fiktionsfilm og et for dokumentarfilm. Samtidig sørgede Carsten Myllerups ungdomsfilm *Midsommer* med 127.000 tilskuere og et godt videosalg for penge i kassen.

"Med *Grev Axel* fik vi både en økonomisk lussing og en målgruppelussing. Men med *Midsommer* gik vores visioner for første gang i 10 år op i en højere enhed. Her fik vi skabt noget, der var sjovt at lave, sammen med nogle mennesker vi gerne ville arbejde sammen med, og samtidig solgte filmen godt," fortæller Rasmus Thorsen.

CLIP & DOC

Visionen fra *Midsommer* holder fortsat, og Cosmo Film har ingen ambitioner om at blive kæmpestore. For det skal være sjovt at gå på arbejde, og det kræver, at stifterne selv er tæt på produkterne.

"For os handler det ikke om volumen, vi satser mere på kvalitet end kvantitet. Cosmo Film er mere et værksted end en fabrik, og visionen er, at vi som ejere er involveret i produkterne og afstikker de økonomiske og især de kvalitative visioner," siger Rasmus Thorsen.

Nærheden og fokus på den kreative kvalitet var også på dagsordenen, da Cosmo Films to stiftere sammen med filmklipper Mikkel Sangstad sidste år startede Cosmo Clip. Her lyder strategien på "hele tiden at tilbyde de bedst mulige kreative og tekniske rammer for Cosmo Films produktioner."

For Cosmo Docs vedkommende er visionen at lave markante film i flere forskellige retninger, så instruktørerne kan berige hinanden, men ikke træde hinanden over tæerne rent stillemæssigt.

"Vi har ingen ambitioner om at blive større. En 4-6 film om året, der spænder fra rent danske til komplicerede internationale produktioner er fint. Samtidig vil vi arbejde videre med biografmarkedet for dokumentarfilm og ikke kun i *Gasolin'*-størrelse," siger Jakob Høgel, der ejer Cosmo Doc sammen med Thorsen og Hostrup-Larsen.

At Thorsen og Hostrup-Larsen overhovedet valgte at starte eget selskab op i 1992, handlede primært om at blive herrer i eget hus og skabe rammerne for deres egen karriere.

"Efter at have knoklet med reklamefilm for kommercielle produkter som CocaCola og hundemad ville vi lave det, vi virkelig brændte for," fortæller Hostrup-Larsen.

Helt fra begyndelsen har ideen været at skabe et hus med kreativ frihed, men uden produktionsfaciliteter.

"Livet er for kort til at lave noget lort, og det kan man være tvunget til, hvis man er spændt op på en stor gældsbyrde i form af lysudstyr, kameraer og studiefaciliteter," mener Tomas Hostrup-Larsen.

Fremtiden byder på flere produktioner med kreativ kvalitet fordelt på omkring 1-2 biografmarkeder, tv-fiktion og dokumentarfilm.

Sidstnævnte mener folkene bag Cosmo er den største udfordring, når politikerne i den nærmeste fremtid skal forhandle et nyt filmforlig på plads: "Dokumentarfilmene er glemt af politikerne i alle de reguleringer, der er lavet for dansk film. Det er utroligt vanskeligt at lave økonomisk sunde dokumentarfilm, så her har politikerne virkelig en opgave med at bære genren frem både talentmæssigt og økonomisk, så det danske samfund ikke kun bliver spejlet i fri fantasi." ■

DE FIRE BAGMÆND:

RASMUS THORSEN / PRODUCER / F. 1965 Uddannet producer fra Den Danske Filmskole 1991.

VIGTIGSTE FILM: Spillefilm: *Oskar & Josefine*, *Midsommer*, *Grev Axel*. Tv-serier: *Anna Pihl*, *Jul i Valhal*, *Jesus & Josefine*, *Lex & Klatten*. Dokumentarfilm: *The Swenkas*, *Jerusalem min Elskede*.

TOMAS HOSTRUP-LARSEN / PRODUCER / F. 1962

Uddannet producer fra Den Danske Filmskole 1991. Før det bl.a. lysmand og roadie for danske rockorkestre, men også instruktørassistent på forskellige teatre og event producer. **VIGTIGSTE FILM:** Spillefilm: *Oskar & Josefine*, *Midsommer*, *Grev Axel*. Tv-serier: *Anna Pihl*, *Jul i Valhal*, *Jesus & Josefine*, *Lex & Klatten*. Dokumentarfilm: *The Swenkas*, *Jerusalem min Elskede*.

JAKOB HØGEL / PRODUCER / F. 1967 Har en M.A. i antropologi fra Københavns Universitet og en M.A. i visuel antropologi fra Manchester University. Fra 1999-2004 filmkonsulent for Kort- og Dokumentarfilm på Det Danske Filminstitut.

VIGTIGSTE FILM: *Smiling in War Zone - the Art of flying to Kabul*, *Gasolin'*, *Lykketofts Finale*, *Prostitution bag sløret*.

MIKKEL SANGSTAD / KLIPPER / F. 1967 Uddannet klipper på Den Danske Filmskole 1999. Cand.mag. i Massekommunikation/Informatik, Film- & Medievidenskab, KUA 1995.

VIGTIGSTE FILM: *Lille Mænsk*, afgangsfilm fra Den Danske Filmskole, 1999. Dokumentarfilmene *Omveje til Frihed*, *Mr. Catra O Fiel*, *Spillet om Zidan*, *Metro*. Sidstnævnte både som klipper og instruktør. Samtidig teknisk supervisor på dokumentarfilmen *Gasolin'* og tv-serierne *Jul i Valhal* og *Anna Pihl*.

DE MEST KENDTE FRA COSMO

Fiktion:

Tv-serien *Anna Pihl* instr. af Carsten Myllerup/Morten Arnfred (2006)
Julekalenderen *Jul i Valhal* instr. af Martin Schmidt (2005)
Biografifilmen *Oskar & Josefine* instr. af Carsten Myllerup (2005)
Julekalenderen *Jesus og Josefine* instr. af Carsten Myllerup (2003)
Biografifilmen *Midsommer* instr. af Carsten Myllerup (2003)
Biografifilmen *Grev Axel* instr. af Søren Fauli (2001)
Novellefilmen *Antenneforeningen* instr. af Søren Fauli (1998)

Dokumentar:

Gasolin' af Anders Østergaard (2006)
I Danmark er jeg født af Peter Klitgaard (2005)
Smiling in War Zone - the Art of flying to Kabul af Simone Aaberg Kern & Magnus Bejmar (2005)
Lykketofts Finale af Christoffer Guldbrandsen (2005)
Zeizils Verden af Cathrine Asmussen (2005)
Prostitution bag sløret af Nahid Persson (2004)
The Swenkas af Jeppe Rønne (2004)
Jerusalem min Elskede af Jeppe Rønne (2004)

KOMMENDE PRODUKTIONER FRA COSMO

Fiktion:

20 nye afsnit af TV 2's dramaserie *Anna Pihl* til 2007.

Biografifilmen *Guldhornene* baseret på julekalenderen *Jul i Valhal*. Instruktøren er Martin Schmidt, forventet premiere i 2007.

Dokumentar:

Stort samarbejde med japansk tv (NHK) og BBC i form af serien *Tokyo Modern*. Fire prominente europæiske instruktører som Pirjo Honkasalo og Thomas Balmés skal producere hver en dokumentarfilm på 110 minutter om Tokyo. Forventes færdig i 2007.

Christoffer Guldbrandsens nye film, *Hemmelige Krige*, skildrer det danske militærs rolle under koalitionen indsats i Afghanistan. Forventet premiere efterår 2006.

Ulla Boje Rasmussens *Thor Jensens Saga* om den rigeste og mest indflydelsesrige islandske familie igennem fire generationer. Forventet premiere 2007.

3X3 I VIRK

Filmkonsulenter kommer og går, og nogle bliver længere end andre. Fælles for dem er, at de i en koncentreret periode får et stort overblik over feltet hér og nu; udviklingstendenser, stilistiske brud og nye tonearter. FILM har bedt Allan Berg Nielsen, som har fulgt dansk dokumentarfilm i årevis og fra 1998 til 2003 var dokumentarfilmkonsulent for DFI, om at dele nogle af sine overvejelser med læserne.

Vi valgte i fællesskab med Allan Berg tre instruktører, tre fotografer og tre klippere, som vi synes på hver sin måde har præget dansk dokumentarfilm henover de senere år.

AF ALLAN BERG NIELSEN



Lykketoft finale Framegrab



Menneskenes land - min film om grønland Framegrab



En gal, en elsker eller en poet Framegrab

ELIGHEDEN



Kan man dø i himlen Foto: Fie Johansen



Gambler Framegrab



Biernes by Foto: Casper Heyberg



Rukov - på sporet af den tabte tid Foto: Ubekendt



The Swenkas Artwork



Ghosts of Cité Soleil Framegrab

3X3



CHRISTOFFER GULDBRANDSEN er uddannet ved journalisthøjskolen i Århus og på London City University. Omtalte film: *Fogh bag facaden* 2003 og *Lykketoft Finale* 2005. Film på vej: *De hemmelige krige*. Foto: P. Wessel

CHRISTOFFER GULDBRANDSEN OG DEN NY TIDS HELTE

Med gennembrudsfilmene *Fogh bag facaden* slår Gulbrandsen fast, at han ikke er til det klassiske dokumentariske stedets drama, han er ikke ude på at fornemme og gengive en impressionistisk baseret autenticitet. Han er ude i et regulært opgør med en meget gammel dansk udgave af traditionen for direct cinema, og det er ekstra tydeligt, fordi hans film ellers på mange måder ligner denne væren fluen på væggen. Men nej, de er det ikke, noget er sket. Gulbrandsen bruger sine optagelser fra EU topmødet i København til at udtrykke *sit eget indre drama*, som er en trippende utålmodighed af *action*.

Han har i Fogh fundet sig en hovedkarakter efter sin smag, han er tydeligt i filmen glad for Fogs fremdrift og resultatsøgende fokusering. Uanset hans karakter i hvert fald i filmen demonstrerer, at indholdet af arbejdet klart viger for resultaternes ydre fremtoning, er Fogh *en helt* i instruktørens ekspressive drama om manden, der klarer sig ene - omgivet af få assistenter - mod alle.

Og på dette beror filmens elementære spænding. Ikke, som vi var vant til, på en analyse af magtspelet, de politiske modsætninger, de bagvedliggende historiske og økonomiske forhold. Dette er helt enkelt: klarer Fogh den polske regering, den tyrkiske, i kulissen Schröder, i baggrunden Putin? Og først og fremmest klarer han tidsplanen og den tekniske side af den polske løsning? Og så som lokal underholdning, hvordan tryner han sine omgivelser,

vælger ud og omplacere blandt sine rådgivere, får gjort udenrigsministeren til grin? Og igen, alt dette bliver ikke til analyse i filmen, det bliver til dramaets konstruerede indhold. Det er ikke direct cinema, det er slet ikke cinéma vérité, det er ikke journalistik. Det er gedigen og original Gulbrandsen.

Fogh bag facaden er allerede en nyklassiker, en film om det moderne professionelle menneske, for hvem sportsverdenen sætter den ideologiske agenda. Hvor det handler om at vinde, hvis man vil være med. Den piberygende og indholdstunge og causerende udenrigsminister er taberen, hans plads ved bordet overtages af økonomen, som regner den polske løsning ud. Heltinden i filmen er Pui Ling Lav. Hun er ustandselig ved Fogs side med sin mobiltelefon og aftalelister og dagsordener og programmer under stadig revision. De er Fogs folk, de kan følge med på løbeturen. Sådan ser Gulbrandsens moderne action-karakterer ud: Nørden og heltens effektive kvinde.

Mogens Lykketoft er *taberen som helt*. Instruktøren anbringer lige i begyndelsen af *Lykketoft finale*, 2005 den tanke, at vildt kompetente Lykketoft burde stifte sit eget parti for elitetænkning som hjemsted for de ikke folkelige politisk dybt engagerede, som i dag er hjemløse.

Han sidder filmen igennem og skriver sit testamente. Og tænker. Konfererer med Morten Boje Hviid, den personlige rådgiver, og de tillader sig *fordybelser*, alt er i denne film modsat indhold og stil i Fogh bag facaden. Fra begyndelsen glider den dramatiske kurve mod et uafvendeligt nederlag,

socialdemokraternes tilbagegang er voldsom. Dette er en meget gammel- moderne kunstnerisk problemstilling: Kongens fald - og taberen vinder måske alligevel.

Og Gulbrandsen foretager et dobbeltgreb: da hans helt vil tabe valget i virkeligheden og dermed i filmen, må han vinde i filmen på anden vis. Denne indre sejr klipper Olivier Bugge Coulté frem til instruktørens kabale.

Gulbrandsen ser journalistisk uimponeret på sine optagelser, ser dem ikke som kilder, men som materiale til sine personlige fortællinger om en sejrmand og en nederlagets mand i dette rige. I Henrik Pontoppidans ånd, mere end Per Flys.

ERLEND E. MO OG DEN ALVORLIGE MORAL

Erlend Mo fortsætter sin alvorlige og moralske linje fra gennembrudsfilmene *Velkommen til Danmark* med *Kan man dø i himlen*. Han har, som han gjorde med flygtningene, levet tæt på denne familie med livet i dødens næsten fortrolige nærvær gennem meget lang tid. Filmens lavmælte tone og Magnus Jarlbos vemodige musik etablerer en særlig skønhed omkring dødens realitet. Ja, det er sådan, at jo tættere døden kommer på, jo mere velkendt er den. Det er de instruerede samtalscener, som gør det. De ligger i sengen, mor og søn og taler om døden og Gud, stilfærdige kigger de fotografier, moderen taler med børnene om selvmordet.



ERLEND E. MO er uddannet ved universitetet i Oslo (litteratur og sprog), ved MRDH Volda (film og tv) og internt på NRK, 1994. Omtalte film: *Velkommen til Danmark* 2003 og *Kan man dø i himlen* 2005. Film på vej: *Inden for mine øjne* 2006. **Foto:** P. Wessel



PHIE AMBO er uddannet på filmskolens tv linje 2003. Omtalte film: *Family* (sammen med Samy Saif) 2001, *The Diver inside Me* 2003 og *Gambler* 2006. **Foto:** P. Wessel

Mo placerer de største eksistentielle overvejelser i ganske trivielle omgivelser og begivenhedsrækkefølger, demonterer det dramatiske for at skabe plads til den egentlige spændingskurve, skal han dø eller leve? Et vendepunkt viser, at det er døden, som forberedes – men, nej, det går vist anderledes og dette er ikke længere afgørende, det som vokser og vokser i filmen er ikke spændingen, det er visheden og lykken, begribelsen af livet.

Ved siden af sin moralske fortælling om døden som en nødvendig del af livet har Mo så pligtopfyldende lavet en oplysningsfilm om og til kræftsyge børn: *Venteværelset*, sporstof ind, den store scanner, de sidder med de mange journaldele, lægeundersøgelsen, resultaterne kommer, glæden ...

Men filmen har en *morale*: Man skal snakke meget om det, man kan ikke løbe fra i virkeligheden – og døden er virkelig. Filmen er en moralsk fortælling, som tyst, men meget, meget vedholdende påpeger, at vi svigter livet, når vi i overfladisk overmod som raske henviser de eksistentielle og tunge sager til ubehandlethed og til bibliotekernes magasiner. Mo rusker i os: Livet er smukt, *fordi* det er så skrøbeligt og udsat.

Erlend Mos særlige styrke er hans tålmodighed, hans vedholdenhed. Få danske dokumentarfolk, om nogen, lever så længe og så meget som han sammen med de medvirkende.

PHIE AMBO OG DEN DELTAGENDE OMSORG

Hvis nogle film i højere grad end andre er skabt med selve kameraet er Phie Ambos blandt dem. Blot to scener i *Family* demonstrerer det: Samys telefonopringning til Yemen samt ankomsten til byen med mødet i farbroderens bil. Og Phie Ambo både er der, gribende personligt nærværende, og er der slet ikke, fylder med sit kamera intet, forsvinder ligesom til en krog af bagsædet.

Mere end nogen kom denne film til at sætte standarden for et kommende årtis bestræbelser. Den brød med det enerådende amatørkameraprincip i den personlige / private film, Ambo opførte sig som professionel fotograf. Og hvis noget helt særligt skal noteres, må det være hendes evne til *altid* at stå det rigtige sted med kameraet. Men især blev det bemærket, at filmen i Janus Billeskov Jansens klip overførte spillefilmsdramaturgien til dokumentarfilmen. Det er velkendt, og det fik betydning for genren. Det egentlige nye, det *modige* var imidlertid, at Ambo flyttede grænsen for det strengt private. I sit billede af Samy skildrede hun *sin ømhed* uden, at vi krummede tæer. Det var nutidigt autentisk, hun begreb tiden, hun lavede film i.

Med *The Diver inside Me* går hun i dette film-essays reportage fra det privatestes private helt til grænsen, igen uden, at det føles som overgreb (i de scener). Hun flytter min opmærksomhed fra verden, fra krigen, fra døden, som ellers er tema for filmen, hen til denne særlige *lyd* mellem de elskende.

Denne sjældne opmærksomhed på den anden. *Gambler* er blevet til et års tid senere. Er der kommet en distance ind? En tøven med at give af sig selv?

Liv i filmen siger: "... og vi har haft minus på kontoen i to år..." Ja, filmen interesserer sig ikke overmåde for Refns problemer med det kunstneriske; men den graver dybt i hans forhold til hustruen, Liv. Det er Jang og Liv, den lille familie, ansvarligheden. Det er vovemodets betingelser, når det private er blandet sammen med forretning, som er blandet sammen med det kunstneriske. Og filmen kvitterer med den store, smukke overspringshandling: Sammen med hustruen laver Refn et rum i deres lejlighed om forfra i stedet for at skrive manus.

Det er så herligt, at det ikke er nogens skyld, der er ikke flæbende anklager mod den ene eller den anden. Ingen harmdirren. Og mismod heller ikke. Kun *træthed*. Ok, filmen bag filmene leveres, manuskripterne leveres til bankens (!) tilfredshed, DFI's filmkonsulent Nikolaj Scherfig overbevises ved andet gennemsyn. Spillefilmplokkabalen går op. Phie Ambo leverer varen, og hun flytter studiet af ømheden mellem to over i en anden families privathed. Og det lykkes. Autentisk nutid.

3X3



CAMILLA HJELM KNUDSEN er uddannet på Danmarks Fotografiske Billedkunstskole 1997, International Center of Photography 1998, Den Danske filmskole, fotolinjen 2003. Omtalte film: *Angels of Brooklyn* 2002 (sammen med Martin Zandvliet), *Bokseren* 2003 (Daniel Espinosa), *Menneskenes land - min film om Grønland* 2005 (Anne Wivel). Film på vej: *Ghetto* (Daniel Espinosa).
Foto: P. Wessel

CAMILLA HJELM KNUDSEN OG BILLEDETS MODERNE LYRIK

Det var den overraskende intime kameratilstedeværelse – ja, kameraet forvandlede til jævnaldrende veninde med filmens karakterer faktisk – som med *Angels of Brooklyn* med det samme bragte Camilla Hjelm Knudsen i front og filmen i festivalprisklasse, så den ret hurtigt kunne ses som markør for noget nyt, en ny generation, vel. Hun instruerede selv, sammen med Martin Zandvliet, som også stod for filmens klip.

Hjelm Knudsen medbragte en ny fotografisk verden, et nervøst håndholdt billede af rum og korridorer og landskaber ofte behersket af *den lave diagonal*. Det var en fotografisk impressionisme, en slags *af-ideologiseret* direct cinema. Lyriske billeder? Ja, hvorfor ikke? – billeder som sange! Hver indstilling en lynhurtigt, formodentlig, men nøje overvej balance af forgrund, mellemgrund, baggrund. Og sådan er det ikke altid, ikke alle andre steder. Camilla Hjelm's billeder kan nu genkendes, de har stil. En ny stil, en blid påtrængenhed. Man ville undre sig over faderens tykke, nøgne krop der i lænestolen, altid dér eller bevægende sig til og fra – man ville tage afstand fra den, (og fra den fotografiske nyfgenhed), hvis det ikke var for dét, den er: En klippeformation i et landskab, i baggrund, forgrund eller mellemgrund.

De lange scener er direct cinema, det er den tradition, Hjelm tager op, som så mange andre, disse år, men hun tilføjer fotografiet et mentalt filter, aldrig

bliver det reportage, aldrig er formålet da heller som dengang journalistik. Dette er en lyrisk indlevelse – den lange scene ved legepladsen i parken er en filmisk tilstedeværelse i lag på lag.

Året efter fotograferede Camilla Hjelm Knudsen *Bokseren*. Det var hendes og instruktøren Daniel Espinosas afgangsfilm fra filmskolen. Det er her spillefilmtraditioner, Hjelm Knudsen forholder sig til, og et fiktionsgrundlag, billedet må digtes på, men hun har valgt at gøre det i en *dokumentarisk stemning* af autentisk, rå nu. Sidelyset og modlyset fra vinduer og åbne døre er vigtigt, de lodrette og de vandrette linjer, og *det gyldne snit* – så traditionsglad, ja, stolt. En uendelig smuk sekvens af nervøse og insisterende uskarpe kærlighedsbilleder kommer til at udtrykke en ømhed så frapperende, hvis lige, der faktisk skal ledes længe efter i filmfotografiet. Igen et digt af farver, lys og særegen framing. Den lave diagonal går igen i dens store penselstrøg-bevægelse hen over billedfladen i de mange totaler. Det er byens landskab.

Med sådanne markerede træk kan Hjelm Knudsens del af fotografiet i *Menneskenes land - min film om Grønland* genkendes. Et interiør, hvis tarvelige indretning bliver eventyrlig, detaljer fra et hjem, opslag på vægge, viskestykker til tørre, en kant af et gardin, Graffiti-vægge, en ung sanger med en ballade, en ung kvinde, som keder sig ... Camilla Hjelm Knudsen leverer de farvemættede sansninger af den nutidige grønlandske almindelighed i en lyrisk realisme, som så fuldstændig balancerer arkivoptagelsernes romantiske blik i Wivels essay.

Hvad er det da, Camilla Hjelm gør med sit kamera. Hun gør vistnok op med billedet som *forestillende* og insisterer på det som *meddigtende*. Forfatterens og instruktørens film *benytter* ikke hendes optagelser, den er disse nervenære, sitrende aftryk af verdener, kameraet engang befandt sig i.

CASPER HØYBERG OG DET KOLORISTISKE NATURSTUDIE

I Erlend Mos *Kan man dø i himlen* findes Høybergs store, stabiliserende billedele. En del små vignetter og en række hele scener, først et vinterlandskab i brækket hvid med de to drenge i samtale, så en forårsfrodig mark i grønt, de to vandrer igennem, et høstet bakkedrag i gult, drengehoveder i en rapskov med en sø bagved, sen sommer nu. Årstidernes skiften. Efterårsskoven, sommermarken. De instruerede scener med de nære og tyste samtaler mellem mor og søn. Hjemmets interiørdetaljer set som levende minder. Som en del af naturskildringen.

Biernes by fra samme år er en film for børn, men det med stor omhu konstruerede værk har med sit omdrejningspunkt, en sindrig barn/voksen speak et tvetydigt forhold til film for børn, og det er netop platformen for Høybergs arbejde med fotografiet i området mellem *fantasi* og *realitet*. De statiske landskaber afbrydes af flyveture i biernes POV, i en mærkeligt stiliseret bevægelse i et ugenomskeligt *steady cam* greb. Flyvescenerne i bihøjde er en ganske særlig oplevelse. Lidt patetiske, men i netop denne film *overraskende selvfølgelige*.



