

KUNSTEN AT HOLDE FAST

Fem lange år har Peter Schønau Fogs debutspillefilm *Kunsten at græde i kor* været undervejs. Men nu kan instruktøren glæde sig over en varm modtagelse af filmen både herhjemme og på festivaler.

SIDE 3

YOUTUBE & ARISTOTELES

Ungdomsfilmene *Vesterbro* handler om et dramatisk år i Michael Noers unge naboer, Julie og Martins, liv. Noer håber, at filmen kan give publikum samme oplevelse og energi, som da han selv som 17-årig så *Trainspotting*.

SIDE 10

LYDENS ROLLE I DOKUMENTARFILM

Hvordan lyder virkeligheden i virkeligheden? Dokumentaristerne bruger i disse år løs af alle virkemidlerne, også dem fra fiktionen, også på lydsiden. FILM tuner ind på lyden.

SIDE 13-28

./|FILM|./|

#56

FILM UDGIVES OG DISTRIBUERES AF DET DANSKE FILMINSTITUT / APRIL 2007



./FILM./



Kunsten at græde i kor



Kunsten at græde i kor



Vesterbro



Den hemmelige krig



Offscreen



Filmstriben

FILM #56

April 2007 / 9. årgang

UDGIVET AF Det Danske Filminstitut
REDAKTØRER Agnete Dorph Stjernfelt, Susanna Neimann
DESIGN Rasmus Koch
AD Pernille Volder Lund
TYPOGRAFI Cendia, Millton, Underton
PAPIR Munken Lynx 100 gr.
TRYK Schultz Grafisk A/S
OPLAG 6.500 **ISSN** 1399-2813
FORSIDE *Kunsten at græde i kor* Foto: Søren Rønholdt

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 susannan@dfi.dk eller agnetes@dfi.dk

ABONNEMENT: ninac@dfi.dk

DET DANSKE FILMINSTITUT

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

INDHOLD

KUNSTEN AT HOLDE FAST

Fem lange år har Peter Schønau Fogs debutspillefilm *Kunsten at græde i kor* været undervejs. Men nu kan instruktøren glæde sig over en varm modtagelse af filmen både herhjemme og på festivaler.

SIDE 3

"MAN VIL JO GERNE DERUD, HVOR DET RYKKER"

Forvandlingskunstneren Jesper Asholt måtte holde orlov for at komme følelsesmæssigt til hægterne efter optagelserne til *Kunsten at græde i kor*. FILM mødte den underdrevne jyde til en samtale om en skuespillers arbejde med sig selv. Læs om opera og daglige grædescener, om at ville være John Travolta og om at møde Ebbe Rode ...

SIDE 6

"VI VIL GODT SE AMBITIØSE PROJEKTER"

Han kommer fra Easy Film i Sølvgade. Han har næsten alle Ridley Scotts film på dvd, sæsonkort til Brøndby Stadion og et alenlangt cv med diverse uddannelser, filmproduktioner, bestyrelsesposter og ansvarsfulde stillinger i den danske billed-mediebranche. Siden 1. december har han også en af de tungeste poster i den danske filmverden. Mød DFI's nye områdedirektør for Produktion & Udvikling, Claus Ladegaard.

SIDE 8

"JEG FORSØGER AT BLANDE YOUTUBE OG ARISTOTELES"

28-årige Michael Noer laver dokumentarfilm om mennesker, han kender, senest *Vesterbro*, der handler om et dramatisk år i hans unge naboer, Julie og Martins, liv. "Det er en ungdomsfilm," siger Noer, der håber, at *Vesterbro* kan give publikum samme oplevelse og energi, som da han selv som 17-årig så *Trainspotting*.

SIDE 10

TEMA / LYDENS ROLLE I DOKUMENTARFILM

Hvordan lyder virkeligheden i virkeligheden? Dokumentaristerne bruger i disse år løs af alle virkemidlerne, også dem fra fiktionen, også på lydsiden. FILM tuner ind på lyden. Hvad må man? Hvad må man ikke? Og hvordan virker det?

SIDE 13-28

MÅ VI VÆRE (U)FRI!?

"Selvom det frie kamera har understøttet nye kvalitetsfilm (...) var det til at forvente, at visse filmskabere ville gøre oprør eller i det mindste revidere og raffinere præmisserne (...) For mig at se er der tre instruktører, der kreativt har reageret på det, der er blevet det dominerende udtryk og den dominerende stemning i dansk film." Læs David Bordwell om Christoffer Boe, Simon Staho og von Trier.

SIDE 29

WWW.FILMSTRIBEN.DK

Filmstriben er den første landsdækkende tjeneste i Danmark, hvor skoler og biblioteker kan vise kort- og dokumentarfilm via nettet.

SIDE 34

FILM NYT

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

SIDE 36-44



Peter Schønau Fog Foto: Erik Molberg Hansen

Fem lange år har Peter Schønau Fogs debutspillefilm *Kunsten at græde i kor* været undervejs. Men nu kan instruktøren glæde sig over en varm modtagelse af filmen både herhjemme og på festivaler.

AF LISELOTTE MICHELSEN OG MORTEN PIIL

Når man stiller Peter Schønau Fog det rituelle afslutningsspørgsmål om hans nye spillefilmsplaner, bliver han én svar skyldig. Efterveerne fra debutfilmens svære fødsel har været så lange og belastende, at instruktøren endnu ikke for alvor har haft kræfter til at overveje sit næste udspil.

Fem år har Schønau Fogs meget vellykkede, frie bearbejdelse af Erlings Jepsens roman *Kunsten at græde i kor* været undervejs, når alle etaper i den møjsommelige proces regnes med. Hele tre spillefilmkonsulenter har haft manuskriptet til kritisk behandling, men tredje gang var lykkens gang for projektet, idet konsulent Nikolaj Scherfig ikke blot var generelt positiv, men også havde konstruktive forslag til forbedring af et manuskript, som Schønau Fog var ved at stirre sig blind på, og som den nyindkaldte manus-forfatter Bo hr. Hansen genfortolkede med friske øjne.

Hermed var instruktørens trængsler dog ikke forbi. For en film optaget i en øde provins, på en dialekt som kun lokalbefolkningen forstår og med en klar overvægt af aktører, der aldrig før har ageret foran et kamera, er sej at gennemføre – i hvert fald, når man tilstræber den grad af perfektion, som det færdige resultat vidner om.

Peter Schønau Fog har righoldigt stof til galgenhumoristiske erindringer i sine fortællinger om et dramatisk bevæget optagelsesforløb i det sønderjyske. Men forståeligt nok foretrækker han nu inden filmens længe udsatte Danmarkspremiere at berette om dens fine modtagelse ude i verden, fra den prestigefyldte, store Toronto-festival til den mere intime San Sebastian-festival, hvor et ungdomspublikum på helt overvældende vis hilste filmen med en sand mur af bifald.

NYTTIGE BEGRAVELSER

Begejstringen er forståelig, for *Kunsten at græde i kor*



Kunsten at græde i kor Foto: Søren Rønholt

er en film, der i ét og alt emmer af ægthed og konsekvens. Med udgangspunkt i Erling Jepsens mere humoristisk forsirede erindringsroman skildrer *Kunsten at græde i kor* en dysfunktionel landbofamilie set fra den 11-årige Allans synsvinkel.

Året er 1971. Vi befinder os i det vestlige Sønderjylland. Allans far (Jesper Asholt) er småkøbmand og mejerist og tyranniserer hjemmet med sine drastiske følelsesudsving. Ofte truer han med selvmord, og når hans kone (Hanne Hedelund) ignorerer hans jammer, søger han trøst hos sin 14-årige datter (Julie Kolbech), der modstræbende sover med ham på sofaen.

Allan (Jannik Lorentzen) går i starten helhjertet ind for den løsning, for det hjælper på fars humor, og Allan ser sig selv som den, der skal holde sammen på familien.

Men én ting kan løfte stemningen i familien: en god begravelse i den lille by. For faderen har et særligt oratorisk talent for at holde følelsesladede begravelsestaler. Hans grebne og Gudfrygtige min-

detaler får både tårer til at trille og hans lokale status til at vokse.

BÅDE NORMALT OG GROTESK

Det var både bogens emne og dens stilistiske særpræg, der med det samme greb Peter Schønau Fog. "I bogen er der et ærinde, et indhold, noget på hjerte, som greb mig. Elementært handler den jo om en familie, hvor der er overgreb på børn. Ikke bare incest, men også psykiske overgreb. Det syntes jeg var en enormt vigtig historie at fortælle.

Filmens og bogens særlige greb er jo at fortælle alt gennem en 11-årig dreng, som ikke har forstået tingenes egentlige sammenhæng. Og det giver en følelsesmæssig tilgang til overgrebs-problematikken, som er anderledes end den, man normalt ser i incesthistorier. Normalt behandler man emnet mere ligefremt, som f.eks. i Tim Roth's *The War Zone*, hvor det er lige på og hårdt, tungt og traurigt."

Men den groteske sorte humor, der er en stærkt element i romanen, er mindre fremtrædende i filmen.

"Det ville jo have været dybt usmageligt at gøre grin med incest. Den risiko ville jeg ikke løbe. Det var vigtigt at finde den rette balancegang mellem alvor og humor.

Bogen er fortalt i første person af drengen Allan, og alt filtreres gennem hans bevidsthed. Filmen er naturnødvendigt mindre subjektiv og derfor opstår der hårfine grænser mellem hvornår vi som filmskabere prøver at lave tingene sjove, og hvornår scenerne styres af drengens særlige oplevelse af verden.

Det gjaldt om at skildre alt, hvad der sker som noget fuldstændig normalt og hverdagsagtigt, for sådan er det fra drengens synsvinkel. Selv om det jo objektivt set er meget grotesk og langt ude. Det er den balance, jeg har stræbt efter.

I den forbindelse foretog vi en strukturel ændring fra bog til film. Vi opdelte historien i kapitler, der annonceres med en overskrift: "Storebror Asger", "Købmand Budde" "Faster Didde" etc. Det bliver til en række episoder med hver sit hovedtema, og den

struktur understøtter det normale og hverdagslige aspekt i fortællingen. Det var konsulent Nikolaj Scherfig, der gav os den idé, og hovedfordelen ved den er, at ved hver kapitels start kan man naturligt introducere nogle ting, der er helt normale, fordi man på en måde begynder forfra.

Dermed kunne vi også vægte historien anderledes. For eksempel begrænsede vi temaet omkring begravelsestalerne og moralen "Den enes død, den andens brød" til et enkelt kapitel frem for at lade det være en decideret rød tråd, som det er i bogen."

Filmen forholder sig i det hele taget meget frit til bogen og skærer anderledes radikalt ind til benet i skildringen af faderens forhold til sine to børn. Det gør den mere dystre.

"Min grundholdning til det at filmatisere er, at det er en farlig proces, hvis filmatisere rimer med illustrere. Der er nogle grundelementer fra romanen, jeg har villet trække helt frem, og det er vel også de temaer, der i virkeligheden har været Erlings Jepsens primære ærinde.

I bogen er alt jo indfarvet i drengens særlige sind, fordi han er fortælleren. Det gør den vel på en måde "sjovere". Men vi har været meget på vagt overfor at være alt for "sjove", for det ville virke usmageligt på film. Overordnet set har kunsten været at forsøge at forblive tro mod drengens tone og livsopfattelse, at lade det strømme fra ham og ikke som en anden

de børn, der ikke kan beskytte sig selv.

Det uhyggelige og næsten groteske ligger vel også i Allans store solidaritet med faderen?

"Børn overtager jo forældrenes normalitetsbegreber, og det sker især i en familie, der er så lukket omkring sine problemer, som denne familie er. Den har sin helt egen målestok for normalitet, der ikke bliver påvirket af normer udefra. Faderen mangler selvværd og kan ikke tage ansvar, moderen tager sine sovepiller og vender det blinde øje til, og drengen Allan og til dels hans søster føler, de skal tage ansvar for familien.

Det er dette ansvar, der fører Allan ud på en grotesk og grim følelsesmæssig rejse, fordi han er parat til at gøre hvad som helst for at få familien til at fungere. Deri ligger en solidaritet, men allerede fra starten er der jo også noget voldsomt på spil, når faderen får sine sammenbrud og f.eks. truer med at slå sig selv ihjel."

Man kan godt undre sig lidt over Allans totale uvidenhed om, hvad der foregår på familiens dagligstue-sofa. Hvor troværdigt er det egentlig?

"Filmen foregår i 1971, og den første bog om incest herhjemme udkom i 1983. Da Julie Kolbech havde fået rollen som incest-ofret Sanne, Allans søster, besluttede hun sig for at fortælle sine klassekammerater om rollen. Hun var 14 år på det tidspunkt, og der var rigtig mange af hendes

herefter kom Bo hr. Hansen ind med et tiltrængt frisk blik.

Det er noget af en udfordring at ville lave en film om incest. Hvad er odds for, at man kan få folk til at gå i biografen og se film om sådan et emne? Også det at finde locations og selve optageprocessen har langt fra været nemt – det er med god grund, at vi på Filmskolen fik indprentet, at det både er billigst og nemmest at lave film, der foregår maks en halv times kørsel fra Rådhuspladsen! Men med denne historie har det lige fra begyndelsen stået klart for mig, at den skal foregå i Sønderjylland og på dialekt. Det er afgørende for troværdigheden, og der følger en særlig psykologi og humor med."

Du kommer selv fra Fanø, hvor din afgangsfilm Lille Mænsk foregår, og hvor der iøvrigt også optræder en tyran, der benytter sine følelser som undertrykkelsesredskab. Er der et opgør med provinslivet i dine film?

"Det er ikke bevidst tænkt sådan, men jeg kan godt se, at der alligevel lader til at være et mønster. Efter jeg var færdig på Filmskolen havde jeg faktisk ikke den store trang til at lave en film, der foregik i provinsen, bl.a. fordi det er dyrt og besværligt. Så det var lidt modstræbende at jeg tog en provins-historie op. Men på den anden side havde jeg et stærkt ønske om at gøre *Kunsten at græde i kor* til en del af vores kollektive bevidsthed – at mane til ansvar, så naboen faktisk gør noget og griber ind, når der bliver begået overgreb på et barn. Så selvom det har været en udmattende proces at lave denne film, har historiens vigtighed hele tiden trukket mig tilbage til arbejdet." ■

"... ansvaret fører Allan ud på en grotesk og grim følelsesmæssig rejse, fordi han er parat til at gøre hvad som helst for at få familien til at fungere. Deri ligger en solidaritet, men allerede fra starten er der jo også noget voldsomt på spil ..."

kok at dosere de rette mængder sødt og surt ud over historien."

EN KÆRLIGHEDSSØGENDE KRÆNKER

Hvordan vil du beskrive faderen?

"Som en mand, der ikke formår at holde af sig selv. Og da alle mennesker har brug for en eller anden form for kærlighed for at kunne eksistere, bliver det hans børn, der kommer til at stå for den kærlighed. Ellers kan han og familien ikke hænge sammen.

Erling Jepsen har kaldt faderen i romanen en "medlidenhedstyran", og det synes jeg er meget rammende. Men man skal huske, at faderen selv er vokset op i en højt problematisk familie af medlidenhedstyraner. Han er ikke en rationel manipulator. Han er den kærlighedssøgende krænker, den, der krænker på grund af manglende selvværd og som kun kommer frem fra skyggen, når han kan smykke sig med lånte fjer ved begravelserne.

Det har været vigtigt for mig at bevare en menneskelighed i behandlingen af temaet. Det er jo trods alt mennesker og ikke uhyrer, der er involveret. Den menneskelige sandhed ligger for mig i manglen på selvværd og en forkvaklet opvækst.

Set i et større perspektiv er det også vigtigt at gøre opmærksom på, at incestforbrydere ikke går rundt som djævlé, vi let kan identificere, eller som vi kan vende det blinde øje til i rædsel og afsky. De er mennesker, vi må forholde os til og gribe ind overfor. Det er vores, de voksnes, ansvar at beskytte

klassekammerater, der ikke vidste, hvad incest var. Det gjorde selvfølgelig kun historien vigtigere at fortælle for hende. Og for os. Der er stadig meget uvidenhed og manglende vilje eller evne til at tage ansvar."

Børnene spiller fremragende. Hvordan fandt I frem til dem og de øvrige skuespillere?

"Julie Kolbech, der spiller Sanne, og Jannik Lorenzen, der spiller Allan, er begge fra det vestlige Sønderjylland, og vi fandt dem efter at have prøvet filmet en lang række børn. Når man arbejder med børn, særlig i en film med et emne som denne, har man et stort ansvar for, at de ikke får mén af oplevelsen. Så vi gjorde meget ud af, at de fik et 3. persons-forhold til deres figurer – en bevidsthed om, at det ikke var dem selv, men en rolle, de spillede.

Der medvirker også flere uddannede skuespillere med sønderjysk baggrund – som Hanne Hedelund, der spiller moren. Jesper Asholt, der måtte lære sønderjysk til lejligheden, var med i projektet allerede fra den første pilot blev lavet for 4 år siden. Blandt de øvrige medvirkende er der mange lokale, som aldrig havde stået foran et kamera før, om end nogle havde lidt sceneerfaring med f.eks. revyer."

HÅRDE ODDS

Fem år har filmen været undervejs. Hvordan har du oplevet produktionsforløbet?

"Det har været en enorm lang proces og en vej med mange huller. Gennem halvandet år arbejdede jeg med Gert Due Skovlund på manuskriptet, og

PETER SCHØNAU FOG

Født i 1971 og voksede op på Fanø. Gik på gymnasiet i Esbjerg og arbejdede med lokal-tv, læste Teatervidenskab og gik et år på FAMU – filmskolen i Prag. Flyttede til København og gik på Filmskolens instruktørlinje, hvor han i 1999 lavede afgangsfilm *Lille Mænsk*, der var instruktørårgangens mest presseroste film. Har været underviser på en del "kamera-trænings-kurser" for skuespillere og skuespillerelever på Filmskolen og filmhøjskolen i Ebeltoft. Arbejdede efter Filmskolen på flere filmprojekter, bl.a. en novellefilm, som det ikke lykkedes at realisere, indtil han i 2002 gav sig i kast med *Kunsten at græde i kor*, som han læste på en enkelt begejstret nat ca. et halvt år, før den blev udgivet.

Kunsten at græde i kor er produceret af Final Cut med Thomas Stenderup som producer, Harald Gunnar Paalgaard som fotograf og Hanne Østerud som klipper. Premiere 27. april 2007.



Peter Schønau Fog Foto: Erik Molberg Hansen

Forvandlingskunstneren Jesper Asholt måtte holde orlov for at komme følelsesmæssigt til hægterne efter optagelserne til *Kunsten at græde i kor*. FILM mødte den underdrevne jyde til en samtale om en skuespillers arbejde med sig selv. Læs om opera og daglige græde-scener, om at ville være John Travolta og om at møde Ebbe Rode ...

”MAN VIL JO GERNE DERUD, HVOR DET RYKKER”

AF LISELOTTE MICHELSEN

Man skal ikke skue den umiddelbare fremtoning af jovial hverdagsdansker på hårene. Jesper Asholt er noget af en forvandlingskunstner. Det viste han allerede i halvfemserne, hvor han spillede alt fra galning med haglgevær (*Café Hector* 1996) til hyggelig kammerat (*Baby Doom* 1998). Det store gennembrud kom med rollen som den retarderede Rud i *Mifunes sidste sang* (1999), og lige siden har Asholt været en travlt optaget mand med en bred vifte af roller indenfor både film, tv og teater.

Med *Kunsten at græde i kor* får Asholt sin første egentlige hovedrolle på film. Og det er ikke kun rollens størrelse, der har gjort den til en særlig udfordring. Asholt spiller en far, der tyranniserer sin familie med vrede og tilbagevendende krav om medlidenhed. Han placerer sig selv i en offerrolle; men reelt gør han hele familien til ofre. For han bruger den magt, offerpositionen giver ham, til at begå både følelsesmæssige og fysiske overgreb mod sine børn. Historien bliver fortalt fra den 11-årige søn Allans synsvinkel.

”Det er på flere måder den vildeste rolle, jeg har haft,” fortæller Asholt. ”Den var svær, fordi den er kompleks og skal bære meget i forhold til filmens handling. Faren er omdrejningspunktet i Allans liv, og det er meget vigtigt, at publikum forstår, hvorfor drengen holder af sin far – ellers giver filmen ingen mening.”

Netop fordi faren på mange måder er så usympatisk, har det været vigtigt for Asholt at menneskeliggøre ham.

”Faren er en stakkel, fordi han er så lille et menneske. Han har et stort behov for at blive bekræftet, fordi han aldrig fik bekræftelse og kærlighed som barn. Han føler, han har skullet bære meget for andre og ikke har fået tak. Han får heller ikke kærlighed af sine kone – hun tager sovepiller for at slippe for ham. Så det eneste sted, han kan få bekræftelse og kærlighed, er hos sine børn. Og derfor betyder de så meget for ham. Han er decideret forelsket i sin datter og meget jaloux, da hun får en kæreste. Imellem faren og drengen er der opbygget et mønster, hvor drengen skal redde sin far, hver gang far truer med at hænge sig eller skyde sig. Ingen har stoppet det, så faren er blevet en tyrann – ikke fordi han synes, det er sjovt, men af nød.”

OPERAMUSIK SOM VÆRKTØJ

Asholt måtte ned og grave i sin egne dybder for at skabe sin figur.

”Det er spændende at afsøge de sider af mennesket – og sig selv – som man ikke normalt lader komme op til overfladen. Jeg har i større eller mindre grad alle de træk, som faren har. Alle kender til jalousi, smålighed, trangen til at få medlidenhed eller opmærksomhed. Og samtidig er faren meget anderledes end mig og har en helt anden verdensopfattelse, så jeg var nødt til at gå ud af mig selv og skifte ham.”

Roller har også givet Asholt mulighed for at få tudet igennem – i en grad så det blev for meget, og han måtte holde orlov efter optagelserne for at komme følelsesmæssigt til hægterne. I løbet af filmen får faren en række sammenbrud og ligger i hele scener og hulker på sofaen.

”Det er hårdt at græde to-tre dage om ugen i 9 uger. Og nogle gange hele dagen. For eksempel blev scenen, hvor faren bryder sammen til Nis’ begravelse, optaget 23 gange. Så 23 gange stod jeg ovre bag et træ og prøvede at lade op til næste take.”

Asholt brugte musik – opera – for at komme i den rette stemning inden sammenbrudsscenerne.

”Når settet var ved at være klart, gik jeg for mig selv, tog høretelefoner på og bevægede mig ind i et land, som ligger lige på kanten af sorg, og brugte bestemte tanker og erindringer sammen med musikken. Når jeg var klar, spillede vi scenen, der sagtens kunne starte, som om intet er galt. Men inde i mig lå følelserne lige under overfladen, helt tæt på – som når man har set en film, der har berørt én dybt. Så skal der nogle gange kun et enkelt ord eller billede til at udløse følelserne. Men der var også dage, hvor det var næsten umuligt, hvor jeg var gået kold og slidt op og ikke kunne finde det. Jeg hader at skulle presse det frem. Det gjorde det lidt lettere for mig, at faren nogle gange skulle græde kunstigt – med vilje, ligesom et barn, for at få sympati. Men andre gange var det vigtigt, at gråden var ægte, f.eks. da hans mor dør. Jeg brugte musik, for ellers kunne jeg ikke producere de følelser så mange dage i træk.”

AT 'TAGE SPROGET PÅ'

Arbejdet med filmen startede for Jesper Asholts vedkommende for fire et halvt år siden, hvor han blev kontaktet af instruktør Peter Schønau Fog. Jesper Asholt havde tilfældigvis netop læst Erling Jepsens roman, og var straks tændt på projektet. Men han stod overfor en udfordring: at tale sønderjysk!



Kunsten at græde i kor Foto: Søren Rønholt

"Jeg brugte en del kræfter på at lære det sønderjyske og havde alle replikkerne indspillet på cd. Da jeg kom over det punkt, hvor jeg tvang mig selv til at improvisere på sønderjysk, blev det ligesom at tage en maske på: Når jeg var faren, talte jeg sønderjysk og distancerede mig fra mig selv. Selvom det var hårdt arbejde, var det en stor gave at kunne 'tage sproget på'."