CASPER HØYBERG er uddannet på Den Danske Filmskole 1993. Omtalte film: *Kan man dø i himlen* 2005 (Erlend E. Mo) og *Biernes by* 2005 (Laila Hodell). Film på vej: *Inden for mine øjne* (Erlend E. Mo) og *Hansenes have* (Laila Hodell). **Foto:** P. Wessel



BØJE LOMHOLDT er reklamefotografuddannet 1986. Derefter filmskolens fotolinje 1991. Omtalte film: *Ryd op!* 2002 (Klaus Kjeldsen), *Louise og Papaya - min usynlige veninde* 2003 (Jannik Splidsboel), *Rukov - på sporet af den tabte tid* 2004 (Flemming Lyngse), *Peter Laugesen - fire stemmer* 2004 (Michael Schmidt). Film på vej: *Alone Together* (Jannik Splidsboel) og *Skal jeg skride eller blive?* (Klaus Kjeldsen). **Foto:** P. Wessel

Denne fotografisk gennemarbejdede nyforståelse af naturfotografiet omfatter naturligvis endelig nærbillederne af bierne og blomsterne. Her tydeligt et nyt naturfilmfotografi - fri af den gamle, løse normalnaturalisme, stramt og sagligt og tydeligt beskåret og komponeret.

Landskaberne, som total, som nær, er herefter blevet et varemærke for Høyberg - den farvemættede stilisering, den filmiske *kolorisme* som på en måde fortsætter en Emil Noldes erobring af omgivelserne for sindet - så naturen ekspresivt former sig *efter* sindet. Høybergs fotografi er så særegent personligt, at det overalt vil kunne genkendes. Det ser ud til, at Casper Høyberg har nydefineret den filmiske opfattelse af det danske landskab. Når man ser hans optagelser, er der ikke tvivl om, at det bare er det landskab, man kender. Men der er sket noget med det.

BØJE LOMHOLDT OG DET KLASISKE KAMERA

Filmen om Louise og Papaya, som Bøje Lomholdt har fotograferet, er en stilfærdig skildring af en lille piges aleneliv i fantasien og liv med de andre i virkeligheden, og den fungerer netop bedst, når hun er alene. Hun og Lomholdt kan noget, måske fordi han er diskret, kan vente og vente. Det bliver eventyr og lyrik. Den anden del af filmen er realisme. Det er sommer, dansk kolonihave, almindelige folk ... Lomholdt er en loyal fotograf, som så her skifter fokus og fotograferer tydelige billeder til en social-

moralisme med lange rødder ned i en stærk dansk dokumentarfilmtradition.

Også i Klaus Kjeldsens holdningsmæssigt tilsvarende kollektive essay om orden i værelset, *Ryd op!* er Lomholdt den fotograf, som kan den filmfotografiske klassik. Kan den på fingrene.

Og sådan en gedigen professionel kan, hvor det er nødvendigt, bringe orden i hele foretagendet. Så lykkeligt for filmen også med sine optagelser af den forelæsende Mogens Rukov i filmskolens biograf i Flemming Lyngses film, *Rukov - på sporet af den tabte tid*. Med disse optagelser åbnes der for historien - og i dem falder filmen efter alle sine udflugter gang på gang til ro i Lomholdts system af vandrette og lodrette linjer. Af kompositionelle regler, som gør tryk. Og det har klipperen Per K. Kirkeby valgt at udnytte, så ud fra disse forelæsnings-scener ikke kun fortælles, men demonstreres historien om manden, som går ud i byen og gør de almindelige ting. Mogens Rukov leverer dérfra teorimaterialet til etuden, og Lomholdts reportage følger ham *on location* gennem flytninger, scener og plotpunkter efter kunstens regel. Loyal mod idéen, traditionen, skolen.

I et på mange måder beslægtet filmprojekt, Michael Schmidts *Peter Laugesen - fire stemmer*, udnyttes Lomholdts klassiske reportage til afsøgning af disse betydningsladede småting, som visse malere siden renaissance omhyggeligt garnerede deres portrætter med. Så opfattelsen af modellen sluttede i en overordnet allegori. Lomholdts kamera skildrer digterens hjem ved en guirlande af nærbilleder i

en stadig rolig, rolig håndholdt bevægelse henover bøger, bøger, så vi kan nå at læse titlerne og nikke bejaende: netop! Et studie i fortællende detaljer, ikke snagende, langtfra, nej, venligt, høfligt. Sådan også digterens nervøse hånd gennem håret, associationen melder sig, og hænderne i skødet, koncentrationen lytter. Denne småbilledrække omkring enkelte store totaler af dette arbejdsværelse, hvor Dylan Thomas messende stemme altså også bor. Ja, netop! Dette skal være en sønderrivende film og en lærd film, en taktsom film.

De tre andre stemmer har hver deres rum, som alene fungerer betydningsfyldt ved deres set design. Fuzzys ting og maskiner og klaver og mange cd'er. Troels Andersens museum i salen foran det store maleri, ikke mere, jo, Laugesens blå skjorte. Det fineste billede af Jesper Christensen og Peter Laugesen i et tørt rum på hver deres spinkle stol skråt over for hinanden. Shakespeare i Laugesens gengivelse og Christensens stemmes chokerende skanderinger.

De fire stemmer er hos fotografen, som så erfarent forstår og filmer deres forskellighed og beslægtethed i én billedside.

3X3



NANNA FRANK MØLLER er uddannet ved London International Film School 1994 og Den Danske Filmskole 1999. Omtalte film: *Min fars sind* 2005 (Vibe Mogensen), *En gal, en elsker eller en poet* 2006 (Anne Wivel), *Menneskenes land - min film om Grønland* 2006 (Anne Wivel). Film på vej, som instruktør: *Someone like you*. Foto: P. Wessel

NANNA FRANK MØLLER OG DEN INTUITIVE MONTAGE

Vibe Mogensen noterede efter sin hjertegribende gennembrudsfilm *Min fars sind* om sin klipper, Nanna Frank Møller: "... hun er en legende og satsende klipper med et stort dramatisk talent". Det var konklusionen på en lang, begejstret beskrivelse, som kort fortalt går ud på at ved at give sig det kaotiske i vold uden angst, nås stoffets orden uden reglens overgreb.

I Anne Wivels *En gal, en elsker eller en poet* har det for så vidt været enkelt: Filmen er et kammer-spil, en samtale mellem tre H.C. Andersen-elskere. Og når nogen taler sammen, er det at lytte lige så vigtigt som det at tale. Og *lyttebilledet* som element, som *genre*, som lag bliver interessant for en film som den her. Nanna Frank Møller giver her lyttebilledet en renæssance, dette noget foragtede reparationsgreb er herefter et filmisk element af fuld værdi. Elegant lader hun Møllehave blive tilgivet, at han tager ordet fra en anden. Tilgivet ved et smil.

Hun og Wivel indfører også nogle sorthvide optagelser, deres funktion forbliver gådefuld. Frank Møller *begrunder* ikke i normal forstand sine klippeafgørelser. Intuitionens hvisken, sansningens uomgængelighed træder i stedet for traditionel logik. Det kan være, at denne *menneskelighed* er denne klippers arbejdsgrundlag.

Indklip tager hun også til sig og gengiver elementet dets status af løsning, ikke noget man tyr til: Landskaber, himle, pludselig en snegl ... Dette er

kærlighed til livet, det almindelige, ikke nødvendigvis Andersens, men i hvert fald filmens.

Dramaets stigningskurve er ikke en konfliktop-trapning, ikke en litterær gåde før dens løsning. Nej, spændingskurven knytter sig såmænd til deres samvær der om bordet, den er den stigende, den tiltagende *munterhed* som Nanna Frank Møller forærer filmen ved at understrege det lattermilde i den dybe indsigt.

I *Menneskenes land - min film om Grønland* har Nanna Frank Møller etableret to fortællerammer: Lægen Anne Lindhardts psykiatriske praksis med konsultationer og møder og politikernes dagligdag med sagsbehandlinger og møder. Det grønlandske samfund lider, og vi ser den individuelle indsats og den samfundsmæssige indsats.

Vi ser det i første montage med præsentation af *filmens elementer* frem til opsætning af valgplakater, hvor musikken gør reportagen til sindbillede. Og tilbage ved mødet opdager vi den sympatiske taler, instruktørens evige helt, som her er udpeget, og vi er nu i filmessayets egentlige tema: *Politikkens væsen*. Anne Lindhardt fortæller i en radioudsendelse om den psykiatriske beskrivelse som *et sår i sindet*. Og Frank Møller har for alvor fat, hun udvikler essayet, som instruktøren har tænkt, og gør sin story line til en *overvejelse*, til en i princippet *uendelig dramaturgi*, en stadig cirkelbevægelse af opfattelser og tvivl.

OLIVIER BUGGE COUTTÉ OG FORTÆLLERAMMERNER UNDER FULD KONTROL

Olivier Bugge Coultés gennembrud var ventet, og det kom med *The Swenkas* i 2004. At det også var gennembruddet for instruktøren, Jeppe Rønne, må ikke skjule det faktum, at filmen er kongenialt klippet, ja, måske mere end det.

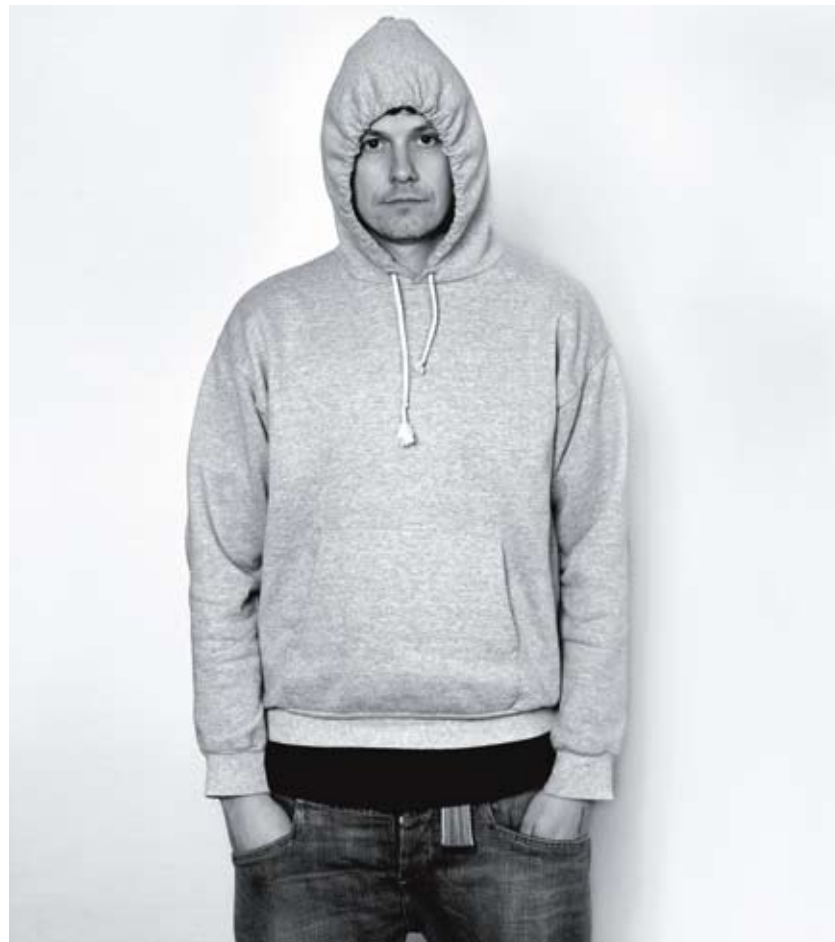
Et hovedindtryk, som står tilbage i erindringen, er de mange *bele scener*, som Bugge Coulté har fundet plads til, ja, fundamentalt bygget montagen på: Swenkaerne prøver jakkesæt, hovedpersonen besøger heksedoktoren, han klæder sig på til aftenen i byen, en lang samtale med en ældre slægtning om at gå i faderens fodspor, han vasker sønnen og klæder ham på. Som var det en film med skuespillere, behandles materialet (og *kan* materialet behandles) som afsnit hver for sig afsluttede i et vældigt episk forløb. Det er meget smukt.

Det handler om at fortælle en historie - den bestræbelse gør filmen fra begyndelsen til sit emne, til omdrejningspunkt. Og her er klipperen i høj grad medbestemmende, og af dette metatema udvikler han dramaturgiens komplicerede *rammesystem*, som fuldstændig slører filmens egen fortælleposition, eller måske flytter den ind i klipperummet og lægger den, hvor den hører hjemme: I hænderne på klipperen.

Filmen fortæller en historie om en fortæller, som vi ser i billedet ind imellem. En fortæller, som også fortæller en historie, en historie om en ulykkelig



OLIVIER BUGGE COUTTÉ er uddannet som filmklipper ved National Film and Television School, UK 2001. Omtalte film: *The Swenkas*, 2004 (Jeppe Rønde), *Lykketoft Finale*, 2005 (Christoffer Guldbrandsen). Film på vej: *De hemmelige krige* (Christoffer Guldbrandsen). Foto: P. Wessel



ADAM NIELSEN er uddannet som filmklipper på Den Danske Filmskole 2003. Omtalte film: *Den sidste dans* 2006 (Eva Mulvad), *Ghosts of Cité Soleil* 2006 (Asger Leth), *Election Day* 2006 (Eva Mulvad). Foto: P. Wessel

ung mand, hans ældre ven og deres forening, som de er forskelligt engageret i, disse *swenkas*. I tredje akt – jo, Bugge Coulté har roligt delt op i akter med overskrifter på skilte hen over lærredet – i tredje akt, hvor filmen er flyttet fra byen til landet til de medvirkendes landsby, får vi kvindens fortælling i en rigtig historiefortællerscene med familien omkring hende. Nu fortsætter denne fortælling som et allegorisk lag følgende de to oprindelige rammefortællinger i en raffineret teknik med flashbacks og dækbilleder, som ind imellem kan opfattes som parallelhandlinger, i hvert fald som fuldt integrerede. Den fortsætter til et sted i fjerde akt, men det er naturligvis fortælleren fra første akt, som resumerer og afrunder vores fortælling som sådan, inden filmen trækker sig tilbage til klipperummet og lukker ned.

Efter *The Swenkas* var Guldbrandsens *Lykketoft Finale* Coultés store opgave. Også her er hans greb en ramme om fortællingen, altså fortællingen som kunstnerisk overvejelse. Men her uden metabetydninger. Og dog ... man kan jo opfatte *Lykketofts* testamentemanuskript, som vi ser tilblivelsen af, som filmens historie. At filmens litterære genre er testamentet. Det er da i slutspillet, i titlens ånd.

ADAM NIELSEN OG KARAKTERUDVIKLINGER- NES MANGFOLDIGHED

Adam Nielsen forfølger i *Den sidste dans*, Eva Mulvads dybt solidariske plejehjemsskildring, disse temaer: kærlighedsophøret, depressionen,

erindringstabet, forvirringen – fremstiller det som tilværelse, ikke som undtagelse. Han undgår klichérammer som dagens og årstidens gang. Griber modigt ned i eksistensens alvor i stedet, erotikkens slutspil eller brutalisering, erindringens omdannelse til livet som ét enkelt nu, dødens nærhed.

Adam Nielsen kan den kunst at klippe en række karakterers forskellighed og *udvikling* frem. Med denne film har han skabt en ægte kollektiv fortælling. En række personer følges omhyggeligt, så deres eksistensbrud bliver tydelige. Helge ankommer, meget mod sin vilje. Han ses tavs filmens første 35 min. Så taler han med forstanderen. Han vil ud; men det er umuligt. Senere ses han ude. Har besvær med døren. Adam Nielsen falder ikke for fristelsen. Han klipper i den rækkefølge, som *ikke* bliver en kunstig dramatisk opbygning, en flugt, men en understregning af accepten af tilværelsen. Dette er selve skønheden i filmen.

Samtidig med, at han administrerer et klart system af parallelhandlinger, kan Adam Nielsen holde rede på mange medvirkende. Han får fra Eva Mulvad et smukt materiale om livet på et plejehjem og leverer et filmdigt om livet tilbage.

Asger Leths *Ghosts of Cité Soleil* åbner Adam Nielsen med en præsentation af byen i en rå effektiv impressionisme. Få minutter inde i filmen er man i en fortsat sitrende uro, som ikke slipper taget i en før længe efter, at filmen er forbi. Det er ikke journalistik det her; men vi må have styr på de politiske fakta, og Adam Nielsen vælger håndfast at gøre rede for disse ting ved at gøre journalistikken

til et element i filmkonstruktionen. Den politiske tv-reportage er anbragt så kompositorisk nodebundet i denne musik, at jeg tænker mig, der i klippemanus disse steder står "andante" – vi skal lige have vejret. Adam Nielsen bruger tekstskiltene som det element, der skaber konstant overblik i den nervøse hastighed i klippet, og et par afgørende steder lægges en dagbogsstemme ind, så den unge hvide kvinde, Lele, fremhæves og der skabes grundlag for en kærlighedshistorie.

Hvert eneste interview/statement står kraftfuldt i fuld styrke. Det er valgt af samtlige grunde for valg af klip, ikke kun for indholdet af, hvad der bliver sagt. Dette er ikke information, det er filmkonstruktion, *statuarisk*.

Filmens taber ikke pusten. Den opgiver *historien* og vælger at være et *musikalsk forløb*. Men bundet til denne fortvivlede intensitet. Der er en reminiscens af story-line: Aristides flugt, de må aflevere våbnene, nederlaget er en realitet. De taler og taler, og Adam Nielsen lægger langsomme lyriske afsnit ind hen mod slutningen. Leles forelskelses-historie transporterer min følelse, min sympati, min forståelse over til disse brutale gangstere. *Bemærkelsesværdigt*.

Adam Nielsen har med Leths film måske klippet denne generations slutresultat. Eller han har måske sammen med instruktøren og det modige hold og billederne af disse desperados skabt næste generations gennembrud ■

PASSIONERET



Melanie Friesen

Formuler din film i én sætning; det er en af ingredienserne i en succesfuld pitching. Melanie Friesen, der har arbejdet med Scorsese og nu blandt andet underviser på Strategic Film Marketing Workshop i Luxembourg, delte ud af sine erfaringer på seminar i Cinemateket under overskriften *Sådan sælger du din film på det internationale marked.*

AF LOUISE HAGEMANN, BIOGRAF- OG LANCERINGSKOORDINATOR / DFI

Hvordan fortæller man en hel films historie i løbet af de ganske få minutter, man har til rådighed, når man pitcher sin film til en financier, konsulent eller journalist? Det var dét, Melanie Friesen skulle give den danske filmbranche et par gode råd om, og hun indledte med at efterlyse en dansk producer, hun havde mødt på et kursus i på Strategic i Luxembourg. Melanie havde rost hendes smarte nylonstrømper, hvorefter denne kvinde, som dog ikke var til stede i salen, havde sendt et par præcis magen til hjem til hende i Canada.

Så var Melanie i gang med historiefortællingerne, og hun forklarede, at når du pitcher din historie er det ligesom at fortælle et eventyr. Du skal langsomt

trække fortæppet til side og begynde din fortælling, så publikum kan se filmen for sig. Pitchen skal som et eventyr have en begyndelse, en midte og en afslutning, og det er vigtigt at fortælle *hele* historien uden at lade noget hænge i luften. Hvis du gør det, 'teaser' du bare din film, og det skal du vente med til senere, når du skal lokke publikum i biografen. En pitch betyder en salgstale, og en finansier skal selvfølgelig have hele historien, så han ved, hvad det er han køber.

Melanie selv er et levende eksempel på, at du som pitcher sælger både dig selv og din historie. Derfor skal du være rolig og afslappet, når du pitcher, men samtidig også passioneret. Af hundredvis af projekter, hvor kun 10-12 går videre og bliver til en film, skal netop din historie skille sig ud og være særlig.

Melanie Friesen arbejdede i nogle år som vicepræsident i Scorsese Productions, og i det job hørte hun mange instruktører og producenter pitche projekter. Hun var overrasket over at selv store navne og Oscar-vindere var rystende nervøse, når de skulle pitche deres historier. Alle er usikre, når de skal pitche det hjertebarne, de har arbejdet med i måneds- eller måske årevis.

”En kreativ pitch skal indeholde fire elementer: tid, sted, karakterer og stemning.”

SMALL TALK ER OK

For at bløde stemningen op er det en god idé at indlede samtalen med lidt small talk om selskabet eller personen man pitcher til. Lidt om hvor godt en anden af selskabets film har klaret sig, eller at du valgte at gå til netop dette selskab, fordi det har et godt ry i branchen. Det er også en god idé at forklare lidt om sin personlige motivation for at arbejde med projektet; ”lige siden jeg var barn har jeg være fascineret af...”. Man kan også snakke lidt om projektets aktualitet og idéer til at lancere filmen. Når disse indledende øvelser er overstået, følger så selve 'den kreative pitch'. Friesen anbefaler, at du skal forsøge at formulere din film i en enkelt eller to sætninger, der rummer essensen af filmen. Det er rigtig svært, men Melanie kom med en række gode eksempler, som illustrerer hendes pointe.

Eksemplerne viser, at det faktisk er muligt at koge en to timer lang film ned til blot en enkelt sætning. På den måde hjælper man også andre til at huske, hvad filmen handler om, når de skal genfortælle pitchen. Det er denne kernefortælling, der skal være omdrejningspunktet for alt arbejde med filmen, også lanceringen af den, når man kommer så langt. (På et seminar om New Danish Screen dette

PITCHER

RAGING BULL - en mand, hvis værste fjende uden for bokseringen er ham selv.

NOWHERE IN AFRICA - en jødisk familie forlader deres magelige hjem i Tyskland for at flygte fra Nazisterne og etablere et nyt hjem i Østafrika.

THE DREAMERS - Under oprøret i maj 1968 i Paris møder en amerikansk universitetsstuderende et søskendepar fra Paris. De elsker alle tre film og snart også hinanden.

FARENHEIT 9/11 Instruktøren Michael Moores syn på hvordan Bush regeringen angiveligt udnyttede de tragiske begivenheder, der fandt sted d. 9/11, til at legitimere de uretfærdige krige i Afghanistan og Irak.

THE SEA INSIDE En virkelig historie om den spanske, totallammede Ramon Sampedro og hans kamp for at lovliggøre aktiv dødsbistand.

GIRL WITH A PEARL EARRING En ung tjenestepige arbejder i huset hos Johannes Vermeer og bliver hans talentfulde assistent og model for et af hans mest berømte malerier.

LOST IN TRANSLATION To amerikanere, en filmstjerne uden indhold i livet og en svigtet nygift mødes på et hotel i Tokyo og indgår et usædvanligt venskab.

THE MOTORCYCLE DIARIES Dramatisering af den motorcykeltur som Che Guevara og hans ven foretog i deres ungdom, og som viste Che hans mission her i livet.

VERA DRAKE En hjælpsom mor fra arbejderklassen i 1950'ernes London ødelægger livet for sig selv og hendes familie, da politiet opdager hendes lejlighedsvis illegale arbejde.

BAD EDUCATION Et indblik i resultatet af en spansk religiøs skoling og mishandling af to venner under Francos regime.

BABETTES GÆSTEBUD En gruppe indremissionske lærer at elske og tilgive, da en tjenestepige viser sig at være en fremragende kok og tilbereder et måltid i verdensklasse for dem.

forår fortalte Pernille Fisher Christensen og Kim Fupz Aakesson apropos, at de havde skrevet 40 af disse korte pitches til *En Soap*, før de var helt enige om, hvilken historie de ville fortælle).

Kan man med denne ene sætning fortælle, at filmens tema er universelt, at det ikke betyder noget for historien om den foregår på Bornholm som *Pelle Erobreren* eller i Italien som *Life is Beautiful*, så er der større sandsynlighed for, at filmen ikke alene bliver en national, men også international succes. Selvom disse to film rummer en universal sandhed og tematik, er det vigtigt, at historien er forankret på et ganske bestemt og specifikt sted. Som Friesen, der selv er efterkommer af flygtninge, siger, så kan alle identificere sig med faderen og sønnen, der immigrerer til Bornholm og for sønnens vedkommende videre til USA. Du behøver heller ikke være hverken jøde eller italiener, for at kunne identificere dig med faderen og hans kærlighed til sønnen, en kærlighed, der er så stor, at ligegyldigt, hvad der sker i livet, så er det smukt.

TID, STED, KARAKTERER, STEMNING

En kreativ pitch skal indeholde fire elementer: tid, sted, karakterer og stemning. Hvis historien bygger på virkelige begivenheder, skal det nævnes som det første. Med mindre at filmen foregår i nutiden, så skal tidsperioden angives: "Vi befinder os i 1930'ernes Paris". Det er kun de to, tre vigtigste karakterer i historien, der skal med i den korte pitch,

Karaktererne skal altid omtales ved navn, ikke bare første gang men gennem hele pitchen. Du kan sige "den gamle dame", men det er langt bedre at bruge navne og beskrive karaktererne med ganske

få adjektiver "Peter, en stille og genert dreng på 9 år, møder Susan på 8, der kommer drønende rundt om hjørnet på sit løbehjul".

Det er også nødvendigt at beskrive filmens stemning, der selvfølgelig er meget forskellig fra genre til genre. Som Friesen illustrerede med et malende eksempel, er du ikke et sekund i tvivl om, hvilken genre filmen er, når du hører ord som disse "historien udspiller sig på et gammelt hotel ved en stor sø om aftenen, hvor tågen ruller ind over land".

Historien skal altid pitches kronologisk, men derefter kan du godt sige, at du ønsker at bryde kronologien og fortælle den gennem flashbacks. Hvis du har flere slutninger til historien, skal du først pitche den med én af dem; men derefter kan du ifølge Friesen sagtens foreslå en alternativ slutning.

DOKUMENTARFILM

Hvis man skal pitche en dokumentarfilm, er det afgørende at være meget specifik i sin præsentation af stoffet. Det skal ikke bare være "en film om fangerlivet i Grønland", men "i filmen følger vi den 13-årige dreng Nanok fra den lille by Angmagssalik på østkysten af Grønland, mens han skal lære at dræbe sin første sæl", så man kan se historien for sig præcis som ved en spillefilm. Ved på den måde at præsentere det specifikke og særegne ved filmen, skiller den sig samtidig mere markant ud fra andre dokumentarfilm om samme emne. Da historien i en dokumentarfilm jo ikke er skrevet på forhånd som i en fiktionsfilm, understreger Friesen vigtigheden af at fortælle, hvordan du har eller skal researche stoffet og hvilke kilder og kontakter man samarbejder med for at give projektet mere ballast og validitet ■

MELANIE FRIESEN

1994 - Producer på Trade Forum, Vancouver International Film Festival
Underviser på Strategic Film Marketing Workshop i Luxembourg
1989-92: Vice President i Scorsese Productions i New York
1987-89: Vice President of Creative Affairs, Cineplex Odeon Film, Los Angeles
1985-87: Director of Creative Affairs, MGM/UA, London
1979-84: Litterær agent, Linda Seifert, London

SEMINAR

MELANIE FRIESEN præsenterede sit oplæg om pitching på seminaret "Hvordan sælger du din film på det internationale marked" for 100 tilhørere i Cinemateket den 19. april. Dagen efter havde hun individuelle møder med 10 instruktører og producere, som pitched deres projekter til hende.

GINGER CORBETT fra den internationale virksomhed Premiere PR præsenterede PR delen af salgsarbejdet. Hun forklarede, hvorfor det er nødvendigt at arbejde sammen med et internationalt PR bureau, når man har en film med på en af de store festivaler som Berlin eller Cannes. Premiere PR stod for det internationale PR arbejde på *En Soap* og *1:1* ved dette års Berlin Film Festival.

STEVE GRAVESTOCK, der udvælger skandinaviske film til Toronto Film Festival, talte om festivalernes store betydning for lancering og salg af film på det internationale marked. Han forklarede, at det er vigtigt at arbejde med en langsigtet festivalstrategi og have en 'plan B', hvis ens film ikke bliver udvalgt til ønskefestivalen. Han pointerede også, at deltagelse på en større festival ikke nødvendigvis betyder bedre muligheder for filmen, fordi filmen som oftest kan få langt større opmærksomhed på en mindre festival. *Adams æbler* blev eksempelvis solgt til flere lande efter visningen på Toronto Film Festival end efter de markedsvisninger, der havde været af den under Cannes filmfestivalen. En af forklaringerne på dette er, at Toronto Film Festival er karakteriseret ved at være en publikumsfestival med omkring 300.000 solgte billetter, og det er en helt anden og bedre oplevelse for de mange pressefolk og købere at se filmen sammen med et entusiastisk publikum end ved de traditionelle markedsvisninger, hvor folk kommer og går som det passer dem under filmen.

REJSENDE I DANSK

Mette Hjort rejser verden tynd med dansk film under armen. Overalt oplever hun en stor interesse for dansk film blandt udenlandske forskere og studerende, og hun synes selv, at der sker meget spændende i dansk film. FILM mødte hende under en mellemlanding i København.

AF EVA NOVRUP REDVALL

Der er en smittende passion og et engagement, der ikke er til at tage fejl af, bag de mange ord og tanker. Lysten og nysgerrigheden driver tydeligvis værket for Mette Hjort, som gennem årene har været med til at udgive en lang række internationale bøger og artikler om dansk film. *The Danish Directors* (redigeret sammen med Ib Bondebjerg) præsenterede læsevenlige interviews med fire generationer af danske instruktører. Den mere teoretisk tunge *Cinema & Nation* (redigeret sammen med Scott MacKenzie) behandlede forskellige forhold for små filmnationer i en stadig mere globaliseret filmkultur, og i *Purity and Provocation* (også redigeret sammen med Scott MacKenzie) blev Dogme 95 gået grundigt efter i sømmene. Senest har hun skrevet bogen *Small Nation, Global Cinema*, der undersøger årsagerne til dansk films forvandling gennem de seneste år. Bogen fremhæver bl.a., at det danske filmmiljø med succes har bevæget sig fra en 'byttekultur' til en 'gavekultur'.

DOGME SOM PLATFORM

Small Nation, Global Cinema tegner et billede af en lille dansk filmkultur, der gennem en årrække har brugt effektive strategier til at sikre sig en solid platform både nationalt og internationalt. Blandt årsagerne til dansk films fremgang fremhæver Mette Hjort en indsigtfuld kultur- og filmpolitik samt struktureringen af institutioner som Den Danske Filmskole, men også fremkomsten af markante kunstneriske ledere, der ikke er bange for at inddrage andre i deres arbejde. Dogme 95 får en stor del af æren, bl.a. fordi grundideen bygger på at invitere andre til at lege med.

"Uden Dogme havde dansk film ikke haft den samme succes. Jeg har været meget interesseret i dogmekonceptet, fordi det ud over at have fungeret filmisk har haft en klar pr-vinkel og en evne til at krydse grænser. Da Dogmemanifestet blev skrevet, var tanken, at andre filmfolk skulle bruge det; men det er skrevet på en kulturelt neutral måde, som har gjort, at ikke kun andre danske filmfolk, men også andre nationer og andre kunstformer har kunnet bruge det. Ideerne bag dogme indeholder en meget smart forståelse af, hvordan kommunikationsprocesser fungerer i en globaliseret tid, hvilket kan ses af, at



De fem benspænd Foto: Dan Holmberg



Red Road Foto: Holly Horner

det har været let at oversætte til en anden kontekst og til andre medier. Den klare pr-vinkel og evnen til at overskride grænser, som Lars von Trier og hele den 'operation', han har gang i er udtryk for, er utrolig fremsynet i forhold til, hvordan man som en lille, national filmkultur skaber en international platform."

EN FRUGTBAR GAVEKULTUR

Lars von Triers betydning for dansk film bygger ifølge Hjort ud over hans filmproduktion netop på hans evne til at invitere andre ind i kreative samarbejder:

"Inden for antropologien opererer man med begrebet 'byttekultur' over for en såkaldt 'gavekultur', og jeg synes, at dansk film de seneste år frugtbart har bevæget sig i retning af en gavekultur. Folk har forstået at 1 + 1 er lig med 3 frem for, at man altid er i konkurrence, og hele tiden skal have noget for noget. Der er folk i det danske filmmiljø, som bevidst eller ubevidst forstår dynamikken i en gavekultur

og har været med til at skabe et givende miljø.

Det miljø var der ikke, da jeg først begyndte at undersøge dansk film. Da jeg interviewede folk til *Instruktørens blik*, snakkede alle hele tiden om at konkurrere med hinanden. Man brugte ikke hinanden så meget. Min opfattelse er, at det har forandret sig. Man kan bare se på Filmbyen i Avedøre, hvor man har skabt nye sociale rammer for det at lave film, og hvor der er kommet folk på banen, som er mere åbne for at dele og lære af hinanden. Lars von Trier har været central i forhold til den udvikling, fordi han siden Dogme har lagt op til samarbejde og gennem en række projekter dyrket det, jeg betragter som en gavekultur."

PRESTIGEDELING

En af de ting, Lars von Trier har gjort, er bevidst at dele sin prestige med andre. Som eksempel fremhæver Mette Hjort *De fem benspænd*, som hun ser som et tydeligt eksempel på gavekulturen.

FILM

"Jeg er meget interesseret i, hvad der sker, når etablerede kunstnere oplever det, man kunne kalde et prestige-tab. Når de pludselig ikke laver så interessante eller markante film længere. Det er ikke noget, vi rigtigt snakker om. Vi bemærker bare, at den pågældende instruktør ikke længere laver så interessante film. Vi tænker ikke: Han lader til at gå igennem en eller anden form for kreativ krise, som han måske kan hjælpes ud af.

Lars von Trier siger til sidst i *De fem benspænd*, at han er ekspert i Jørgen Leth, og at benspændene har været et *Hjælp Jørgen Leth*-projekt. Det er en meget interessant øvelse i, hvordan man – som med dogme – kan bruge kreative begrænsninger til at komme tilbage på et mere kreativt spor. Ved fælles hjælp.

Og så er *De fem benspænd* et utroligt godt eksempel på, hvordan en instruktør bevidst deler sin prestige med en anden. Man kan sige, at den ene låner den anden lidt, og det er Lars von Trier fantastisk til. *De fem benspænd* havde en utrolig effekt, og nu er Jørgen Leth igen på banen og synlig på en måde, han ikke havde været længe."

ADVANCE PARTY

Hjort ser Triers seneste konceptidé, *Advance Party*, som endnu et aktuelt eksempel på gavekulturen. Det eksperimenterende gruppeprojekt er et samarbejde mellem Zentropa og det skotske selskab Sigma og skal munde ud i tre engelsksprogede spillefilm af tre debuterende instruktører: Andrea Arnold, Morag McKinnon og Mikkel Nørgård. Alle tre film skal indspilles i Skotland og skal bruge de samme ni karakterer, som er udviklet af Lone Scherfig og Anders Thomas Jensen. Andrea Arnolds spillefilm *Red Road* er som den første færdig og var i hovedkonkurrencen i Cannes, hvor det bestemt ikke skadede den at være en del af et større koncept og som debutant låne lidt prestige fra kendte, danske kolleger.

"Jeg skriver i øjeblikket om *Advance Party*, som for mig er endnu et klart eksempel på gavekulturen i dansk film. Jeg har snakket med producenten Marie Gade fra Zentropa, og hun bekræftede, at samarbejdet mellem Zentropa og Sigma bl.a. bygger på, at man anerkender et spændende, udenlandsk miljø og gerne vil hjælpe det med at komme i gang. Man ser en slags åndsfulde og bestemmer sig for at lave noget sammen. Projektet bygger meget på en netværksidé og på at være stærke sammen med flere film, de samme skuespillere og grundlæggende regler. Som med dogme har man en klar pr-vinkel og et link til kendte navne. Man kan sige, at der i filmverdenen altid vil være en eller anden forventning om noget *pay-off*, og det kan være svært at adskille gave- og byttekultur. Bliver der ikke tjent penge, bliver der heller ikke lavet film; men det er min opfattelse, at projekter som *Advance Party* i høj grad er drevet af en kærlighed til

det filmiske og til eksperimentet. Og det handler om at eksperimentere på flere niveauer. Ikke kun på det filmiske niveau, men f.eks. også på det sociale."

PASSION SOM DRIVKRAFT

Det sociale element har altid været vigtigt for Hjort i hendes daglige arbejde. Arbejdet skal være lystfuldt, og hun vil gerne indgå i nogle sammenhænge med spændende folk, som kan være med til at udfordre og forbedre hendes ideer og komme med nye vinkler. Hun var chokeret, da hun i 1997 havnede i det danske universitetsmiljø, for hun kunne ikke finde passionen. Den fandt hun i stedet i filmverdenen, som blev et vigtigt åndehul, inden hun i 2001 fortsatte karrieren i Hong Kong.

"Da jeg mødte de forskellige danske universitetsmiljøer, blev jeg ved med at spørge mig selv: Hvor er passionen? Folk kom sent, tog lange frokostpauser og gik tidligt hjem, hvis de da overhovedet kom den dag. Det, der drev mig, var tilgangen til folk i filmverdenen. Når jeg som forsker indsamlede materiale og lavede interviews i filmbranchen, mødte jeg folk, der efter min mening var virkelige intellektuelle og filmhistorikere og drevet af en brændende kærlighed til det, de lavede.

Det er mit indtryk, at den internationale synlighed har gjort filmmiljøet til et attraktivt sted for en bestemt type mennesker, der foretrækker en passionsdrevet tilgang til arbejde frem for at have et sikkerhedsnet. Dansk film er i øjeblikket et af de steder, hvor der brydes med en klassisk statsdrevet arbejdsgang. Miljøet er præget af passion og den her gavekultur, jeg har været inde på. Filmmiljøet har andre former for belønninger end penge og sikkerhed. Det er blevet et sted, hvor folk tror på, at de kan have spændende karrierer. Det var ikke tilfældet, da jeg kom til Danmark; men der er virkelig sket en masse på den front gennem de senere år."

UD AF DEN SKANDINAVISKE GHETTO

Da vi snakker sammen, har Mette Hjort netop holdt et foredrag om Lars von Triers *Manderlay* på Københavns Universitet; men ellers ligger hendes fokus på dansk film i øjeblikket på en bogrække om nordisk film, som hun sammen med Peter Schepelern skal redigere for University of Washington Press.

"Ideen med bogserien er at lave en serie bøger om nordisk film, der ligesom det britiske filminstituts serie både behandler historiske klassikere og helt nye værker. Under etableringen af serien har jeg meget haft i tankerne, at BFI-serien f.eks. lod Salman Rushdie skrive om *Trolldmanden fra Oz*. At man ved ikke at tage det indlysende skribentvalg får nogle anderledes vinkler og nogle fantastiske bøger ud af det. Det er det, jeg gerne vil med den serie. Den første bog er af James Schamus, som skriver

om Dreyers *Gertrud*. Inden Schamus blev kendt producent og manuskriptforfatter, skrev han ph.d. om Dreyer, og jeg tror virkelig, det bliver en spændende bog. Planen er, at der skal komme to bøger om året, og de næste titler bliver om Bent Hamers *Salmer fra køkkenet*, Bergmans *Stilheden* og Dagur Káris *Nói Albínoí*. Så bliver det formodentlig en film af Aki Kaurismäki, og så er det nok tid til det danske igen. Måske *Festen*. Der lader til at være stor interesse for en bog om den."

Mette Hjort har netop færdiggjort en bog om Stanley Kwans Hong Kong-klassiker *Center Stage* og er i gang med en ny om det, hun kalder 'flamboyant risk-taking' i tidens dokumentarfilm. Efter at have været ansat tre år på Hong Kong University arbejder hun i dag som professor på Lingnan universitetet i Hong Kong, hvor hun er ved at opbygge en afdeling for Visual Studies. Der er et utal af bolde i luften, men efter et par timer i Mette Hjorts selskab er man ikke i tvivl om, at hun nok skal få grebet dem alle sammen – og få sendt en ny svada af sted undervejs ■



Mette Hjort Foto: Ubekendt

METTE HJORT (f. 1960) rejste som et-årig med sine forældre fra Danmark til Nairobi, hvor hun boede til hun var 12 år. Derefter gik hun to semestre på kostskole i England, før hun flyttede med forældrene til Holland.

Oprindelig ville Mette Hjort være tolk og studerede kort på en tolkeskole i Geneve, men hun endte i stedet med at læse på McGill universitetet i Montreal, hvor hun fra 1994-1997 ledede afdelingen for film og kommunikation.

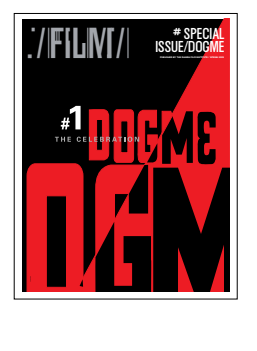
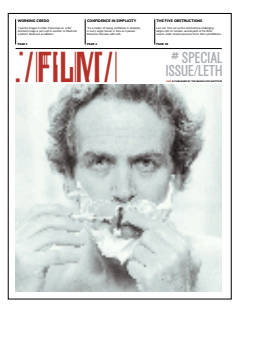
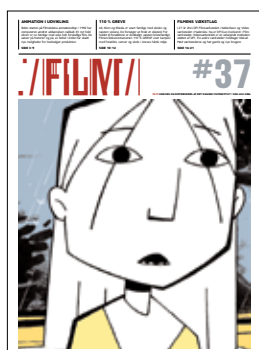
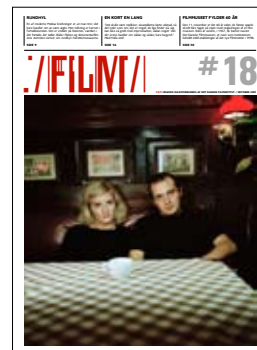
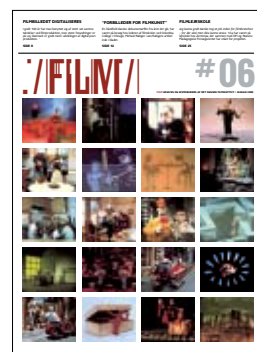
I 1996 opholdt hun sig et år som forsker ved universitetet i Kyoto, og året efter flyttede hun til Danmark, hvor hun bl.a. underviste ved Aalborg Universitet og på Copenhagen Business School. Siden 2001 har hun været ansat og bosat i Hong Kong sammen med sin mand og sine to børn. Hun blev i august 2005 professor ved Lingnan universitetet, hvor hun leder afdelingen for Visual Studies. I 2004 blev Mette Hjort professor ved Institut for sprog og internationale kulturstudier ved Aalborg Universitet, og hun har stadig tætte bånd til Danmark.

Mette Hjort har bl.a. udgivet bøgerne *Cinema & Nation* (2000, redigeret sammen med Scott MacKenzie), *Instruktørens blik* (2002, redigeret sammen med Ib Bondebjerg), *Purity and Provocation: Dogma 95* (2003, redigeret sammen med Scott MacKenzie) og *Small Nation, Global Cinema* (2005). Hun er sammen med Peter Schepelern redaktør på en ny bogserie om nordiske filmklassikere, der fra efteråret vil udkomme med to bøger årligt på University of Washington Press.

./FILM/

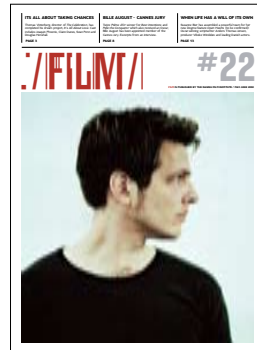
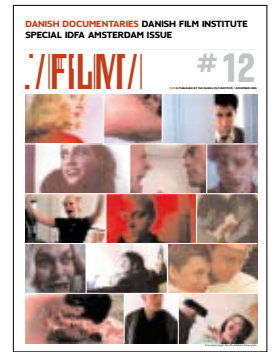
#1 udkom for syv år siden. Formålet var dengang som nu tvedelt: For de danske numres vedkommende at skabe et forum for filmfaglig vidensdeling og inspiration for den danske filmbranche og alle, der arbejder professionelt med film. For de engelske numres vedkommende at

promovere og profilere dansk film internationalt. Vi har nu udgivet mere end 50 numre! Og fra Japan over Holland til Brasilien er artikler, interviews og billeder blevet genoptrykt og genbrugt i dagblade, filmmagasiner og bøger og har været med til at sikre dansk



films synlighed i udlandet - ligesom vi herhjemme har kunnet orientere os i distributørers, fotografers, producenter, instruktørers og mange andre fagrenes viden og syn på snart sagt alle hjørner af det landskab, der udgør dansk film.

Redaktionen vil gerne benytte lejligheden til at takke alle samarbejdspartnere over årene: TAK til alle, der har skrevet, fotograferet, udtalt jer, bidraget, stillet op til interviews, kommet med gode idéer og inspiration til bladet!



NATTENS GODE GERNINGER

Den første film, han importerede, var den tyske horror-kultklassiker *Nekromantik*. Nu skal Kim Foss stå for import til og drift af Københavns traditionsrige arthouse-biograf Grand.

AF KIM SKOTTE

Ganske mange danskere har efterhånden fået smag for filmoplevelser, der ligger langt væk fra Hollywoods mainstream. Kult og kitsch fra amerikansk undergrundserotik til splatter og Bollywood. At det forholder sig sådan, har Kim Foss en stor del af

æren/skylden for. Som programchef for Natfilmfestivalen har Foss år efter år arrangeret en stadig mere populær publikumsfestival, der vækker misundelse rundt omkring i Europa. En festival for de kræsne, de nysgerrige og de opsøgende. Natfilm er filmfestivalen, der behandler sit publikum som nørder og bliver takket for det. Så sent som i marts måned modtog Foss og makkeren Andreas Steinmann som belønning en Æres-Bodil hver for deres indsats. Men nu er parløbet forbi. Kim Foss tiltræder pr. 1. juli som ny biografdirektør i Grand, mens Andreas Steinmann sammen med Niels Lind Larsen fortsætter den populære festival.

Dermed får Grand Biografen, filmkunstens

traditionsrige tempel i Mikkell Bryggersgade og den tilhørende filmimport, Camera Film, en chef, der udspringer fra filmmiljøet. Et miljø, han er kommet ind i via bagdøren. Kim Foss har ikke et guldrandet eksamensbevis fra en cand.merc.-uddannelse i baglommen. Til gengæld har han været tæppehandler i Berlin, siddet i styringsgruppen for det ellers ret ustyrlige Magasin Schäfer og spillet rollen som Master Fatmans behårde manager. Han har været filmanmelder på Det fri Aktuelt og er stadigvæk filmskribent på Jyllands-Posten. Ikke mindst har han været fast inventar på de store europæiske filmfestivaler, hvor han som udsending for Natfilm igennem en årrække har opdyrket et stort netværk



Kim Foss behandler sit publikum som nørder og bliver takket for det Foto: Per Morten Abrahamsen

af kontakter. Hvilket nok også kan være nødvendigt, når man skal afløse en kapacitet som Kirsten Dalgaard. Dalgaard, som nu rykker til konkurrenten Nordisk Film, har i mange år kørt en klar, kunstnerisk linje i Grand. En linje som ikke mindst kommer til udtryk i form af de 12-14 film pr. år, Camera Film køber hjem til biografen. Kim Foss har da heller ikke i første omgang de store forkromede planer om en gennemgribende revolution.