Når Asholt går i gang med en rolle, prøver han altid at tage udgangspunkt i præcis, hvad der er skrevet i manus, så han er helt sikker på, hvad forfatteren har villet med teksten.

"Hvis der så er nogle ting, som åbenlyst ikke holder i forhold til, hvordan jeg ser figuren, arbejder jeg sammen med instruktøren for at få det på plads. Næste skridt er at tænke over, hvordan figuren får særpræg og eget liv. Hvad vil være overraskende? Ting, som går med og imod figuren og fortæller noget om hans tilstand. Ticks og livretter og tanker og måden han aer med hånden henover et bord – alt det, som fylder figuren ud og gør den til mere end en funktion i filmen. At digte figuren større, så den ikke er enstrenget eller forudsigelig, og så publikum kan mærke, der er noget specielt ved figuren. Det synes jeg er min opgave som skuespiller. Som regel er det noget, der dukker op af sig selv undervejs i arbejdet med rollen. Og det kommer selvfølgelig også altid an på, hvor stor en rolle det er i filmen. En lille rolle skal ikke fylde for meget, det skal holdes på et passende niveau."

Meget naturligt er det også optagelsesfasen, Asholt synes er den mest spændende i en films tilblivelsesproces.

"Man har linet scenen op og måske lige justeret noget med sin medspiller. Højdepunktet er det take, hvor det hele klapper. Øjeblikket, når der bliver sagt 'ja tak!', og du ved 'Dér var den! Det hele fungerede. Yes!' Så kan du sætte et flueben, og med mindre noget går galt i fremkaldelsen eller ved klippebordet, så er den der. Det kan jeg rigtig godt lide. Rent narcissistisk er det jo også det tidspunkt, hvor skuespilleren betyder mest i processen. Man står foran kameraet, og det, man laver, kommer på lærredet, og det er ret vigtigt, at det, alle folk har kæmpet for, er kvalitet. Det tænder mig. I den forbindelse kan jeg godt lide det 'gammeldags' kamera, hvor der kører celluloid igennem. Fordi det koster penge, kan man ikke bare blive ved og ved, men skal stramme ballerne under optagelserne. Det er kostbare øjeblikke."

VÆK FRA LAVSTATUSROLLER

Men der er naturligvis også spændende faser tidligere i forløbet:

"For eksempel når jeg læser manuskriptet første gang ... hvis det er et godt manuskript! Men arbejdet, hvor man går i gang med figuren er grænseoverskridende, fordi man i starten lyver ad helvede til. Det er en træls oplevelse at sige replikkerne de første gange, det lyder så dårligt. Man sidder og taler lavt og fedter lidt med det, fordi det er pinligt at lade som om, man ved, hvordan personen er, når man ikke ved det. Men så arbejder man sig ind i stoffet og får flere og flere holdpunkter."

Asholt foretrækker roller, hvor han får lov at transformere sig og blive en anden.

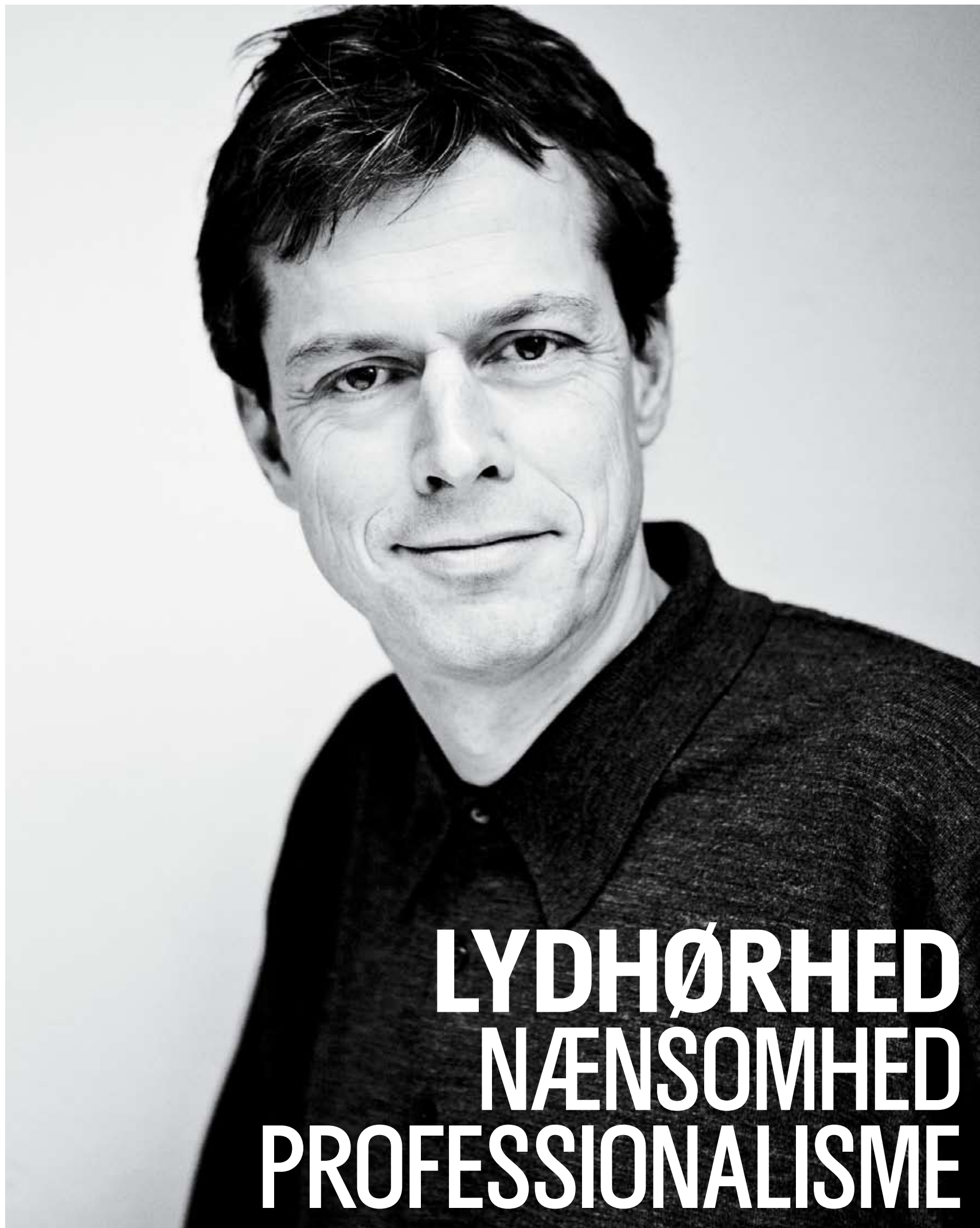
"Jo sværere en rolle er, jo bedre. Jeg var glad for

at lave *Nikolaj og Julie*; men til sidst havde jeg det lidt som en Ferrari, der kører rundt i første gear. Jeg savnede scener, hvor jeg kunne få lov at *spille*. At bevæge sig derud, hvor det rykker – det er jo det, man som skuespiller gerne vil og arbejder hen imod hele tiden. At krydre en historie, bruge sine følelser og jonglere med det og vise, at man har styr på lortet."

"Jeg har jo spillet mange lavstatusroller. Sådan har jeg set mig selv i verden, så det har ligget nemt for mig. Men det er noget, jeg øver mig i at lave om på. Og det er efterhånden blevet mere naturligt for mig at spille roller, der fylder mere. For nylig så jeg John Travolta i *Saturday Night Fever*. Det er så cool – så meget testosteron, at turde fylde så meget. Når jeg ser folk, der bare tager deres plads og fylder den ud, så tænker jeg, at sådan vil jeg også være, når jeg bliver stor! Det vil jeg også kunne! Det er fascinerende, både på film og i virkeligheden. Der er situationer, hvor man selv kan have den udstråling, når man er ekstremt glad og ovenpå; men man kan ikke garantere, at man har den. Jeg mødte Ebbe Rode engang. Det var nærmest som at blive væltet omkuld – bare det at stå overfor ham og opleve, at han talte til én ... hans karisma var fysisk magisk. Det gør mig glad, at nogle kan det." ■

JESPER ASHOLT

Født 1960 og opvokset i Bjerringbro. Uddannet på Århus Teater 1991. Har spillet mange roller på både teater, film og tv. Modtog i 1999 både Robert og Bodil pris for rollen som Rud i *Mifunes sidste sang*. Er netop nu i gang med prøverne til Lars Noréns *Drengene i skyggen* på Odense Teater.



**LYDHØRHED
NÆNSOMHED
PROFESSIONALISME**

Han kommer fra Easy Film i Sølvgade. Han har næsten alle Ridley Scotts film på dvd, sæsonkort til Brøndby Stadion og et alenlangt cv med diverse uddannelser, filmproduktioner, bestyrelsesposter og ansvarsfulde stillinger i den danske billedmediebranche. Siden 1. december har han også en af de tungeste poster i den danske filmverden. Mød DFI's nye områdedirektør for Produktion & Udvikling, Claus Ladegaard.

AF KIM SKOTTE

"Jeg har to børn på seks og otte, der begge er adopteret fra Vietnam, sæsonkort til Brøndby Stadion, en kone der er kanalchef, et hus i 2400 NV, næsten alle Ridley Scotts film på dvd, en lille Volvo stationcar, ni italienske kogebøger og et par rigtige gode løbesko."

"Ja, jeg synes egentlig det er dét, der fortæller mest om, hvem jeg er. Da jeg havde skrevet et langt cv, syntes jeg jo lige, at der manglede noget" siger Claus Ladegaard, da han skal forklare, hvorfor han i sin ansøgning til jobbet som områdechef for enden af sit alenlange cv med diverse uddannelser, filmproduktioner, bestyrelsesposter og ansvarsfulde stillinger i den danske billedmediebranche, vedhæftede det lille mini-selvportræt. Det virkede efter hensigten. Selv om det må have sendt en gysen igennem det københavnske filmmiljøes inderkreds, at en mand med sæsonkort til Brøndby Stadion nu satte sig til rette på en af de tungeste poster i den danske filmverden. På den anden side har filmbranchens FC-Københavnere vel råd til at være large i øjeblikket. Og løbeskoene – dem skal Ladegaard nok få brug for – med den fart, der er på dansk film for øjeblikket.

"Jeg har siddet i ti år som producent på Easy Film og sad i bestyrelsen for Producentforeningen, så jeg har igennem mange år haft meget med Institutet at gøre, og var interesseret i støttesystemet og udviklingen af dansk film – og nu havde jeg lyst til at tage chancen og prøve noget andet", fortæller Ladegaard om, hvorfor han slog til, da stillingen som områdedirektør efter blot to år pludselig stod ledig igen.

UDVIKLINGS - OG SPARRINGSPARTNER

"Jeg synes, det her sted kan to ting, når det fungerer bedst. Det ene er at give penge. Og det andet er at være professionel udviklings- og sparringspartner. Det geniale ved det danske støttesystem er, at det ikke kun giver penge, men også giver udvikling. Derfor påhviler der Institutet et stort ansvar for at være de bedste udviklings- og sparringspartnere. Jeg opfatter det som en stor og central rolle for mig, at vi bliver opkvalificerede på det punkt. Der sid-

der folk herinde, der er rigtig dygtige til at udvikle; men jeg er helt sikker på, at vi kan blive endnu bedre".

Til det formål mener Ladegaard, man har to metoder til rådighed. Den ene er det, man kalder 'best practice'. Dvs. at man hele tiden spørger sig selv, hvorvidt man nu også har de bedste metoder, og om man stiller de rigtige spørgsmål til støtteansøgernes projekter. Det andet handler om noget mere subtilt:

"Det at være konsulent er en meget speciel konstruktion, fordi du både råder over pengene og magten, og samtidig er den kreative og kvalitative sparringspartner. Den rolle tror jeg sådan set, vi kan blive bedre til at håndtere. Jeg vil gerne være med til yderligere at professionalisere konsulenterne. Her ser jeg en opgave for mig, men – skynder han sig at understrege – det handler mest om justeringer og forbedringer i et allerede vel-smurt maskineri, hvor han ser det som en styrke, at konsulenterne har forskellige temperamenter og indfaldsvinkler.

"Det er potentielt modstridende funktioner, konsulenten har, når hun på den ene side uddeler penge og på den anden side er med til at udvikle. Lydhørhed, nænsomhed og professionelisme tror jeg, er svarene på, hvordan man håndterer det."

DET NYE STØTTESYSTEM

"Jeg synes, der er en tendens til, at man har set støttesystemet som opdelt i to dele. De konsulentstøttede spillefilm og så alt det andet. Men vi har jo også 60/40-ordningen og dokumentarfilm. For fire år siden fik vi også en talentstøtteordning, som ved sidste forlig blev udvidet til også at være en dokumentar- og spilstøtteordning, og der kommer snart en tv-støtteordning i form af public service puljen. Jeg har lyst til at betragte det som et meget større, helt støttesystem, som over en bred kam støtter produktioner, markedet ikke nødvendigvis selv tilgodeser."

"Professionaliseringen af dokumentarfilmbranchen er forholdsvis ny," mener Ladegaard. Han ser dansk spillefilm som uhyre velkørende, mens 'hans eget' gebet, dokumentarfilmen halter lidt efter i den igangværende filmkulturnevolution. Der er groft sagt blevet lavet for mange og for mange

dårlige dokumentarfilm, synes han. Men udviklingen går i den rigtige retning. Der er i de senere år kommet en lille håndfuld produktionsselskaber til, som arbejder mere professionelt med dokumentarfilm. At der er en mere end solid basis at udvikle fra, ser Ladegaard beviset med dansk dokumentarfilms tredobbelte sejr i Rotterdam for nylig og med *Gasolin's* overvældende publikumssucces.

"Mulighederne er gigantiske i øjeblikket. Men det gælder om at smede, mens jernet er varmt. Vi vil godt se ambitiøse projekter," lyder den klare udmelding. "Jeg tror, vi kan lære noget af *Gasolin's*", siger den nye områdedirektør om den kendsgerning, at *Gasolin's* succes rager ret ensomt op i selskab med de nærmest ikke-eksisterende besøgstal til de øvrige danske biograf-dokumentarfilm. "Der har været en tendens til at sætte dokumentarfilm op i biografen, som har givet folk en dårlig oplevelse. Det gør ikke dokumentarfilmen en tjeneste. Jeg så gerne, at man satte færre film op i biografen og gjorde det i tæt samarbejde med tv, når det skete".

GRÆNSER FOR DOKUMENTARFILM

"Der er grænser for hvor mange, der kan og skal lave dokumentarfilm i dette her land. Jeg så gerne, at man koncentrerede produktionen i ret få selskaber, så man kunne koncentrere arbejdet med at udvikle og professionalisere. Jeg ser det som et enormt problem, at hvis man tager de ti dygtigste dokumentarfilminstruktører i dette land, så kan de ikke leve af det, de laver. Til gengæld kan selv en middelmådig tv-tilrettelægger snildt trække en halv million hjem om året".

"Det er ikke en menneskeret at lave dokumentarfilm" siger områdedirektøren, der ser den sænkede teknologiske barriere og et ideologisk 'småt-er-godt'-efterslæb som en dobbelt forhindring for de nødvendige fremskridt.

På spillefilmsområdet har man opnået en spændende rollefordeling mellem konsulentordning og eksperimenterne i talentudviklingen New Danish Screen. At få en tilsvarende kreativ kraft og afklaring implementeret på dokumentarfilmens område, ser Ladegaard som en klar opgave.

SPILLEFILM

Med Ladegaard som områdechef vil dokumentarfilmen næppe blive den upåagtede lillebror i støttesystemet. Men selvfølgelig vejer spillefilmene tungt.

"Dansk spillefilm er inde i en fan-

tastisk udvikling. Det er jo efterhånden nærmest banalt at konstatere det. Og der er faktisk ikke noget der tyder på, at det lakker mod enden," konstaterer han, og henviser til en række af de spillefilm – og ikke mindst børnefilm – som biografpublikummet kan se frem til i det kommende år.

"Danske film er kendetegnet af god historiefortælling og mangfoldighed, og jeg synes, det er vigtigt at fremhæve filmenes evne til at møde os danskere – der, hvor vi er. Danske film handler i høj grad om almindelige og genkendelige følelser og problemer; men de rører ofte også et dybere lag, som giver publikum mere end bare en umiddelbar oplevelse. Man kan faktisk forbløffende ofte blive klogere på sig selv. Netop dansk films forbundethed med vores kultur og vores dagligdag i bred forstand er efter min mening en kolossal styrke – og måske en del af forklaringen på, at dansk film kan trække folk i biografen i så stort omfang, som tilfældet er. Denne særlige form for 'jordforbindelse' er det vigtigt at holde fast i.

I de kommende år er det vigtigt at dansk spillefilm fortsat udvikler og fornyer sig, og at alle udfordres til fortsat udvikling og fornyelse. I den forbindelse ser jeg begrænsningen af antallet af 'romertalsfilm' fra 60/40-ordningen som en oplagt anledning til at flere etablerede instruktører af den slags, der ellers automatisk ville have søgt om konsulentstøtte, begynder at søge 60/40-ordningen. Folk som Susanne Bier, Per Fly og Niels Arden Oplev f.eks. vil kunne bidrage til at sikre en mere rummelig profil på 60/40-ordningen, så denne pulje også fremover medvirker til at skabe flere af de danske spillefilm, der stadig udfolder sig så varieret og med så stor kvalitet fortsætter med at levere succesoplevelser på stribe."

– Den slags succesoplevelser, som man formentlig godt kan trænge til, når man møder på arbejde om mandagen efter endnu en slukøret søndag på Brøndby Stadion. ■

CLAUS LADEGAARD

1996-2006 Producent / leder af TV og dokumentarafdelingen / Easy Film. **1994-1996** Producent / instruktør & tilrettelægger / Syndikatet film & kommunikation. **1994-1996** Freelanceinstruktør & tilrettelægger / bl.a. Radioens udviklingsenhed & Thomas Heurlin TV-produktion. **1991-1994** Mediekonsulent / Sundhedsstyrelsens AIDS-sekretariat. **1991-1994** Freelanceinstruktør & tilrettelægger / bl.a. Nordisk Film og Filmselskab Atlas.

”JEG FORSØGER AT BLANDE YOUTUBE OG ARISTOTELES”

28-årige Michael Noer laver dokumentarfilm om mennesker, han kender, senest *Vesterbro*, der handler om et dramatisk år i hans unge naboer, Julie og Martins, liv. ”Det er en ungdomsfilm,” siger Noer, der håber, at *Vesterbro* kan give publikum samme oplevelse og energi, som da han selv som 17-årig så *Trainspotting*.

AF CHRISTIAN MONGGAARD

”Hver gang, der sker noget for mig, filmer jeg det. Det er nærmest en reflekshandling.”

Michael Noer er ved at fortælle om baggrunden for sin seneste dokumentarfilm, den spillefilmslange *Vesterbro*, der handler om kæresteparret Julie og Martin, der bor ved siden af instruktøren.

Filmen begynder med, at Julie tager en abortpille efter at være blevet gravid med Martin, og det var også den første scene, Noer overhovedet filmede. ”Hun var psykisk helt ude at skide, og jeg tænkte, at hvis jeg filmede hende, og hun efterfølgende filmede sig selv, så kunne hun i hvert fald dokumentere, hvad der skete, og på den måde holde fast i sig selv,” siger han.

”Når man laver dokumentarfilm, og der sker så stort et drama inde ved siden af, skal man være et skarn, hvis ikke man bruger det til noget. Det bliver man ikke pervers voyeur af.”

Vesterbro følger det unge par – begge i begyndelsen af 20’erne – gennem et turbulent år, hvor deres store kærlighed sættes på flere alvorlige prøver. Julie og Martin filmer mest sig selv eller bliver filmet af nogle af deres nærmeste venner, og man kommer meget tæt på dem, hvilket var en af grundene til, at Michael Noer valgte at lave filmen på den måde.

”Jeg har før set folk, der filmer sig selv, men det plejer at være en gimmick, eller også er det, de filmer, ligegyldigt,” siger han. ”Men min gode ven Adam Nielsen (der også har klippet *Vesterbro*, red.) klippede Asger Leths *Ghosts of Cité Soleil*, og i klipperummet så jeg nogle scener, hvor gangsterne filmede sig selv, og det var simpelthen så fedt. Det var første gang, jeg oplevede, at folk filmede sig selv, og der rent faktisk var et drama. Det, at gangsterne har *guns*, giver filmen et godt drive. Julie og hendes venner har også et godt drive, som godt nok ikke er *guns*. Hun har en tendens til at komme ud i problemer, og hun og Martin skændes hele tiden.”



Michael Noer Foto: Jon Nyholm



Vesterbro Foto: Jon Nyholm

'NU' KAN VÆRE MANGE TING

Til at begynde med var det meningen, at *Vesterbro* også skulle handle om Julie og Martins venner. Men, fortæller Michael Noer, der skete så mange ting i Julie og Martins liv, at parret blev en historie i sig selv. "Jo færre karakterer en historie er båret af, jo stærkere er den," siger Noer. "Jeg har altid været fascineret af multiplots som *Boogie Nights* og *Short Cuts*, men nu kunne vi lave en forholdsvis straight kærlighedsfilm med Julie og Martin, og så ville vi gøre det. Også fordi jeg følte, at jeg havde lært nogle regelsæt. Vi fik opbygget en metodik og et sprog omkring de medvirkende, der filmer sig selv."

Metodikken er den enkle, at dramaturgi er et ekko af virkeligheden, ikke et regelsæt, man presser ned over virkeligheden. "Dramaturgi er virkeligheden, der svarer igen," siger Noer. Det var noget af det vigtigste, han lærte, da han gik på tv-tilrettelæggerlinjen på Den Danske Filmskole og blandt andet blev undervist af Mogens Rukov: "At dramaturgi ikke er en ondskabsfuld, amerikansk opfindelse, men noget, man kan bruge i sin hverdag. En mand kommer ind af en dør og begynder med at sige goddag."

Det, jeg sagde til de unge i filmen, var: 'I skal fortælle jeres historier båret af en handling. Nu sker der det, og det sker fordi ... Sætte tingene ind i en kontekst. Det, der er interessant at se, er en konflikt, så hver gang, I har en konflikt, så skal I ikke være bange for at skildre den konflikt, selv om I føler, at I udstiller jer selv. Hvis I overvinder den konflikt, vil I stå meget stærkere, og hvis I taber, kan det være, at der kommer en ny konflikt ud af det, som I måske kan vinde.'

Samtidig instruerede Noer Julie og Martin i, at de skulle være opmærksomme på de dramatiske øjeblikke, der er så vigtige, når man laver dokumentarfilm.

"Hvis det sker lige nu, så film det. 'Nu' kan være mange ting. Det behøver ikke være, 'åh, det er nu, jeg bliver overfaldet af en junkie.' 'Nu' kan også være, at 'det er nu, jeg skal finde ud af med mig selv, om jeg skal tage den abortpille eller ej', eller 'det er nu, jeg skal finde ud af, om jeg skal slå op med

min kæreste.' Det er det 'nu', man prøver at jage i dokumentarfilm – det er derfor, det tager så lang tid at lave dokumentarfilm – og som man mangler i tv-programmer. Jeg taler om den slags dokumentarudsendelser, hvor folk fortæller om, at de var med på Estonia. Problemet er, at journalisten ikke forstår dramaturgien. Det er ikke interessant at høre personen fortælle om, hvad der skete på Estonia, men det er interessant at høre personen fortælle, hvordan vedkommende har det nu med at være den, der overlevede forliset."

"ABORT, MARTIN, FREMTID"

I forhold til dramaturgien og de unge, der filmede sig selv, var det afgørende for Michael Noer, at *Vesterbro* ikke kom til at ligne en af den slags traditionelle videodagbøger, hvor hovedpersonen fortæller alt om sig selv, også selv om det ikke er interessant for andre mennesker.