”Jeg vil starte med at se tingene an. Jeg tror, det er en fejl, at starte med alt for mange færdigstrikkede planer. I første omgang er det vigtigste at komme ind og se, hvordan butikken fungerer. Den luksus kan jeg tillade mig, fordi det er et velfungerende sted. Grand er filmelskernes biograf. Det er en

”Det er ikke så usædvanligt, at synes Louis Malle er en stor filminstruktør. Det gør jeg. Jeg har bare også en smag, som er ekstremt bred. Er der liv i det, så interesserer det mig”

biograf, hvor folk ved, at der altid går en god film. Grand har hele vejen igennem været et con amore-projekt for de folk, der har drevet den. Jeg tror, man har valgt mig, fordi man ved, hvad jeg står for, og at det nok hen ad vejen skal forplante sig til biografen”, siger Foss, der ved at følge sin næse og sin lyst, forvandlede Natfilm fra en beskeden begivenhed for en filminteresseret inderkreds til en af de vigtigste genkommende begivenheder i årets kulturkalender.

KUL PÅ KULTEN

”Jeg medbringer nogle erfaringer fra Natfilmfestivalen, som jeg tror, er brugbare”, siger den gennemført autodidakte biografdirektør. ”Da Andreas Steinmann og jeg blev ansat i 1993 trådte vi til i en rimeligt kaotisk situation. Vi blev så at sige ansat på vores glatte ansigt. Vi blev kastet for løverne. Man vidste godt, det måtte bryde eller bære. Vi havde to måneder, fra vi blev ansat til festivalen skulle løbe af stabelen. Og vi havde ingenting! Vi var på helt bar bund. Men det blev et godt program og en publikumssucces i forhold til tidligere festivaler. Siden har vi haft meget, meget frie hænder til at opbygge festivalen”, fortæller Kim Foss.

Hvad gjorde de lysegrønne festivalarrangører rigtigt dengang? Kim Foss peger på en paradoksal kombination af skrækfilm af den glemte italienske horror-instruktør Dario Argento og så ikonet Marilyn Monroe som coverstjerne. Det skumle og det strålende. Horror, kult og stjernen på plakaten. Elementerne havde været der hele tiden. I natten må det gerne være en smule ironisk og farligt. Nu kom der for alvor kul på kulden.

”Vi har hele tiden forsøgt at få skarp kant på programmet. Men det har også været vigtigt for mig at få superlødige ting på programmet. At præsentere Jeanne Moreau har været ligeså vigtigt som at arrangere en italiensk splatterfest.”

EVENTMAGEREN

Længe inden det blev hverdagskost i kulturlivet, udviste Kim Foss et bemærkelsesværdigt talent for at skabe events. Han har haft evnen til at tænke i koncepter. Til at præsentere en begivenhed på en måde, så man uden tøven begav sig til et obskurt lokale på Vesterbro, for at se noget, man ikke anede, hvad var. Kun at det var noget sært eller noget særligt og sjovt. At prøve at samle trådene i stedet for bare at liste film op alfabetisk, har været et kendetegn for Natfilm-festivalen. Således at tænke i koncepter og skabe sine egne sammenhænge har faldet ham naturligt fra starten. Vi spoler filmen tilbage:

”Jeg er jo ikke engang en halvstuderet røver. Det første jeg gjorde, da jeg var færdig med gymnasiet, var at flytte til Berlin. Her klarede jeg mig ved at sælge tæpper i et stormagasin. Det blev lidt kedeligt efterhånden. Efter en periode i Danmark flyttede jeg til Amsterdam. Det var i efterdønningerne af punken. Der skete mest på musikscenen på det tidspunkt. Det var også den, jeg selv havde mest med at gøre. Jeg boede sammen med musikere og lavede mit eget lille kassetbandforlag. Jeg udnyttede mine kontakter. Jeg insisterede egentlig bare på at følge mine interesser og min passion, og den førte mig i retning af både bøger, musik og film. Så endte jeg på et tidspunkt i Danmark igen. Det gik op for mig, at mange af de ting, jeg var blevet inspireret af derude i verden, ja, de fandtes altså ikke herhjemme. Så hvorfor blive ved med bare at tage hjem til eget forbrug, når man nu havde lavet hele researchen? Hvorfor ikke bruge sin egen nysgerrighed som platform? Sådan startede det.”

Og det gjorde det i diverse små gallerier på Vesterbro. I BarBue i Huset i Magstræde, hvor de

sortklædte No Futurister holdt til, fik Kim Foss snart sin egen faste ugentlige video-aften. Der var grøde i undergrunden. Hans første deciderede import var en tysk horror-film ved navn *Nekromantik*.

”Den havde ikke været vist nogen steder rigtigt. Hverken herhjemme eller i Europa. Den er siden blevet en kultklassiker. Jeg hev fat i instruktøren. Han boede i Berlin, så der blaffede jeg ned. Snart stod jeg ved motorvejen med en 16mm-kopi af *Nekromantik* under armen ved grænsen til Østtyskland i Spandau og ventede på et lift hjem igen. Jeg fik et lift hele vejen til Hellerup. Jeg kørte *Nekromantik* i en god uges tid i Galleri Wurst på Vesterbrogade. Meget primitivt. Med savsmuld på gulvet og gratis kaffe inkluderet i billetprisen. Med 16mm-projektoren kørende ude bag et hul, vi havde lavet i væggen. Men det var sjovt. Det kunne lade sig gøre! Og så blaffede jeg tilbage til Berlin igen med filmrullen under armen.”

FESTARRANGØREN FRA MONDO BIZARRO

De små autonome filmarrangementer blev bemærket. Snart var Kim Foss involveret i filmforevisningsprojekter i det daværende Delta Bio og på Filmværkstedet. Det var på Filmværkstedet, at Andreas Steinmann ”fandt” ham, da det unge og kriseramte Natfilm skulle reddes dengang i 1993. Uden at Kim Foss vidste det, havde han taget de første skridt på den vej, der senere skulle føre ham til en karriere fokuseret på film både dag og især nat.

Som biografdirektør i Grand behøver Kim Foss næppe selv at blaffe rundt med filmrullerne under armene. Men andre ting ligner sig selv. Evnen til at skabe kontakter og udnytte dem efter fortjeneste. Blikket for en mulighed for at præsentere noget anderledes, noget andet end det forventede. Glæden ved at se noget kunne lade sig gøre. Også noget, der normalt ikke kan lade sig gøre. Så har han måtte leve med risikoen for at blive sat i bås som festarrangøren fra Mondo Bizarro.

”Jeg indrømmer, at jeg altid har været interesseret i instruktører, der går radikalt til værks. Ikke for at finde noget, der har været provokerende eller opsigtsvækkende i sig selv, men for at finde noget, der rummer et budskab, man måske ikke har hørt før. Det er ikke så usædvanligt, at synes Louis Malle er en stor filminstruktør. Det gør jeg. Jeg har bare også en smag, som er ekstremt bred. Er der liv i det, så interesserer det mig”, konstaterer Kim Foss. Liv i de levende billeder. Der bliver blændet op i Grand ■



Foto: Lars Wahl



Foto: Erik Molberg Hansen

ORGANISK SOAP

”Er karaktererne på plads, skal plottet nok dukke op undervejs.” Manuskriptet til Berlin-prisvinderen *En Soap* var baseret på improviseret skuespil. FILM var til seminar med Pernille Fischer Christensen og Kim Fupz Aakeson.

AF MARKUS BERNSEN

Et sted i Københavns Nordvestkvarter står en mand og en kvinde på hver sin side af en lukket dør. Manden hedder Veronica, kvinden Charlotte, og dialogen er begyndelsen til en kærlighedshistorie om den lille forskel, der gør hele forskellen.

Charlotte: Jeg har en seng, der er stor om et ondt år, og den står helt forkeret, og så ville jeg høre, om du var frisk?

Veronica: Jeg er ikke i tøjjet.

Charlotte: Nej? Men det kunne du måske komme.

Veronica: Jeg har lidt travlt.

Charlotte: Nu er det ikke noget, der kommer til at tage resten af din dag, vel?

Pernille Fischer Christensens *En Soap* blev lavet for få midler – på endnu færre kvadratmeter. Men i de trange omgivelser boblede kemien mellem Veronica og Charlotte over og hævdede den lille film

til internationalt niveau. Filmen modtog to bjørne i Berlin og er blevet solgt til 28 lande. Den har også høstet anmelderroser hele vejen rundt – især for det intense skuespil.

Samspillet mellem Trine Dyrholm og David Dencik udgør kernen i *En Soap*; men faktisk blev både karaktererne og deres replikker til, gennem hvad der bedst kan betegnes som en række omhyggeligt arrangerede tilfælde. Manuskriptet blev først skrevet efter, at Trine Dyrholm og David Dencik i ti dage havde improviseret rundt på gangene i Nimbus Film. De to hovedrolleindehavere vidste ikke meget andet om filmen, end at de skulle spille henholdsvis en feminin mand og en maskulin kvinde. Resten måtte de selv finde frem til.

FÆLLES INTERESSE

Projektet startede med en fælles interesse. Både Pernille Fischer Christensen og Kim Fupz Aakeson ville lave en film om transseksualitet. Fischer Christensen havde fulgt en ven gennem samtaler på Rigshospitalet og havde længe haft lyst til at skildre et menneske, der var fanget i den forkerte krop. En transseksuel bikarakter havde optrådt i en af Fupz Aakeson bøger, og han havde i den forbindelse lavet en del research i miljøet. Arbejdsformen var den samme som på Kim Fupz Aakesons og instruktøren Annette K. Olesens seneste projekt:

”Jeg vil gerne lave noget med kvinder i fængsel,” havde Kim Fupz Aakeson sagt til Annette K. Olesen. ”Og jeg vil gerne lave noget med en præst,” kvitterede hun. Så de slog deres interesser sammen, og sådan blev filmen *Forbrydelser* til.

Udgangspunktet for *En Soap* var det samme: Har man interessen til fælles, dukker plottet op hen ad vejen. Det vigtigste er at finde et fælles stof, et

tematisk område, som både instruktør og manuskriptforfatter har lyst til at undersøge nærmere.

Med *En Soap* blev Pernille Fischer Christensen dog lidt usikker, da manuskriptforfatteren foreslog, at filmen skulle bygges op omkring improviseret skuespil. Hun havde aldrig arbejdet med metoden før og vidste meget lidt om den. Hun lånte Anette K. Olesens logbog fra arbejdet med *Små ulykker*, men blev ikke meget klogere. I dag indrømmer Fischer Christensen, at hun stadig ikke helt forstod, hvad impro-skuespil kunne bruges til, da hun til sidst alligevel gik med på Aakesons idé.

UVIDENDE SPILLERE

En Soap eksisterede kun som et *treatment*, et handlingsforløb på omkring 20 sider, da Trine Dyrholm og David Dencik blev castet til filmen. De vidste, at de skulle være med i en kærlighedsfilm, og hvem der skulle skrive og instruere. Ikke andet. Kort før improvisationerne begyndte, brainstormede instruktør og manuskriptforfatter en liste med egenskaber til de to karakterer frem. På David Denciks stod blandt andet: ”Omhyggelig, sirlig, nervøs, sårbar, selvhad, romantisk, noget er forstenet, besværligt forhold til sin seksualitet.”

Listen blev senere skåret ned til tre, grundlæggende karaktertræk, som de to skuespillere fik udleveret på en lap papir. På Trine Dyrholms seddel stod: ”Bruger humor som forsvar, erstatter kærlighed med sex, bange for at blive elsket.” Nu skulle spillerne så finde tre virkelige personer i deres omgangskreds, der lignede deres karakter mest muligt, og skrive en kort biografi om hver enkelt. Med instruktøren og manuskriptforfatteren blev det så diskuteret, hvordan de virkelige personer ville reagere i forskellige situationer. Spillerne skulle inspireres af samtalerne, men måtte stadig hverken se filmens *treatment* eller vide



Foto: Erik Molberg Hansen



Foto: Lars Wahl

mere om plottet. Alligevel kunne Fischer Christensen og Aakeson ikke se nogen vej uden om at indvie David Dencik i en væsentlig del af sin rolle: Han blev bedt om at skrive biografier om tre kvinder.

ASTA DUFTEDE AF KAFFE

Med inspiration fra mange timers samtale, men stadig uden at kende noget til filmens handling, skrev skuespillerne nu biografier over deres karakterer. Trine Dyrholm beskrev sin karakters forældre og opvækst med en rigdom af detaljer. Charlottes far hed John, og moren Asta, bestemte hun, og Asta duftede altid trykt af kaffe, dengang Charlotte var lille.

Dencik ville have, at hans mor var død; men det passede dårligt sammen med Fischer Christensens og Aakesons treatment, hvor Veronicas mor spillede en vigtig rolle. Dencik måtte ændre sit mind, mens Dyrholms beslutning om, at moren Asta havde begået selvmord efter forældrenes skilsmisse, viste sig at fungere godt med deres treatment. At Dyrholms karakter fandt liget af sin mor, ville give ekstra dybde til scenen, hvor Charlotte finder Veronica livløs efter et selvmordsforsøg.

Da biografierne var gjort færdige, gik det lille hold i gang med improvisationerne, og i ti dage filmede Fischer Christensen sine to spillere, mens de følte sig frem gennem samtlige af deres fælles scener - mens de bar en sofa op og ned ad trapperne i Nimbus Films lokaler i Filmbyen og mens de dansede, skændtes og havde lange dialoger på hver sin side af en lukket dør.

UNDERHOLD MIG IKKE, TAK!

Efter den første dags improvisationer så det imidlertid sort ud for Fischer Christensens drama. De to spillere var simpelthen alt for søde sammen. Charlotte og Veronica smilede og sludrede, og da instruktøren så den første improvisation over flyttescenen med sofaen (der senere skulle blive til en seng) igennem, tænkte hun, at der umuligt kunne komme en spillefilm ud af al den venlighed.

Det var vigtigt for hende, at den fysiske del af improvisationerne smeltede sammen med den psykiske. Det fysiske er altid det første, publikum ser, og der blev brugt lang tid på at lade spillerne 'bevæge sig ind i' deres roller. Dyrholm fik at vide, at hun skulle gå,

stå og gestikulere mere som en mand. At hun skulle læne sig fremover og holde armene ud fra kroppen, når hun talte. Dencik skulle til gengæld vugge i sin gang og arbejde med sine lår.

Derefter begyndte der at ske noget mellem de to skuespillere. Flere af de endelige replikker til filmen faldt på plads. Mens Dyrholm og Dencik improviserede videre, gemte Aakeson sig bag en sofa med papir og blyant.

Aakeson tog ivrige notater fra dialogen, der begyndte at dirre med den nerve, som de havde håbet, improvisationerne ville kalde frem. De optog tre improviserede scener om dagen de næste ti dage. Ofte blev der ikke sagt noget i lange stræk; men det gjorde ikke noget. Tværtimod, for idéen med improvisationerne var netop at give skuespillerne god tid til at undersøge deres karakterer - ikke at skabe underholdning. Det handlede om kropssprog og om hverdagsagtige detaljer: Hvordan laver Veronica kaffe? Hvordan ser Charlotte ud af vinduet? Aakeson vidste, at problemet med improvisationer er, at nuancerne risikerer at gå tabt, fordi skuespillerne anstrenger sig for at 'være på' og levere en vare.

Når én hæver stemmen, følger de andre trop, fordi alle vil bidrage, og sådan ender improvisationer hurtigt med, at samtlige spillere står og råber i munden på hinanden. Det skulle undgås, og Aakeson og Fischer Christensen gav den samme besked til Dyrholm og Dencik som den engelske impro-instruktør, Mike Leigh, giver til sine skuespillere: "Please don't entertain me."

DUKKEFØRERSYNDROMET

Efter de ti dages improvisationer skrev Aakeson og Fischer Christensen den første version af manuskriptet til *En Soap* og diskuterede det med lederen af talentudviklingspuljen, Vinca Wiedemann. Manuskriptet var lidt løst i det; flere af scenerne trådte vande, og dialogen kørte i dramatisk tomgang.

Fordelen ved improvisationerne er, at man kan udvikle nogle karakterer, der stritter imod og nægter at falde for komfortabelt på plads i plottet. De to størrelser skal helst skurre mod hinanden, før en film bliver rigtig troværdig, mener Aakeson.

Publikum skal kunne mærke, at replikkerne kommer fra et rigtigt menneske og ikke fra et manuskriptforfatters skrivebord, og ved at lade skuespillerne improvisere sig frem til deres replikker, bliver det lettere at komme uden om det dukkeførerensyndrom, som alt for mange manuskripter lider under. Det risikerer imidlertid også at blive for løst, og efter en periode med improvisationer trænger dramaturgien ofte til at blive strammet til. Ved næste gennemskrivning fokuserede Aakeson netop på at drive handlingen fremad. Der skal jo skabes en spændingskurve og lægges op til den næste scene - også i *En Soap*, hvor flyttescenen ender i en konflikt, der skal forløses og et løfte, der skal indfries.

Charlotte: Det var super sødt, at du gad hjælpe mig, jeg vil give dig noget for det.

Veronica: Jeg vil ikke have noget

Charlotte: Jeg finder på en lille gave til dig, skal vi ikke sige det?

Dialogen er et godt eksempel på, at selv et ægte impro-manuskript som Aakesons og Fischer Christensens skal bindes op omkring en række konflikter, der skal løses undervejs. Her er det noget så nedtonet som en fornærmet mand, der ikke vil tage imod en gave fra en kvinde, der fører handlingen videre. Men med de små linjer bliver karaktererne tegnet så meget desto finere op.

Så selvom der var meget usikkerhed omkring skabelsen af *En Soap*, og selvom der først lå et færdigt manuskript klar meget sent i forløbet, har det været en styrke, at filmen har taget form, efterhånden som spillerne kom til bunds i deres karakterer, forklarer Aakeson: "Den kreative proces bliver kun stærkere, når man tør kassere noget, og stoffet i *En Soap* har gennem hele forløbet været som en organisk masse, vi til enhver tid kunne ændre på. Det har gjort hele forskellen." ■

POLITIK

Med en fordobling i tilskuerantal fra sidste års godt 17.000 til dette års 34.845 har den blot otte år gamle Thessaloniki Documentary Festival nu for alvor manifesteret sig som et af dokumentarfilmens vigtige internationale mødesteder.

FILM har besøgt Thessaloniki og talt med manden bag succesen: Festivalleder Dimitri Eipides.

AF LARS MOVIN

Det virkede som et oplagt valg, at Thessaloniki Documentary Festival (10.-19. marts) i år skulle åbne med en dansk/svensk produktion, nemlig Magnus Bejmar og Simone Aaberg Kærns *Smiling in a War Zone* (2005). For det første havde festivalen i år fokus på nordisk dokumentarfilm med et sideprogram bestående af femten udvalgte titler fra de fem nordiske lande. For det andet har festivalen siden starten i 1999 haft et godt øje til nordisk dokumentarisme, ikke mindst takket være nære relationer til det i København baserede European Documentary Network (EDN). Og sidst, men ikke mindst, repræsenterer filmens sammenkobling af personligt engagement og politisk udsyn, indrammet af en underholdende og elementært spændende historie, lige præcis den cocktail, som den erfarne festivalleder Dimitri Eipides fra starten har sat op som et ideal for Thessaloniki Documentary Festival.

Det festklædte publikum i det udsolgte Olympion Theatre var tilsyneladende yderst begejstret for den danske kunstnerpilot Simone Aaberg Kærns dristige projekt med at flyve hele vejen fra Danmark til Kabul i en lille plimsoller af et étmotors monoplan med lærredschassis, blot for at opfylde en afghansk teenagepiges drøm om at blive pilot.

“Det kræver mod og styrke at gennemføre en sådan rejse,” siger Dimitri Eipides, da jeg et par dage inde i festivalen beder ham begrunde valget af åbningsfilm. “Men, hvad der gør filmen endnu mere interessant, er drejningen til sidst, hvor Simone indser, at hun efter alle de strabadser måske må acceptere, at hun ikke kan få den afghanske pige til at reagere, som hun havde ønsket eller forestillet sig. Den slutning har et bredere perspektiv, for den viser, hvor vanskeligt det kan være at få forskellige kulturer og mentaliteter til at mødes – en problematik, I danskere har tæt inde på livet for tiden med den aktuelle Muhammed-krise. Simone prøver at komme med frihed til den unge pige; men følelsen af frihed er jo noget, der skal komme indefra. Pigen er nødt til at skabe den følelse for sig selv, før hun kan begynde at ændre sit liv. For mig er filmen vigtig, fordi den viser, at det altid vil være en umulig sag at prøve at give frihed til nogen, der ikke selv er klar til det.”

FOKUS PÅ INDHOLD

Havnebyen Thessaloniki ligger i den makedoniske del af det græske fastland, en lille times flyvning nord for Athen. Byen har omkring én million indbyggere; men selve festivalen afvikles på en lille håndfuld locations, alle inden for få minutters gang fra festivalpalæet Olympion ved byens centrale plads med en spektakulær udsigt ud over havet. Den mediterrane afslappethed smitter af på festivalens atmosfære, samtidig med at alt afvikles professionelt og effektivt af den velsmurte maskine, som Eipides har fået stablet på benene i løbet af kun otte år. Der er forholdsvis mange inviterede instruktører og andre internationale gæster til stede, og mange visninger er tæt på at være udsolgte, uden at man dog skal slås om billetterne som eksempelvis i Amsterdam.

De akkrediterede gæster forsynes med en af de obligate festivaltasker, der rummer et intet mindre end imponerende opbud af publikationer: Foruden hovedkataloget, en moppedreng på 172 sider, udgives hvert år et katalog over de græske film, en miniguide med programoversigt og korte beskrivelser af alle film samt en 440 sider tyk lommebog for Doc Market. Hertil kommer diverse særpublikationer, i år tre af slagsen: Et katalog over nordiske film, et katalog til sideprogrammet *Documentaries of the World* samt en monografi om æresgæsten Kim Longinotto. Alt sammen med både græsk og engelsk tekst.

Lægger man hertil en række seminarer om emner som globalisering, terrorisme og Afrika – plus masterclasses med Kim Longinotto og Jon Bang Carlsen – tegner der sig et billede af et gennemtænkt og veltilrettelagt arrangement, hvor fokus er på indhold, dialog og perspektiver, der peger ud over filmens eget kredsløb. Hvilket slet ikke bør overraske, når man hører Dimitri Eipides' begrundelse for at have etableret Thessaloniki Documentary Festival:

“Selv om jeg tidligere mest har haft med spillefilm at gøre, har jeg altid været interesseret i dokumentarisme, og jeg mener, at sådan som verden ser ud i dag, er dokumentarfilm vigtigere end nogensinde – ikke mindst i vores del af verden, altså i Sydeuropa, hvor medierne er meget konservative, og hvor der i ekstrem grad savnes alternative stemmer og synspunkter i det offentlige rum. Det er



O OG MAGI

i orden, at nyheder i aviser eller på tv kommer fra bureauer som Reuters eller Associated Press; men man kan ikke basere et helt samfund på den type mainstream-informationer. Det er essentielt, at der også eksisterer fora for andre måder at tænke på.”
Hvordan vil du beskrive jeres profil i forhold til andre store dokumentarfestivaler?

“Eftersom det er mig, der er eneansvarlig for det internationale program, vil det nødvendigvis afspejle mine interesser og præferencer. Og med den alder og de erfaringer, jeg har – jeg har jo oplevet tiden med militærdiktatur i Grækenland – er det vel naturligt, at jeg er specielt opmærksom på sociale emner og temaer som minoriteter, racisme, national identitet, økologi, etc. Men samtidig er en anden af mine mærkesager at vise, at dokumentarfilm også kan være underholdende. Når man ser en god dokumentarfilm, stimulerer den ikke kun intellektet, den taler også til sanser og følelser.”