"Vi havde et filter, før vi gik i gang," siger han. "Det, der har givet videodagbogen et dårligt ry, er at folk filmer hvad som helst, og så er der nogen, som sender det ufiltreret igennem. Det er farligt at lave en videodagbog, hvor man selv er instruktør. Det er vigtigt at have et mellemlid, som filtrerer det. Undervejs har jeg givet dem hver et mantra. Til Julie sagde jeg, 'abort, Martin, fremtid, abort, Martin, fremtid.' Det første, Julie filmede med sig selv, var den scene, hvor hun siger, at 'han skrider altid, når vi skal snakke sammen.' Og hver gang, scenerne var emotionelle, handlede de om det samme."

Derfor var det også nemt at finde de rigtige scener til filmen på de 200 bånd, Noer endte med at have. Det handlede om at følge følelserne. "Lad os tage den scene, hvor Martin ringer, og Julie græder, fordi han fortæller, at der er en af vennerne, som er gravid. Hun lægger på, og han ringer tilbage, og hun siger, at 'jeg græder ikke.' Men publikum kan jo se, at hun græder. Det er jeg meget glad for, fordi det viser, hvad den metode kan. Den scene ville have været umulig at få, hvis ikke Julie havde filmet sig selv. Det var meget nemt at få øje på den scene med det

samme. Det gav sig selv, mens vi sad og klippede: Når det var emotionelt, bum, så var det bare ind, og når det holdt op med at være emotionelt, så var det bare ud."

Noer mener, at han kunne have lavet en god film, hvis han selv havde filmet det hele. "Men så havde man manglet de afgrundsdybe scener," siger han og erkender, at "de allerbedste scener er dem, Julie og Martin selv har filmet."

EN FILM OM DEN UNGE KÆRLIGHED

Michael Noer kalder *Vesterbro* for en ungdomsfilm – ligesom de film, der har inspireret ham, *Trainspotting*, *Kids* og *Tro, håb & kærlighed*. "Det er ikke for at sige, at det ikke er en dokumentarfilm, men jeg synes, at *Vesterbro* først og fremmest er en ungdomsfilm. Det er sådan, man skal se den. Det er en film om den unge kærlighed, som har lidt reminiscenser af teenagekærligheden. Teenagekærligheden er den, hvor man er forelsket i forelskelsen, og da kunne modparten lige så godt være et stykke træ – nu taler jeg af egen erfaring. Det er helt absurd. Det er en genstand, og man er helt vildt forelsket. Kærligheden i starten af tyverne er altopslugende og overdramatisk, fordi den handler om liv og død."

Den kærlighed, som Noer oplever nu, i en alder af 28 år, handler om praktik, siger han. "Man giver nærmest hinanden hånd på, at hvis der er nogle problemer, så siger man til, fordi så skal man snakke om det. Mit liv er ikke så dramatisk mere, desværre. Det går lige pludselig hurtigt. Jeg går ikke særlig meget i byen mere. Jeg keder mig lidt. Jeg synes, at start-20'erne er en alder, som ikke er beskrevet så meget, i hvert fald ikke i Danmark. En film som *Trainspotting*, som jeg så, da jeg var 17, er virkelig fed. Det der med at vælge livet. De var lige nogle år ældre end mig."

Noer håber, at unge vil synes, at *Vesterbro* har noget af den samme energi som *Trainspotting* og handler om noget vigtigt. "I modsætning til alt muligt andet gøgl, f.eks. *Rich Kids*. En instruktør,



som ikke har prøvet at tage stoffer, der laver en film om stoffer. Hvad fanden er det? Det er da helt vildt useriøst. I alle de film, jeg har lavet, har jeg ligget i ske med de medvirkende. Jeg har prøvet alt det, der sker i den her film, undtagen en abort. Hvis ikke du har prøvet at tage stoffer, propper du filmen med stoffer. Hvis du har prøvet det, så ved du godt, hvor lidt du behøver at vise. Det med stoffer er f.eks. slet ikke noget tema i *Vesterbro*, men det ligger som en del af universet.”

DET STØRSTE DRAMA

Internettet er interessant, synes Michael Noer, som for nylig oprettede en MySpace-profil og vil bruge nettet til at bygge videre på *Vesterbro* og til at promovere filmen. ”At sige, at nettet er fremtiden, er virkelig 90’er-agtigt, men det er sjovt at prøve at føre min film videre på nettet. Jeg blev så vild med ideen om, at de medvirkende i *Vesterbro* filmede sig selv. Det er noget af det mest livgivende, jeg nogensinde har lavet, og jeg har lært meget om livet og andre mennesker ved at gøre det.”

Noer håber på, at han kan få både Julie og Martin og filmens publikum til at filme sig selv og så lægge optagelserne ud på nettet, hvor andre, også Noer, kan kommentere dem. Og han forsøger at styre bloggeriet, så netfortællingerne bliver følelsesmæssigt effektive og får en form for dramaturgi. Noer opstiller nogle spilleregler for de medvirkende, f.eks. at når de optager dialog eller siger noget, bør de opholde sig i stille omgivelser, og beder dem desuden om at forholde sig til nogle væsentlige eksistentielle spørgsmål, som f.eks. ’definer dit største problem’ og ’hvad er dit håb for fremtiden’. ”Jeg forsøger på den måde at blande YouTube og Aristoteles for at se, om det kan fungere dramaturgisk.”

Vesterbro, der er produceret af Copenhagen-Bombay, skal vises i biografen, forklarer Noer, og man kan bruge nettet til at skabe opmærksomhed omkring filmen – ikke mindst fordi ”MySpace- og YouTube-publikummet godt forstår det der med at filme sig selv.”

”Når man laver dokumentarfilm, og der sker så stort et drama inde ved siden af, skal man være et skarn, hvis ikke man bruger det til noget. Det bliver man ikke pervers voyeur af.”

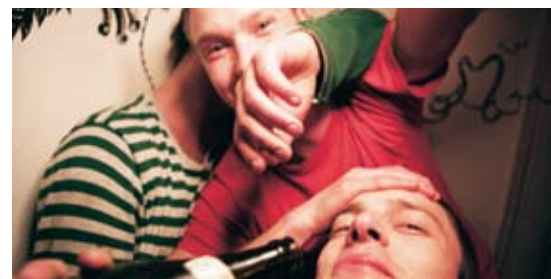
Noer arbejder meget og kaster sig hele tiden ud i nye projekter. Det er nødvendigt for ham at holde sig i gang, og for tiden rejser han f.eks. landet rundt med DOX-ON-WHEELS og sin forrige film, *Jorden under mine fødder*, der handler om unge på et værested i Hundested. ”Det første år efter Filmskolen sad jeg ligesom alle andre og kiggede ned på et stykke papir og troede, at man skulle skrive alt muligt ned,” siger han. ”Det var det mest åndssvage, fordi man bliver så deprimeret af at sidde med et stykke papir. Man bliver bange for at filme. Det er ligesom at ride. Derfor prøver jeg bare at blive ved med at filme. Desuden har jeg fundet ud af, at du kan skrive de vildeste oplæg og lave de fedeste tegninger, men du kan ikke konkurrere mod bare ét minuts testfilm. Det er meget nemmere at få det finansieret, hvis man allerede har filmet noget.”

Instruktøren fortæller, at han ikke kan overskue at skulle lave film om mennesker, han ikke kender. Derfor tager hans film, både *Hawaii*, *Jorden under mine fødder* og *Vesterbro*, udgangspunkt i hans omgangskreds og i de mennesker, han møder. ”Hawaii Bio ligger 200 meter fra, hvor jeg bor,” siger han. ”Julie bor inde ved siden af. Professor Finn fra *Jorden under mine fødder* mødte jeg på Filmskolen. På Filmskolen lærte jeg af egne fejl, at man ikke skal lave film sammen med folk, man ikke kan lide at være sammen med. Man skal kunne lide de mennesker, man filmer, så bliver det også sjovt.”

Desuden handler det om at finde dramaet i hverdagen, mener Noer. ”I virkeligheden er det største drama at filme en ensom mand, der sidder og spiller pik. Hvor tit ser man det i film? Det er min æstetik. Der er så mange ting i hverdagen, som er højdramatiske, og vi ser dem aldrig.” ■

MICHAEL NOER

Født 1978. Afgang som instruktør fra Den Danske Filmskoles TV-linie i 2003 med filmen *En rem af huden*. Har blandt andet instrueret *Jorden under mine fødder* (dokumentar, 2006), *Hawaii* (fiktion, 2006), *Mimis sidste valg* (dokumentar, 2005). Spillede Tukandrenge i Wulffmorgenthaler. Se også www.myspace.com/michaelnoer



Vesterbro Foto: Jon Nyholm

HVORDAN LYDER VIRKELIGHEDEN I VIRKELIGHEDEN?

Tonemester og filmskolelærer Per Meinertsen, som for nylig har udgivet bogen *Lydens rolle. Notater om lyd og musik til film*, henvendte sig til redaktionen med et ønske om at få rejst en debat om bl.a. lydens rolle i dokumentarfilm. FILM har fulgt opfordringen og præsenterer på de følgende sider et udsnit af vinkler og synspunkter på lydens rolle, når virkeligheden skal formidles. Men først Per Meinertsen:

PER MEINERTSEN / LEDER AF TONEMESTERUDDANNELSEN
PÅ DEN DANSKE FILMSKOLE

En måneds tid før jul havde dokumentarfilmen *Den hemmelige krig* premiere i Grand-biografen under stor mediebevågenhed. Kort efter blev den vist i DR2, og i månederne efter eskalerede debatten om filmen, og det emne den behandler, i et omfang af sjældent sete dimensioner.

Meningerne om filmen har som bekendt været delte – spændende fra, at den er et fremragende og veldokumenteret værk lavet af en kompetent journalist og filmmager, til at den er en manipulerende og uvederhæftig propaganda-film der intet føjer til debatten.

Disse vidtspændende udsagn er forventelige og skyldes hovedsagelig, at filmen beskæftiger sig med et emne, som er af stor almen interesse og ikke mindst indeholder meget politisk sprængstof. Usædvanligt er imidlertid, at påfaldende mange tilkendegivelser beskæftigede sig med filmens form. I anmeldelsen i Politiken stod der: *Fra begyndelsen til slutningen er uroligt tikkende underlægningsmusik med til at øge spændingen.* Andetsteds skrev en debattør: *Desværre er den så ensidig, tendentiøs og manipulerende, at det forsvinder i tåger af dramatisk baggrundsmusik og grynede billeder.* Og til Politikens ATS skulle Anders Fjogh Rasmussen have udtalt: *Det er bare gammelkendt stof tilsat ny underlægningsmusik og en dramatisk opsætning.*

Foranlediget af debatten om *Den hemmelige krig* vil jeg i denne artikel fremdrage nogle efter min mening vigtige aspekter man som instruktør bør være sig bevidst om i dokumentariske beretninger.

Problematikken drejer sig om balancen mellem formen og indholdet. Et problem ved *Den hemmelige krig* er nemlig – efter min mening – at filmens form desværre 'skygger' for indholdet på en måde, så filmen mister noget af sin autenticitet og troværdighed. Den efterlader hos mange et manipulerende indtryk, og disse ting risikerer at køre debatten ud på det forkerte spor. Ud til steder som mange i virkeligheden ikke ønskede, formodentlig heller ikke instruktøren.

Man kan selvfølgelig sige, at så længe det tydeligt fremgår at der foregår en eller anden form for manipulering er det at foretrække frem for den skjulte manipulering, men ingen af tingene mener jeg bør forekomme i en dokumentarfilm.

DEN DRAMA- TISEREDE DOKUMENTAR- FILM

Eksempelvis har Fogh og alle de andre jo angiveligt sagt hvad de gør. Men de har helt sikkert ikke sagt disse ting til akkompagnement af drivende underlægningsmusik og de har heller ikke haft nogen indflydelse på hvordan de præsenteres i filmen samt hvornår og hvordan der er blevet klippet i deres udsagn.

KLIP OG MUSIK

At man ved hjælp af klipningen kan dreje enhver historie derhen hvor man gerne vil have er kendt af alle filmfolk. Et af de klassiske eksempler på montagens/klipningens styrke kender vi fra den russiske instruktør Lev Kulesjov, som klippede den samme scene af en skuespiller der sad med et fuldkomment neutralt ansigtsudtryk, sammen med henholdsvis et billede med en tallerken suppe, en død kvinde i en kiste og et barn som leger. Publikum som så disse sammenklippede scener tolkede det de så og fik tre helt forskellige oplevelser. Og de blev betaget af skuespillerens evne til at udtrykke de forskellige følelser, nemlig henholdsvis sult, sorg og glæde. Det er bl.a. sådanne tricks man bruger når man laver både de gode og de dårlige spillefilm, samt f.eks. de nyttige men især de ubehagelige propaganda-film. Men er det også i orden at arbejde med sådanne midler hvis man agter at lave en troværdig dokumentarfilm? Det mener jeg ikke.

Et andet trick er brugen af lyd, herunder især underlægningsmusik. Musik bruges som bekendt i høj grad, men misbruges desværre også i overordentlig grad, og ofte udover grænsen til det vulgære og/eller skamløse.

Jeg mener ikke det er dokumentarfilminstruktørens opgave at 'sælge' sin beretning ved hjælp af en manipulerende klipning, smarte lydeffekter eller dramatiserende musik. Opgaven er derimod at tilrettelægge beretningen så den lever i kraft af sin substans og derved vil interessere et publikum.

Hvis jeg har sat mig for at se en dokumentarfilm, er det enten fordi jeg er nysgerrig/videbegærlig, eller også fordi jeg er interesseret i det emne instruktøren har valgt at skildre. Men uagtet hvilke af disse bevæggrunde der ligger bag min rolle som tilskuer, så ønsker jeg at opleve stoffet ud fra de fakta instruktøren lægger frem for mig. Denne oplevelse vil jeg gerne have lov at viderebearbejde selv, uden hjælp fra instruktørens eller klipperens eller tonemesterens arsenal af visuelle og auditive effekter.

FORETAGSOMHED PÅ LYDSPORET

Alt for mange film er blevet ringere end de fortjener, fordi bl.a. lydarbejdet, og her især brugen af musik, er voldsomt overgjort. Der udvises en foretagsomhed på lydsporet som er hinsides enhver dybere føling og respekt for historien der fortælles. Der har udviklet sig en stil, hvor den ene i hælene på den anden kører ud af tangenterne, hovedsageligt styret af en drift til at levere præstationer.

Det er klart at enhver film er nødt til at have en form. Men der må være en balance mellem det jeg kalder indhold, og det jeg vil kalde den 'udvendige' form – den hvori eksperimenter med alle de 'spændende' effekter udføres. Effekter som tillægges fortælle-mæssige egenskaber, men som dybest set ofte mest er til for deres egen skyld. Det kan være ud-spekulerede billedvirkninger i form af manipulerede farver og kornede strukturer. Det kan være smarte varianter af overtonings- og splitscreen effekter. Det kan være manieret urolige håndholdte billeder suppleret af fikse klippeteknikker, ledsaget af iørefaldende lydeffekter og snedige musikting.

Alt sammen noget som i dokumentariske skildringer er mere egnet til at tilføre flimmer og defokusering frem for ro til indlevelse og koncentration.

Dette er ikke altid nemt at erkende for ambitiøse instruktører og producere og klippere og lydfolk – specielt fordi der

altid vil være nogle som begejstres deraf, og fordi der altid vil være en eller anden festival i en eller anden by, et eller andet sted i verden, hvor disse film bliver præmieret af juryer som lader sig dupere af formen – og af hvad de betragter som fornyelse.

Alt for mange beretninger er, grænsende til det trivielle, så overeksponerede i fortælle-måde og form at det ikke ligger mig fjernt at karakterisere behandlingen af stoffet som mere en nævenyttig indgriben i materialet, frem for en loyal og respektfuld forholden sig til det ud fra dets eget liv og præmis. Velmenende instruktører, støttet af ligeså velmenende men temmelig foretagsomme klippere og lydfolk, pålægger lyde og musik i store mængder ud fra devisen at lyd er bedre end ingen lyd, og musik er bedre end ingen musik.

MANGLENDE TILLID TIL STOFFET

En grund til tingenes tilstand kan være at instruktørerne er blevet så fortrolige med deres materiale at de har mistet lidt af den oprindelige, umiddelbare tiltro til det. De har fået en slags rutineforhold til stoffet, er måske nervøse for om det holder, og nervøse for om det vil interessere et publikum.

En sådan nervøsitet afstedkommer en trang til at 'fikse det lidt op' ved hjælp af lydeffekter og musik og pulserende rytmer i det håb at stoffet tilføres ny energi og nerve. Men resultatet er i stedet at den tilførte musik og rytmes egen nerve går ind og forstyrrer nerven i det substantielle, nemlig historien.

Der er dokumentarfilm hvor man formår at starte det ene forskelligartede musikstykke op efter det andet, for så efter få sekunder at fade dem ned igen. Og der er film hvor der bruges længerevarende sammenhængende musikstykker, men hvor man er nødt til at foretage nogle musikalsk set temmelig uelegante nedjusteringer af musikniveauet for at få dette tilpasset f.eks. en fortællerstemme.

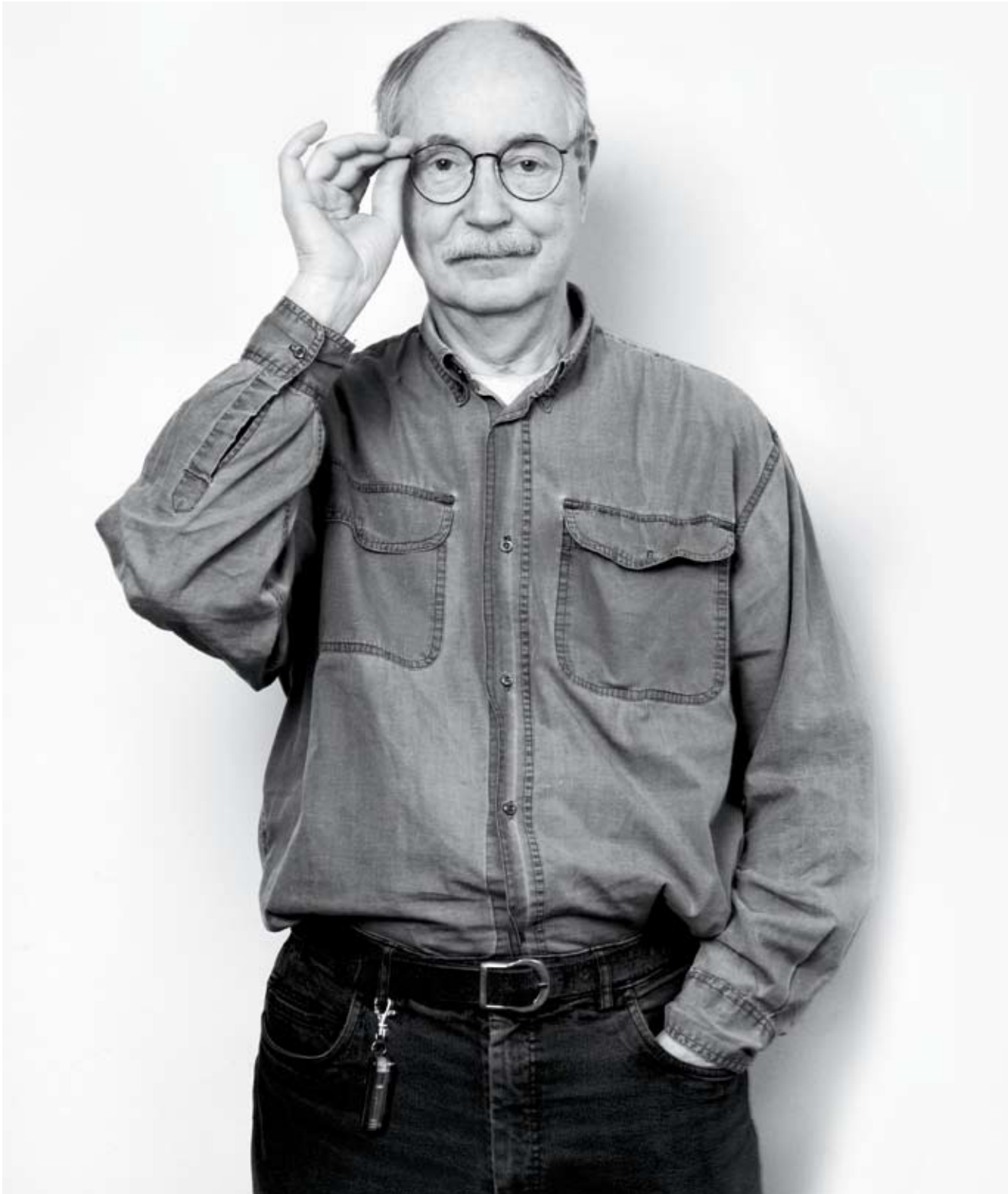
I begge tilfælde er resultatet at den benyttede musiks melodiske forløb bliver smadret, da musikkens lydniveau nødvendigvis må ret langt ned for ikke at komme i konflikt med en fortællers lydniveau. Musikken bliver slået i bidder som ikke hænger sammen – dels fordi musikstykkerne ikke er tilpasset formålet, dels fordi man jo prøver at koncentrere sig om at lytte til indholdet af en dialog eller speak. Og da man ikke ubetinget kan begge ting på én gang, skifter opmærksomheden mellem dialogen og musikken, med det resultat at begge risikerer at blive maltrakteret, og musikken bliver til en slags irriterende støj, både i fysisk og mental henseende.

I mental henseende, fordi der ud over ovennævnte problemer er stor risiko for at udtrykket i musikken vil interferere med meningen bag ordene og derved farve eller forstyrre den dybere forståelse og indlevelse. Dårlig musik, eller god musik som bare er uheldig valgt eller brugt forkert, virker distancerende på oplevelsen.

Filminstruktøren Robert Bresson har i sin bog *Notes on Cinematography* formuleret sig sådan om brug af musik: *Musik. Den isolerer din film fra livet i din film. Den er en stærk omformer og endogså en ødelægger af det ægte, som alkohol eller dope.*

Bresson skriver her om fiktionsfilmen, men hans formulering er i høj grad også gældende for dokumentarfilmen. Det talte ord er uendeligt rigt på information og burde ikke have noget akkompagnement nødigt. Hvis der er substans i ordene har de ikke behov for musikunderlægning. Og en sådan substans er forhåbentlig tilstede – i modsat fald er der vel ingen grund til at lave filmen.

I filmiske fortællinger bør musik under en dialog eller fortæller altså benyttes med stor omtanke og følsomhed – og i dokumentarfilm med den yderste tilbageholdenhed. Det er der mange som ikke respekterer eller forstår, eller måske bare ikke er sig bevidst om.



Per Meinertsen Foto: P. Wessel

MISFORSTÅET OMSORG OG FORTÆLLEIVER

Man kan til venlig undskyldning mene at det er af lutter fortælleiver og af omsorg for fortællingen at film- og tv-magerne drives til at udvise førnævnte nævenyttighed. Men hvis stoffet grundet al denne hittepåsomhed ikke får lov til udtrykke hvad det glimrende selv er i stand til, hvis det hele tiden bliver formet og dirigeret og dramatiseret i en grad så jeg som tilhører bliver irriteret og har lyst til at bede instruktørens fortælle-jeg om at træde lidt tilbage og holde kæft et øjeblik, så er denne omsorg for beretningen ilde anbragt.

Billed- og lydeffekter kan være så enerverende, og musik kan være så påtrængende eller smagløst og ubehjælpsomt brugt at jeg vælger at slukke, også selvom der er tale om en udsendelse jeg i grunden gerne ville se.

At publikum bliver engagerede er vel hvad alle fiktions- og

dokumentarfilminstruktører gerne vil opnå. Blandt de afgørende parametre til opnåelse af dette gælder det naturligvis om at finde den balance mellem form og indhold som er den mest optimale til en given opgave. Og hvad angår formen, da – udover vægtningen mellem de fortællelemæssige hovedgrupper: billedet, klipningen, ordene, lydene og musikken – også at finde den rette afvejning af evt. 'effekter' indenfor hver af disse grupper.

Der er ikke nogen facitliste til disse ting, og alle film-magere kan snakke med om hvor svært det er. Vi må støtte os til vores erfaring og til vores intuition, og ikke mindst tro på vores stof og være ærlige i behandlingen af det. Gør vi det, kan det lykkes at skabe gode og vedkommende fortællinger som man gerne ser til ende. ■

Dele af ovenstående indlæg er uddrag fra Per Meinertsens bog Lydens rolle. Notater om lyd og musik til film.