“Vi talte før om, hvordan det kan være vanskeligt for kulturer at mødes. Men samtidig kan man sige, at en film som *Smiling in a War Zone* vil kunne forstås på samme måde af mennesker i Grækenland og Buenos Aires og St. Petersburg, på tværs af religiøse og etniske tilhørsforhold, etc. Det er filmmediets magi, at det kan vise, at alle mennesker dybest set er i familie med hinanden.”

INDFLYDELSE PÅ EGEN VIRKELIGHED

I forhold til den græske filmverden, og det græske kulturliv generelt, er det Eipides' håb, at festivalen dels kan være med til at opdrage publikum til at se dokumentarfilm (hvilket ser ud til at være lykkedes), dels at stimulere den lokale produktion af dokumentarisme. Eipides skeler længselsfuldt til den danske model med en selvstændig Filmskole med særskilt dokumentarismeafdeling og et Filminstitut, der støtter produktion og distribution af film. Så langt er man slet ikke kommet i Grækenland, siger han; men festivalen er et skridt på vejen, og for at opmuntre instruktørerne er det festivalens politik at vise alle de græske film, der tilmeldes. Således var der i år 87 græske titler på programmet mod ca. hundrede internationale.

Thessaloniki Documentary Festival er administrativt og organisatorisk startet som en del af

byens årlige festival for spillefilm – International Thessaloniki Film Festival, der finder sted i november – og et af Eipides' umiddelbare mål for fremtiden er at løsrive sig fra den store festival.

“Jeg mener, at vi nu er blevet gamle nok til at stå på egne ben, så vi kan formulere vores egen politik og fremtid. Og så har jeg på lidt længere sigt nogle ambitioner om at udvikle konceptet. Efter min mening er det i dag udtryk for en lidt gammeldags tankegang bare at køre en festival. At lave en festival må ikke være det ultimative mål. Festivalen er selvfølgelig vigtig i de dage, den står på, men hvad med resten af året? Hvis folk bare falder tilbage til de sædvanlige tv-nyheder og konservative aviser, har man ikke opnået det store. Derfor mener jeg, at det er vigtigt hele tiden at tænke i baner, der rækker ud over selve festivalen.”

“En af mine idéer er at forsøge at få festivalen broadcastet, så en del af filmene i stedet for bare at blive vist i biografene her i Thessaloniki kommer direkte ud i folks stuer i hele landet. Dernæst kunne jeg tænke mig at etablere et dokumentarfilmcenter i Thessaloniki, en organisation, hvis mål det skulle være at støtte produktion af dokumentarfilm i dette område, altså i Grækenland og i Balkan-regionen, og at sørge for distribution og formidling. En tredje idé er at oprette et videotek her i byen, hvor almindelige mennesker eller studerende, eller hvem det nu måtte være, året rundt kan gå hen og se de film, de har lyst til. Jeg kunne også godt tænke mig at oprette en fond for afrikanske filmmagere. Det er noget, der ligger mig meget på sinde. Der laves masser af film om Afrika; men de fleste laves af ikke-afrikanske instruktører. Det er vigtigt at sikre, at afrikanerne selv får lejlighed til at ytre sig om deres egen virkelighed. Situationen i Afrika er simpelthen så katastrofal. Vi er ganske enkelt nødt til at gøre noget.”

Fornemmer du, at I indtil videre har opnået noget i forhold til at stimulere interessen for dokumentarfilm i Grækenland?

“Helt bestemt. De første par år var publikum meget forsigtige og skulle lige se, hvad det var for noget. I dag er folk engagerede, stiller spørgsmål og deltager i debatten, hvilket er ekstremt tilfredsstillende for mig, for det er dét, dokumentarisme

handler om: At stimulere publikums tankevirksomhed og give dem mulighed for at deltage aktivt. Der foregår så mange uhyrligheder rundt om i verden i dag, at det er vigtigere end nogensinde, at vi aktivt søger informationer og forsøger at få indflydelse på vores egen virkelighed. Og det kan dokumentarfilm hjælpe os til.” ■

DIMITRI EIPIDES Født og opvokset i Grækenland; men forlod i starten af tresserne landet for at slippe for at blive indkaldt som soldat under det græske militærdiktatur. Studerede film i London og New York og slog sig så ned i Montreal i Canada, hvor han i 1970 sammen med Claude Chamberlan grundlagde Festival du Nouveau Cinéma, som han fortsat er involveret i. Siden sidste halvdel af firserne har Eipides desuden været involveret i planlægningen af det internationale program på Toronto International Film Festival. Og fra 2005 har han været leder af programlægningen på den nye Reykjavik International Film Festival. I starten af halvfemserne vendte han tilbage til Grækenland, hvor han først blev involveret i International Thessaloniki Film Festival (som ansvarlig for et sideprogram for independent features, “New Horizons”) og siden grundlagde Thessaloniki Documentary Festival.

THESSALONIKI DOCUMENTARY FESTIVAL Startet af Dimitri Eipides i 1999 som en underafdeling af International Thessaloniki Film Festival (grundlagt i 1960 som en årlig “græsk filmuge” og siden 1992 udviklet til en international festival for fiktionsfilm). Mens festivalen for fiktionsfilm afholdes hvert år i november, afvikles dokumentarfestivalen i marts. Organisatorisk og administrativt hænger de to festivaler stadig sammen; men med de senere års succes i ryggen håber Eipides nu at kunne løsrive dokumentarfestivalen, så den fremover vil være uafhængig af spillefilmfestivalens bestyrelse og økonomi.
www.docfestival.gr

DANSK DELTAGELSE I ÅR

Jon Bang Carlsen retrospektiv: *How to Invent Reality, It's now or never, Portræt af gud*

Simone Aaberg Kærn og Magnus Bejmar: *Smiling in a War Zone – and the Art of Flying to Kabul.* **Ove Nyholm:** *Ondskabens anatomi*

ØKONOMIEN I DANSKE SPILLEFILM 1999-2005

Hovedresultaterne fra Filminstitutets økonomianalyse

AF OMRÅDEDIREKTØR JØRGEN RAMSKOV & CHEFKONSULENT CLAUS HJORTH / DFI

Dansk film har det godt. Det er den klare, overordnede konklusion på en økonomianalyse, Det Danske Filminstitut har foretaget af danske spillefilm i perioden 1999-2005. Ikke alene har dansk film i etableret sig som en stærk og samlende, kulturbærende faktor og erobret en i europæisk sammenhæng historisk høj andel af det hjemlige biografmarked – det er også lykkedes at skabe en bedre balance mellem den statslige filmstøtte og den private investering i dansk filmproduktion.

Økonomianalysen viser, at filmstøtten i dag udgør ca. 40% af en films budget, og det er en meget kraftig reduktion fra 80'erne og 90'erne, hvor den gennemsnitlige støtteprocent lå på 60% eller mere. Intet andet land i Europa har gennemført en lignende udvikling, og forklaringen er, at støtten i meget høj grad er brugt til at lave flere og bedre film.

Statsstøtten i er i vid udstrækning erstattet af en øget privat investering fra producenter og distributører, der i dag bidrager med tilsammen ca. 30% af filmenes budgetter. Det er således lykkedes at forrykke balancen mellem offentlig og privat kapital i dansk film, så ansvaret for den fortsatte udvikling i stigende omfang kan varetages af produktionsmiljøet. Det er et sundhedstegn, at filmbranchens økonomiske bæreevne er styrket.

Den seneste Filmaftales målsætning om, at DR og TV 2 hver for sig skal engagere sig i dansk filmproduktion med gennemsnitlig 35 mio. kr. årligt, har også haft stor betydning for finansieringen af danske spillefilm. De to public service tv-stationers bidrag udgør nu 17% af budgettet (se tabel 2).

Endelig viser økonomianalysen, at det i stigende grad er lykkedes danske producenter at tiltrække udenlandsk finansiering til filmene.

Ved den nuværende filmaftale 2003-2006 blev der sat politisk fokus på den fortsatte kunstneriske udvikling af dansk film med nøgleordene: Kvalitet, diversitet og volumen i filmudbudet. Derudover ønskede forligspartierne at styrke branchens økonomi og levedygtighed – formuleret som målsætning om, at den uafhængige producent skal have styrket sine indtjningsmuligheder i de enkelte filmprojekter, og at risikoen ved filmproduktion skal minimeres. Det skete ud fra en erkendelse af, at et innovativt og økonomisk bæredygtigt produktionsmiljø er grundlaget for dansk film succes og dermed for, at filmlovens formål kan indfries.

I det lys viser Filminstitutets økonomianalyse, at det i langt overvejende grad er lykkedes at indfri de politiske mål i Filmaftalen – og det skaber grobund for optimisme for dansk films videre udvikling.

Men analysen peger også på områder, hvor dansk film fortsat står med store udfordringer. Det er fortsat meget risikofyldt at producere danske film, og selvom der tjenes gode penge på nogle film, tabes der også betydelige beløb. Det betyder, at

det vil være meget vanskeligt at øge den private investering i dansk film.

Samtidig er filmbudgetterne generelt steget mellem de to filmforligsperioder (1999-2002 og 2003-2006). En væsentlig del af stigningen er dækket ind af øgede investeringer fra producenter og udlejere samt tv-stationerne; men de stigende budgetter sætter mulighederne for at sikre et stort og mangfoldigt udbud af film under pres.

Endelig peger økonomianalysen på, at danske films succes med at tiltrække udenlandsk finansiering har skabt en stor ubalance mellem Danmark og en række lande, og det har øget presset på såvel den danske filmstøtte som de danske filmproducenter for at øge støtten til andre europæiske filmproduktioner.

BUDGETUDVIKLINGEN FOR DE DANSKE SPILLEFILM

Filminstitutets analyse fokuserer navnlig på de i alt 116 danske film med dansk hovedfinansiering, der blev produceret i perioden 1999-2005. Filmene har følgende karakteristika:

- Alle film har dansk hovedproducent.
- De er enten 100% dansk finansieret eller i overvejende grad (typisk 80-90%, hvor resten typisk er fra udenlandske koproducenter, regionale filmfonde, skatteordninger og internationale koproduktionsfonde).
- 75 film af filmene var støttet via konsulentordningen, svarende til 65% – de resterende 41 film via 60/40-ordningen (35%).
- 31 af filmene var børne- og ungdomsfilm, svarende til 27%.
- 4 af filmene var på fremmedsprog svarende til 3%.

Den omtalte budgetstigning for de danske film 1999-2005 hidrører navnlig fra, at flere film produceres på et budgetniveau på 15-25 mio. kr. – og at færre film er såkaldte "lavbudgetfilm" på under 12 mio. kr., jf. oversigten i diagram 1.

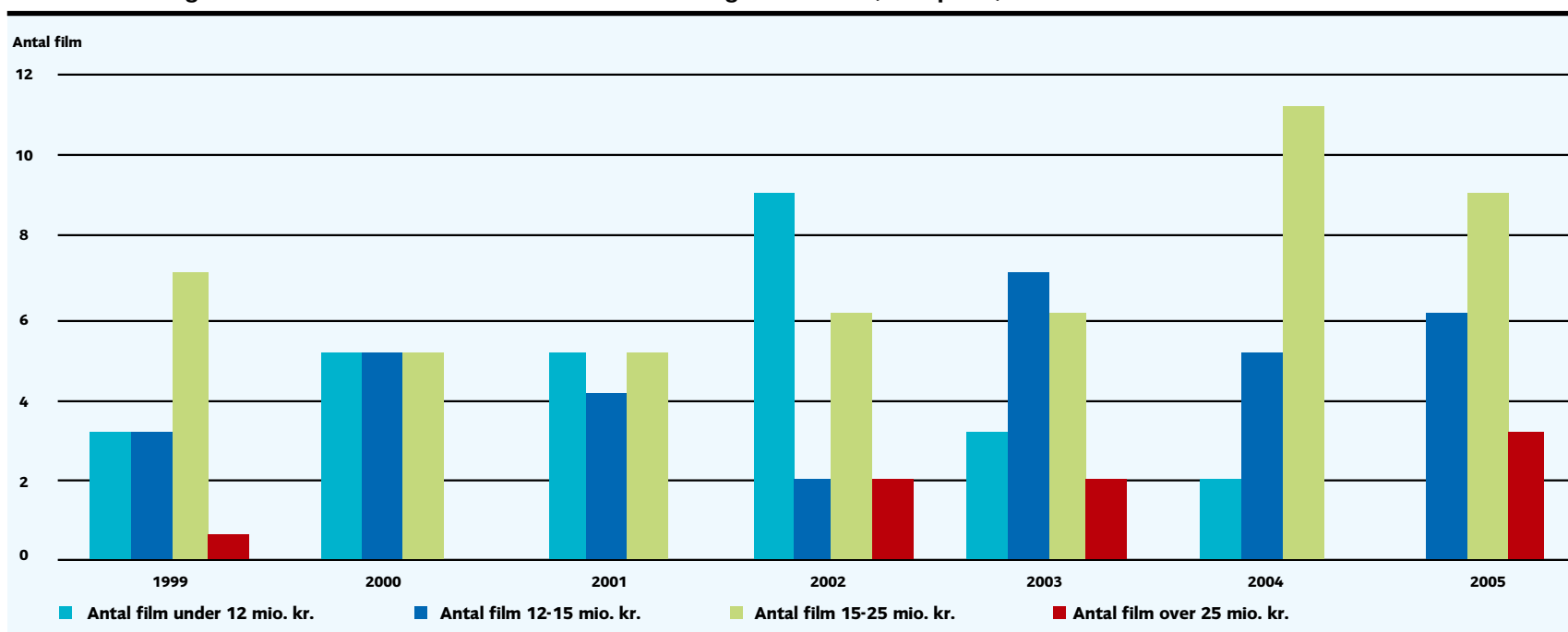
Det gennemsnitlige budgetniveau i perioden 1999-2002 var på 14,4 mio. kr. (i alt 62 film). I perioden 2003-2005 er det gennemsnitlige niveau steget til 18,0 mio. kr. (i alt 54 film).

Oversigten i tabel 1 viser budgetudviklingen for konsulent- og 60/40-filmene inden for perioden 2003-2005.

Det fremgår, at de danske spillefilm har nået et gennemsnitligt budgetniveau på 17-20 mio. kr. i 2005 og en støtteprocent på omkring 40%.

For 60/40-filmenes vedkommende varierer budgetniveauet år for år, hvor 2003 kan fremhæves som et særligt år med forholdsvis dyre projekter efterfulgt af år med mere moderate budgetniveauer. Det kan hænge sammen med, at loftet for filmstøtten til 60/40-filmene blev fjernet fra 2003, hvilket tilsyneladende har animeret til projekter med et højt budgetniveau.

Konsulentfilmenes budgetter viser en stigende tendens gennem perioden. Der kan ikke peges på en entydig forklaring; men udover generelle omkostningsstigninger er karakteren af filmene en afgørende faktor. Filmbranchen peger på, at ønsket om at producere større og dyrere film er en reaktion på mange års meget lave budgetter med deraf følgende produktionsmæssige begrænsninger, jf. nedenfor om omkostningsudviklingen.

Diagram I.**Variationen i budgetniveauet for alle film med dansk hovedfinansiering /1999-2005 (2006-priser)****Tabel 1.****Udviklingen i budgetniveauet for konsulentfilm og 60/40-film /2003-2005 (2006-priser)**

ÅRLIGT GENNEMSNIT	2003			2004			2005		
	ANTAL	BUDGET	STØTTE	ANTAL	BUDGET	STØTTE	ANTAL	BUDGET	STØTTE
60/40-film	7	20.800.000	36%	5	15.100.000	43%	6	17.200.000	41%
Konsulentfilm	11	16.500.000	36%	13	17.500.000	41%	12	19.700.000	40%
SPILEFILM I ALT	18	18.200.000	37%	18	16.800.000	42%	18	18.900.000	40%

Tabel 2.**116 danske spillefilm med dansk hovedfinansiering /1999-2002 vs 2003-2005 (2006-priser)**

PRODUKTIONSVOLUMEN PR. ÅR	1999-2002		2003-2005	
	16		18	
Produktionsomsætning pr. år	223.400.000	100%	323.100.000	100%
DFI-støtte	103.200.000	46%	127.000.000	39%
DK Producent	43.500.000	19%	63.300.000	20%
DK Udlejerforsku	17.100.000	8%	30.400.000	9%
DK TV (invest og visning)	30.900.000	14%	55.000.000	17%
DK Fonde	2.000.000	1%	8.900.000	3%
Total DK-finansiering	196.700.000	88%	284.600.000	88%
UDLAND Privat, TV, fonde mv.	18.300.000	8%	29.100.000	9%
NFTF	7.000.000	3%	8.500.000	3%
Eurimages	1.300.000	1%	1.200.000	0%
Total Udland	26.600.000	12%	39.800.000	12%

Nordisk Film og Tv-fond (NFTF) og Eurimages er internationale coproduktionsfonde forankret under henholdsvis Nordisk Ministerråd og Europarådet

FINANSIERINGEN AF DE DANSKE SPILLEFILM

I tabel 2 sammenlignes perioden 1999-2002 med perioden 2003-2005 med henblik på at vise de generelle udviklingstendenser mellem de to forligsperioder for så vidt angår finansieringen af de danske film.

OVERSIGTEN VISER FØLGENDE:

- Det årlige produktionsvolumen er steget fra 16 til 18 danske film i årligt gennemsnit fra 1999-2002 til 2003-2005.
- Omsætningen i produktionsleddet for danske film er steget med 45% fra ca. 223 mio. kr. til ca. 323 mio. kr. pr. år.
- Filminstitutets støtte er faldet fra 46% til 39%, når man sammenligner de to perioder.

Reduktionen i Filminstitutets støtte modsvares af en øget privat kapital og et øget økonomisk engagement fra navnlig DR og TV 2:

- *De danske producenters egenfinansiering* er fulgt med stigningen i såvel budgetniveau som volumen – og bidrager i dag med 20%. Det øgede engagement er et udtryk for, at producenterne har fået større incitament til og bedre muligheder for at deltage i produktionen af danske film.
- *Filmdistributørernes deltagelse i grundfinansieringen af danske film* er ligeledes steget, således at distributørernes andel i dag udgør 9% af den samlede produktion. Det er et udtryk for, at distributørerne tror mere på filmenes distributionspotentiale.
- *TV-stationernes (i overvejende grad DR og TV 2) bidrag til de danske film* er ligeledes steget til ca. 17% af den samlede produktion. Det hænger sammen med de politiske forpligtelser DR og TV 2 er pålagt med hensyn til deres engagement i dansk film. 1)
- *De regionale filmfonde* i Danmark er kommet på landkortet som finansielle bidragsydere, og bidrager – om end i mindre omfang – til produktionen af de danske film med knap 3%.
- *De udenlandske finansieringskilder* (som er nærmere omtalt nedenfor) har akkurat fulgt med stigningen i den samlede produktion og bidrager fortsat med 12% af den samlede omsætning.

Samlet set har de senere års sammenhængende filmpolitik betydet, at der i Danmark er skabt større bredde – og dermed en sundere balance i finansieringsgrundlaget for spillefilm – mellem den private kapital, danske tv-stationer og støtten fra Filminstitutet. Hertil kommer, at der fortsat er stor udenlandsk interesse for at engagere sig i dansk film, og at de danske regionale filmfonde – om end i et mindre omfang – har givet nye muligheder for at rejse ekstra kapital.

OMKOSTNINGSUDVIKLINGEN FOR DE DANSKE SPILLEFILM

Filminstitutets undersøgelse viser imidlertid også, at budgetterne for de danske film er steget markant. Budgetstigningen fra perioden 1999-2002 til 2003-2005 hidrører navnlig fra stigende lønsum for alle medarbejdergrupper, der indgår i filmenes produktion (instruktør, producent, filmhold og skuespillere). Stigningen i den samlede lønsum på filmene kan hænge sammen med flere forhold – bl.a. en forskydning mod ”større” film med længere produktionstid, og det er også karakteristisk,

at dansk film i større udtrækning benytter stjerneskespillere og stjerneinstruktør, hvilket styrker filmenes publikumspotentiale og indtjening.

Det stigende omkostningsniveau har kun været muligt, fordi det er lykkedes at øge den private investering i filmene. Dansk filmproduktion har som nævnt bevæget sig mod øget markedsregulering, hvor filmenes budgetniveau og omkostningssammensætning fastlægges i et samspil mellem producenten og en bred vifte af finansielle aktører.

HANDELSBALANCEN MED UDLANDET

Analysen viser, at 67 af de i alt 116 film – svarende til 58% – har udenlandsk medfinansiering. Udlandets deltagelse kan være i form af:

- Udenlandske produktionsselskaber, der forestår en del af filmarbejdet og på dette grundlag investerer i filmene.
- Udenlandske filminstitutter, regionale filmfonde og skatteordninger, som typisk tildeler støtte via den udenlandske koproducent med krav om, at en del af produktionen finder sted i landet.
- Udenlandske tv-stationers køb af visningsrettigheder (på finansieringstidspunktet).
- Forsalg til udenlandske distributører.
- De internationale støtteordninger til koproduktioner: Nordisk Film og Tv Fond (NFTF) og Eurimages, der finansieres ved bidrag fra medlemslandene.

Tilsvarende deltager danske producenter med støtte fra Filminstitutet i udenlandske produktioner – de såkaldte minorfilm, hvor der støttes 5-6 produktioner årligt. Det samlede danske engagement, der hovedsagelig er sammensat af producenternes egeninvestering og Filminstitutets støtte, var i perioden 1999-2005 på ca. 18 mio. kr. i årligt gennemsnit, mens det samlede udenlandske engagement i dansk producerede film var på ca. 134 mio. kr. i årligt gennemsnit. 2)

Hver krone Danmark samlet set gav ud til udenlandske produktioner kom altså 7 gange igen fra udlandet til danske produktioner.

Forklaringen er blandt andet, at danske producenter er gode til at bruge de mange mere eller mindre automatiske europæiske skatteordninger og regionale filmfonde i samarbejde med et netværk af europæiske koproducenter, der deltager i produktionen og postproduktionen af danske film.

Set fra dansk side er det en succeshistorie. Men det store misforhold mellem det udenlandske og det danske bidrag har sat Danmark under pres for at for at øge sin støtte til udenlandske koproduktioner. Det er ligeledes vigtigt, at Danmark fastholder sit medlemsbidrag til de internationale koproduktionsfonde: Eurimages og Nordisk Film og Tv Fond.

FILMPRODUCENTERNES INDTÆGTSGRUNDLAG

Dansk filmpolitik er som nævnt baseret på ønsket om, at udviklingen drives af et uafhængigt, innovativt og økonomisk bæredygtigt produktionsmiljø. Populært sagt skal systemet stimulere producenterne, så de laver film, de kan leve af at sælge – i stedet for at leve af at producere filmene.

Det betyder på den ene side, at filmstøtten ikke skal være for høj – producenten og andre private investorer skal sætte penge på spil, når de producerer film. En høj filmstøtte vil nærme sig statsproduktion, hvor staten bestiller film mod betaling hos producenterne. Den danske filmstøtte er på i gennemsnit 40% af filmbudgetterne, hvor den i Sverige er omkring 60% og i Norge omkring 70%. 3)

På den anden side skal reglerne for fordeling af filmenes indtægter reducere risikoen for den private investering. Filminstituttets regler for fordeling af indtægter til privat investering, DR/TV 2 samt eventuel tilbagebetaling af filmstøtten afspejler målsætningen om at sikre et rimeligt indtjeningsgrundlag for det danske produktionsmiljø. Grundprincippet er fastlagt i Filmaftalen 2003-2006:

”Populært sagt skal systemet stimulere producenterne, så de laver film, de kan leve af at sælge – i stedet for at leve af at producere filmene.”