Ghosts of Cité Soleil. Framegrab

RUM TIL REFLEKTION

Adam Nielsen har klippet dokumentarfilm som Eva Mulvads *Vores lykkes fjender* og Asger Leths *Ghosts of Cité Soleil*. I begge film spiller musik en vigtig rolle, om end på meget forskellige måder. FILM satte Adam Nielsen stævne til en snak om holdninger i forhold til brug af musik og lydeffekter inden for den dokumentariske genre.

AF LARS MOVIN

Eva Mulvads prisbelønnede dokumentarfilm om en kvindelig afghansk politiker, *Vores lykkes fjender* (2006), lægger ud med at kaste beskueren direkte ind i et højspændt drama. Stedet er det nye Afghanistans Grundlovsgivende Forsamling (kaldet Loya Jirga), og tiden er december 2003. Lidt over 500 delegerede fra alle egne af det splittede og krigshærgede land er samlet for at tage stilling til en ny forfatning. På et tidspunkt rejser en 25-årig kvinde sig op og beder om ordet. "Mit navn er Malalai Joya, jeg er fra Farah-provinsen," siger hun. Hvorefter hun leverer en kort tale, som – efter de indledende høflighedsfraser – bliver stadig mere skarp i tonen. Hendes kritik går primært på, at en række af de tilstedeværende repræsenterer de grupper, som har bragt landet i ulykke. Uden at lægge fingrene imellem kalder hun disse delegerede for kriminelle og foreslår, at de, i stedet for

at få endnu en chance, bør stilles for en international domstol. Hvorefter hun af ordstyreren bliver bortvist for at have fornærmet forsamlingen.

Malalai Joyas tale blev et vendepunkt i det nye Afghanistans historie. Og hele den indledende sekvens får i Mulvads film lov til at stå som en mere eller mindre usminket reportage. Herefter tager filmen fat på sit egentlige ærinde: at følge Malalai Joyas arbejde og liv under valgkampen, fra Den Grundlovsgivende Forsamling i december 2003 og frem til indstiftningen af Afghanistans første demokratisk valgte regering præcis to år senere.

Allerede få sekunder efter at filmen har bevæget sig fra indledningssekvensen til Malalai Joyas hverdag, sniger musikken sig ind på lydsiden som en dystert og ildevarslen brummen – i en vis forstand diskret, men samtidig et signal om, at hér skiftes gear fra en cinéma vérité-agtig minimalisme til et mere ekspressivt formsprog.

ALT ER MANIPULATION

"Når jeg klipper en dokumentarfilm, bestræber jeg mig først og fremmest på at være fair over for stoffet," siger klipperen Adam Nielsen. "At være fair over for de personer, der er med, og at skildre dem, sådan som man oplever dem og lærer dem at kende gennem de mange timers materiale, man sidder med i klipperummet."

"I *Vores lykkes fjender* havde vi den udfordring, at hovedpersonen levede i konstant livsfare, men at dét var svært at fortælle med billederne alene. Hun boede på den ene side af en vej og arbejdede på den anden, og for at hun kunne gå sikkert fra det ene sted til det andet, var hele gaden spærret af. Men på optagelserne kunne man bare se, at der stod nogle vagter. Det så ikke særlig farligt ud. Derfor følte vi, at vi var nødt til at hjælpe forståelsen lidt på vej. Hvordan viser man noget, som man ikke rigtig kan se? Hér kan musik være et godt redskab. Så er der måske nogle, der vil sige, at det er manipulation, men jeg har det sådan, at *alt* i en dokumentarfilm er manipulation: framing, klip, etc. Så hvorfor sætte grænsen ved musik? Snarere end at være tro over for et eller andet abstrakt ideal vil jeg gerne prøve at genskabe den fornemmelse



Vores lykkes fjender. Framegrab

af virkeligheden, som instruktøren havde, da hun befandt sig på stedet.”

Adam Nielsen fortæller, at dialogen mellem instruktør og klipper blev indledt, allerede inden filmholdet tog til Afghanistan:

“Det var ikke lydsiden, vi havde talt mest om, men det havde da været oppe at vende, at vi syntes, det kunne være sjovt at arbejde sammen med nogen, der lavede musikken, mens vi klippede. Det blev så Thomas Knak, Jesper Skaaning og Anders Remmer. Stikordet var, at musikken skulle være score-agtig, altså sådan et tema, der gik igen hele vejen, men i forskellige versioner og instrumenteringer. Det foregik på den måde, at hver gang, vi havde lagt et stykke musik på, kom komponisterne ind og så på det, og hvis de så ikke syntes, at det var helt rigtigt, gik de tilbage og skrællede nogle lag af eller lagde noget ekstra på. Det var en meget spændende proces.”

Er der for dig principielle forskelle mellem at arbejde med lyd til fiktion og dokumentarisme?

“Nej. Faktisk synes jeg, at det sjove ved at klippe dokumentarisme er at få det så tæt som overhovedet muligt på fiktion. At få folk til at glemme, at de sidder og ser en dokumentarfilm. Selvfølgelig er der mange forskellige typer dokumentarfilm i dag, og jeg prøver så vidt muligt hver gang at tage afsæt i, hvad den konkrete film kræver – for eksempel brugte vi musikken helt anderledes i den første film, jeg lavede med Eva, *Den sidste dans*. Men det interessante for mig er simpelthen at prøve at få det til at fungere som en filmisk fortælling. Og derfor er jeg generelt mere interesseret i sceniske film end i journalistiske, interviewbaserede film.”

AT BRUGE LØS FRA ALLE HYLDER

Da Adam Nielsen kom ind på Filmskolen i 1999, havde han ikke gjort sig mange tanker om brugen af musik – hverken i fiktion eller dokumentarisme. En af de første gange, hvor han på et professionelt plan blev opmærksom på lydsporet i en dokumentarfilm, var i mødet med Frederick Wisemans film – hvor der konsekvent ikke anvendes underlægningsmusik. Det førte til en fase, hvor Adam Nielsen havde lyst til at afprøve mulighederne i at skrælle virkemidlerne ned til et

minimum. Men samtidig var der andre sider i ham, der trak i den modsatte retning:

“Jeg har altid interesseret mig for musik, og jeg kan huske, at jeg oplevede de ting, Tómas Gislason og Jacob Thuesen lavede i midten af 90’erne, som vildt inspirerende – specielt sådan nogle film som *Fra hånden til hjertet* (1994) og *Under New York* (1996), hvor man arbejder meget frit med musikken og sætter to modsatrettede stemninger op imod hinanden og på den måde opnår et helt tredje udtryk. Eller den svenske *Lucky People Center International* (1998), der nærmest er bygget op som et stykke musik.”

Det tætteste, Adam Nielsen indtil videre er kommet på at klippe en film som et stykke musik, er Asger Leths debut, *Ghosts of Cité Soleil* (2006), en meget intens film, der er båret frem af et dynamisk og stemningsmættet lydspor.

“Asger og Eva er jo helt forskellige typer som instruktører. Asgers temperament var mere sådan, at nu skulle jeg bare fyre den af og bruge løs fra alle hylder. Det var enormt sjovt, fordi det gav mulighed for at prøve nogle ting, man ellers ikke ville være sluppet af sted med. Men samtidig synes jeg også, at vi har valgt det rigtige til den film, og det er det afgørende. Asger havde en oplevelse af Haïti som sådan et sitrende og farligt sted, hvor der samtidig også er meget smukt, altså et sted fyldt med modsætninger, og den fornemmelse ville han gerne formidle i filmen. Samtidig ville han udfordre nogle grænser for, hvad man kan i en dokumentarfilm, ligesom der var temmelig mange informationer, han gerne ville have med, og dér kunne vi bruge musikken til at få det høje tempo og den høje intensitet til at fungere. Havde det ikke været for musikken, kunne filmen være blevet fire timer lang.”

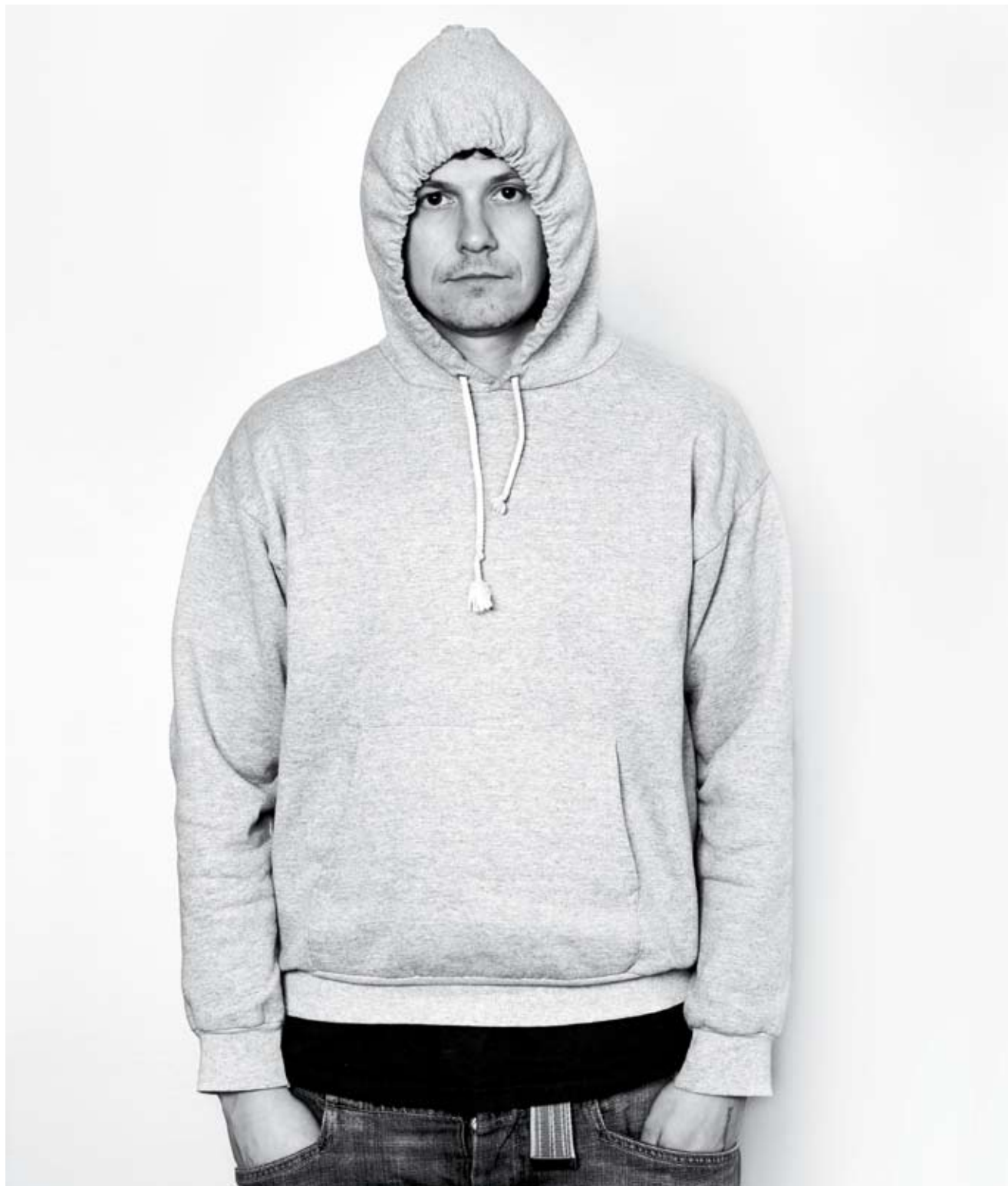
Overvejede I på noget tidspunkt, at nogen måske ville mene, at når man bruger en så voldsom form, så er det nok for at peppe et materiale op, som ikke rigtig holder?

“Nej, for vi vidste, at sådan forholdt det sig ikke. Vi var sikre på, at historien var der, vi ville bare gerne fortælle den mere effektivt. Jeg har da prøvet at sidde med film, hvor man var nødt til at bruge lyden som en slags sminke, men det var bestemt ikke tilfældet her. Det var et rent stilvalg.”

“I Vores lykkes fjender havde vi den udfordring, at hovedpersonen levede i konstant livsfare, men at dét var svært at fortælle med billederne alene. (...) Derfor følte vi, at vi var nødt til at hjælpe forståelsen lidt på vej. Hvordan viser man noget, som man ikke rigtig kan se? Her kan musik være et godt redskab.”

ADAM NIELSEN

Født 1974. Uddannet som klipper fra Den Danske Filmskole, 2003 (afgangsfilm: *Aftenland* af Thomas Bjerregaard). Gik umiddelbart efter Filmskolen i kompagniskab med klipperen Peter Brandt i firmaet Little Machine (med adresse ved Axeltorv). Har inden for fiktionsområdet klippet *Fidibus* (Hella Joof, 2006), og har desuden været medklipper på en række andre film, blandt andre *Brødre* (Susanne Bier, 2004). Har inden for dokumentarområdet klippet *Inside Outside* (Andreas Johnsen & Nis Boye Rasmussen, 2005), *Den sidste dans* (Eva Mulvad og Allan Nagel, 2005), *Vores lykkes fjender* (Eva Mulvad, 2006), *Ghosts of Cité Soleil* (Asger Leth, 2006) og *Vesterbro* (Michael Noer, 2007). Klipper p.t. på *Good Copy Bad Copy* (Andreas Johnsen, Henrik Moltke & Ralf Christensen, 2007).



Adam Nielsen Foto: P. Wessell

MUSIKKEN SKAL SKABE RUM TIL REFLEKTION

Er der nogen måder at bruge musik på, som du tager afstand fra?

“Ja, men det er mest noget, jeg oplever, når jeg ser tv. Det værste er, når nogen sidder og græder, og så lægger man et stykke dårlig muzak på, som ikke fortæller noget som helst andet end det, man sagtens kan se på billederne. Det er sådan en måde at forføre på, som selvfølgelig fungerer, men som man samtidig bliver irriteret over, fordi man udmærket er klar over, at man bliver forført.”

Hvordan adskiller det sig fra din måde at bruge musik på?

“Det er svært at sige. Det er sådan en mavefornemmelse. For mig har det nok især noget at gøre med, hvor man placerer musikken. I *Vores lykkes fjender* bryder hovedpersonen på et tidspunkt sammen og begynder at græde. Så går hun over til vinduet og græder færdig, og først da hun er ved at

være klar igen, kommer musikken lige så stille ind. Og vel at mærke ikke noget grædemusik, men et stykke musik, som har været introduceret tidligere, og som har med hendes indre liv at gøre. På den måde skal musikken ikke hjælpe beskueren til at regne ud, at hun er ked af det, men skabe et rum i filmen, hvor man kan reflektere lidt over, hvad man lige har været vidne til.”

“Måske kan man sige det sådan, at jeg ikke har lyst til at bruge musik for at understøtte en stemning eller en følelse, men for at fremkalde en fornemmelse af, at det er en film, man sidder og ser. Jeg vil ikke have folk til at føle noget bestemt, jeg vil bare gerne gøre dem opmærksom på, at det er en særlig situation, at nu sidder de altså inde i mørket og skal opleve noget andet end den hverdag, de ellers lever i.” ■

Lyd oplever man bedst ved at lytte. Så FILM satte en af vores mest lydhøre skribenter til at beskrive, hvad han hørte på en række nyere dokumentarfilm. Følg tidligere dokumentarfilmkonsulent, Allan Berg Nielsen, på analytisk slingrekurs mellem indtryk og udtryk.

AF ALLAN BERG NIELSEN

"Og så har vi støjen, som er med til at forvirre dem i deres tidsbegreb og deres retning. Musikken, eller hvad man kan kalde den, kører med uregelmæssige rytmer, og der kommer hak i båndet, som også er uregelmæssige, så man kan ikke bruge det til at stedbestemme og til at tage tiden." Det er oberstløjtnant Steen Bornholdt Andersen, som er chef for Institut for sprog ved Forsvarsakademiet, der siger det til forsvarschef Jesper Helsø. Replikken falder under en øvelse, hvor militært personel træner tilfangetagelse, en scene i Dola Bonfils film *K-Notatet* fra 2004.

Der er en bemærkelsesværdig lyd hen over hele scenen. Militærpsykologen, Bornholdt Andersen, som leder øvelserne, forklarer forsvarschefen, som er på besøg, hensigten: Det er en del af en konstruktion, som skal afmontere muligheden for meningsfuld tolkning af situationen. Fangerne med bind for øjnene skal forvirres så meget som muligt. Lidt længere inde i sekvensen suppleres den særegne lyd med filmens egen musik, som er et Carl Nielsen-tema. Det er svagt, men tilstrækkeligt til, at man genfinder orienteringen. Nu er man trygt inde i fortællingen igen: Lyden fra optagelsen (og håndteringen af de tilfangetagne) er ikke hele den virkelighed, som filmen etablerer. Den er i Dola Bonfils' konstruktion en del af Jesper Helsøs centrale overvejelse, som man fornemmer, at han fåmælt befinder sig i under hele inspektionen. Men Bornholdt Andersen provokerer ham efterhånden til at verbalisere, hvad han gennemtænker – nemlig, at visse grupper af dansk militær må trænes i *moderat fysisk pres*, som han med et berømt citat formulerer det. Og i sekvensens sidste scene i en bil på vej hjem præciserer Helsø, hvad der er tale om: *Torturens enkle verden*.

Filmens etiske overvejelse er, at for at forberede sig på at blive afhørt under fysisk pres må militært personel lære at udøve fysisk pres. Og den viden kan også anvendes i visse situationer, hvor der så vil blive set bort fra Geneve-konventionens bestemmelser. Det ræsonnement findes imidlertid ikke i dialogen mellem de medvirkende, det findes ikke i Helsø-interviewet i bilen, det findes ikke i reportagestoffet, det findes ikke i filmens journalistiske lag. Som færdig og eksplicit formuleret tankegang. Men den findes båret i filmens *konstruktion*. Og i den er lyden et bærende element. Her specielt musikken, musikken fra militærpsykologens bånd uden

tid og sted, som kontrasteres af denne Carl Nielsen-tone af stil og retning.

DEN HEMMELIGE KRIG / KONSTRUKTIONER AF ANFÆGTELSE

Præcis som Bornholdt Andersens lydverden i hans set-up til træningen til det værste af det værste virker Flemming Nordkrogs musik og Peter Schultz' lyddesign til Christoffer Guldbrandsens *Den hemmelige krig* ikke som underlægning eller illustration, men som et afgørende element i filmens konstruktion. Derfor må det, som nogle har set som manipulerende greb i strukturens overflade, opfattes som integrerede dispositioner i selve den dramatiske opbygning.

Dér, hvor filmens egen detektivindsigt er forvirret og uden retning, er også musikkens konstruktioner forvirrende og uden retning. For musikken skal – med sine gentagelser og endeløse treklangsmotiver og langsomme orkesterlignende akkorder – være selve det mentale rum af manglende oplysninger og halvfærdige formodninger, som den detektivistiske



Den hemmelige krig. Framegrab

"Flemming Nordkrogs musik og Peter Schultz' lyddesign til Christoffer Guldbrandsens *Den hemmelige krig* virker ikke som underlægning eller illustration, men som et afgørende element i filmens konstruktion. Derfor må det, som nogle har set som manipulerende greb i strukturens overflade, opfattes som integrerede dispositioner i selve den dramatiske opbygning."

LYDINDTRYK

journalist og hovedperson befinder sig i på visse punkter i undersøgelsen. Især, fornemmes det, i filmens begyndelse.

Fire minutter henne har vi også en bankerytme – en tromme, vist – og en spændingsopbygning af samme art optræder igen senere efter et afgørende interview med forsvarsministeren. Som billederne ofte er 'truende bygninger', er lyden ofte truende musik. I slappe værker virker den slags selvfølgelig som træt konvention. Men ikke her, hvor man bliver *antastet*.

Visse film – som denne – er ikke så meget meddelelser, som de er konstruktioner af anfægtelse. Nye stykker skabt virkelighed at forholde sig til og leve med. Med et lån fra arkitekturen kan man sige, at deres bærende elementer er til for deres bårne elementer, som er den samlede indsigt på ethvert punkt af sådanne films story lines. At det forholder sig sådan med *Den hemmelige krig*, burde egentlig ikke forbavse nogen. For sådan var det også med *Fogh bag facaden* og *Lykketoft finale*. Filmene er ikke tv-dokumentariske informationer, de er kunstneriske konstruktioner. Det betyder ikke, at journalistikkens krav til dokumentation og vederhæftighed er væk – det ville jo svække den kunstneriske konstruktion, hvis nogle af de journalistiske søjler ikke er til at stole på, ikke bærer oppe og støtter.

Man kan sige, at Guldbrandsens film *minder om* redegørelser og budskaber, men *de er det ikke*. De er personlige, subjektive gennemtænkninger, båret af journalistik, iscenesættelse, filmfotografi, dramaturgi og *lyddesign*.

”... musikken kunne vise det, man ikke kan se. Sammen med optagelsernes billede og lyd kunne den genskabe instruktørens sansning på location. Musikken fuldstændiggjorde simpelt hen den dokumentariske hensigt. Rekonstruerede stedets virkelighed.”



Vores lykkes fjender. Framegrab

Lyden er tonemesterens personlige bud på det, som ofte kaldes *stemningen*, som er noget vældig kompliceret noget, som oversat til sprog let ender i banale adjektiver. Lyden er hans personlige bud på *fortolkning*, som er mindst lige så indviklet, og som – oversat til ord – ville blive reduceret til en éndimensionel og falsk forståelse. I filmscenens ubeskrivelige kompleksitet *lever* imidlertid usikkerheden, angsten, vreden.

VORES LYKKES FJENDER / MANIPULERET TIL AUTENTICITET

Under klippearbejdet med Eva Mulvads film om den unge kvinde Malalai Joya, som er i valgkamp i Afghanistan, viste det sig, at optagelserne alene ikke var nok til at skildre hovedpersonens angst. Rent objektivt formåede de ikke at fortælle, at hun lever i konstant livsfare. ”Det så ikke særlig farligt ud”, fortæller Adam Nielsen, som har klippet filmen (se side 20-21). Men musikken kunne vise det, man ikke kan se. Sammen med optagelsernes billede og lyd kunne den genskabe instruktørens sansning på location. Musikken fuldstændiggjorde simpelt hen den dokumentariske hensigt. Rekonstruerede stedets virkelighed, siger Adam Nielsen, og syreproven er for ham instruktørens fornemmelse af kongruens. Og, må man herefter tro, sådan var det også for Malalai Joya i dagene før valget, hvor instruktøren og kameraet fulgte hende. Hvad man ser, er således manipuleret til autenticitet.

Filmen åbner med Malalai Joyas berømte tale ved den grundlovgivende forsamlings første møde to år tidligere end filmens tid. Det er arkivstof, en journalistisk reportage, hvis 100 % mod slutningen af scenen af tonemesteren *Mikkel Groos* mixes med musikken, blandes med et langsomt og alvorligt orkestermotiv, én unison tone, som leder over i filmens første scene på Malalai Joyas midlertidige opholdssted. Hun fortæller, at hun må et andet sted hen. Hendes neddæmpede uro bliver til scenens angstfyldte nervøsitet ved, at strygermotivet blandes med dialogen og dæmpes, for at stige igen ved scenens slutning, hvor hun og hjælperne er på vej ud, og der klippes til titelskiltet *Vores lykkes fjender*. Og man er nu på det rene med dette værks tone af usentimental alvor.

Korte landskabsscener fra den smukke by *Farah* bliver til et intermezzo med bylyd og muezzinens råb over tagene før næste scene. Hun hører radio, skriver notater. Vi ser rummene. Telefonen ringer, hun taler med en journalist, og der suppleres med hendes fortælling til instruktøren og kameraet, og vi forstår det, vi mærker. Det handler om intimideringer og attentatforsøg. Fire gange har hun overlevet. Musikkens langsomme og alvorlige orkesterstemmer stiger dramatisk, så det underspillet nøgterne i dialogen løftes til det eksistentielle niveau, som er følelsens autentiske sted. Hjertet hamrer.