- Den private investering er beskyttet forud for tilbagebetalingen til DR og TV 2 indtil det tidspunkt, hvor investeringen er tjent hjem.
- DR's og TV 2's investering i spillefilm er beskyttet forud for tilbagebetalingen til Filminstituttet.

Reglerne tilskynder på den ene side til privat investering i danske spillefilm fra såvel danske producenter som udenlandske koproducenter, på den anden side sikres tilbagebetalingen af den statslige filmstøtte, når en film får kommerciel succes, og den private investering er højt forrentet.

Filminstituttets analyse af indtægtsforholdene for premierefilm i perioden 2000-2004 er baseret på en modelberegning efter de gældende regler fra 2003. Analysen viser følgende:

- 31 ud af 73 film tjener den private investering til den danske producent og en eventuel udenlandsk koproducent hjem.
- 42 film har indtil videre 4) givet en negativ forrentning.

Det viser sig også, at kun 8 ud af 21 produktionsselskaber efter de gældende regler vil være kommet gennem perioden 2000-2004 med en samlet fortjeneste på deres samlede filmproduktion, mens 13 selskaber har en negativ bundlinje. 5)

Det er karakteristisk, at gruppen på 8 rummer selskaber med et højt produktionsvolumen, mens gruppen på 13 selskaber er domineret af selskaber, der har lavet 1-2 film gennem perioden. Det er således særdeles risikofyldt at producere film. Chancen for at overleve som produktionsselskab afhænger i høj grad af held i de første produktioner, der kan give grundlag for risikofordækning i produktionsselskabets senere produktion.

DEN KOMMENDE FILMAFTALE

I løbet af det seneste årti har Danmark udviklet sig til en stærk og levende filmnation. Dansk film spiller i dag en vigtig rolle i det samlede kulturelle landskab. Danskerne ønsker at se danske film, fordi de opleves som et nærværende og vedkommende bidrag til vores egen selvforståelse, samfundsforståelse og kultur. Dansk film er blevet en kulturbærende faktor på linje med dansk kunst, arkitektur, design og litteratur.

Ufordringen i en kommende filmaftale vil være at udvikle dansk films rolle som et kulturelt referencepunkt – at styrke filmenes tiltrækningskraft og at fastholde den høje hjemmemarkedsandel, dansk film har haft siden 1999.

Det kan kun ske, hvis der fortsat er et stort og mangfoldigt udbud af danske film af høj kvalitet i biografene. Antallet af danske film skal være på et niveau, så publikum altid har en ny dansk film som valgmulighed – og gerne flere at vælge mellem.

Fundamentet for dansk film er en sund balance mellem den statslige støtte, de danske public service tv-stationernes bidrag og producenternes incitament til tilvejebringe investeringskapital gennem egne investeringer eller fra udenlandske investorer. På trods af, at der er sket en meget positiv udvikling for den danske spillefilmbranche, så er filmproduktion til et lille hjemmemarked som det danske fortsat så risikofyldt, at det ikke vil være muligt at øge den private investering markant.

En statslig filmstøtte, der kan matche målsætningen om et synligt og mangfoldigt udbud af danske film og et substantielt økonomisk engagement fra dansk public service tv, er derfor helt afgørende for udviklingen af dansk film i den kommende filmaftale. Kapitalen fra staten og tv-stationerne bidrager til at skabe økonomisk stabilitet for det danske produktionsmiljø og medvirker til at fremskynde finansieringsprocessen i de enkelte film – men skal ikke overtage initiativet. Den kommende filmaftale bør fastholde denne synsvinkel:

- Støtteniveauet skal gøre det muligt at producere film, der ellers ikke ville være mulige; men støtten skal begrænses til det nødvendige niveau og fastholde producenternes initiativ og ansvar i produktionssektoren.
 - Budgetudviklingen skal holdes i ro. Tilskudsrammen skal anvendes til flere film, ikke dyrere film.
 - Dansk public service tv's engagement skal styrkes.
 - Privat og udenlandsk finansiering skal optimeres mest muligt.
- Kun ved at fastholde disse grundprincipper vil en kommende filmaftale kunne styrke risikovilligheden og kreativiteten i det danske produktionsmiljø til gavn for kvaliteten og mangfoldigheden i dansk film ■

NOTER:

- 1) Det skal understreges, at man ikke på baggrund af dette tal kan vurdere, om DR og TV 2 lever op til deres Public Serviceforpligtelser i henhold til Mediaaftale 2002-2006.
- 2) I dette beløb er også inkluderet udlandets engagement i de i alt 15 danskproducerede film med udenlandsk hovedfinansiering, produceret i perioden 1999-2005.
- 3) Den svenske og norske støtteprocent ifølge ”Kartlegging og vurdering av utviklingen i den norske filmbransjen”, Rambøll management, december 2005.
- 4) Navnlige for 2004-premiererne må man stadig forvente indtægter fra video-salg og -udlejning.
- 5) Bemærk, at der her ikke tages højde for selskabernes eventuelle supplerende indtægter ved f.eks. tv- eller reklamefilmproduktion eller ved at have rettigheder i ældre film, som fortsat er salgbare.

THINK TANK...

OM EUROPÆISK FILM OG FILMPOLITIK

Hvad er europæisk film egentlig for en størrelse? Hvorfor kan den tilsyneladende kun eksistere ved konstant ilttilførsel? Og hvorfor kan så mange af filmene ikke engang klare sig på deres hjemmemarkeder? Fra d. 21. til d. 24. juni mødes 150 europæiske filmfolk i Eigtveds Pakhus i København for at diskutere europæisk filmpolitik.

Filminstituttets administrerende direktør, Henning Camre, om Copenhagen ThinkTank.

AF HENNING CAMRE, ADMINISTRERENDE DIREKTØR / DFI

Når man véd, at der i Europa over de sidste 5 år er brugt 7 mia. euro til støtte af filmproduktion, at der gennemsnitligt produceres 700 film om året, at kun et mindretal af disse film overhovedet bliver set udenfor deres oprindelsesland, og at de tilsammen kun tegner sig for ca. 7 % af det europæiske marked uden for deres hjemlande – og når så man sammenholder det med det faktum, at amerikansk film tegner sig for gennemsnitligt 72 % af markedet – ja, så er det nærliggende at overveje, om man evt. kunne ændre lidt på forholdene?

Danmark er – i kraft af de senere års udvikling – i manges øjne en rollemodel: Man gerne vil forstå og efterligne, hvad vi har gjort. Det har været vores adkomst til at rejse en række kritiske spørgsmål, og man kan konstatere, at Tænketankprojektet har

tiltrukket sig interesse fra nær og fjern. Efterhånden som projektet udfoldede sig, blev det imidlertid også klart, at det ikke ville føre noget med sig, at præsentere Verden, eller Europa, set fra en dansk synsvinkel.

Det førte til etableringen af en rådgivergruppe på ca. 25 centralt placerede personer fra alle hjørner af den europæiske filmindustri, som siden oktober 2005 har holdt møder, når det har kunnet lade sig gøre i forbindelse med diverse internationale filmfestivaler. Gruppen har i en konstant udveksling af idéer og tanker indkredset og defineret projektets afgrænsninger og mål.

Nu skal tankerne og idéerne afprøves i et større forum ved Tænketankens første møde i København, hvor 150 udenlandske og danske filmfolk mødes under mottoet, at: "Vi skal koncentrere os om emner, vi har indflydelse på, og som vi derfor kan gøre noget ved."

Som det passer sig for en tænketank, foregår det egentlige arbejde i mødet mellem deltagerne. Men der er gået et stort arbejde forud: Der er foretaget en omfattende research i støttesystemerne i de europæiske lande og i samarbejde med European Audiovisual Observatory er der tilvejebragt et stort dokumentationsmateriale, som kan bruges i arbejdet. Tænketankens hovedemner er organiseret i 5 arbejdsgrupper (se nedenfor), som suppleres af to 'key notes' af den navnkundige britiske producent, David Puttnam og Sundance festivalens leder Geoff Gilmore, som vil tale om American Independents i forhold til europæisk film.

ARBEJDSGRUPPERNE:

1. **Store forventninger: Mål og gennemslagskraft i offentlig filmstøtte**
 - Hvilke forventninger kan og bør den europæiske, nationale og regionale filmpolitik rettelig have på vegne af publikum, filmindustrien, politikerne, regeringerne og andre interessenter?
 - Lever europæisk film op til disse forventninger? Kan de indfries? Har vi de rette film?
 - Er der en fælles forståelse af filmens potentielle værdi for samfundet?
 - Hvordan bør vi formulere og formidle vore støttestrategiers mål og resultater? Og hvordan bør filmsektoren se ud for at opfylde disse?
 - Investerer vi de offentlige tilskud rigtigt? Og har vi taget højde for de ændringer, som digital distribution indebærer for, hvordan publikum kommer til at se filmene?

Ledere: Pete Buchingham, Heil Watson.

Referent: Philippe Kern

2. Europæisk films "brand value"

- Hvilke mål har vi for positionering og promovring af europæiske film?
- Har vi de rette film?
- Hvordan promoverer vi mest effektivt europæisk film? Effektive strategier og politikker for bedre adgang til og større salg af europæisk film?
- Har vi de rette distributionsstrukturer? Er distributionslandskabet for fragmenteret? Hvad kan vi gøre for at forbedre strukturerne?



Henning Camre Foto: Uwe Völker / Fox

”Ligeså vigtige de offentlige støttesystemer er for at holde produktionssystemet i gang, ligeså vigtigt er det at se på, om systemerne fungerer optimalt. Penge vil altid være en knap ressource, og risikoen for, at pengene flyttes til andre formål, vil altid være overhængende, hvis udnyttelsen er dårlig og resultaterne udebliver,” siger Henning Camre.”

- Hvad er festivalernes rolle og hvordan udfylder de den?
- Hvordan ændrer nye platforme spillets regler?

Ledere: Giorgio Gosetti, Erik Lambert

Referent: Alessandra Priante

3. Helhed og sammenhæng: Succes med fødekæden

- Hvilken rolle spiller hhv. produktionsselskaberne, filmskolerne, støtteinstanser og finansierer i udviklingen og vedligeholdelsen af en blomstrende filmsektor?
- Hvordan er sammenhængen mellem talentudvikling og opbygningen af en blomstrende filmsektor?
- Hvilken kritisk rolle spiller det enkelte led i fødekæden for en succesfuld national/regional filmstrategi?
- Hvilken sammenhæng er der mellem vellykkede nationale/regionale filmstrategier europæisk films succes i sin helhed?
- Hvad er kriterierne for en sådan succes og hvordan måles den?
- Hvad kan vi lære af de produktionsselskaber, der har formået at opnå varig succes?
- Hvilken relativ betydning har hhv. kontinuitet, erfaring, professionalisme, størrelse, adgang til finansiering og adgang til distribution for denne succes?
- Har filmsektoren hensigtsmæssige karriereudviklingsmuligheder? Er der den adækvate sammenhæng med filmskolerne?

- Er talentet tilstede? Er støttesystemerne tilgængelige for talentet? Opfanges og udvikles talenterne af støttesystemerne?

- Hvordan er sammenhængen mellem talenternes ønsker og behov og støttesystemernes ditto?

Ledere: Alain Modot og Nik Powell

Referent: Antonio Saura

4. Hvordan kan koproduktioner og forbrugsbaserede støttesystemer bidrage til filmpolitiske mål?

- Hvad er/skaber en god koproduktion?
- Hvorfor klarer koproduktionerne sig generelt dårligere i markedet i forhold til de nationale produktioner?
- Hvad kan man gøre for at rette op på ubalancen i koproduktionsrelationerne mellem territorierne?
- Hvordan indvirker de forskellige offentlige støttesystemers opbygning hhv. filmmagernes ansvar, støtteordningernes ansvar og filmenes kvalitet?
- Hvordan kan de små nationers og de store nationers interesser samstemmes?
- Hvilken indvirkning har de forskellige automatiske støttesystemer på specielt koproduktioner?
- Hvorledes kan automatiske støttesystemer gøres stabile?
- Ca. 80 % af al offentlig støtte – herunder diverse skatteordninger – distribueres gennem automatiske systemer. Er det sundt, at der stort set ikke er nogen forbindelse mellem investering/investor og filmprojekt?

Ledere: Guy Daleiden, Philipp Kreuzer

Referent: Nadine Luque

5. Beslutningstagning i offentlig støtte

- Hvilke basale kriterier er der for offentlig støtte i Europa?
- Hvorledes skelner man bedst mellem kvaliteten og resultaterne af de selektive ordninger i forhold til de automatiske støtteordninger?
- Hvad er fordelene/ulemperne ved hhv. støttesystemer, der baserer sig på en enkelt beslutningstager og støtteordninger, hvor et råd eller en komité er beslutningstagende instans?
- Hvilke kompetencer kræves der af beslutningstagerne i de to forskellige systemer?
- Hvem tager i praksis ansvaret for hvad og hvordan, når der skal træffes beslutninger?
- Er der sammenhæng og lighed mellem det, som producere, instruktører og støtteinstanser ønsker at opnå?
- Når bortses fra tildeling af støttemidler, hvad er så de offentlige støtteinstansers rolle, og hvorledes kan de bidrage til at højne kvaliteten i filmprojekterne?
- Gode arbejdsmetoder og succesfaktorer i forhold til udviklingsproces og færdig film?

Leder: Vinca Wiedemann, Simon Perry

Referent: Nuno Fonseca

For yderligere oplysninger, se:
www.dfi.dk/thinktank

Sjældent har så lille en film fået så megen opmærksomhed, som Steven Soderberghs *Bubble* fik til januar-premierer i år. Op til dagen havde de største amerikanske biografkæder erklæret, at de slet ikke ville vise filmen, og flere Hollywood-aktører - fra direktøren for Warner Entertainment til den ellers så zen-afdæmpede instruktør Manoj Night Shalayan (*Den sjette sans*) - fordømte offentligt ...

DEN STORE PREMIERE

AF MARKUS BERNSÉN

Det var ikke handlingen i Soderberghs *Bubble*, et kærlighedsdrama, optaget med lokale amatørskuespillere på lavt budget og en dukkefabrik i Montana, der var kontroversiel. Balladen opstod, fordi filmen, som den første fra en stor Hollywood-instruktør, blev premieret i biograf, på DVD og i tv - samtidig.

Instruktøren Steven Soderbergh havde slået sig sammen med Todd Wagner og Mark Cuban, hvis to selskaber, 2929 Entertainment og Magnolia Films, henholdsvis producerede og distribuerede *Bubble*. Wagner og Cuban ejer også biografkæden Landmark Theaters og en DVD-distributør, samt HDNet, der streamer betalings-tv over nettet.

Gennem dette netværk blev filmen gjort tilgængelig for publikum over de tre vinduer på samme dag, og på samme måde vil Steven Soderbergh, Todd Wagner og Mark Cuban nu lancere yderligere fem film efter *Bubble*-modellen. Den næste med Hollywood-budget og store navne som George Clooney og Cate Blanchett i hovedrollerne.

Det er en helt ny måde at sælge film på, som kan få stor betydning også for danske producenter, distributører og biografer. Selv om man i branchen længe har talt om *film on demand* og internettets betydning for den måde, man traditionelt har distribueret på, har det organiserede Hollywood samtidig syntes for fastgroet til at rokke ud af balance. Men med deres uafhængige distributionsnetværk og en femårig kontrakt med Soderbergh, går milliardærene Cuban og Wagner nu i spidsen for en revolution.

FRIT VALG I ALLE VINDUER

Med simultanpremierer - *simultaneous release* - som fænomenet er blevet døbt i USA - bliver den enkelte film ikke kørt igennem de forskellige salgsvinduer i det rolige tempo og den gængse rækkefølge, som den globale filmbranche har indrettet sig efter. Her kommer en stor film ellers først ud på DVD fire til seks måneder efter biografpremierer. Siden kan den ses først på betalings-tv, så på de eksklusive kabel-stationer og til sidst - mindst to år efter biografpremierer - sendes den på nationalt tv.

På Wagner og Cubans måde skal publikum ikke længere vente på, at en film bliver frigivet fra et vindue til et andet - de

kan selv vælge, hvilket vindue de vil bruge. Det giver publikum en større valgfrihed; men hidtil har Hollywood frygtet, at det også betød mindre omsætning for producenter og distributører. Vindues-strukturen i både USA og Europa er netop konstrueret således, at en film tålmodigt kan presses gennem ét vindue ad gangen, for maksimalt udbytte. Det var i hvert fald tanken indtil for ganske nylig, hvor en rapport, som analyseinstitut-

”De mange ulovlige kopier af film stiller større krav til vores opfindsomhed, og ligesom amerikanerne er begyndt at gøre det, bliver man også herhjemme nødt til at overveje, om nogle film vil nyde godt af at blive lanceret på en helt anden måde end hidtil.” Michael Juncker

tet JP Morgan lavede for en brancheorganisation i Hollywood, konkluderede, at det modsatte formentlig vil være tilfældet. Ifølge JP Morgans rapport vil nettoomsætningen stige med så meget som 36% per film ved parallel biograf- og DVD-premierer. Desuden vil studierne spare store penge på marketingbudgetter og nedbringe pirateriet, hvis de lægger strategien om. JP Morgan vurderer, at de samlede biograf- og DVD-indtægter for filmåret 2004 på det amerikanske marked var på omkring 90 mia. kr. Hvis DVD-premierer havde ligget parallelt med biograf-premierer, kunne det beløb være vokset til et godt stykke over de 120 mia. kr., lyder konklusionen fra analyseinstituttet.

Måske kan rapporten få Hollywoods producenter og distributører til at ændre deres indstilling til *simultaneous release*. Hvis Todd Wagner og Mark Cuban har held med deres kommende satsninger, vil det måske også inspirere nogle endnu større spillere til at gøre forsøget og bringe revolutionen indenfor rækkevidde. JP Morgan vurderer dog, at til trods for de potentielt fine tal på bundlinjen vil studie-direktørerne sandsynligvis tøve med at tage springet. Det er svært at forudsige forbrugernes adfærd, og en fuldstændig omlægning er en stor risiko at løbe. Hvis hverken publikum eller konkurrenter følger trop, vil selv de største amerikanske producenter gå bankerot på rekordtid ved gå over til *simultaneous release* i utide. Ifølge JP Morgan bliver der måske

snarere tale om en evolution, hvor tidsrummet mellem vinduerne hastigt formindskes, for til sidst at forsvinde helt. Men hvis Hollywood først én gang for alle har omstillet sig, er der ingen vej tilbage. På langt sigt vil de danske distributører og biografer være tvunget til at indordne sig, og det kan vise sig at få alvorlige konsekvenser for de mindste aktører.

KALD DET BARE PIRATERI

”Hvor længe endnu kan distributørerne bestemme præcis, hvornår publikum må se en film? Det er det store spørgsmål lige nu – både i USA og herhjemme,” som forhenværende direktør for filmdistributionen i Nordisk Film, Michael Juncker, siger det. Som mange andre i den danske branche peger han på, at vi på sin vis allerede har simultanpremierer herhjemme. Vi kalder det bare pirateri.

”De mange ulovlige kopier af film stiller større krav til vores opfindsomhed, og ligesom amerikanerne er begyndt at gøre det, bliver man også herhjemme nødt til at overveje, om nogle film vil nyde godt af at blive lanceret på en helt anden måde end hidtil,” siger Michael Juncker. ”Man kan ændre strukturen på mange forskellige måder, og alle i branchen må gøre sig umage for at følge med. Der sker så meget lige nu, at man risikerer at blive kørt bagud, hvis man ikke er på forkant og tænker utraditionelt.”

Der er flere grunde til at forvente, at tendensen med simultan-premierer vil sprede sig til Danmark. Digitaliseringen af biograferne er en af dem. Det forventes, at formatet for biografilm bliver ændret inden for de næste to til otte år, og med digitaliseringen bliver der færre omkostninger forbundet med filmdistributionen. Det betyder, at de store film fremover vil blive lanceret på globalt plan, og det vil igen styrke de største distributørers position på markedet.

Det er kun de største af Danmarks 165 biografer, der har råd til at investere i det nye digitale udstyr, og der er også en risiko for, at det kun bliver de største distributører, der vil kunne organisere de globale simultanpremierer, hvor en film kommer ud i mange forskellige vinduer, samtidigt og over hele kloden.

TO MODELLER - ÉT MARKED?

Både i Danmark og ude i verden ser det altså ud til, at hvis *simultaneous release* bliver den nye måde at distribuere film på, vil taberne være biograferne og de mindre distributionsselskaber. Men ligesom der måske altid vil være et marked for biografer, vil en underskov af mindre distributionsselskaber måske også kunne trives på et marked, der domineres af få, store distributører. Hvis Wagner og Cubans revolution bliver til noget, vil der imidlertid blive luget ud i det europæiske distributionslandskab, der netop er præget af mange små distributører, mens de fem største selskaber, der i øvrigt alle er amerikanske, måske vil kunne sætte sig endnu tungere på markedet.

”... med tiden vil der måske komme et krav fra forbrugerne, hvis de vænner sig til at kunne se filmene samtidig gennem flere vinduer, og sådan et krav vil det være svært ikke at rette sig efter.” Loke Havn

Loke Havn, der er bestyrelsesformand for Foreningen af filmudlejere i Danmark (FAFID), ser *simultaneous release* som en uundgåelig udfordring, der nødvendigvis kommer til at medføre en stribe væsentlige ændringer for den danske filmbranche. Ifølge ham kan man imidlertid godt forestille sig, at nogle film i fremtiden vil få simultanpremiere, mens andre kun vil kunne ses i biografen de første måneder. Selv om tendensen skulle tage det amerikanske marked med storm, vil nogle distributører altså muligvis godt kunne holde fast i den gamle

”Man kan ændre strukturen på mange forskellige måder, og alle i branchen må gøre sig umage for at følge med. Der sker så meget lige nu, at man risikerer at blive kørt bagud, hvis man ikke er på forkant og tænker utraditionelt.” Michael Juncker

model på det danske marked. ”Men med tiden vil der måske komme et krav fra forbrugerne, hvis de vænner sig til at kunne se filmene samtidig gennem flere vinduer, og sådan et krav vil det være svært ikke at rette sig efter,” siger Havn, og tilføjer, at den nye distributionsmodel formentlig især vil ramme de mindre, europæiske distributører af *independent* film og biograferne hårdt. ”Det vil nødvendigvis betyde, at biograferne mister en stor del af deres publikum, mens den enkelte film formentlig ikke vil gøre det. Tværtimod vil det styrke filmene, at man kan se dem dugfriske flere steder, fordi langt flere folk vil benytte sig af det.”

ALT TÆLLER

Meget tyder altså på, at både de store og små biografer vil være tvunget til at omstille sig, hvis de skal konkurrere direkte med DVD'en, eller betalings-tv af den ene eller anden slags. Langt størstedelen af de danske biografers omsætning kommer fra amerikanske film, og udover omlægningen til digitalt udstyr, vil simultanpremierer kræve en del opfindsomhed fra biografenes side. Endnu mere end tidligere skal det være en oplevelse at gå i biografen, for i løbet af ganske få år skal biograferne til at konkurrere om publikums opmærksomhed på helt nye vilkår. Det er både Michael Juncker, Loke Havn og DFI's områdedirektør for distribution og formidling, Anders Geertsen, enige om. ”Biograferne er truede, fordi de står til at miste deres eksklusivitet,” siger Geertsen, der dog ikke mener, at biograferne automatisk må lukke, hvis publikum kan se de samme film på DVD eller over betalings-tv. De skal derimod fremover i endnu højere grad satse på at sælge oplevelsen og fællesskabet, når de ikke længere har eneret til filmene. ”Selv om alle danskere har et køkken, går vi jo f.eks. alligevel også på restaurant. Det afgørende bliver, hvordan biograferne er i stand til at tackle denne omstilling, hvor de ikke længere konkurrerer på deres eneret til at vise filmen, men på den samlede biografoplevelse. Udover hele det sociale aspekt ved at gå i biografen, tæller alt fra lærred, lyd kvalitet, billede, sæder, foyer og service med i denne oplevelse.”

Omstillingen til digitale biografer bliver dog ikke billig, og Geertsen vurderer, at en hel række mindre, regionale biografer ikke ved egen kraft kan klare investeringen i det nye digitale udstyr. ”Jeg håber meget, at både kommunerne og Filminstituttet får mulighed for at støtte biograferne økonomisk i denne omstilling”, tilføjer han.

Om simultanpremierer virkelig betaler sig, vil formentlig først vise sig rigtigt i praksis om de fem til otte år, som mange forventer, der vil gå, før salgsvinduerne er slået helt ud. Til den tid har alle nok for længst glemt Steven Soderberghs *Bubble* og de kontroverser, den store premiere medførte ■

DEN NUVÆRENDE VINDUESSTRUKTUR:

- Biografpremiere
- Video/DVD-premiere / fire - seks måneder efter
- Pay-per-view og video-on-demand / 6 - 9 måneder efter
- Eksklusivt kabel-tv / 12 - 15 måneder efter
- Nationalt tv / 24 eller flere måneder efter



Nedbrudte nerver Foto: DFI/Billed- & Plakatarkiv



Klovnen Foto: DFI/Billed- & Plakatarkiv

SANDBERG PÅ DVD

I starten af juli udgiver DFI to stumfilm fra Nordisk Films førende instruktør i 1920'erne, A.W. Sandberg.

AF THOMAS CHRISTENSEN, MUSEUMSINSPEKTØR / DFI

Klovnen fra 1926 er nok det mest gennemførte internationale drama i 1920'ernes danske filmproduktion. Filmen er en genindspilning af A.W. Sandbergs egen film af samme navn fra 1917. Filmen er nyrestaureret fra en sikringskopi af originalnegativet, der ikke længere eksisterer og præsenteres med tintning baseret på overlevende nitratkopier.

Nedbrudte Nerver fra 1923 er en underholdende detektivhistorie med Gorm Schmidt i rollen som journalisten Erik Brandt, der søger at redde kvinden han elsker fra at blive arresteret for mord. A.W. Sandberg optræder selv i filmen i rollen som filminstruktør. *Nedbrudte Nerver* er digitalt restaureret fra originalnegativet og præsenteres med tintning baseret på de oprindelige notater i negativet. Begge film ledsages af nyt musikalsk akkompagnement af Ronen Thalmy.

Instruktøren Anders Wilhelm Sandberg blev født 22. maj 1887 og døde 27. marts 1938, kun 50 år gammel. I 1914 kom Sandberg til Nordisk Film som filmfotograf. Han fortæller selv i et interview, at da hans gagekrav lød på 400 kr. om måneden, forlangte Generaldirektør Ole Olsen, at han også skulle sætte i scene. A.W., som han blev kaldt, startede i 'den komiske afdeling', hvor han instruerede - og fotograferede - en række farcer; men han blev hurtigt afløst af Lau Lauritzen, som skulle

blive periodens 'king of comedy'. Herefter blev Sandberg sat til at lave spændingsfilm, bl.a. serien *Manden med de ni Fingre*, som bestod af fem film. Det store gennembrud kom med *Klovnen*, som han iscenesatte med Valdemar Psilander i hovedrollen. Filmen, som havde premiere 7. maj 1917 - 2 måneder efter Psilanders pludselige død - blev en stor publikumssucces og banede vejen for Sandbergs efterfølgende store opgaver hos Nordisk.

Det blev dog til en del 'metervarer' i lystspilgenren, før han fik lov til at lave dét, han virkelig brændte for, nemlig Dickensfilmatiseringerne: *Vor fælles Ven* (1921), *David Copperfield* (1922), *Store Forventninger* (1922) og *Lille Dorrit* (1924). Han satte punktum for en imponerende produktion på Nordisk film med sin måske største succes, genindspilningen af *Klovnen* med Gösta Ekman og Karina Bell i hovedrollerne.

I 1926 forlod han Nordisk for kort efter at rejse til Berlin, hvor han blev ansat hos Terra Film. Her lavede han bl.a. *Revolutionsbryllup* med Fritz Kortner, Karina Bell og Gösta Ekman.

I Danmark iscenesatte han yderligere tre spillefilm, men markerede sig de sidste år mere på kortfilmfronten med bl.a. *Tuborg-filmen* og *Over de store Broer til Danmark*. Det blev også til adskillige iscenesættelser ved københavnske teaterscener. A.W. Sandberg døde efter længere tids sygdom på et kursted i Bad Nauheim i Tyskland ■

Kan købes i Cinematekets Bog- og Videohandel for kr. 159,-
<http://eshop.dfi.dk>

KLOVNE / Danmark 1926 / 128 min.

INSTRUKTION A.W. Sandberg
MANUSKRIFT Poul Knudsen, A.W. Sandberg

PRODUKTION Nordisk Films Kompagni

FOTO Chresten Jørgensen, Einar Olsen

PRODUCTION DESIGN Carlo Jacobsen, Poul Kannevorff

MEDVIRKENDE Gösta Ekman, Karina Bell, Maurice de Féraudy, Kate Fabian, Robert Schmidt.

NEDBRUDTE NERVER / Danmark 1923 / 74 min.

INSTRUKTION A.W. Sandberg

MANUSKRIFT Laurids Skands

PRODUKTION Nordisk Films Kompagni

FOTO Einar Olsen, Louis Larsen

MEDVIRKENDE Gorm Schmidt, Olga d'Org, Egill Rostrup, Peter Nielsen, A.W. Sandberg



Foto: Sonja Iskov

DRØMMENES HOTEL

Dansk dokumentarfilm med et usædvanligt, internationalt liv

AF MARKUS BERNSEN

Den danske dokumentarfilminstruktør, Helle Toft Jensen, har været vidt omkring med sin film, *Drømmenes hotel* (2005), om masseturisme, kultursammenstød og globalisering, fortalt gennem Jeannot da Sylva, der efter 25 år i Belgien vender hjem til sine afrikanske rødder for at bygge et luksushotel, der kan udvikle den lille fiskerby Popenguine i en positiv retning.

Foruden på festivaler i Rusland, Korea og Zanzibar, blev filmen vist på Zambias årlige møde mellem filmfolk fra den sydlige del af Afrika, hvor den blandt andet blev købt af en afri-

kansk filmprofessor fra universitetet i Melbourne, Australien, der vil bruge filmen i sin undervisning.

Under IDFA-festivalen i Amsterdam sidste år deltog *Drømmenes hotel* i den prestigefyldte Silver Wolf-konkurrence. Her blev den samlet op af Alla Verlotsky fra amerikanske Seagull Films, der nu promoverer filmen i USA. Alla Verlotsky mener, at folk fra mange forskellige kulturer vil kunne forholde sig til fortællingen om Jeannots ambitioner. Det er kilden til filmens succes.

”Det er en historie om alle dem, der vender hjem til et splittet liv efter at have skabt en tilværelse udenfor deres hjemland. Jeannots beretning er meget global og fuld af konflikter, som folk over hele verden kan genkende,” mener Anna Verlotsky ■



Under seminaret vises bl.a. *Og hjertet er sort* af Maria Mac Dalland. En højaktuel film om dagliglivet på et asylcenter i Danmark. Foto: Jane Vorre

FILMSEMINAR FOR BIBLIOTEKARER 15.-16. AUGUST I ODENSE

Det Danske Filminstitut inviterer for 10. år i træk alle landets bibliotekarer til filmseminar i Odense. Seminaret finder sted den 15.-16. august i forbindelse med Odense Film Festival. Seminaret er for alle, der udvælger og formidler film på bibliotekerne, - og er ment som en inspiration til både skolebibliotekarer og filminteresserede lærere.

Over de to dage, seminaret varer, vil deltagerne bl.a. møde DFIs nye børnefilmkonsulent Miriam Nørgaard, leder af New Danish Screen Winca Wiedemann, filminstruktør Aage Rais Nordentoft og Tine Fischer fra dokumentarfilmfestivalen cph:dox. De får desuden en række helt nye kort- og dokumentarfilm at se ■

NYE FILM I DET DANSKE FILMINSTITUTS DISTRIBUTION



DET DANSKE CONGO-ÆVENTYR

Peter Tygesen rejser op ad den 2000 km lange Congoelod i kolvandet på de mange danskere, der i mere end ét århundrede bidrog til både én af verdens blodigste koloniseringer og til landets genopbygning. I tre film skildrer dokumentarserien, hvordan først opdagerne, så erobrene og siden hjælperne kom til Congo. Folk som Albert Christoffersen, der i slutningen af 1800-tallet rejser under kommando af Henry Morton Stanley; fattigdrengen Frederik Valdemar Olsen, der ender som general i den belgiske kolonihær og lægen Jakob Raft, der i 1960'erne leder Danmarks første ulandsprojekt i Congo. Rejsen gennem det smukke landskab og de hårrejsende arkivbilleder fortæller den glemte historie om vore landsmænds indflydelse på erobringen og opbygningen af den rigeste koloni i Afrika.

87 min. Danmark, 2006 / *Instruktion* Peter Tygesen, Jørn Stjerneklær / *Produktion* Final Cut Productions ApS



DRENGENE FRA 4. SAL

Hvad gør man, når man er i puberteten, vild med piger, glad for livet – og har kræft? *Drengene fra 4. sal* er en humorfyldt og gribende spansk spillefilm om en flok teenagedrenge, som forvandler hospitalets kræftafdeling til en tumleplads for kammeratskab, forelskelse og ballade med læger og sygeplejersker. De risikerer at dø, men insisterer på at leve livet fuldt ud. Manuskriptforfatteren har baseret filmen på sine egne oplevelser som kræftsyg teenager.

96 min. Spanien, 2003 / *Instruktion* Antonio Mercero / *Produktion* BocaBoca Producciones



DET FORKERTE MORD

I *Det forkerte mord* forsøger journalisten Mikael Hylin at finde sandheden om mordet på Oluf Palme. Hvem myrdede Sveriges statsminister den 28. februar 1986? Og hvorfor skulle Palme dø? Ved hjælp af arkivmateriale og interviews med centrale vidner fra mordnatten fortæller filmen en overraskende historie. To centrale personer fra det stockholmske narkomiljø antyder begge, at de ligger inde med viden om, hvad der i virkeligheden skete for 20 år siden. Men de vælger deres ord med omhu, for sandheden forbinder sig til en magtfuld person inden for narkomiljøet og sætter samtidig spørgsmålstegn ved politiets efterforskning. Gennem sin montage argumenterer filmen for teorien om, at Palme blot var den forkerte mand på det forkerte sted – og at den dødbringende kugle i virkeligheden var tiltænkt en helt anden ...

58 min. Danmark, 2006 / *Instruktion* Michael Hylin, Lasse Spang Olsen / *Produktion* Easy Film A/S



JEG DIG ELSKER – URGE – DANSER – 3 FILM OM DANS AF ULRIK WIVEL

Jeg dig elsker er en udfordrende, fri fortolkning af August Bourmonvilles mest kendte ballet og eneste tragedie, *Sylfiden*. Filmens instruktør fortæller sin historie gennem balletinstruktøren Nikolaj Hübbe, der iscenesætter det 200 år gamle drama om den unge mand, James, som er splittet mellem den verden, han kender, og drømmen om et anderledes, mere fristende og farligt liv.

Urge er en dans iscenesat for filmkameraet: Fire dansere – et rum. To klassiske og to moderne dansere optræder i en rytme, der skabes et sted mellem bevægelse, musik, billedkomposition og klip.

Danser er et dynamisk portræt af danseren Nikolaj Hübbe, optaget i løbet af tre dramatiske måneder på New York City Ballet, hvor Hübbe arbejder sammen med Peter Martins.

74 min. Danmark, 2000-2005 / *Instruktion* Ulrik Wivel / *Produktion* Bech Film ApS, Barok Film A/S, Det Kongelige Teater



LYD PÅ LIV

80-årige Else Marie Pade er et af dansk musik-histories store fænomener, som har fået en renaissance blandt teknopublikummet. Pades musik har sin oprindelse i hendes livshistorie. Som barn var hun tit syg og sengeliggende. Hun lyttede til lydene omkring hende. Her begyndte hendes lydunivers at tage form. Under anden verdenskrig blev Pade taget til fange af Gestapo og isolationsfængslet. I fængslet begyndte hun at komponere musik og kradsede noderne ned på væggene med sit hofteholderspænde. Da hun efter krigen hørte den franske avantgardes konkretmusik, gik det op for hende, at den mindede om de lyde, som hun havde hørt siden sin barndom, og at det var den musik, hun ville komponere. Hun blev den første dansker, som viede sit liv til konkret og elektronisk musik – men måtte vente næsten 50 år, før den blev anerkendt. Denne dokumentarfilm fortæller om Pades liv og lydunivers.

41 min. Danmark, 2006 / *Instruktion* Katia Forbert Petersen, Iben Haabr Andersen / *Produktion* Sfinx Film/TV ApS



MARILYN MAZUR – QUEEN OF PERCUSSION

Den danske percussionist Marilyn Mazur er en stjerne på den internationale jazzhimmel. Hun har turneret med en række af de betydeligste navne i international jazz, bl.a. Miles Davis, og har modtaget verdens største jazzpris. Mazurs baggrund er lige så multikulturel som hendes musik. Hun er født i New York i 1955. Hendes polske mor blev forstødt af sin katolske familie, da hun giftede sig med en sort mand, der blev Marilyns far. Som følge af den amerikanske racisme udvandrede familien til Danmark. Her begyndte Mazur at spille klassisk klaver, men valgte senere jazz, fordi den gav hende friere udfoldelsesmuligheder. I filmen fortæller Mazur om sin musik, vi følger hende i hendes egne grupper »Future Song« og »Percussion Paradise«, og vi oplever hende med Miles Davis samt med tenorsaxofonisten Jan Garbarek, i hvis gruppe hun har spillet siden 1991.

71 min. Danmark, 2006 / *Instruktion* Christian Braad Thomsen / *Produktion* Kollektiv Film ApS



NEW DANISH SCREEN 001

New Danish Screen 001 er den første antologi af korte fiktionsfilm fra New Danish Screen, hvis formål er at styrke fornyelsen af dansk film. Udgivelsen sætter fokus på dansk fiktion fra den yngre generation af instruktører.

Dvd 1 indeholder 4 film:

AWAITING

Instruktor Sami Saif – 11 min.

JEG SOM REGEL

Instruktor: Martin Zandvliet – 10 min

HUNDEØJNE

Instruktor: Julie Bille – 29 min.

LIV

Instruktor: Heidi Maria Faissst – 60 min.



Dvd 2 indeholder 4 film:

PANDASYNDROMET

Instruktor: Rune Schjøtt – 24 min.

HAWAII

Instruktor: Michael Noer – 23 min.

KOMA

Instruktor: Kasper Bisgaard – 25 min

SNART KOMMER TIDEN

Instruktor: Christian Dyekjær – 41 min.

223 min. Danmark, 2005-2006 / *Instruktion* Jørn Faurschou, Sami Saif, Rune Schjøtt, Michael Noer, Martin Zandvliet, Heidi Maria Faissst, Christian Bjarke Dyekjær, Julie Bille / *Produktion* Thura Film A/S, Zentropa Entertainments 15 ApS, Blenkov & Schønnemann ApS, Alphaville Pictures Copenhagen ApS, Zentropa GRRRR ApS, Nimbus Film Rights ApS, Tju-Bang Film 2 ApS, Zentropa Productions 2 ApS

NYE FILM I DET DANSKE FILMINSTITUTS DISTRIBUTION



KORT FILM OM TRO

Kort film om tro er en personlig film om religion af Nikolai Østergaard. Instruktøren er vokset op uden et særligt forhold til religion, men som voksen er han begyndt at gå i kirke og har lært at tro på Gud. I filmen fortæller han, at det har givet ham en følelse af, at det fantastiske er muligt - også for ham. På billedsiden veksles mellem ritualer ved en gudstjeneste og byhuse i skumringen.

13 min. Danmark, 2005 / Instruktion Nikolai Østergaard / Produktion Nordisk Film A/S



KORTFILM - TIL MELLETRINNET 1 + 2

Kortfilm - til mellemtrinnet er et undervisningsmateriale til mellemtrinnets danskundervisning med fokus på filmens dramaturgi, sprog og æstetik. Med udgangspunkt i en række udvalgte kortfilm får eleverne de grundlæggende redskaber til at forstå og fortolke kortfilmen som udtryksform. Materialet er blevet til i et samarbejde mellem Det Danske Filminstitut og Gyldendal og består af 2 dvd udgivelser med i alt 13 kortfilm og bogen Kortfilm skrevet af Malene Rungvald Christensen.

Kortfilm - til mellemtrinnet 1 indeholder flg. film:

- 1. MIN FAR ER BOKSER**
Instruktør: Morten Giese, 25 min.
- 2. SKA' VI VÆRE KÆRESTER?**
Instruktør: Birger Larsen, 11 min.
- 3. PIN UP**
Instruktør: Mats-Olof Olsson, 8 min.
- 4. LAUGES KAT**
Instruktør: Christina Rosendahl, 14 min.



5. STIL

Instruktør: Martin Aspbaug, 6 min.

6. BULDERMANDEN

Instruktør: Jesper W. Nielsen, 18 min.

7. KIKSER

Instruktør: Michael W. Horsten, 20 min.

8. DRENGEN DER GIK BAGLÆNS

Instruktør: Thomas Vinterberg, 37 min.

139 min. Danmark, Norge, Sverige, 1986-2004 / Instruktion Jesper W. Nielsen, Mats-Olof Olsson, Martin Aspbaug, Thomas Vinterberg, Michael W. Horsten, Birger Larsen, Morten Giese, Christina Rosendahl / Produktion Bech Film ApS, FilmLance International AB, Martin Aspbaug, Nimbus Film Productions ApS, Nordisk Film Production A/S, Metronome Productions A/S, Victoria Film A/S, Nimbus Film Rights ApS, Rosendahl Film



KORTFILM - TIL MELLETRINNET 2

Kortfilm - til mellemtrinnet 2 indeholder flg. film:

9. BROR, MIN BROR

Instruktør: Henrik Ruben Genz, 19 min.

10. PIGEN DER HOLDT MED AT LYVE

Instruktør: Andrea Friberg, 33 min.

11. LYKKEFANTEN

Instruktør: Jesper W. Nielsen, 57 min.

12. OGGINOGGEN

Instruktør: Jesper W. Nielsen, 43 min.

13. DYKKERDRENGEN

Instruktør: Morten Giese, 30 min.

182 min. Danmark, Sverige, 1997-2004 / Instruktion Jesper W. Nielsen, Henrik Ruben Genz, Morten Giese, Andrea Friberg / Produktion Forbudt for børn ApS, Nimbus Film Productions ApS, Migma Film AB



THE SWENKAS

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

Jerusalem, min elskede er første film i Jeppe Røndes trilogi om Troen, Håbet & Kærligheden. The Swenkass er anden film i trilogien.

75 min. Danmark, 2005 / Instruktion Jeppe Rønde / Produktion Cosmo Film A/S



PLADS TIL OS ALLE 1 - 8

Plads til os alle er en serie om arbejderbevægelsens historie. I otte dele skildres udviklingen fra industrialiseringens barndom til nutidens informationssamfund gennem personlige beretninger, arkivfilm og fotos, malerier, avisklip og rekonstruktioner.

PLADS TIL OS ALLE - MED LOVEN ELLER UDEN (1. DEL)

Om arbejderbevægelsens politiske udvikling før anden verdenskrig.

PLADS TIL OS ALLE - DET LANGE SEJE TRÆK (2. DEL)

Om fagbevægelsens udvikling til en af de stærkeste organisationer i Danmark.

PLADS TIL OS ALLE - NÅR BÆGERET FLYDER OVER (3. DEL)

Om storkonflikten i 1998, som udbrød for første gang i 13 år.



PLADS TIL OS ALLE - SNORENS 3. STRENG (4. DEL)

Om de kooperative virksomheder, som skulle være "snorens tredje streng" - en ligeværdig partner med fagbevægelse og parti.

PLADS TIL OS ALLE - FRA BAGGÅRD TIL BETON (5. DEL)

Om boligbevægelsen fra den spæde begyndelse til nutidens problemer med betonskader og ghettodannelser.

PLADS TIL OS ALLE - LIDT ARBEJDE SKADER IKKE (6. DEL)

Om børnearbejde og lærlingeforhold gennem tiden.

PLADS TIL OS ALLE - LYS OVER LAND (7. DEL)

Om det enorme dannelsesprojekt med blandt andet oprettelse af læseselskaber, etablering af højskoler, forlag og oplysningsforbund,



dannelsen af arbejderens teatercentral - ARTE og meget mere.

PLADS TIL OS ALLE - GØR DIN PLIGT OG KRÆV DIN RET (8. DEL)

Om udviklingen af det danske velfærdssamfund fra begyndelsen af 1920'erne til slutningen af 1990'erne, hvor arbejderbevægelsen er vendt tilbage til sit gamle slogan: Du skal gøre din pligt, før du kan kræve din ret.

384 min. Danmark, 1998 / Instruktion Uffe Lynglund, Lisbeth Lyngse, Jørgen Pedersen / Produktion Gekko Medieproduktioner

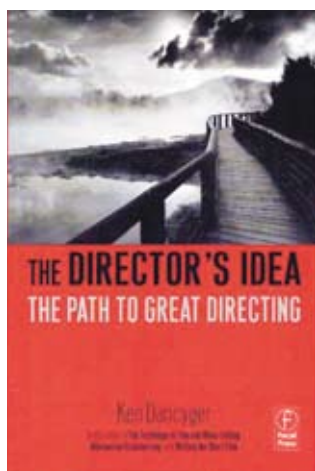
Denne titel er tidligere indgået på vhs.

NYE BØGER I CINEMATEKETS BOGHANDEL



NORDISK FILM ... SET INDEFRA

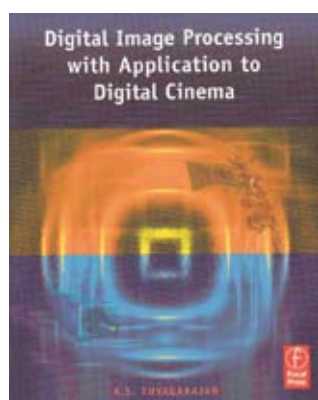
Nu afdøde Ole Sevel ser i en alder af 83 tilbage på en lang karriere i Nordisk Films tjeneste. Fra de første år som instruktør- og fotografassistent til han 36 år senere, som adm. direktør afleverede den gule førertrøje til sin efterfølger i direktørstolen. Bogen er en subjektiv beskrivelse af Nordisk Film, som han oplevede Danmarks største – og verdens ældste – stadig eksisterende filmselskab samt de mange mennesker, han undervejs kom i berøring med. *Ole Sevel: Nordisk Film ... set indefra. Nordisk Film 2006, 240 sider, 299 kr.*



THE DIRECTOR'S IDEA

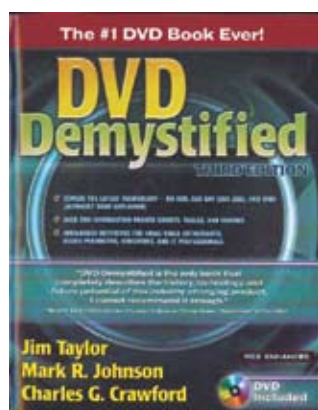
Håndbog for filminstruktører i effektiv kommunikation og formidling omkring idéer og visioner i filmproduktion. Gennem en række case studies

gennemgås store instruktørers arbejdsmetoder til inspiration. *Ken Dancyger: The Director's Idea – the Path to Great Directing. Focal Press 2006, 356 sider, 349 kr.*



DIGITAL IMAGE PROCESSING WITH APPLICATION TO DIGITAL CINEMA

En letlæst guide til digital billedbehandling med masser af case studies, der illustrerer teorierne i praksis. *K.S. Thyagarajan: Digital Image Processing with Application to Digital Cinema. Focal Press 2006, 378 sider, 599 kr.*

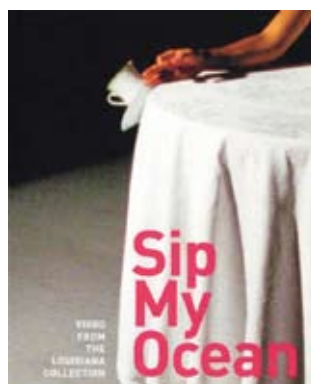


DVD DEMYSTIFIED

Tredje udgave af dette standardværk dækker den seneste teknologiske udvikling for bl.a. HD-DVD, BLU-RAY Disc og UMD med illustrative tegninger, komplet beskrivelse af den historiske udvikling, tekniske forklaringer og fremtidige udviklingsperspektiver. DVD med audio/video tests,

WEB-DVD, HTML filer m.m. medfølger.