Næste scene – et møde med en gammel mand, som vil stemme på hende – understreger at 100-procent'en, at dialogen omhyggeligt værnes i Mikkel Groos' efterarbejde, og musik og effekter sætter den tilmed i relief, så den i forstærket klarhed bærer hele scener. Da den gamle mand går, afløses den af et nyt musikmotiv. Igen et intermezzo- eller flyttetema, som blander sig i følgende scenes 100-procent, gadestøj og ophidsede dialog under agitationsarbejde. 100-procent'ens dialog dominerer nu en lang scene med et valgmøde, og *vi ved*, at det efterfølgende intermezzo med landskabsbillede, hvor en galende hane leverer lyden, fører over i en ny scene med dialog. Det er blevet konsensus: scene, flytning, scene, flytning, hver gang sat stemningsmæssigt på plads ved musikken. Efter en scene med en gammel kvinde, som beretter, hvordan hun har tilintetgjort en kampvogn, etablerer musikken ved guitarakkorder til aftenbilleder i gaderne en flytning til næste scene, hvor Malalai Joya (guitaren fastholder autenticiteten) ordner hår foran et spejl



The Monastery. Foto: Frej Smedes

”Allerede nu er vi af den lille smule musik lovet en stor film om store problemstillinger, og - af optagelsernes smukt manipulerede 100 % - en gedigen klassisk dokumentarfilm i lange scener af tilstedeværelse, man kan falde ned i. Billedet viser det; men lyden etablerer det.”

og igen hører radio. Hver flytning har åbenbart et musikalsk motiv, som medskaber forståelsen af scenen. Det er så tydeligt ved den sidste i afsnittet, som er forberedelse til en rejse til en landsby. Sikkerhedschefen kommer og soldaterne og våbnene og bilerne kommer, og vi er nu tilbage ved den foruroligende brummen på én tone i orkesteret, som minder os om filmens begyndelse. Hele denne fortælling om et liv i angst er altså i høj grad skabt af filmmusikken, som dialogens neddæmpede klarhed har givet mening.

THE MONASTERY / LYDEN ETABLERER DET

Jo, der er musik til at begynde med og en lille klokkelyd som under messen; men Pernille Rose Grønkjærs film begynder i en forrygende og tydelig 100-procentscene in medias res. Der bliver gjort rent, så det støver, gæsterne skal komme, og samtalen handler ikke om teologi. Dialogen og atmosfæren står i den vigtige kontrast til den indledende musik - overraskende ren og nøgen, tydeligt autentisk og sikkert meget bearbejdet lag på lag. Det er den første af de samtaler mellem hovedpersonen, den gamle Vig, og instruktøren bag kameraet, som filmen igennem i en voksende fortrolighed bliver en søjle i konstruktionen. Han gør en trappe ren i en lyd så sanselig, at man ud over støvlernes og kostens skramlen kan høre gruset mod kosten, ja høre støvet dale. Allerede nu er vi af den lille smule musik lovet en stor film om store problemstillinger, og - af optagelsernes smukt manipulerede 100 % - en gedigen klassisk dokumentarfilm i lange scener af tilstedeværelse, man kan falde ned i. Billedet viser det; men lyden etablerer det.

At et musiktema (guitar og piano) under dialogen oppe i soveværelset lige efter stiger og fortsætter ind under producentens titelskilt for at glide over i en russisk kirkemusikstemning, hvor patriarkatets brev til Vig læses under korsang, forskrækker os ikke, vi fornemmer os blot i denne konsenssituation sikkert anbragt i en kulturtradition, som ikke blot er illustration; men som er en integration af vore sind i filmscenens konstruktion og væsen. Vi er taget ved hånden i en mere end lovende fortælling, og et stort strygertema fører os til skiltet med fortællerens navn. Oplæsningen fortsætter, strygerne fortsætter, og der mikses til gadens lyd af kørende biler. Vig er ude i aftenlyset i Moskva.

Inde i kirken tager korsangen over, og et stort skilt meddelers fortællingens titel, som virkelig lover afstand og dybde i tid og sted. Men vi har ikke glemt fejescenens nærvær af hverdag. Og mellem disse to verdener af lyd udfolder værket sig: Kungliga Hovkapellet med solister og Vigs støvler mod gruset og fuglene i hans have. Og sådan set, er det ganske enkelt. Lyddesigneren Kristian Eidnes Andersen har i filmens voldsomme kompleksitet ryddet vældigt op for os ved at fordele de to lydverdener, drømmen og realiteten, i rolige og klart afgrænsede sekvenser ned gennem forløbet. Så de hver for sig står rene; men i det samlede hele netop er en helhed.

Og straks efter åbningen er vi atter inde i filmens realitet. Først i en eksteriørscene med dialog og mobiltelefon og vindens susen og dyrenes lyde og skridt i tøsne, så en kort interiørscene igen med telefon og den fortsatte dialog mellem Vig og instruktøren. Nonnerne kommer den aften, og næste dag er realiteten besigtigelsen af det umulige hus. Den scene



Inden for mine øjne. Framegrab

”I Erlend E. Mos film har tonemesteren **Andreas Kongsgaard Mogensen** den udfordring, at historien uden at nævne det med ord handler om blindhed, eller rettere, den forudsætter blindhed, men overvejer i essayets form tilværelsens indhold af skønhed. Det giver jo de andre sanser, og først og fremmest lyden, en særlig rolle.”

DEN HEMMELIGE KRIG

Tonemester Peter Schultz
Komponist Flemming Nordkrog

VORES LYKKES FJENDER

Tonemester Mikkel Groos
Komponister Thomas Knak, Jesper Skaaning og Anders Remmer

THE MONASTERY

Tonemester Kristian Eidnes Andersen
Komponist Johan Söderqvist

INDEN FOR MINE ØJNE

Tonemester Andreas Kongsgaard Mogensen

holdes ren. Intet blander sig i lydmixet med stemmerne i de rungende ubeboede rum, fodtøjet mod de bare gulve, den snøftende næse i den kolde luft, bygningens tilstand. Den gamle mand og den unge nonne har deres første samtale i denne nøgne, lydlige realitet. Om facts. Deres relations begyndelse.

Det er musikkens element, som bærer det vigtige tema om dette forholds udvikling, og det er et kærlighedstema. Der er næppe materiale til det i optagelserne alene, men lyddesignet indsætter så dette ekstra bærende element, og vi accepterer karakterernes udvikling, overbevises om autenticiteten. Det begynder mod slutningen af denne samtale, musikken støtter et forelsket nærbillede af nonnens hænder i skødet. Uden nogen ved det, er noget i gang. Men det må vente, hun rejser næste dag. Måneder går.

Sommer. Endelig kommer de. Hun kommer. Et brusende strygertema forbereder vores følelse på at vælge netop hende ud og lægge en særlig tone over hendes samtale med Vig. Senere taler han med instruktøren om sit liv uden kærligheden. Netop her, hvor instruktøren spørger ind til det ord, kærlighed, kommer strygerne, ikke som en overdrivelse, nej, som en selvfølge, mærkes det, og fortsætter og medkonstruerer stemningen mellem de to i næste scene i køkkenet, hvor hun stille serverer for ham. Under en læsning i kapellet falder han i søvn over bønnebogen, hun lister hen til ham og vender forsigtigt bogens blade, han vågner, er på den rigtige side, strygertemaet kommer ind og forstår før vi scenens fulde omfang. Strygerne underlægger hans tale om den ene gang han kyssede sin mor, og kærlighedsmotivet, som man nu må kalde det, stiger i styrke og medtolker klippet til nonnen, som skræller æbler i køkkenet. Efter et skænderi mellem de to om en tekst i computeren går hun, scenen er ren 100 %, vi ser hende ud gennem vinduet, hun går alene i sneen, og hendes rygvendte skikkelse taler så med et lille, kort smerteudtryk i musikken. Et tilsvarende sted, hvor Vig og vennerne netop har overtruffet hende ved et afgørende

møde om klosterets fundats, sidder hun i køkkenet og arbejder. Lyddesignet er nu stilhed, og vi husker smerten fra før. Ved næste afrejse er der afstand, hun beder ham huske at bede, han lover at gå i kapellet hver dag. Guitarsoloen ved, hvordan de har det. Og strygerne ved det, da hun måneder senere er tilbage, sød og glad: ”Vig, hvor ser du godt ud, og du er solbrændt!” En klaverstemme kommer ind, let, strygerne stiger: Nu går livet i gang igen! Og strygerne skaber idyllen mellem de to i køkkenet. Hun serverer for ham, han takker med korsets tegn. Kraftigst er kærlighedstemaet ved højdepunktet, han er med hende i processionen med de hellige billeder og bøger, og hun er med ham ude i bakkerne og skoven.

Hun erfarer i mobiltelefonen, at hun herefter må være alene i processionen i sneen, alene i køkkenet, strygerne er der langsomt med temaet, vi kender, og ved Vigs bisættelse blander kun en enkelt tone af fortællingens grundtema sig ind i kærlighedsmotivet, de to historie er blevet fortællingen. Ved lydarbejdets kongenialitet med manuskriptet, optagelserne og klippet.

INDEN FOR MINE ØJNE / LYDEN ER TAKTIL

Det er i denne ligeværdighed, i denne konstante balance lyden fungerer i filmene. Med dens bærende elementer af optagelser – 100 % og løse – af effekter og musik.

I Erlend E. Mos film har tonemesteren *Andreas Kongsgaard Mogensen* den udfordring, at historien uden at nævne det med ord handler om blindhed, eller rettere, den forudsætter blindhed, men overvejer i essayets form tilværelsens indhold af skønhed. Det giver jo de andre sanser, og først og fremmest lyden, en særlig rolle. Filmen åbner da også med en montage af lyddesignets elementer, lyd fra optagelserne og konstrueret lyd. Her begynder vi. Det er jo i sig selv smukt; men historien er længere, så to minutter inde er vi i et stykke af Bach, som Katja skal lære der ved klaveret i øvesalens hårde akustik. Udenfor er vinden og bilerne. Cathrine og hendes mor lytter med, Katjas hånd ligger over en oktav, den mærker grebet, som er en oktav. Lyden er taktil. Så hører vi Bachstykket spillet som det skal, klaver med orkester. *Sådan lyder skønhed!* Hvad forlanger vi mere?

Jo, hør: Vi er ude i næste klip – for Cathrine forbinder musikken med forårslykken. Ude, hvor bilstøjen negeres af vindens lyd og ændernes og de baskende vingers lyd. Det er muligt at se filmen uden billedside, tænker man. En scene i mørke realiserer vores indfald, alene lyden af vinden og spætten, der hakker og trafik er nogle sekunder hele verden. Vi er i tonemesterens hænder.

Og så sammenligner Katja naturens rum med kirkens rum. Rå det ene sted, blidt det andet, hvor man med lyden af kirkens dør lukker sig ind i sig selv. I en lang højfrekvent tone af lys. Rummets atmosfære bliver forstærket til en rumlen, som – når hun sætter sig og lytter – kan opløses i enkeltindtryk fra udenfor og fra indenfor. Som – da hun skifter koncentration til hændernes oplevelse af en romansk skulptur – igen reduceres til svag atmosfære.

Cathrine er ude at føle sneen, lyddesignet tilfører en sprød, klinger raslen. Bachmusikken vokser fri af naturoptagelsernes vind og samler skønhedsindtrykket i en fremdrift. Musik og film vil videre.

Katja taler om kirkeklokkernes lyd, de fylder i vindstille rummet, som nu er sindet, med fred og stor glæde, og de mikses med klaverstemmen.

Er det kun vi, der har set det, som ved, det er et vandløb, vi hører? Katja har ikke hørt det endnu, bange, som hun er, for en skræmt, hun ikke kan overskue. Men fri af frygten kan hun – ved, at der fader, så vandløbet bliver alene tilbage, fri af skridt, skrig, tale og åndedræt – udbryde: ”Jeg elsker den lyd”■

INSTRUKTØRENS VINKEL PÅ MATERIALET ER DET AFGØRENDE

Per Meinertsen opsøgte tre personer, som hver på sin måde arbejder med, hvordan virkeligheden skal lyde – komponisten Hans-Erik Philip og tonemestrene Peter Schultz og Jens Bønding.

AF PER MEINERTSEN

Hvilke overvejelser gør du dig, når du påbegynder arbejdet på en ny dokumentarfilm?

"I princippet skelner jeg ikke imellem om det er en dokumentar- eller en fiktionsfilm. Det det handler om er, hvilket ærinde filmens instruktør og dermed filmen er ude i.

Når vi taler om dokumentarfilm, er der to hovedgrupper man måske kan dele dem op i. Den ene er de film, som bygger på en faktuel autenticitet, og hvis man skal give et eksempel på det og ser på den hjemlige scene, så er Lars Engels jo nærmest et ikon i forhold til det, vi taler om her. Hans film startede som en antropologisk undersøgelse af et område i København, nemlig Vesterbro, og det som er vigtigt for ham er, at hans film har stor autenticitet. Det medfører, i forhold til musik og lyd, at han afholder sig fra lydeffekter fordi han siger, at publikum har en meget fin følelse over for om man snyder, dvs. at det autentiske i lydbilledet er af stor værdi for ham, og derfor er hans brug af musik meget sparsom. Lars Engels er ude efter en form for autentisk sandhed, i forhold til det han skildrer.

Den anden er den subjektive dokumentarfilm. Den er ude efter en anden sandhed, som er filteret eller skabt af instruktøren. En dansk eksponent for denne type film kunne være Jon Bang Carlsen. Han behandler det dokumentariske stof på en måde, hvor han ikke bare interesserer sig for autenticiteten, men interesserer sig for den måde, som han selv ser det på. I hans film benytter han i udstrakt grad lyd og musik til at opnå, hvad han er ude efter. Det er derfor klart, at brugen af lyd og musik i Jons film er af en meget mere

ekspresiv karakter end i den anden type film. Det vigtige i denne sammenhæng er, at såvel inden for dokumentarfilm som inden for fiktionsfilm, forholder det sig sådan, at det man hører i meget høj grad påvirker det man ser. Derfor, når vi taler om brugen af lyd og musik i dokumentarfilm, er det et ligeså spændende område, som når vi har med fiktionsfilm at gøre. Fordi det, det handler om som komponist er, at man sammen med instruktøren finder ud af, hvad filmens sjæl er, og hvordan man folder den ud."

Skelner du mellem de forskellige 'genrer'?

"Inden for de her to yderpoler er der en meget stor palet, som kan komme i brug, og det er klart, at hvis filmens sigte er en autentisk faktuel kommunikation, så vil det være mindre heldigt hvis man anvender stærkt subjektive midler. Det vil forvirre tilskueren hvis instruktøren anvender virkemidler som slører det autentiske og det faktuelle. Når det er sagt, så skal jeg netop i gang med et stort anlagt svensk dokumentarfilm-projekt i spillefilmslængde, hvor der virkelig er meget musik.

Det er 2. del af en film om det svenske folks historie, og det som er interessant i forhold til, hvad vi taler om her, det er at instruktøren Jan Lindquist er ude efter, at materialet skal have en faktuel autenticitet, samtidig med at han nedlægger sit eget historiske syn på filmen. Han bevæger sig i en slags mellemposition mellem de to yderpunkter.

Vi bruger karakteristika fra den musik som findes i den tidsperiode filmen skildrer, nemlig fra 1850 til år 1900. Karakteristikaer, som han har fundet frem til, der giver det mest udtryksfulde afkast i forhold til stemninger og rum. Det gælder om at få tilskueren ind i det rum, som fandtes på det tidspunkt hvor filmen foregår.

Det prøver vi at opnå ved at bruge karakteristiske stiltræk fra den tids komponister, udtrykt gennem min musik. Så selv om filmen handler om denne tidsperiode, så kommer man ikke uden om at denne periode er set med vore øjne, dvs. instruktørens øjne. Lydmæssigt arbejder han også en del med

”Jon Bang Carlsens film, *Blinded Angels*, som jeg har skrevet musik til, opererer lige præcis i et felt, hvor det dels er en fiktionsfilm, og dels er en dokumentarfilm. Det, der er det fascinerende ved den måde han opererer med disse størrelser på er, at man overhovedet ingen besværligheder har med at skifte fra det ene til det andet.”



Blinded Angels Foto: Jon Bang Carlsen

abstraktioner, f.eks. atmosfæreoptagelser der fremtræder som en form for 'lydmusik'."

Hvor meget indflydelse har du selv på musikken i en given fortælling?

"Det er meget forskelligt. Nogle instruktører har på forhånd en fornemmelse af, hvilken type musik det skal være og hvad musikkens rolle er i filmen. Andre har en fornemmelse for musikkens rolle, men måske ikke så meget, hvilken type musik det skal være. Det er alt sammen noget, som man indkredser i dialogen mellem komponist og instruktør. Det kan sagtens være, at en instruktør, som har haft en meget klar fornemmelse på den ene film, på den næste film ikke har nogen udtalt fornemmelse for hvilken musik, der skal komponeres. Vi nærmer os så tingene ved at spille musik for hinanden i forsøget på at indkredse musikkens udtryk og funktion. Det er vigtigt at være klar over, at instruktører ikke kan være specialister inden for alle områder."

Er der forskel på at skrive musik for musikkens egen skyld og på at skrive musik til en film?

"Den grundlæggende forskel er, at når man skriver musik for musikkens egen skyld, så er det komponisten som opfinder problemstillingen – altså: 'hvad er det denne her musik skal kommunikere?'. Når det handler om en film, så er det filmens instruktør og selve filmen som sætter de her problemstillinger op. Hvad er filmens behov for musik og hvilken karakter skal det musikalske udtryk have?"

Samarbejdet omkring musikken skal helst starte så tidligt som muligt. Jo tidligere instruktøren taler med komponisten jo bedre er det for de dimensioner der skal fremkaldes i filmen. Også samarbejdet med klipper og tonemester er vigtigt. Jeg har været med på flere film, hvor tonemesteren har været med til musikgennemgangen, ligesom jeg også har været på adskillige film hvor jeg var med til lyd-gennemgangen.

Dialogen mellem tonemester og komponist er desværre alt for sjælden og som regel økonomisk bestemt, forstået på den måde, at der ikke altid er tid til det, fordi lydfolkene og komponisten har utroligt travlt med at nå at blive færdige. Hvis man havde afsat lidt mere tid til samarbejde kunne man spare mange problemer og økonomisk betragtet også rigtig mange miksetimer."

Hvor meget plejer du at være med til miksningerne?

"Af de 83 film jeg har skrevet musik til, er der måske 3, som jeg ikke har deltaget i miksningerne af. Jeg deltager i hele slut-mix processen, og jeg har tit fået det indført i kontrakterne på en sådan måde, at både instruktøren og producenten er klar over, at såfremt det er ønskværdigt, så indgår det i mit samlede honorar."

Vil du sige noget til afrunding?

"Dokumentarfilmen er for øjeblikket inde i en meget spændende fase som handler om at den tilnærmer sig fiktionsfilmen. Et af de sidste eksempler på det er Asger Leths *Ghost of Cité Soleil*, som på fornem vis balancerer mellem et fiktionsmæssigt udtryk og en stor autentisk troværdighed. Det ligger i klipningen og det ligger i lyden og det ligger i musikken. Musikken er brugt meget ekspressivt, og den har et historiemæssigt udgangspunkt i filmen.

Det er et spændende felt og grænseland, hvori jeg er helt sikker på der inden for de nærmeste år vil ske en rivende udvikling i forhold til den fiktionsprægede dokumentarfilm, hvor der omvendt inden for spillefilmsområdet er en stor påvirkning fra dokumentarfilmen.

I den forbindelse er det rigtig interessant, at Jon Bang Carlsens sidste film, *Blinded Angels*, som jeg har skrevet musik til, opererer lige præcis i et felt, hvor det dels er en fiktionsfilm, og dels er en dokumentarfilm. Det, der er det fascinerende ved den måde han opererer med disse størrelser på er, at man overhovedet ingen besværligheder har med at skifte fra det ene til det andet.

Det er noget, som i den film kommer til udtryk i både billedet, lyden og musikken, og derved er vi tilbage hvor jeg startede, nemlig at det er instruktørens vinkel på materialet som er det afgørende og derved en subjektivitet, som skal kommunikeres til publikum." ■

HANS-ERIK PHILIP

Født 1943. Komponist, underviser, lyd- og musiksupervisor på Den Danske Filmskole, samt gæsteforelæser i lyd-dramaturgi og filmmusik rundt om i Skandinavien. Har skrevet en lang række klassiske musikværker og musik til mere end 80 film i både Danmark, Norge og Sverige. Gennembrud med tv-serierne *Smuglerne*, som lagde gaderne øde i 1970, og *Fiskerne*, hvis musik blev et hit.

AF PER MEINERTSEN

Hvilke overvejelser du gør dig når du påbegynder arbejdet på en dokumentarfilm?

"Jeg ser filmen, og forholder mig til den. Har filmen brug for ekstra udtryk for at kommunikere den følelse, der er i filmens miljø? Dens stil, emne og udtryk er genstande for vigtige overvejelser."

Kan du sige noget om, hvorvidt du synes en scene virker bedst med lydene alene eller med pålagt musik.

"Hvordan en scene udspiller sig bedst kommer an på, hvordan den er klippet – hvor er vi henne i fortællingen, hvad har der været før? Hvis der har været meget musik, så kan det virke fokuserende at tage musikken væk, så man alene hører det, der eventuelt bliver sagt. Og omvendt, hvis der ikke har været noget musik, så kan det forøge fokuseringen og intensiteten at lægge den rigtige musik på, f.eks. en tynd violin- eller cellotone, som auditivt fokuserer ens opmærksomhed på det der sker."

Hvad prøver man at opnå ved at bruge musik til en given scene?

"Alt muligt: Følelser, tempo, dynamik, poesi ... Nu har du jo harceleret lidt over overdreven musikbrug i dokumentarfilm, så jeg kunne tænke mig at give et eksempel på vellykket, overdreven musikbrug. Jeg var med til at lave en aidsoplysningsfilm, hvor der stort set var musik fra ende til anden. Dette på trods af, at det var en dokumentarfilm, som indeholdt meget følsomme interviews med HIV-smittede mennesker, og lange klip med hvidkitlede doktorer, som fortalte fakta om aids. Den film var stilet til 9. klasse og 1.G, og vi besluttede dengang, at vi ville bruge en masse musik, fordi det er vigtig del af de unges hverdag. Så vi lagde musik på over det hele, og tilbagemeldingerne var, at eleverne virkelig var på; de lyttede til filmen og budskabet gik ind."

Hvis man/du skal fortælle noget autentisk, troværdigt, hvordan mener du så det vil være en god måde at gøre det på?

"Jeg har ikke nogen formel. Det afhænger af hvilken kontekst det kommer i. Det er klart, at man ikke må lyve, man skal ikke fortælle noget der er usandt. Men man må tage de virkemidler i brug, som man finder nødvendige for at få kommunikeret de indtryk og den oplevelse, man ønsker at videregive.

Hver gang man gør noget ved sin dokumentarfilm, så skal man selvfølgelig vide, hvorfor man gør det og have en holdning til det. Hvis man gerne vil fortælle noget som ikke umiddelbart fremgår af en dialog eller billederne men var til stede i situationen, hvad gør man så? Så er man nødt til at tage poesien til hjælp, og det kan være ved at farve folks opfattelse af det de ser med et stykke musik eller en flot eller en grum eller en kedelig atmosfære, eller hvor det nu er man skal hen – tage et dramatisk greb på filmen. Der tager man ekstra virkemidler i brug, for at forholde sig tro over for det man oplevede.

Dårlig musik er for mig musik, som presser følelser ned over folk, der ikke eksisterer i billedet eller fortællingen. Eller som på uheldig vis ændrer scenens tempo.

Eller – måske vigtigst af alt: Jeg syntes det er meget irriterende at se en scene hvis musikken foregriber de følelser der måtte udspille sig i scenen. Det er fantastisk irriterende! Eller hvis musikken forstørrelser følelserne i overdreven grad. Hvis det kommer bagefter, så er det ikke så slemt som hvis det sker for tidligt.

Nu er det jo nemt at sidde og sige at musikken endelig ikke må komme for tidligt, men i praksis kan det godt være svært at vurdere, hvornår det rigtige tidspunkt er, især når man sidder med en film som man kender så godt. Det kan være svært at fornemme hvornår publikum, som jo ser det for første

DE NØDVENDIGE VIRKEMIDLER

"Hver gang man gør noget ved sin dokumentarfilm, så skal man selvfølgelig vide, hvorfor man gør det og have en holdning til det. Hvis man gerne vil fortælle noget som ikke umiddelbart fremgår af en dialog eller billederne men var til stede i situationen, hvad gør man så? Så er man nødt til at tage poesien til hjælp, og det kan være ved at farve folks opfattelse af det de ser med et stykke musik ..."

gang, får den følelse man gerne vil have. Man tænker måske, at nu må publikum have forstået det. Det er svært at sætte sig ind i hvordan tingene opleves første gang, når man selv kender det så godt."

Hvor megen indflydelse har du selv på omfanget af musik i en given fortælling?

"Hvis en tonemester og instruktør har arbejdet sammen før og har en god kemi sammen, så kan man godt opleve at blive inddraget på et meget tidligt tidspunkt, når der skal diskuteres musik, og så har man naturligvis stor indflydelse på det. Men tit foregår musikvalgene i redigeringen sammen med klipperen. Jeg kan virkelig godt lide at tale så meget som muligt med de andre om det fælles projekt. Hvis der er en komponist på, prøver jeg at få fat på ham eller hende inden det hele går i gang."

Hvordan bør den ideelle tidsplan se ud?

"Jeg har kun prøvet det nogle få gange, men det ville være fantastisk, hvis der var tid til noget 'ping-pong' mellem klipperen, komponisten og tonemesteren og selvfølgelig instruktøren. At arbejde i dybden og lade tingene spille op til hinanden og opleve, hvad der sker, og så have tid til at arbejde sammen for at opnå det bedste udtryk."

Kan du afslutningsvis summere op og sige noget generelt om brugen af lyd og musik i dokumentariske beretninger?

"Jeg syntes, det er fedt når musikken og lydene bliver brugt dynamisk forstået på den måde, at man holder publikums sanser skærpede og opmærksomme. At man overvejer, hvordan man vægter sin fortælling, så man ikke fortæller på en måde, hvor alting bliver lige vigtigt, med det resultat at intet bliver rigtig vigtigt.

Brugen af lyd, musik og billedmanipulation vedrører diskussionen om objektivitet kontra subjektivitet. Mennesker oplever den fælles virkelighed vi har meget forskelligt. Af denne grund kan man ikke være 100 % objektiv i sin gengivelse. Dette gælder også for dokumentarfilm. Det jeg oplever, vil ikke være helt den samme virkelighed, som den et andet menneske oplever. Derfor syntes jeg, en instruktør må tage de virkemidler i brug, der er nødvendige, for at fortælle sin version af historien." ■

PETER SCHULTZ

42 år / Uddannet filmtoneimester fra Den Danske Filmskole i 1995. Har arbejdet som tonemester på en lang række tv-serier, fiktions- og dokumentarfilm, bl.a. *In A Soldiers footsteps*, Mette Zerunith (dokumentar 2005); *Drømmen*, Niels Arden Oplev (spillefilm 2006); *Gasolin'*, Anders Østergård (dokumentar 2006); *Flying – confessions of a free woman*, Jenifer Fox (dokumentar tv-serie, 2006); *Den hemmelige krig*, Christoffer Guldbrandsen (dokumentar 2007); *Kunsten at græde i kor*, Peter Schønau-Fog (spillefilm, 2006).

FARLIG- HEDEN KAN LIGGE I STIL- HEDEN

AF PER MEINERTSEN

Hvilke overvejelser gør du dig når du påbegynder arbejdet på en dokumentarfilm? Skelner du f.eks. mellem de forskellige "genrer"?

"Jeg gør mig nok ikke så mange overvejelser, heller ikke over hvilken genre det er. Jeg læner jeg mig tilbage og ser filmen og finder ud af, hvad det er man prøver at fortælle. Hvad har den her fortælling brug for, for at blive fortalt på en god, anstændig og underholdende måde?"

Kan du sige noget om, hvorvidt du synes en scene virker bedst med lydene alene eller med pålagt musik.

"Det kommer meget meget an på hvad det er for en scene: om det er en poetisk scene, om det er en som tænker tilbage, om det er en refleksion på en svunden tid, eller om det er et eller andet der foregår nu og her og om det er en refleksion på dette. Som udgangspunkt er den autentiske lyd på stedet med til at give troværdighed til scenens udtryk. Jeg syntes ikke nødvendigvis musik fratrækker troværdighed, men afhængigt af hvad scenen handler om, så må musikken være underlagt de reelle lyde som er foran kameraet, om det så er en som sidder og taler eller det er nogen som står og arbejder.

Når man zapper rundt og kommer til f.eks. de store

amerikanske tv-kanaler, så der er det væg til væg musik hele tiden. Det giver sådan en behagelig tapet-agtig følelse; så kan fjernerne stå derhenne og fortælle om vilde dyr, som spiser hinanden, eller fortælle om nogen som har skudt hinanden – der er ligesom en akvarieagtig oplevelse over det.

Når musikken bliver brugt voldsomt og unuanceret, filtrerer den farligheden i den virkelighed, som filmen egentlig handler om, væk. Det distancerer farligheden, hvorimod det – hvis musikken var brugt mere dynamisk, udfra en dramaturgi – ville gøre filmen meget farligere. Farligheden kan ligge i stilheden, den kan ligge i et tonefald eller i den måde den ene store hanløve vrisser ad den anden på. Jeg bruger ordet 'farlighed' i overført betydning: pågænhed eller vedkommenhed er måske nok rigtigere ord at bruge."

Hvis man/du skal fortælle noget intenst, hvordan mener du så det vil være en god måde at gøre det på?

"Jeg tror vi er ude i et område hvor det har lidt med smag at gøre. Der er nogen som vil sige, at musikken er med til at gøre følelsen intens omkring det det handler om. Det kan også være at musikken bare giver en oplevelse af at det er intenst, men at det ikke er det."

Kan du sige noget om, hvilken slags musik der vil virke dårligt til en given scene?

"Hvis en scene virker i sig selv, så har jeg ikke noget behov for at blive guided af musik. Omvendt – hvis en scene fungerer og den bliver understøttet eller suppleret af musik – så kan det sagtens være en større oplevelse, og dér kan en kontrapunktisk brug af musik også sagtens være en mulighed. Men også det kan overgøres.

Man kan grundlæggende have mange konceptuelle ideer og lave en plan for hvordan man vil bruge musik ned igennem en film, men når det kommer til stykket så er det egentligt rimeligt basalt et spørgsmål om, at enten virker det eller også virker det ikke."

Hvor megen indflydelse har du selv på omfanget af musik i en given fortælling.

"Når det handler om dokumentarfilm, så har man ofte siddet i meget lang tid og klippet. Når man så kommer til lydefterarbejdet, så er der en meget fastlåst holdning til hvor der skal være musik og hvor der ikke skal være det. I mange tilfælde er det naturligvis berettiget; men der er også en del musik der bliver insisteret på som faktisk er unødvendigt og som i værste tilfælde slører filmens udtryk.

I fiktionsfilmsammenhæng har jeg mange gange oplevet at instruktøren er nervøs for om filmen følelsesmæssigt går hjem, og der kan være en tendens til at pakke scener unødvendigt meget ind i musik. Dette kan også være situationen i dokumentarfilmsammenhæng, men her har jeg også oplevet, at man hen mod slutningen af efterarbejdsprocessen har fået opbygget den øvrige lyd sådan, at instruktøren har opdaget, at det fik stor effekt at fjerne musikstykker.

I nogle tilfælde kan musik og effekter bidrage til at styrke en dokumentarfilm, så man kan ikke sige, at når det drejer sig om dokumentarfilm skal der ikke være musik eller effekter. Men det kan være svært at finde en balance hvor man ikke overgør brugen. Man kommer let til at lægge en glasur på – et overtræk – så filmen kommer mere over i den underholdende ende af skalaen end den informative. Det kan komme til at virke som et filter mellem beskueren og filmen, så den ikke har sin vedkommenhed, sin farlighed, sin troværdighed." ■

JENS BØNDING

45 år / Uddannet tonemester fra Den Danske Filmskole i 1993. Har arbejdet som tonemester på over 30 spillefilm og en række dokumentarfilm, bl.a. *Anton*, Aage Rais (spillefilm, 1996), *Fear X*, *Pusher 2* og 3, *Nicolas Winding Refn* (spillefilm 2003, 2004 og 2005) og *The Prize of the Pole*, Staffan Julén (dokumentarfilm, 2007)

MED TASTA- TURET SOM DIRIGENT- STOK



I gamle dage komponerede filmkomponisten, så indspillede man med et orkester, og så fangede bordet. I dag laver den unge, danske komponist Simon Ravn fra lydproduktionsfirmaet Epic Sound sine kompositioner i computeren vha. et omfattende musikbibliotek af samples, der ligger færdigindspillede på forhånd. Dem kan han vride og vende, som han vil, mixe og lege med i kompositioner, der kan ændres i det uendelige i dialog med filminstruktøren. FILM har mødt ham til en samtale om hans arbejds-metode.

AF RIX UNTIDT

Hvordan adskiller du dig fra en 'traditionel' komponist?

"Hvor traditionelle komponister har deres blyanter, nodeark og klaver, sidder jeg med mit keyboard og mit computerudstyr, der kan afspille samples – altså lyde optaget af forskellige orkestre. Jeg har f.eks. violinerne og hele resten af orkesteret indspillet som separate samples – klar til, at jeg kan bruge dem og indspille, mens jeg ser billederne, og vurdere umiddelbart, hvordan det virker. Jeg kan afprøve timingen i det, mens jeg arbejder. En traditionel komponist er nødt til at have det hele oppe i hovedet. Jeg kan derimod sidde og høre det hele, mens jeg spiller." *Du siger, at du har et helt orkester liggende på din computer. Er det så et helt orkester? Hvis vi tager klaveret f.eks., er det så alle toner fra klaveret og med alle anslagsstyrker og tonelængder?*

"Ja, alle toner ligger indspillet og klar til brug. I praksis blander jeg mange forskellige indspilninger fra mange forskellige samples-samlinger, når jeg arbejder, for nogle samples-samlinger har f.eks. indspillet hver eneste tone, mens andre kun har indspillet hver tredje tone, og nogle har indspillet så og så mange lydstyrker ... Det er meget forskelligt; men efterhånden har man dækket det hele rimeligt godt. Hvad f.eks. angår flygler, er man helt oppe og have indspillet det hele med 16 forskellige anslagsfølsomheder, med og uden pedal og med låget lukket så og så meget, og med forskellige perspektiver – både publikums og pianistens. Der er en kæmpe fleksibilitet i samples-samlingerne i dag. Det er meget autentisk."

Hvordan foregår samarbejdet med filminstruktøren så? Får du noget film med hjem med besked om, at 'de her tre minutter, der skal der være noget underlægning' – eller hvordan?

"Sådan er det til en spillefilm. Til en dokumentarfilm, som *Milosevic on Trial*, som jeg lige har lavet musik til, er det imidlertid anderledes, fordi de klipper om i den hele tiden, så det er svært at sige, hvordan det helt præcist ender i sidste ende. Det er ikke sådan, at jeg får billederne og skal lave 'derfra og dertil'. Det er mere 'lav noget hertil, så fader vi det ud eller klipper lidt i det osv.'"

Desuden må man ikke manipulere på samme måde som på spillefilm, så det er ikke noget med, at hvis Milosevic slår hårdt i bordet, så skal der komme nogle dybe horn og sige 'BRMMH'.

Hvordan arbejder du? Når de f.eks. kommer og siger: "Nu skal du lave musik til Milosevic on Trial". Tager du så hjem og læser om det eller ser billeder af ham?

Hvordan bliver du inspireret?

"Jeg foretrækker egentlig ikke at kende for meget til manuskriptet, fordi jeg synes, at det er billederne, der skal inspirere mest. I dokumentarfilm skal musikken beskrive nogle stemninger mere end egentlig handling. Derfor var det omkring Milosevic-filmen vigtigt at snakke med instruktøren om, hvilke stemninger, der var brug for. Det måtte som nævnt ikke blive for stort eller for manipulerende, og det måtte ikke blive for følelsesladet."

Kom instruktøren, Michael Christoffersen, så også med sine bud?

"Ja, vi snakkede f.eks. om, at vi nok ikke skulle gå meget ud over at bruge strygere og klaver. Vi skulle f.eks. ikke bruge for mange træblæsere og messingblæsere, og det skulle ikke være *Star Wars*. Musikken skulle holdes på et helt andet niveau. Det var en udfordring at skulle lægge bånd på sig selv og sige: Det her skal ikke være for emotionelt. Det skal bare fungere som broer mellem scener. Det skal have stemning; men det skal ikke få dig til at græde. Det er ikke sådan, at når vi ser, hvor forfærdeligt det er for alle disse mennesker, så skal musikken få folk til at græde. Og når vi ser Milosevic, så skal musikken ikke være – sådan: 'Han er en ond person, og det skal vi rigtig fremhæve'. Det har været en kæmpe udfordring at prøve at begrænse sig selv i det følelsesmæssige. Jeg kan jo godt lide at arbejde med følelser i musikken.

I sidste ende hyrede vi en solocellist, for at få noget menneskeligt ind i musikken i sidste ende, for at skjule noget af det mekaniske præg, computermusik nemt får – for at give filmmusikken noget mere nerve og liv."

Er det det eneste, man gør for at maskere, at det er computermusik – eller er der andre og mere nørdede tricks, du bruger for at sikre liv og nerve i musikken?

"Der er selvfølgelig masser af nørdede tricks. Ofte kan man jo ikke bare sige, 'nå, vi skal have en solocellist' – det vil jo ikke passe i alle sammenhænge. På *Krummerne – så er det jul igen*, som jeg også har lavet musik til, er det hele lavet på computer. Så drejer det sig meget om at balancere niveauerne mellem de forskellige instrumenter rigtigt. Det er nøglen til at få det til at lyde ægte. Man er nødt til at arbejde meget med samples for at få balanceret niveauerne rigtigt i forhold til hinanden og lave dynamik, så det lyder, som om man sidder foran et orkester, hvor en fløjte selvfølgelig ikke vil være ligeså gennemtrængende som tre trompeter.

Så når jeg laver musikken og indspiller lidt med de forskellige instrumenter, så sidder jeg specielt og styrer volumen og dynamikkerne. Det er to forskellige ting, som skal arbejde sammen for at få det endelige resultat til at være godt. Dynamikken laver man som regel ved at lave en cross fade mellem lydene, hvor man går fra f.eks. et *piano*-lydsample med violin til at spille forte til sidst. Der er det jo mere realistisk at have den rigtige lyd optaget af nogen, der faktisk spiller kraftigt til sidst, end at du bare skruer op for lydstyrken – det er noget andet. De to ting tilsammen gør, at du kan styre dynamikken i de enkelte instrumentgrupper ret præcist."

Kan du høre forskel på, om det er et 'ægte' symfoniorkester, eller om det er nogen, der har lavet det på computer?

"Ja, som regel kan jeg godt. Hvis man tager f.eks.

violin eller strygere, så er ret svært at lave 'legato' på computer. Og når jeg sidder og spiller med fjorten violinere, så har jeg én lyd, og så trykker jeg på én tangent, og så spiller de alle fjorten helt ens samtidig. I den virkelige verden rammer de imidlertid ikke helt præcist alle sammen – der vil være en forskel fra gang til gang, en variation, som du ikke har, når du arbejder med samples."

Hvad er fordelene for en filmskaber ved at vælge en komponist, der arbejder på computer?

"Fordelen er, at jeg kan lave ændringer meget hurtigt. Når jeg komponerer noget musik, så laver jeg det med alle instrumenterne. Jeg laver det måske ikke helt færdigt i første omgang, fordi jeg ved, at der skal være plads til rettelser og ændringer, så det vil være spildt arbejde at lave det helt færdigt. Men instruktøren kan hurtigt få et overblik over 'ok, er det sådan her, det skal lyde – eller er det ikke sådan det skal lyde?'"

Der må vel også være en økonomisk fordel?

"Det er der også. Det er blevet mere tilgængeligt for film, som måske tidligere ikke kunne have haft den her slags musik. *Krummerne*-filmene f.eks. har jo indtil nu, så vidt jeg husker, været noget med en synthesizer og lidt highhat og sådan noget. Ikke det store orkester. Men *Krummerne – så er det jul igen*, som kom i november sidste år, var jeg som sagt så heldig at få lov at lave musik til. Morten Lorentzen var instruktør, og han er også den store Hollywood-Spielberg-Williams-osv-tilhænger, så vi blev hurtigt enige om, at det skulle være det store show. Så jeg fik lov at give den rimeligt meget gas med Hollywood-musik. På sådan en film er der ikke budget til at optage i Prag eller nogen andre steder." *Hvor tror du, at du og dit fag er henne om ti år?*

"Jeg tror stadig, at der vil være plads til både det rigtige orkester og det computerskabte orkester, hvis man kan kalde det sådan – og en kombination af dem. Om samples-udviklingen så når så langt, at der er færre og færre film, der vil bruge et rigtigt orkester; det tror jeg ikke. Jeg tror kun, at det giver nogle flere muligheder for de film, der ikke har et budget til en rigtig orkesterindspilning. De kan få et resultat, de ellers ikke ville have kunnet få. De store film vil stadig vælge at få indspillet med et orkester, tror jeg. De har pengene, så det betyder ikke det store."

Her til sidst: Har du en drømmeopgave?

"Ja, det har jeg. Altså, jeg ville godt lave en fantasy-film eller den næste *Harry Potter* eller *Indiana Jones* eller – eller sådan noget. Det er vel de fleste filmkomponisters drøm, et eller andet sted – at lave sådan en rigtig stor Hollywood-ting." ■

SIMON RAVN

komponist i Epic Sound. Har bl.a. komponeret orkestermusik til: *Milosevic on Trial*, *Anja og Viktor – brændende kærlighed*, *Krummerne – så er det jul igen*, *Bølle Bob* og *Smukke Sally*, *Ainoa*, *Historien om en mor* samt orkestermusik til biograftrailerne for *Drømmen*, *Mørke*, *Dear Wendy* og *Brødre* og sammen med kollegaerne i Epic Sound: Lyd til brands som Coca-Cola, Disney, LEGO, Stimorol, Sky, Pfizer, Ecco m.fl., Lyd til mere end 60 computerspil og multimediepræsentationer.

EPIC SOUND / www.epicsound.com

Er et lydproduktionsfirma med speciale i originalmusik, lyddesign, stemmer og lokalisering. Firmaet blev stiftet i 2002 af lyddesigner David Filskov og komponisterne Simon Ravn og Asbjørn Andersen.

MÅ VI VÆRE (U)FRI!?

”Selvom det frie kamera har understøttet nye kvalitetsfilm (...) var det til at forvente, at visse filmskabere ville gøre oprør eller i det mindste revidere og raffinere præmisserne (...) For mig at se er der tre instruktører, der kreativt har reageret på det, der er blevet det dominerende udtryk og den dominerende stemning i dansk film.” Læs David Bordwell om Christoffer Boe, Simon Staho og von Trier.

AF DAVID BORDWELL / PROFESSOR EMERITUS
/ UNIVERSITY OF WISCONSIN

Filminstruktøren Ole Christian Madsen sagde om indspilningen af *Prag*: “Vi arbejdede meget dynamisk med udtrykket, frit i forhold til kameraet – det har vi gjort gennem de seneste 10 år i Danmark.” (FILM#50, s. 17) Vi ved med det samme, hvad det er Madsen taler om: Det håndholdte, impulsive look, der efterhånden er blevet en væsentlig stilistisk tradition i verdensfilmen. Der er masser af fortilfælde for denne tilgang – fra Cassavetes’ værker til tv-serien *Homicide / Drabsafdelingen* – men dogmeinstruktørerne var med til at gøre den berømt. Thomas Vinterberg indså med det samme, at selvom dogmemanifestet prøvede at komme en visuel æstetik i forkøbet, “generede vi ved at følge reglerne noget, der på sin egen vis lignede en æstetik.” 1)

Hvad var så denne æstetik? Mest åbenlyst handlede den om spontan realisme: Det håndholdte kamera og fraværet af supplerende lyssætning kunne give filmen en dokumentarisk aura. Dogme-æstetikken fremkaldte samtidig en følelse af bevidst råhed, der brød med studieproduktionernes sømløse flow. Frem for alt var det en æstetik, der handlede om skuespillerpræstationen. Indramningen og klipningen nægtede at gøre skuespilleren til en del af et overordnet visuelt design. I stedet snoede kameraet sig rundt om skuespilleren i forsøget på at fange øjeblikke af følelsesmæssig sandhed. Skuespillerne, ikke kulisserne eller kompositionen, blev midtpunkt. Det er ikke så underligt, at dogme-filmene bragte adskillige nye stjerner frem i lyset.

De forskellige instruktører opfattede ganske vist påbudet om det frie kamera på forskellige måder.

I *Mifunes sidste sang* brugte Søren Kragh-Jacobsen teknikken på en forholdsvis traditionel måde med omhyggelig matchcutting, der udglattede det visuelle forløb. *Idioterne* var langt mere flosset, hvor von Trier understregede grelle spring i lyd og billeder. I *Festen* muntrede Vinterberg sig med at mangedoble vinklerne ved at bruge små, håndholdte DV-kameraer, der gav vilde billedrammer og desorienterende klip.

Uden for Danmark er der dog ikke mange instruktører, der har beskæftiget sig særligt meget med disse nuancer. Stilen er i dag blevet mainstream. Det var allerede ved at ske, da Soderbergh erklærede, at *Traffic* var hans ‘dogmefilm,’ hvorefter han ignorerede næsten alle manifestets regler og udelukkende forbandt bevægelsen med den frie kamerastil. Den samme tilgang ligger i dag bag genrefilm som *The Bourne Supremacy / Bourneduellen* og prestigeproduktioner som *Bobby* og *Babel*. Teknikken kan – uden på nogen måde at fremhæve det realistiske eller bryde med Hollywoods konventioner – bruges til alle slags film.

De fleste danske instruktører har taget det frie kamera til sig, men visse har dog indset, at teknikken efterhånden er blevet konventionel. De har forsøgt at forny deres filmsprog, og jeg tror, at de ved at gøre det har konfronteret nogle af de mest tankevækkende dimensioner ved filmkunsten. Jeg vil påstå, at det frie kamera ved sin sejrsgang har tvunget instruktørerne til at tænke over et meget grundlæggende spørgsmål: Hvorfor stille kameraet det ene og ikke det andet sted?

AT INDRAMME OG PEGE

De første filmfolk i historien brugte ikke frit kamera. For at optage stabile, skarpe billeder var det nødvendigt at forankre kameraet til et stativ. Når man filmede

arbejdere på vej ud fra fabrikken eller et tog på vej ind på stationen, måtte man vælge den vinkel, der bedst beskrev handlingen. Når man filmede skuespillere, der fremførte en historie, måtte man iscenesætte handlingen omkring kameraets ene øje og flytte rundt på de optrædende inden for rammen, efterhånden som scenen udviklede sig. Frem for alt var der ikke store muligheder for at redigere inden for den enkelte scene. I de første ca. 20 år af filmens levetid tvang kameraets fastlåsthed instruktøren til at vælge én overordnet position til kameraet.

Det var ikke indtil midten af 1910’erne, at instruktørerne konsekvent begyndte at bryde scenerne op i flere optagelser filmet fra flere forskellige synsvinkler. Klipning åbnede muligheden for, hvad man kan kalde det allestedsnærværende kamera. Det gjorde det muligt at indfange scenen i et ubegrænset antal optagelser og fra alle vinkler. Hvorfor ikke klippe fra et normalperspektiv til en lav vinkel eller fra nærbillede til ekstremt langbillede?

De svimlende muligheder ved klipning gjorde det desto vigtigere, at instruktøren fandt det bedste sted for kameraet at stå. Ved at sætte skuespilleren i centrum, fremhæve et blik, en gestus eller et betydningsfuldt objekt skulle hver optagelse bidrage til at gøre historien så forståelig som muligt. Som datidens æstetikere udtrykte det, blev iagttageren en ‘ideelt placeret tilskuer’ til hver eneste del af handlingen. Et af resultater var den klassiske, amerikanske filmfortælletradition, ‘kontinuitetsstilen’, som man finder i mesterværker fra 1920’erne af Lubitsch, Chaplin, Ford, Keaton, Lloyd og mange andre.