Jim Taylor, Mark R. Johnson & Charles G. Crawford: DVD Demystified – Third Edition. McGraw-Hill 2006, 700 sider, 499 kr.

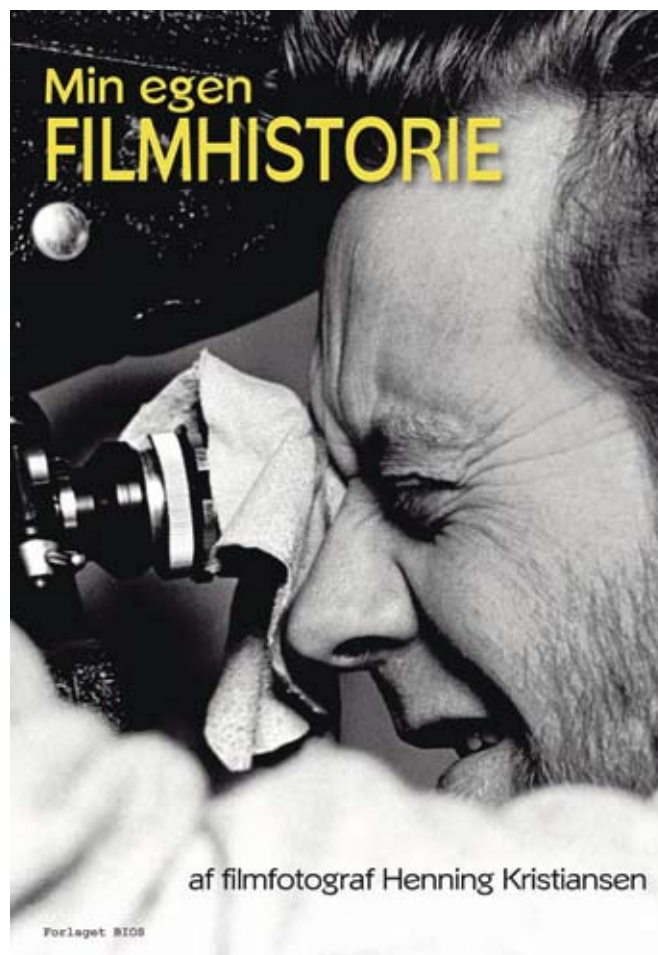


SIP MY OCEAN

Udgivet i forbindelse med Louisianas udstilling af samme navn. I en række rigt illustrerede artikler belyses museets samling af videokunstnere: Bill Viola, Candice Breitz, Pipilotti Rist, Peter Land, Gary Hill, Absalon, Dogu Aitken, Johan Grimonprez, Sam Taylor-Wood, Nam June Paik, Salla Tykkä, Paul McCarthy, Runa Islam og Aernout Mik. *Michael Juul Holm & Anders Kold (red.): Sip My Ocean – Video from the Louisiana Collection. Louisiana 2006, 120 sider, 198 kr.*

MIN EGEN FILMHISTORIE

Henning Kristiansens erindringer fra filmbranchen belyser filmfotografens arbejde, vilkår, udfordringer og muligheder, gennem sit eget lange liv med produktion af spillefilm fra 1940'erne og frem til 1990'erne, hvor han har stået bag kameraet på kendte film som *Babettes gæstebud*, *Mig og Charly*, *Olsen-banden*, *Familien Gyldenkal*, *I jomfruens tegn*, *King Lear* og *Sult* – for blot at nævne nogle stykker. *Henning Kristiansen: Min egen filmhistorie. Forlaget BIOS 2005, 264 sider, 248 kr.*



”Jeg forsøger med ordene – måske for at holde noget fast, måske for at finde ud af, hvad det var, jeg brugte så meget af min tid på, uden at tænke på andre end mig selv og i et miljø ”hvor afsindig ødselhed trives side om side med forbløffende nærighed.” Var det en flugt fra virkeligheden for at omgås – ”fantastisk smukke kvinder og uduelige favoritter og nogle få hæderlige rådgivere”? Hvor mange valg har man i virkeligheden her i tilværelsen?”

(Henning Kristiansen: *Min egen filmhistorie* – fra forordet)

NYT PÅ WWW.DFI.DK/FILMISKOLEN



Foto: Jane Vorre

DER ER EN YNDIG MAND

Den danske novellefilm *Der er en yndig mand* er en af de populære film i DFI's distribution til skoler og biblioteker. Martin Strange-Hansens komedie vandt en Oscar for sin historie om danskeren Lars Hansen, der for at få sin udkårne udgiver sig for at være flygtningen El Hassan – med utallige humoristiske forviklinger som resultat. DFI har udarbejdet et helt nyt undervisningsmateriale til *Der er en yndig mand*, der er rettet mod danskundervisning af fremmedsprogede.



Foto: Jan Persson

GASOLIN'

I marts var der premiere på Anders Østergaards med spænding ventede dokumentarfilm om Danmarks vel nok største rockband nogensinde: *Gasolin'*.

I samarbejde med filmens distributør, Sandrew Metronome Filmproduktion, har DFI lavet undervisningsmateriale til folkeskolens 7.-10. klasse og gymnasiet/ungdomsuddannelserne.



Foto: Thomas Petri

DRØMMEN

Fredag den 24. marts var der premiere på Niels Arden Oplevs *Drømmen*, som vandt børnejuryens pris, Krystalbjørnen, på Berlin-filmfestivalen i februar. DFI har lavet undervisningsmateriale til grundskolens 6.-10. klasse.



FILM I SKOLEN / APRIL 2006



TEMAPAKKE: BØRN OG SORG

FILM I SKOLEN / APRIL 2006

DFI har lanceret pakken *Børn og sorg* med seks film og undervisningsmateriale til alle klassetrin. DFI afholder herudover lærerkurser sammen med Kræftens Bekæmpelse. Pakken indeholder *Drengen der gik baglæns* (Thomas Vinterberg, 1994), *Når livet går sin vej* (Karsten Kiilerich, 1996), *Tro, håb og Batman* (Linda Krogsøe Holmberg, 2000), *Drengene fra 4. sal* (Antonio Mercero, Spanien 2003), *Kan man dø i himlen* (Erlend E. Mo, 2005) og *Op med humøret* (Michael W. Horsten, 2005).

AUGUST 2006

CINEMATEKET
DET DANSKE FILMINSTITUT



MARTIN SCORSESE
FØRSTE DEL AF EN
RETROSPEKTIV SERIE

PHILIP SEYMOUR HOFFMAN
SKÆVE EKSISTENSER

NY ØSTRIGSK FILM

IMAGES OF THE MIDDLE EAST
FILM OG SEMINAR

HELLIG KRIG
UNDER KORS OG HALVMÅNE

Cinemateket har ferielukket i juli måned og åbner igen den 1. august - billetsalg fra søndag den 30. juli.

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



Foto: Privat

NY PROGRAMREDAKTØR I CINEMATEKET

1. maj startede Rasmus Brendstrup som programredaktør i Cinemateket efter Tine Fischer.

Rasmus Brendstrup er cand. mag. i Moderne Kultur og Kulturformidling, med tilvalg i Film- og Medievidenskab. Han er 31 år, og hvis hans navn virker bekendt, så er det måske, fordi han både skriver i Kosmorama og Mifune. Desuden har han været med til at lave en enkelt serie i Cinemateket for nogle år siden om Iransk film. De seneste to år har han haft fuldtidsarbejde som redaktionssekretær på fagbladet Journalisten.



Foto: Jan Buus

NY SPILLEFILMKONSULENT

Det Danske Filminstituts bestyrelse har ansat Molly Malene Stensgaard som ny spillefilmkonsulent.

Molly Malene Stensgaard er uddannet filmklipper fra Den Danske Filmskole i 1993 og har efterfølgende klippet en lang række af det seneste tiårs markante spillefilm og dokumentarfilm. Gennem sit arbejde som klipper og manuskonsulent har Stensgaard stor erfaring med at læse og give respons på manuskripter. Derudover har hun gennem de senere år samarbejdet med Binger Institutet i Amsterdam, hvor hun har arbejdet intensivt med filmfortælling på treatment-plan i en række masterclasses. Hun har blandt mange andre klippet spillefilmene: *Forbrydelser*, *Dogville*, *Dancer in the Dark* og *Idioterne*.

Molly Malene Stensgaard tiltræder 1. september.

DISTRIBUTION OG FORMIDLING SPILLEFILM 01. FEBRUAR - 30. APRIL 2006

DANSK BIOGRAFLANCERING	TILSAGN
EFTER BRYLLUPPET	640.000
DRØMMEN	640.000
ZOZO	75.000
GASOLIN'	515.500
GRØNNE HJERTER	435.500
HAN, HUN OG STRINDBERG	100.000
PERCY, BUFFALO BILL OCH JAG	100.000
KOPITILSKUD	TILSAGN
1:1	90.000
EFTER BRYLLUPPET	445.000
DRØMMEN	235.000
ZOZO	27.000
GASOLIN'	200.000
GRØNNE HJERTER	160.000
PERCY, BUFFALO BILL OCH JAG	35.000

DANSKE FESTIVALER	TILSAGN
NatFilmFestivalen	500.000

INTERNATIONAL FESTIVALSTØTTE	TILSAGN
1:1	108.000
DRØMMEN	62.690
LAD DE SMÅ BØRN	6.600
MØRKE	25.676
SAMSON & SALLY	21.341
EN SOAP	150.730
VOKSNE MENNESKER	7.229
European Film Promotion	34.320
Trust Film Sales, Berlin Fest	25.000
EN SOAP, FK	40.000
GAMBLER	10.045
GHOSTS OF CITÉ SOLEIL	50.000
EN SOAP	44.219
VOKSNE MENNESKER	7.229

IMPORTSTØTTE	TILSAGN
ME AND YOU AND EVERYONE WE KNOW	135.000
DARWIN'S NIGHTMARE	10.000

BIOGRAFKLUBBER, BRANCHESEMINARER OG ANALYSER	TILSAGN
Danske Biografers kommunikationsplatform	60.000

CENTER FOR BØRNE- & UNGDOMSFILM / 21. FEBRUAR - 30. APRIL 2006

PROJEKT	TILSAGN
Animationsværkstedet / Animationskultur 2006	50.000
Station Nexts talentarbejde / Festival, rejser	25.000

DISTRIBUTION OG FORMIDLING KORT- OG DOKUMENTARFILM 01. FEBRUAR - 30. APRIL 2006

DANSK BIOGRAFLANCERING	TILSAGN
MENNESKENES LAND - MIN FILM OM GRØNLAND	108.671
HVOR GÅR GRÆNSEN	50.000
MARILYN MAZUR	71.500
LYD PÅ LIV	42.000
Henning Carlsen / tekst for tunghøre DVD	37.500

DANSKE FESTIVALER	TILSAGN
MandagsDokumentar Filmklub	46.100
Nordisk Panorama	70.500
Cartoon Forum	84.994

INTERNATIONALE FESTIVALSTØTTE	TILSAGN
SMILING IN A WARZONE	5.469
KRIG OG KAGER	8.753
OUTSIDE / FR	7.258
SMILING IN A WARZONE / FK	42.939
EN GAL, EN ELSKER ELLER EN POET / DVD	121.100
DET SIDSTE DØGN / FR	7.307
LILLE LISE / FK	47.936
LARS MOVIN, THESSALONIKI DOC. FF / FR	3.350
ONDSKABENS ANATOMI / FR	7.500
I SPROGET ER JEG / FR	2.562
UDENFOR VERDEN / FR	3.778
BEG BORROW AND STEAL	3.701
SMILING IN A WAR ZONE	16.014
GASOLIN'	22.406
HVOR GÅR GRÆNSEN?	16.344
INSHALLA	6.726
PANDA SYNDROMET	2.619

ALMEN STØTTE / 01. FEBRUAR - 30. APRIL 2006

PROJECT	TILSAGN
Aschehoug / Dansk tegnefilm 100 år	110.000
Bente J. Alsing / Twelve for the Future	4.785
Bodil Prisuddeling	3.500
Bogen 'Jesus går til filmen'	10.500
DK Filminstruktører, TAKE jubilæumsnr.	25.000
European Film Award 2006	150.000
Filmkontakt Nord	275.000
Filmseminar / Dansk Skuespillerforbund	75.000
Filmskolen / 40-års jubilæumsbog	50.000
Filmtidskriftet 16:9	30.500
Forlaget Mina / multimediebogen 'M'	15.000
Jakob Gottschau / Discovery Master School	20.000
Kantarius & Anshan / filmskolefestival	5.000
Klaus Heinecke / Berlinale Talent Campus	3.729
Lars Becker-Larsen / Discovery Campus	9.860
Lettre Internationale	25.000
Radiator Film / Twelve for the Future	3.029
Robert Fox / MoMA New York	5.000
Test fra HDV til HDcam / Arret i mit hjerte	40.000
WIFT Publikation	10.000

FILMVÆRKSTEDET 1. ANSØGNINGSRUNDE - 15. MARTS 2006

ARBEJDTITEL	STØTTEMODTAGER	KATEGORI	KONSULENT
DEN LILLE FISKERINDE	Simon Starsi	Fiktion	DGJ
LENNIE I FORSTÆDERNE	Niels Gråbøl, Ulrik Crone	Animation	DGJ
FRIHED	Rasmus Høgdall Mølgaard	Fiktion	DGJ
KOPAN	Jacob Dammas	Dokumentar	FL
NICE TO MEET YOU	Fenar Ahmad	Dokumentar	FL
PARTUS	Mikkel Munch-Fals	Fiktion	DGJ
SHANGHAI RAP	Anna-Maria Kantarius	Dokumentar	FL



21. INTERNATIONALE
ODENSE FILMFESTIVAL
15.-20. AUGUST 2006

KALENDER JUNI - DECEMBER 2006

JUNI

CINEMATEKET	FILMSERIER: CHARLOTTE RAMPLING, ROGER CORMAN, FERIEBILLEDER, BI-ROLLER, SANGGLÆDE, 100 ÅR STADIG AKTIV, STUMFILM
17.06 - 25.06	SHANGHAI INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, KINA/WWW.SIFF.COM
17.06 - 26.06	MOSKVA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, RUSLAND/WWW.MIFF.RU
26.06 - 29.06	CINEMA EXPO, AMSTERDAM, HOLLAND / WWW.CINEMAEXPO.COM
27.06 - 30.06	SUNNY SIDE OF THE DOC, MARSEILLES, FRANKRIG/WWW.SUNNYSIDEOFTHEDOC.COM
30.06 - 08.07	KARLOVY VARY INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, TJEKKIET/WWW.KVIFF.COM

JULI

07.07	"DE TRE MUSKETERER" AF JANIS CIMERMANIS OG GERT FREDHOLM HAR PREMIERE
07.07	"RÅZONE" AF CHRISTIAN E. CHRISTIANSEN HAR PREMIERE
08.07 - 16.07	INTERNATIONAL KORTFILM FESTIVAL, VILA DO CONDE, PORTUGAL/ WWW.CURTASMETRAGENS.PT/FESTIVAL
15.07 - 22.07	GIFFONI FILM FESTIVAL, ITALIEN/WWW.GIFFONIFIT
26.07 - 13.08	MELBOURNE INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, AUSTRALIEN/ WWW.MELBOURNEFILMFESTIVAL.COM.AU

AUGUST

CINEMATEKET	FILMSERIER: SCORSESE 1, PHILIP SEYMOUR HOFFMAN, TRUMAN CAPOTE, NYERE ØSTRIGSK FILM
02.08 - 12.08	LOCARNO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, SCHWEIZ/ WWW.PARDO.CH
11.08	"SUPERVOKSEN" AF CHRISTINA ROSENDAHL HAR PREMIERE
14.08 - 27.08	EDINBURGH INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, SKOTLAND/WWW.EDFIMFEST.ORG.UK
15.08 - 20.08	ODENSE FILM FESTIVAL/WWW.FILMFESTIVAL.DK
18.08	"OFFSCREEN" AF CHRISTOFFER BOE HAR PREMIERE
18.08 - 24.08	HAUGESUND INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, NORGE/WWW.FILMFEST.ORG.UK
25.08	"SPRÆNGFARLIG BOMBE" AF TOMAS VILUM JENSEN HAR PREMIERE
30.08 - 09.09	VENEDIG INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, ITALIEN/WWW.LABIENNALE.ORG

SEPTEMBER

CINEMATEKET	FILMSERIER: SCORSESE 2, JACQUES BECKER, BUSTER
07.09 - 16.09	TORONTO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, CANADA/WWW.BELL.CA/FILMFEST
08.09	"RENE HUERTER" AF KENNETH KAINZ HAR PREMIERE
08.09 - 15.09	BUSTER INTERNATIONAL BØRNEFILMFESTIVAL, KØBENHAVN/WWW.BUSTER.DK
21.09 - 30.09	SAN SEBASTIAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, SPANIEN/WWW.SANSEBASTIANFESTIVAL.COM
21.09 - 01.10	COPENHAGEN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL/WWW.COPENHAGENFILMFESTIVAL.COM
22.09 - 27.09	NORDISK PANORAMA, ÅRHUS/WWW.NORDISKPANORAMA.COM
28.09 - 13.10	VANCOUVER INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, CANADA/WWW.VIFF.ORG
29.09 - 15.10	NEW YORK FILM FESTIVAL, USA/WWW.FILMLINC.COM

OKTOBER

05.10 - 12.10	FILMFEST HAMBURG, TYSKLAND/WWW.FILMFESTHAMBURG.DE
05.10 - 19.10	CHICAGO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, USA/WWW.CHICAGOFILMFESTIVAL.COM
06.10	"DEN GRIMME ÆLLING OG MIG" AF MICHAEL HEGNER OG KARSTEN KILIERICH HAR PREMIERE
09.10 - 13.10	MIP COM, CANNES, FRANKRIG/WWW.MIPCOM.COM
10.10 - 21.10	FLANDERS INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, GENT, BELGIEN/WWW.FILMFESTIVAL.BE
12.10 - 20.10	PUSAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, KOREA/WWW.PIFF.ORG
13.10	"DER VAR ENGANG EN DRENG" AF MICHAEL WIKKE OG STEEN RASMUSSEN HAR PREMIERE
13.10	"FIDIBUS" AF HELLA JOOF HAR PREMIERE
13.10 - 21.10	ROM FILM FESTIVAL, ITALIEN/WWW.ROMACINEMAFEST.COM
13.10 - 25.10	WIEN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, ØSTRIG/WWW.VIENNALE.AT
20.10 - 28.10	VALLADOLID INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, SPANIEN/WWW.SEMINCI.COM
20.10 - 02.11	SÃO PAULO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, BRASILIEN/WWW.MOSTRA.ORG
21.10 - 29.10	TOKYO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, JAPAN/WWW.TIFF-JP.NET
22.10 - 29.10	CINEKID, AMSTERDAM, HOLLAND/WWW.CINEKID.NL
23.10 - 26.10	SHOWEAST, ORLANDO, USA/WWW.SHOWEAST.COM
23.10 - 29.10	UPPSALA INTERNATIONAL SHORT FILM FESTIVAL, SVERIGE/WWW.SHORTFILMFESTIVAL.COM
27.10	"HVORDAN VI SLIPPER AF MED DE ANDRE" AF ANDERS RØNNOW KLARLUND HAR PREMIERE

NOVEMBER

01.11 - 05.11	NORDISKE FILMDAGE I LÜBECK, TYSKLAND/WWW.FILMTAGE.LUEBECK.DE
01.11 - 08.11	AMERICAN FILM MARKET, AFM, SANTA MONICA, USA/WWW.AMERICANFILMMARKET.COM
02.11 - 12.11	AFI FEST, LOS ANGELES, USA/WWW.AFI.COM/AFIFEST
03.11	"PRAG" AF OLE CHRISTIAN MADSEN HAR PREMIERE
10.11 - 19.11	CPH:DOX, COPENHAGEN INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL/WWW.CPHDOX.DK
10.11	"KUNSTEN AT GRÆDE I KOR" AF PETER SCHØNAU FOG HAR PREMIERE
16.11 - 25.11	INTERNATIONAL FILMFESTIVAL MANNHEIM-HEIDELBERG, MANNHEIM, GERMANY/ WWW.MANNHEIM-FILMFESTIVAL.COM
17.11	"KRUMMERNE - SÅ ER DET JUL IGEN" AF MORTEN LORENTZEN HAR PREMIERE
20.11-25.11	INTERNATIONAL HANDICAP FILM FESTIVAL, KOLDING/ WWW.HANDICAPFILMFESTIVAL.DK
23.11 - 03.12	INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL, AMSTERDAM, HOLLAND/WWW.IDFA.NL

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



Foto: Staffan Julén © Haslund Film

DOKUMENTARFILM UDEN GRÆNSER

Hvad skal der til, for at dokumentarfilm bliver solgt og vist i hele verden? Hvordan skal de se ud, og hvad skal de handle om?

AF MALENE FLINDT PEDERSEN, UDVIKLINGSCHEF / KORT- OG DOKUMENTARFILM / DFI

Branchetæffet i Ebeltoft har i år overskriften *Dokumentarfilm uden grænser*. Vi skal se film, der går over grænser, vinder priser og bliver vist i hele verden. Vi vil invitere instruktører, producere, distributører og redaktører fra udlandet til at fortælle om deres film og deres erfaringer.

Vi vil vise film, som først og fremmest er stærke filmiske fortællinger, men også vise spændvidden af de internationale dokumentarfilm - lige fra den kunstneriske dokumentarfilm til den journalistisk forankrede dokumentarfilm - og dem, der formår at forene begge genrer.

Emnet er oplagt i år, fordi det er vores oplevelse, at flere danske filminstruktører har lyst til at lave film til et internationalt publikum, og fordi flere danske produktionsselskaber er blevet gode til at finansiere internationalt. Vi skal se eksempler på piloter, der er blevet brugt til at skaffe finansiering til danskproducerede, internationale dokumentarfilm, og vi skal se nogle færdige film blandt andet *Prize of the Pole*, som er produceret af Haslund Film Aps.

Årets branchetæff for kort- og dokumentarfilm afholdes fra fredag den 25. til søndag den 27. august 2006. Arrangementet er forbeholdt filmbranchen, og som tidligere er det Filmhøjskolen i Ebeltoft, der lægger hus til.