Det samme synspunkt har også præget de instruktører, der har vendt omfattende klipning ryggen. Béla Tarr, Theo Angelopoulos og mange andre aktuelle



Offscreen Foto: David Bordwells framegrab

instruktører har iscenesat hele scener i langvarige optagelser. Mens disse instruktører satser på kamera-bevægelser, er der andre, som Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liang og Jia Zhang-ke, der har taget de gamle mestres udfordring meget alvorligt. De kan finde på at optage en hel scene fra én fast kameraposition. Alt satses på en enkelt beslutning: Valgte instruktøren den rigtige plads til kameraet?

De fleste amerikanske instruktører har stillet sig tilfreds med en ny variant af den klassiske praksis, som jeg har kaldt 'intensiveret kontinuitet'. Scenerne er sat sammen af mange nærbilleder af skuespilleren, og klippene er timet til replikudvekslingen. Men det er en taktik, der undergraver styrken ved den velvalgte kameraindstilling. Alene antallet af optagelser (i visse tilfælde intet mindre end 3000

pr. film) mindsker vægten af den enkelte optagelse. Da instruktøren samtidig ikke behøver iscenesætte komplicerede totalbilleder, bliver det visuelle design mindre præcist kalibreret. Efter et *establishing shot*, der udelukkende informerer os om scenens geografi, kan man nøjes med at lave nærbilleder og skud over skulderen. Det er i dag almindeligt for instruktører at bruge to eller flere kameraer for at få, hvad de er ude efter – som det kendes fra tv. Der er ikke længere ét rigtigt sted for kameraet. Der er mange mere eller mindre rigtige, omtrentlige positioner.

Det frie kamera i dogmefilmene og deres efterfølgere tog denne omtrentlige *framing*-æstetik til nye højder. Peter Schepelern fortæller i FILMs Dogme-særnummer (s.11, 2005), at von Trier opfatter det sådan, at kameraet enten kan bruges til at *indramme* eller *pege*. Når man rammer ind, indpasser skuespilleren sig til kameraets placering. Når man peger, indpasser kameraet sig til skuespilleren og udsøger godbidderne i takt med, at skuespillet ud-

”Ved at underkaste det frie kamera et stramt udgangspunkt dramatiserer Boe/Bros ‘subjektive’ billeder det problem, som alle danske instruktører står overfor, når de vil undgå, at deres film ser slikkede ud, og samtidig gerne vil bevæge sig ud over dogmes kanoniserede råhed. Ved at skabe et ufrit kamera opfordrer *Offscreen* filmskaberne til at erklære sit ansvar for hver eneste optagelse, også selvom det ansvar føjer et nyt lag til fiktionen.”

”I *Offscreen* (...) ved man hele tiden præcist, hvorfor kameraet er, hvor det er. Det er i hænderne på skuespilleren Nicolas Bro, det sidder på hans bord eller i hans lænestol, alt imens Bros liv går i opløsning.”

vikler sig. I stedet for en ideel kameraindstilling får man noget væsentligt mere tilfældigt. Hvis en skuespiller pludseligt vender sig bort, må man klippe til en anden vinkel eller dreje kameraet for at følge med. Som det er tilfældet med intensiveret kontinuitet, er der så mange klip og nye billedrammer, at det mindsker den enkelte optagelses udtrykskraft.

Det er det, der giver de tidlige dogmefilm deres nervøse, undersøgende karakter. Kameraet giver indtryk af, at det forsøger at opsnappe de bedste øjeblikke fra en konstant omskiftelig situation. At holde denne højtspændte ængstelse hele scenen igennem har optaget von Trier snart sagt fra begyndelsen, og det ses stadig i hans bemærkning om, at *Direktøren for det hele* gjorde det muligt for ham at udelade psykologiske udviklingstrin i scenen og ”lave peaks hele tiden”. Bagsiden af medaljen er, at det frie kamera fratager instruktøren ansvaret for, hvor kameraet skal stå. At opfange højdepunkter berettiger en irregulær stil.

OFFSCREEN OG ONSCREEN

Selvom det frie kamera har understøttet nye kvalitetsfilm – solide manuskripter, nuancerede skuespillerpræstationer, samfundsrelevant drama – var det til at forvente, at visse filmskabere ville gøre oprør eller i det mindste revidere og raffinere præmisserne. Måske fordi ny dansk film har været så tæt forbundet med denne stilistiske tendens, har flere instruktører indset nødvendigheden af at stille spørgsmålstegn ved den og i en vis udstrækning gå videre. For mig at se er der tre instruktører, der kreativt har reageret på det, der er blevet det dominerende udtryk og den dominerende stemning i dansk film.

Christoffer Boe pegede allerede i sin første spillefilm på behovet for at bygge videre på traditionen. Med tidsforløb, der snor sig omkring storbyers topografier, kan *Reconstruction* og *Allegro* siges at om-arbejde Resnais til Google Earth-generationen. Boe bruger her den håndholdte stil på en usædvanlig impressionistisk måde. Det impulsive *point-and-grab* kameraarbejde passer godt til Boes nyromantiske handlingstråde, der skaber en lyrisk storbystemning med mindelser om Leos Carax's *Les amants de Pont-Neuf* og Wong Kar-wais *Duo luo tian shi* / *Fallen Angels*. I *Offscreen* prøver han dog noget helt andet. Her ved man hele tiden præcist, hvorfor kameraet er, hvor det er. Det er i hænderne på skuespilleren Nicolas Bro, det sidder på hans bord eller i hans lænestol, alt imens Bros liv går i opløsning.

Bro sætter sig for at filme sig selv over et år og låner et kamera af Boe. Som en besat filmer han sin kone Lene. Han begynder at opsøge møder udelukkende for at filme dem. Hans uafledige, til tider fordækte filmen fremmedgør Lene, der ender med at forlade ham. ”Nu har jeg en kærlighedsfilm uden

kærlighed”, som han siger. Et spil med spejle tager sin begyndelse. Med hjælp fra en skuespillerinde iscenesætter Bro sin kones afsked, men med variationer. Som en instruktør, der har brug for 100 % dækning af hver eneste begivenhed, køber han flere kameraer. Til sidst har han forvandlet sin lejlighed til et fængsel fyldt med kameraer, der overvåger alt, hvad han foretager sig. Det blodige klimaks på hans *amour fou*, hans gale kærlighed, er fuldt dokumenteret på video, ligesom filmens slutning, hvor han er helt smurt ind i blod, men bliver ved med at filme.

Bro/Boes pseudodagbog genkalder *Georg* (1964), David Holzman's *Diary* (1967), *Coming Apart* (1969) og Oshimas *Tokyo Senso Sengo Hiwa* / *Story of a Man who Left His Will on Film* (1970) såvel som Alain Cavalliers nonfiktive DV-erindringer *Le filmeur*. Men hele udgangspunktet med en berømt, der opsluges af at filme sit liv, tager dagbogskonceptet nye steder hen. *Offscreen* lægger ud med overskrifter, der fortæller, at Bro er forsvundet og at Christoffer Boe vil bruge båndene til at genskabe begivenhederne, så en smule finpudsning er at forvente. En stor del kunstighed sniger sig dog ind. Glatte lydovergange skjuler, hvad der ville have været pludselige klip på lydsporet til en dokumentarfilm. Man ser *shot/reverse-shot*-samtaler, som Bro umuligt kunne have filmet så fuldstændigt. Under det hektiske klimaks kan de ekspressionistiske billedrammer tilskrives mismatched kameraer, men de skæve vinkler fungerer samtidig helt traditionelt ved at afspejle hovedpersonens stigende mani.

Ved at underkaste det frie kamera et stramt udgangspunkt dramatiserer Boe/Bros ’subjektive’ billeder det problem, som alle danske instruktører står overfor, når de vil undgå, at deres film ser slikkede ud, og samtidig gerne vil bevæge sig ud over dogmes kanoniserede råhed. Ved at skabe et *ufrit* kamera opfordrer *Offscreen* filmskaberne til at erklære sit ansvar for hver eneste optagelse, også selvom det ansvar føjer et nyt lag til fiktionen.

”I *Bang Bang Orangutang* må man overveje den mulighed, at handlingen måske eller måske ikke er begrænset til et enkelt køretøj. Kameraet, der var stramt fastbundet i *Dag og nat*, får lidt mere frihed her, det er så at sige på ledsaget udgang. Men det kræver dog stadigvæk, at man registrerer hver eneste optagelses nøjagtige eksistensberettigelse.”

AT BØJE REGLERNE

Det ufri kamera optræder i en anden rolle i den seneste film fra en anden ung instruktør, Simon Staho. Allerede i sin debutfilm *Vildspor* – et neo-noir drama om to venner, der bliver indhentet af deres fortid – havde Staho vist, at han mestrede den frie kamera-teknik. Hans kortfilm *Nu* var helt anderledes, en skæbnefortælling filmet i lange, statiske optagelser. *Dag og nat* går meget længere i retning af stilistisk stramhed, som den kombinerer med barskt psykodrama. Fortælleren lader os med det samme vide, at Thomas, der kommer kørende i sin bil, vil begå selvmord, inden dagen er omme. I løbet af filmens 86 minutter fornærmer han sin søn, vrager sin elskerinde, lader sig skille fra sin kone, går i flæsket på sin forretningspartner, tyranniserer sin søster, siger farvel til sin senile mor og hyrer en prostitueret til at slå sig ihjel. Scenerne udspilles som en række samtaler mellem to personer. Det hele anskues fra blot to kamerapositioner, der begge er forankrede til bilens kølerhjul: Den ene vinkel viser Thomas bag rattet, den anden hans passager. De fleste af scenerne udspiller sig, mens Thomas kører rundt i trafikken eller standser for at tale med nogen. Ind imellem forlader figurerne også bilen eller ses gennem en af ruderne.

Det kan umiddelbart virke som en gimmick afledt fra Kiarostamis *Ta'm e guilass* / *Taste of Cherry* eller *Ten*, men grebet viser sig her at være stilmæssigt strikser og mere gennemskueligt i forhold til historien end Kiarostamis mesterlige øvelser i drive-through-filmkunst. *A Taste of Cherry* har et større udbud af kamerapositioner end Stahos film, og kapitlerne i *Ten* udfolder en suite variationer over, hvem der taler, hvem der ses og hvordan scenerne er klippet sammen. Staho er på én gang mere ensporet og mere traditionel end Kiarostami. Scenerne i *Dag og nat* udspiller sig i en bil, fordi Thomas er ved at få alting på plads på sin sidste dag, og han har ikke meget tid tilovers til at gå ind i lejligheder eller



Dag og nat Foto: David Bordwells framegrab



Bang Bang Orangutang Foto: David Bordwells framegrab

”At Staho nægter at forlade sine hovedpersoner, at han insisterer på en privilegeret kameraindstilling, bliver formelt tilfredsstillende, som en vandrede melodi der vender tilbage til udgangspunktet.”

barer. Ved at begrænse handlingen til bilen giver Staho os den ene skæbnesvangre, uigendrivelige konfrontation efter den anden – udelukkende peaks, som von Trier ville sige.

De uforanderlige kamerapositioner gør det muligt at fremhæve skuespillet i lige så høj grad som den frie kameratilgang, men de opfordrer os også til at lægge mærke til små detaljer, f.eks. hvordan bilvinduerne dugger til under nogle af skænderierne. Den brede anamorfe ramme, der sætter personerne ud af centrum, gør desuden landskabet lige så nærværende som figurerne inde i bilen. Optagelserne præsenterer ikke nogen overlappende områder mellem de to skuespillere, hvilket tilbyder Staho nogle usædvanlige kompositioner på kanten af rammen samt nogle meget sigende tomme kompositioner. I *Dag og nat* er kameraets placering ikke motiveret i forhold til historien, som i Boes *Offscreen*. Rammen fungerer udelukkende som et rumligt udgangspunkt. Alt, vi ved om historiens handling, er bestemt af den binære kameraopstilling.

Der er mange film, der går ud fra, at man kender historien fra en tidligere film (tænk blot på *Pirates of the Caribbean 2*), men Stahos anden spillefilm *Bang Bang Orangutang* derimod går ud fra, at publikum kan huske den foregående films stil. I *Bang Bang Orangutang* må man overveje den mulighed, at handlingen måske eller måske ikke er begrænset til et enkelt køretøj. Kameraet, der var stramt fastbundet i *Dag og nat*, får lidt mere frihed her, det er så at sige på ledsaget udgang. Men det kræver dog stadigvæk, at man registrerer hver eneste optagelsesøjeblik eksistensberettigelse.

Staho løsner på konceptet allerede fra starten, da vi ser den højrøvede forretningsmand Åke skride over en parkeringsplads og nedgøre en medarbejder. Men så snart Åke sætter sig ind bag rattet af sin firhjulstrækker, er vi tilbage i den fastlåste metode, og han filmes fra kun to vinkler. Da tragedien slår ned, trækker kameraet sig længere væk, men snart efter er vi tilbage til konceptet fra *Dag og nat*, som da Åkes forsøg på at deltage i sin søns begravelse

ses gennem førervinduet. Da Åke begynder sit lange eksil fra sit velbjærgede liv, kører han taxa, og vi hægtes på ham og hans passagerer.

Herfra udspiller hovedparten af scenerne sig i taxaen, filmet fra de velkendte positioner. Men der er slækket på reglerne. Staho giver os en ny vinkel direkte på forruden, så vi kan se, hvad der sker lige bagved bilen. Kameraet forlader nu bilens forsæde, men handlingen finder stadig sted i nærheden af bilen. Eller der er kun én optagelse – som ved Åkes telefonsamtale med sin kone, der ikke vil vide af ham – og den viser hendes side af samtalen. Eller vi deler i meget kort tid en anden figurs synsvinkel, som da Linda forlader sin lejlighed og opdager Åke, der sover i sin taxa. *Bang Bang Orangutang* giver os små doser konventionel filmkunst – indskudte landskaber, orienterende totalbilleder, klip væk til andre figurer – men indlejrer dem i de billedlige forudsætninger, der blev etableret i den tidligere film. En stram stilistisk regel er nu blevet til en fleksibel ledetråd.

Et resultat er, at slutscenen får større styrke. Alene i sin taxi – først med sin datter og siden med sin kone – ser Åke alle sine fejltrin i øjnene. Da politiet ankommer uden for billedet, ved vi, at kameraet godt uden egentlig at bryde filmens regler kunne vise os hele scenen. At Staho nægter at forlade sine hovedpersoner, at han insisterer på en privilegeret kameraindstilling, bliver formelt tilfredsstillende, som en vandrede melodi der vender tilbage til udgangspunktet.

HVAD FOR NOGEN REGLER?

Når man taler om regler og undtagelser, kommer man dårligt udenom dansk films største regelsætter Lars von Trier. Det er en kendt sag, at von Trier blev træt af ’designede’ film som *Forbrydelsens element* og *Europa* med deres omhyggelige billedlighed og klassiske iscenesættelse. *Riget*, der blev indspillet hurtigt til tv, overbeviste ham om dyderne ved det frie kamera, og han så sig aldrig tilbage. *Idioterne* var i al sin råhed med til at etablere den ’officielle’ dogmestil.

Alligevel virker det som om, von Trier ganske akut har anet kameraproblemet. Han kunne godt lide den frie kamerastils evne til at skabe skæve billedrammer og uforudsigelige klip, men det totalt tilfældige var ham fremmed (han betegner sig selv som en kontrolfreak) og i øvrigt kunstnerisk uigennemførligt. Som Schepele i ovennævnte artikel også påmindrer os, laver von Trier altid regler for at forme sine film. Både inden og uden for dogmegruppen har von Trier villet *styret tilfældighed*, kontrolleret kaos. Tilfældet trives bedst, når der er regler omkring.

Hvis der således ikke findes nogen bestemt grund til at stille kameraet et sted frem for et andet, kan man ligeså godt have masser og masser af vinkler. Til *Dancer in the Dark*, der på den måde nærmest blev en slags parodi på Hollywoods omklamrende dækning, blev der brugt op imod hundrede kameraer. Von Trier ønskede at give sin musical den samme effekt, man opnår med en direkte tv-transmission af en koncertbegivenhed, og skiftene mellem mange forskellige kamerapositioner fremkaldte således en fornyet fornemmelse af dokumentarisk realisme. Alligevel fortalte han Stig Björkman, at det ikke fungerede så godt, som det kunne have gjort: Han havde brug for tusinde kameraer til at dække det hele – det allestedsnærværende kamera så det batter.

De nøgne kulisser i *Dogville* og *Manderlay* gav den sædvanlige dogme-fremhævelse af skuespilpræstationerne, men her lod von Trier kameraerne gå mere i samspil med dramaet. Ved at glide ind i en scene og sno sig mellem personerne i det rumlige vakuum, kom kameraerne til at føles som medspillere. *De fem benspænd* markerer en tilbagevenden til rent mekanisk at følge reglerne og frembyder et andet spillerum for det viljefremkaldte tilfælde. Når von Trier giver Jørgen Leth et program for hver ny udgave af *Det perfekte menneske*, tvinger han ikke blot Leth til at bryde sine vaner, han superviserer også et værk, der på én gang er bestemt (af benspændene) og uforudsigeligt (takket være Leths undvigelse).

Von Trier behandler reelt Leth som en computer, der er tvunget til at tolke softwareinstruktioner. Von Triers seneste værk, *Direktøren for det hele*, bruger en mere blodløs mellemmand. Takket være Automavision™ kan handlingen nu indfanges af et batteri af computerstyrede kameraer, der hver især vælger en ramme ud fra en menu af valgmuligheder. Alle kameraerne er faste, men instruktøren har overgivet kontrollen med den endelige billedramme. Nu er alle kameraerne både styrede og ustyrede, frie og lænkedede.

Direktøren for det hele afviser dogmestilens varemærke. Kameraerne er stabile og faste. Men von Trier afviser dog stadig muligheden for, at der findes én kameraposition, der er bedst. I stedet for at opgive tilfældigheden ved det frie kamera, som *Offscreen* og *Dag og nat* gør det, udvider *Direktøren for det hele* grænserne for det. Omtrentlige billedrammer bliver normen, det sørger det mekaniske mellemlid for. Det afgørende er dog, at billedrammerne – når den menneskelige kamerafører først er elimineret – ikke længere er afhængige af skuespilleren. Den væsentligste begrundelse for det frie kamera er forsvundet. En menneskelig kamerafører kan aldrig være helt tilfældig i sit valg af billedrammer. Han/hun vil altid snuse sig frem til et følelsesmæssigt drama. I *Direktøren for det hele* gør kameraerne udelukkende,



Direktøren for det hele Foto: David Bordwells framegrab

hvad von Trier forventer. De peger blot.

Nu skal instruktøren forholde sig til en ny form for ansvar. Efter maskinen har valgt vinklen på optagelserne, er man nødt til at klippe. Hvilke optagelser tager man med? Hvordan påvirker klippene tilskueren? Boe og Staho satser ikke på klipningen. De følger den frie stil ved at lave korte optagelser og kæde dem sammen ved hjælp af traditionelle kontinuitetsforkrifter. Men nu hvor kameraerne i *Direktøren for det hele* tilfældigt genindrammer handlingen, er det

ikke sikkert, at klippene matcher personernes placering i billedet eller bevægelsen. Computeren kan afdække nye billedmuligheder, som et menneske aldrig ville have forestillet sig, men før eller siden bliver et menneske – instruktøren – nødt til at vælge mellem dem.

Von Trier vælger, som altid, det irriterende. Han har længe drømt om at få tilskueren til at lede efter det vigtigste i hver komposition og er derfor glad og tilfreds med, at publikum i *Direktøren for det hele*

ikke kan regne med ”at kigge efter hovedpersonerne i det gyldne snit” (FILM #55, s. 11). Selv et programmeret værk skal se chancebetonet ud.

Dansk film er begyndt at konfrontere problemerne ved den frie kamerastil. Med Boe, Staho og von Trier er der nye løsninger på vej. De er instruktører, der har erkendt, at for meget frihed hæmmer skaberkraften. Spillet med filmisk fortælle teknik kræver visse regler, om det så skal være nogen, man selv finder på. Vinderne af spillet bliver højst sandsynligt de filmkunstnere, der viser os noget nyt, samtidig med at de tager ansvar for, hvordan vi ser det. ■

”Von Trier vælger, som altid, det irriterende. Han har længe drømt om at få tilskueren til at lede efter det vigtigste i hver komposition og er derfor glad og tilfreds med, at publikum i *Direktøren for det hele* ikke kan regne med at kigge efter hovedpersonerne i det gyldne snit.”

1) Mette Hjort & Ib Bondebjerg: *The Danish Directors: Dialogues on a Contemporary National Cinema* (London: Intellect, 2001), s. 280.

WWW FILMSTRIBEN DK


FILMSTRIBEN

Stort billede

Fuld skærm

Nyheder

Film

Søg

Kom i gang

Om Filmstriben

10 nyeste

Mest sete



- Aben Osvald

-

-

Gratis test



- Valgaften

-

-

Nye film



- Den standhaftig...

-

-

Tema



- Ali Zaoua

- Den standhaftig...

- Karla Kanin på ...

GENRER

Action

Drama

Gyser

Komedie

Kærlighed

Musik

Science fiction

Thriller

KATEGORI

Animation

Dokumentar

Kortfilm

Novellefilm

Spillefilm

Undervisning

Velkommen til Filmstriben





Filmstriben er den første landsdækkende tjeneste i Danmark, hvor skoler og biblioteker kan se kort- og dokumentarfilm via nettet; på pc, tv eller storskærm. Filmstriben åbner den 28. marts med 160 udvalgte kort- og dokumentarfilm fra Det Danske Filminstitut.

Filmstriben vil løbende blive opdateret med nye film.

[Læs mere](#)

00:11

Aben Osvald (2001), 12 min.

NYHEDSARKIV



De fem benspænd Foto: Dan Holmberg



Valgaften Foto: Camilla Schiøler



Fogh bag facaden Foto: Framgrab



At være og at have Foto: Uoplyst

Filmstripen er den første landsdækkende tjeneste i Danmark, hvor skoler og biblioteker kan vise kort- og dokumentarfilm fra Det Danske Filminstituts katalog via internettet, på pc, tv eller storskærm.

Filmstripen.dk er udviklet af Dansk Bibliotekscenter i samarbejde med Det Danske Filminstitut. Planen er, at filmene inden længe også bliver tilgængelige for private biblioteksbrugere.

Filmstripen åbnede den 28. marts med 160 kort- og dokumentarfilm fra Det Danske Filminstituts samling. Blandt titlerne er populære kortfilm som Anders Thomas Jensens *Valgaften* og *Ernst og Lyset*, danske dokumentarfilm som Lars von Trier og Jørgen Leths *De fem benspænd*, Anne Wivels *Menneskenes land - min film om Grønland*, Christoffer Guldbrandsens *Fogh bag facaden*, samt internationale klassikere som *At være og at have*. Filmstripen vil løbende blive opdateret med nye film, og efterhånden som ressourcerne tillader det, vil Filminstituttet få en række ældre titler digitaliseret, så de også kan blive tilgængelige via nettet.

STØRRE TILGÆNGELIGHED

De mange kort- og dokumentarfilm fra Filminstituttet er gennem en årrække blevet solgt til skoler og biblioteker gennem Dansk BiblioteksCenters netbutik (netbutik.dbc.dk) og fra DFI-kataloget (dfi.dk/katalog). Her har skoler, foreninger, biblioteker og klubber kunnet købe filmene på vhs og dvd. Siden januar

2003 er alle nye titler kun udgivet på dvd, mens en del ældre titler stadig kun findes på vhs. Også private har gennem det sidste års tid kunnet købe en række af titlerne, gennem netbutikken www.kortogdok.dk, som er etableret i et samarbejde mellem Producentforeningen, Filminstituttet og Dansk BiblioteksCenter.

Filminstituttet har gennem flere år været med i adskillige forsøg med at distribuere film over nettet, men først med åbningen af Filmstripen er det nu muligt for skoler og biblioteker over hele landet at se og vise kort- og dokumentarfilm via nettet.

Teknisk set bliver filmene *streamet*, dvs. de bliver sendt som en video-stream (en billed- og lyd-'strøm') til brugerens computer samtidig med, at brugeren ser filmen. På denne måde behøver man ikke at downloade hele filmen på computeren, før man kan se den. Filmen vises umiddelbart på skærmen (eller på et tilsluttet tv eller storskærm), når brugeren trykker "play". Under visningen kan filmen sættes på pause og spoles frem og tilbage, som man ønsker.

Man kan finde listen over filmtitler, der nu er tilgængelige via nettet, både på Filmstripen, i DBCs netbutik og i DFI-kataloget. Fra DFI-kataloget er der direkte links til de enkelte titler, der kan streames.

KVALITET I TOP

Det har været vigtigt for både Filminstituttet og DBC, at kvaliteten på filmene på nettet er i top, og billedkvaliteten er derfor godkendt af Danske Instruktører og Danske Dramatikeres Forbund. Filmstripen tjekker automatisk båndbredden hos brugeren og streamer i den kvalitet, der giver det

bedste resultat hos modtageren. Afhængig af båndbredden foregår det med 850 Kbit/s, 1600 Kbit/s eller 2 Mbit/s. Den bedste af de tre kvaliteter svarer til en dvd-film.

BILLIGE ABONNEMENTSORDNINGER

Filminstituttet har ønsket, at der etableres abonnementsordninger, hvor brugerne har ubegrænset adgang og ikke skal betale ekstra, hvis filmene bruges ofte og meget.

Biblioteker kan tegne abonnement med ret til ubegrænset visning på biblioteket. Abonnementet gælder for et år og omfatter alle bibliotekets pc'er og prisen pr. kalenderår er 25 øre (ekskl. moms.) pr. indbygger i kommunen. I første omgang kan filmene kun ses på biblioteket, men DBC arbejder sammen med Producentforeningen på i løbet af 2007 at kunne gøre ordningen tilgængelig for private lånere også.

Skoler og uddannelsesinstitutioner tegner ligeledes abonnement på årsbasis til ubegrænset brug i undervisningen på alle skolens pc'er. Abonnementspris i 2007 er 2.000 kr. (ekskl. moms). Man kan desuden downloade gratis undervisningsmateriale til filmene både fra Filmstripen og fra DFI-kataloget.

FILMSTRIBEN fordele

- Ingen ventetid, mens (tunge) mediefiler downloades
- Ingen vanskelige download-procedurer
- Indholdet er umiddelbart tilgængeligt
- Ingen brug af lagerplads på pc'en
- Ingen ventetid i forbindelse med køb og forsendelse (som ved fx køb af dvd)
- Ubegrænset brug i abonnementsperioden

NYE FILM I DET DANSKE FILMINSTITUTS DISTRIBUTION



AT TEGNE / DET VI SER

AT TEGNE

21 filmiske noter og visuelle essays. 90 min. *At tegne* er en rejse ind i tegnerens arbejdsproces optaget på Den Klassiske Tegneskole på Ny Carlsberg Glyptotek. Lederen af denne traditionsrige skole, Asbjørn Jakobsen, fører de unge elever gennem æstetikken, teknikken og de eksistentielle spørgsmål, som opstår i tegneprocessen.

DET VI SER

Det vi ser følger fire unge kvinder og deres tegneprocess. Undervejs møder vi skulpturerne på Glyptoteket og tegnelæreren Asbjørn Jakobsen. *At tegne* er kun delvist et håndværk. Ligeså vigtigt er det at gøre sig klart, hvad der er betydningsfuldt for den, der tegner – som menneske.

148 min. Danmark, 2006 / Instr. Lotte Mik-Meyer
Prod. Barok Film A/S



BIRDS AND BELLS

Birds and Bells er rettet mod gymnasiernes musikundervisning. Undervisningsmaterialet fokuserer på ét stykke musik *Birds and Bells* af komponisten Bent Sørensen. Materialet består af en dvd med to korte film og en cd med musikstykket.

Den første film lader komponisten fortælle om sine arbejdsmetoder og inspirationskilder og giver hermed et indblik i, hvad det vil sige at skrive musik, at få inspiration og helt konkret skabe et værk. Den anden film lader seks unge lytte til musikken og frit associere ud fra deres auditive oplevelser. Eleverne får mulighed for at spejle sig i de medvirkendes direkte og uformidlede møde med musikken.

Underviseren bestemmer selv i hvilken rækkefølge, filmene vises. Det anbefales at spille selve musikstykket først.

26 min. Danmark, 2006 / Instr. Cassandra Wellendorf / Prod. Cassandra Wellendorf



DUFTEN AF BEIRUT

En roadmovie om et svundet liv i Mellemøstens Paris og en borgerkrig, der skilte to elskende ad. Et lands og et menneskes skæbne går hånd i hånd, når vi følger Brittias rejse tilbage, hvor hendes drømme strandede for 25 år siden. Filmen følger Brittias gensyn med det sted, som engang var fristed for arabiske oliebaroner og europæiske turister. Her levede Britta i 12 eventyrlige år et eksklusivt liv med adgang til paladser og araberheste, i et kærlighedsforhold til prins Habib. Da krigen brød ud, blev de tvunget fra hinanden, og Britta måtte flygte hjem til Danmark. Siden har Britta levet alene – i uvished om Habibs skæbne. Sammen med instruktøren rejser hun nu tilbage for at finde svar i et Beirut, der står vaklende og afventende tilbage efter en massiv borgerkrig i et Mellemøsten, der er dybt splittet.

53 min. Danmark, 2006 / Instr. Dorte Høeg Brask
Prod. Barok Film A/S



FILMHITS FOR BØRN 4

Filmbits for børn er en dvd-serie med kvalitetsfilm til mindre børn. Serien indeholder et bredt udbud af de mest efterspurgt og elskede klassikere og helt nye film fra Det Danske Filminstitut.

Filmbits for børn 4 er til børn fra 3 år – en perlerække af film i alle genrer: små finurlige tegnefilm, korte fiktionsfilm og inspirerende dokumentarfilm. Fortællinger om børn for børn. Historier fortalt i levende billeder, der rammer børn i øje, øre, hjerne og hjerte. Film for de helt små, der er enkle og trygge og film for de lidt større, der udfordrer og giver stof til eftertanke.

Film: *Krig og kager*, *Birdland – dream a little dream of me*, *Schbbhl!*, *Med tog i Indien*, *Sut slut finale*, *Mis med de blå øjne*, *Ballerina*, *Mortens badebold*, *Manden der var akrobat*, og *Binke kan ikke flyve*.

103 min. / Instr. K. Platoú, J. Hastrup, Lennart og Ylva-Li Gustafsson, C. Holbek Trier, L. Møller, S. Tomas, P. Hausner, K. Zeman, V. E. Saunders, S. Azedien, C. Løfberg Kunze, J. Wellendorf



GASOLIN'

Gasolin' er historien om, hvad der blev af Danmarks største rockband nogensinde. Det er den sande historie om et utroligt sammentømret band, som formåede at bruge det meste af deres vågne timer sammen over en niårig periode med daglige konflikter. De havde vilde ambitioner fra den spæde start, og selv når tingene virkelig gik helt galt, som da de forsøgte at erobre Amerika, – holdt de stædigt på deres tro om, at alt er muligt. 'Grib dagen og alle dens muligheder' – er moralen med historien. Fulgt af den legendariske musik er filmen en celeber rejse ind i Gasolin's univers krydret med ånden fra den tid. En ånd som mange mennesker stadig ønskede var repræsenteret i dag.

88 min. Danmark, 2006 / Instr. Anders Østergaard / Prod. Cosmo Film Doc ApS



MIN BEDSTE LÆRER

For mange har mødet med en lærer haft en afgørende betydning. At møde en person, som værdsætter den enkelte elevs evner og giver dem lyst til at lære og udvikle sig. Det kræver lærere, der ikke bare er fagligt dygtige, men autentiske mennesker, der tør bruge deres egne følelser og erfaringer i klasselokalet. I dokumentarserien *Klasselæreren* følger vi Camilla Hoffmann – en usædvanlig kompetent og nærværende klasselærer – igennem et hårdt skoleår. Camilla Hoffmann arbejder på Hylleholt skolen i landsbyen Fakse Ladeplads, og filmholdet skildrer hendes arbejde med de enkelte elever og deres forskellige problemer: præstationsangst, pige-konflikter, ordblindhed og mobning. Gennem samtale, nærvær og en til tider barsk konfliktløsning formår Camilla at styrke elevernes selvtilid og hele klassens fællesskab.

100 min. Danmark, 2006 / Instr. Louise Kjeldsen, Louise Detlefsen / Prod. Cosmo Film Doc ApS, Selskabet ApS



MIT DANMARK

Danmark blev en lille smule koldere, da 12 tegninger af profeten Muhammed satte sindene i brand. *Mit Danmark* er instrueret af 10 danske filminstruktører, og 10 danskere med arabiske rødder fortæller om deres Danmark. Vi møder den professionelle soldat Amjad Adnan Kanaan, der har meldt sig til tjeneste under dansk flag i Afghanistan. Nada Hawa, der er spejderleder, men som snart rejser til Libanon for at blive gift. Vi møder skuespilleren Janus Bakrawi, der – trods en polsk mor, en palæstinensisk far og utallige dumsmarte bemærkninger fra 'etniske danskere' – er københavnere af hele sit hjerte. Alle kalder de Danmark for deres hjem, trods dårlig kaffe og skæve blikke. Forfatteren Muniam Alfaker fra Bagdad forfølges af Irak-krigens døde børn. De er nogle af de tusindvis af nydanskere, der forsøger at få hverdagen til at fungere i Danmark.

62 min. / Danmark / 2006 / Instr. J. Loftager, S. Saif, V. Mogensen, R. Hammerich, E. Clausen, M. Arnfred, P. Ambo, B. Stærmoose, P. K. Kirkegaard / Prod. Final Cut Productions ApS



NEW DANISH SCREEN 002

New Danish Screen 002 er den anden 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. *Under bæltedet*, Instruktør Alexander Kølpin, 10 min. / *I min verden*, Instruktør: Manyar I. Parwani, 30 min. / *Istedgade*, Instruktør: Birgitte Stærmoose, 47 min. / *Out*, Instruktør: Daniel Dencik, 25 min. / *Blodsøstre*, Instruktør: Louise Friedberg, 30 min. / *Forestillingen om et ukompliceret liv med en mand*, Instruktør: Ib Kastrup og Jørgen Kastrup, 43 min.

185 min. Danmark, 2006 / Prod. Thura Film A/S, Zentropa Productions2 ApS, Blenkov & Schønnemann ApS, Nimbus Rights ApS, Fridthjof Film A/S

NYE FILM I DET DANSKE FILMINSTITUTS DISTRIBUTION



NOGET OM HALFDAN

Halfdan Rasmussen, der døde i 2002, 87 år gammel, er mest kendt for sine mange børnerim og tosserier, men forfatteren debuterede med en alvorlig og samfunds-engageret lyrik allerede under besættelsen. *Noget om Halfdan* er en dokumentarfilm om digterens liv og hans sjove såvel som triste lyrik. Et nuanceret portræt, der viser hidtil ukendte sider og talenter af digteren. Ved at invitere en række af Halfdan Rasmussens nære venner til digterens hus i Saunte, inden det skal tømmes og sælges, får Rasmussens barnebarn spurgt ind til sin farfar og hele Danmarks Halfdan. De medvirkende er Klaus Rifbjerg, Ib Spang Olsen, Johannes Møllehave, Benny Andersen, Erik Stinus, Torben Brostrøm og to af Halfdan Rasmussens børn, Iben og Tom Nagel Rasmussen.

59 min. Danmark, 2006 / Instr. Jonas Poher Rasmussen, Carlo H.E. Agostoni
Prod. Blikfang



NÅR MÅNEN ER SORT

"Jeg vil hellere spise sand i Nigeria end arbejde på gaden i København", siger Anna, der troede hun skulle til Danmark som sygeplejeelev, men tvinges i prostitution på Vesterbro. Joy er blevet handlet gentagne gange, før hun lander i Kastrup, hvor hun tages af politiet og interneres og fængsles i otte måneder. Joy og Anna er begge ofre for trafficking og behandles som dyr af kyniske bagmænd, der styrer pigernes liv med vold og ydmygelser. De betragtes som kriminelle af det officielle Danmark, og de sociale myndigheder formår ikke at gøre meget for dem. Efter hver deres rædselsfulde ophold i Danmark, som de kun tør fortælle om til socialarbejderen Michelle Mildwater, sendes de begge retur til en livsfarlig tilværelse i Nigeria. Filmen er deres historie.

60 min./ Danmark/ 2007 / Instr. Anja Dalhoff
Prod. Danish Doc Production ApS



PELLE GUDMUNDSEN-HOLMGREEN: MUSIKKEN ER ET MONSTER

Pelle Gudmundsen-Holmgreen (f. 1932) er en af Danmarks store, moderne komponister. I denne portrætfilm fortæller han både muntert og alvorligt om musikens monster. Man er gift med musikken, man bliver en dårlig ægte-mand, en dårlig far og en dårlig bedstefar. Men omvendt ville man jo heller ikke være den, man er, hvis det ikke var for musikken. Filmen griber tilbage til Gudmundsen-Holmgreens første inspirationskilde, den franske dramatiker Samuel Beckett, hvis sprogunivers han omsatte til musik, og den kulminerer med en H. C. Andersen-suite, han har skrevet til den verdensberømte strygergruppe Kronos-kvartetten. Her udsætter Gudmundsen-Holmgreen bl.a. i Danmark er jeg født for en arabisk bearbejdelse som en hyldest til vore nye medborgere.

68 min./ Danmark/ 2007 / Instr. Jytte Rex
Prod. Kollektiv Film ApS



THE PRIZE OF THE POLE

The Prize of the Pole er en dokumentarfilm om tre mænd og deres livslange forsøg på at forene deres forskellige kulturelle bånd. Historien udfolder sig mellem Robert E. Peary, amerikaneren der brugte 23 år blandt polareskimoer i håb om at nå Nordpolen, og Minik den eneste ud af seks overlevende eskimoer, som Peary tager med sig til New York i 1897. Nu mere end 100 år senere søger Robert E. Peary II, Pearys oldebarn, at finde sandheden i slægtens ellers så myteomspændte historie.

En historie, hvor mændenes liv på skræmmende og fascinerende vis bliver til tråde i et kulturimperialistisk tæppe. En historie der ændrer Roberts syn på sig selv og slægtens historie for altid.

59 min. Danmark, 2006 / Instr. Staffan Julén
Prod. Haslund Film International ApS, Nimbus Film Productions ApS



RINGEN - EN FILM OM KASPER BECH HOLTEN

"Ind imellem er der de timer i livet, hvor man er fuldstændig lykkelig. Det gælder om at samle på de timer". Med de ord slår operachef og instruktør Kasper Bech Holten sit mantra fast og åbner filmen. Kasper Bech Holten er kendt som en medieadvokat bureaukrat. Filmen giver et nøgent og ærligt billede af et moderne menneske i konstant søgen efter mening. Fortælle-rammen er Holtens premiere på Wagners *Nibelungen Ring*. Et livsværk han afslutter i en alder af 33 år. Lige siden Holten som 12-årig første gang opførte *Ring* som dukketeater, har han drømt om dette øjeblik. Men hvornår sker forløsningen. Kommer den i det øjeblik, bifaldet fylder salen. Eller sker det i virkelig-heden i et stille og uventet øjeblik.

40 min. Danmark, 2006 / Instr. Judith Lansade
Prod. Tju-Bang Film 2 ApS



TAL TIL MIG

Tal til mig er en dokumentarfilm om to søstre; den ene hørende og den anden døv. Karen er født døv, og tegnsprog er hendes modersmål. Hun har et meget tæt forhold til sin hørende søster, Katrine, der også er filmens instruktør. Gennem deres opvækst har Katrine været Karens talerør til den hørende verden. Karen har en søn på knap tre år, som er hørende. Da han begynder at tale, bliver de to søstres forhold sat på prøve. Oskar appellerer til den hørende Katrine om at få sunget godnatsang, om at dele oplevelser af musik og at tale sammen, mens Karen gradvis føler sig afskåret fra disse oplevelser med Oskar. *Tal til mig* er en film om det at være døv i de hørendes verden og samtidig en fængslende skildring af to søstres nære og komplicerede forhold.

29 min. Danmark, 2006 / Instr. Anne Katrine
Talks / Prod. Cosmo Film Doc ApS



VILD MED DANSK

Vild med dansk er et undervisningssystem i dansk til 7., 8. og 9. klasse i grundskolen udviklet af Gyldendal i et samarbejde med Det Danske Filminstitut. Systemet består af en grundbog, en lærervejledning og en mediepakke. Mediepakken består af en dvd til hvert klassetrin med fiktions- og dokumentarfilm fra Det Danske Filminstitut og et website: www.vildmeddansk.gyldendal.dk

Film: *Breve til en ven*, Instruktør: Mai Masri, 57 min. / *Den lille ridder*, Instruktør: Per Fly, 25 min. *Freestyle 88*, Instruktør: Bo Harringer, 41 min. *Buldermanden*, Instruktør: J.W. Nielsen, 18 min. *100 års barndom 1900-1910*, Instruktør: Marianne Kemp, 29 min. / *100 års barndom 1990*, Instruktør: Marianne Kemp, 29 min.

201 min. Danmark, Sverige, USA, 1995-2001
Instr. Jesper W. Nielsen, Per Fly, Marianne Kemp, Bo Harringer, Mai Masri



FODBOLDDRENGEN / FLUEN / ZUMA THE PUMA

Tre dokumentarfilm om tre drenges lidenskab for sport. *FodboldDrengen* følger den 10-årige Amil fra Vollsmose i hans store lidenskab: fodbold. Filmen beskriver Amils kamp for at blive en endnu bedre spiller og hans forsøg på at holde modet oppe, selv når tingene ikke helt går, som han håber. *Fluen* følger 14-årige Julius Gottlieb, som er let fluevægt-bokser og Dansk Ungdomsmester i sin vægtklasse. Han begynder langsomt at tage boksningen op til revision. Det er en hård sport, og Julius er bange for at blive hjerneskadet. *Zuma the Puma* følger den sydafrikanske fodboldspiller Sibusiso Zuma i en Champions league kamp i Rom. Her søger hans tanker tilbage mod barndommen i det fattige township i Sydafrika, hvor drengene drømmer den umulige drøm om, at fodbolden skal befri fra ghettos vold og bundløse fattigdom.

116 min. Danmark, 2000-2003 / Instr. Anders Gustafsson, Jon Bang Carlsen

NYE BØGER OG FILM I CINEMATEKETS BOGHANDEL



JESUS GÅR TIL FILMEN

Den første bog på dansk om Jesusfiguren i moderne film. Bogens artikler omhandler en række film, der mere eller mindre tro mod den oprindelige fortælling portrætterer Jesus' liv og død f.eks. *The Passion of the Christ*, *Jesus Christ Superstar* og *The Last Temptation of Christ*. Derudover præsenteres et antal moderne film, hvor personer eller figurer kan tolkes som Jesus-skikkelser f.eks. *Terminator I-II*, *Life of Brian* og flere af Lars von Triers film såsom *Breaking the Waves*, *Idioterne* og *Dogville*. Med bidrag af bl.a. Gert Hallbäck, Peter Tudvad og Paul Otto Brunstad. "En glimrende brugsbog ... kan kun anbefales ... den skal nok sætte gang i diskussionerne," skrev Palle Schantz Lauridsen i Kristeligt Dagblad.

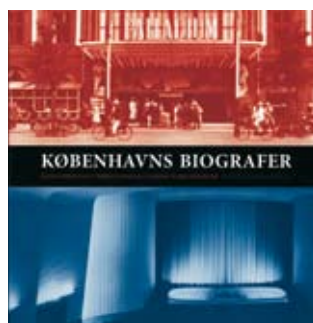
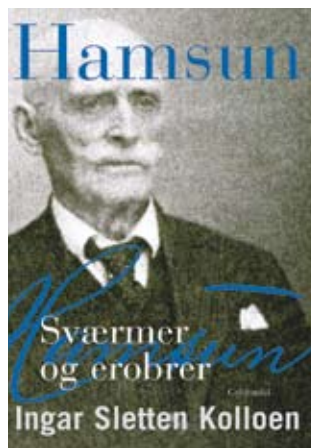
Ida Auken og Bo Torp

Pedersen (red.): *Jesus går til filmen*. Alfa, 140 sider, 238 kr.

POUL MARTINSEN - BESAT AF VIRKELIGHED

Poul Martinsen er en særpræget tv-kunstner og enestående billedfortæller. Han har produceret over hundrede tv-dokumentarprogrammer, siden han blev ansat i Danmarks Radio i 1968. Og han producerer stadig. Bogen gennemgår alle Poul Martinsens programmer i et kronologisk forløb. Sideløbende fortæller han selv om sit liv og kommenterer sit arbejde. Endvidere citeres en lang række af de mennesker han i tidens løb har arbejdet sammen med, og hans programmer sættes i et medie- og kulturhistorisk perspektiv gennem citater fra tidens medier, radiatordebatteer mv. igennem årene.

Poul Martinsen - besat



af virkelighed viser, at Poul Martinsens samlede tv-produktion kan ses som et personligt og originalt 'tv-forfatterskab'. Bogen henvender sig til alle, der har en interesse for tv- og filmdokumentargenren og giver et enestående billede af Danmark gennem næsten fyrre år.

Peter Harms Larsen: *Poul Martinsen - besat af virkelighed* bd. 1+2. DR, 735 sider i alt, 599 kr.

HAMSUN - SVÆRMER OG EROBRER

Ingar Sletten Kolloens nye bog, *Hamsun - Sværmer og erobrere*, Gyldendal 2007, baserer sig på mere end fire års forskning, med bl.a. Knut og Marie Hamsuns privatarkiv som det væsentligste materiale - et arkiv med mere end 5000 dokumenter, som man havde anset for at være destrueret af Hamsun selv. Hamsun havde et nervesystem uden isolation, og han betalte en høj pris for at kunne skabe sine værker. Mange som



bygningers arkitektoniske udformning og det markante præg, de har sat på gadebilledet - foruden biografernes interiør, der altid har haft til formål at skabe den rette ramme om filmoplevelsen.

Hans Christian Christiansen & Catrine Werchmeister: *Københavns biografer*. Informationsforlaget, 148 sider, 228 kr.

KOSMORAMA #238 - ALTERNATIVE FORTÆLLEFORMER PÅ FILM

Alternative fortælleformer på film rummer artikler, der ser på såkaldt alternative genrer og fortælleformer i historisk eller kulturelt perspektiv. Der er også artikler, der går i dybden med enkeltstående filmmagere, der har brudt grænser ned og vovet at udfordre publikum. Og der er artikler, der ser på mere fortælleteoretiske spørgsmål.

Eva Jørholt (ansv.red.):

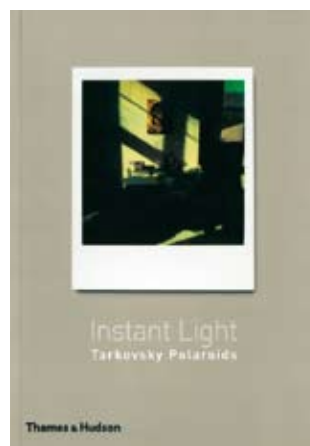
Kosmorama #238 - Alternative fortælleformer på film. Det Danske Filminstitut & Institut for Film- og Medievidenskab, 184 sider, 175 kr.

INSTANT LIGHT

Bogens tres, lysende polaroid-billeder, fotograferet i Rusland og Italien i årene 1979-1984, viser den russiske filminstruktør Andrei Tarkovsky som en stor kunstner også i det faste billedformat.

Russiske, melankolsk længselsfulde skygger og træer i tåget daggry ved Tarkovskys dacha på landet, magiske nature morte-fotos og italienske ruiner, personlige portrætter af hustruen, sønnen og hunden suppleres med citater fra Tarkovskys dagbøger og fæstner - som hans filmbilleder gør det - evigheden i et øjeblik.

Giovanni Chiaramonte & Andrei A. Tarkovsky (red.): *Instant Light - Tarkovsky Polaroids*. Thames & Hudson, 136 sider, 239 kr.



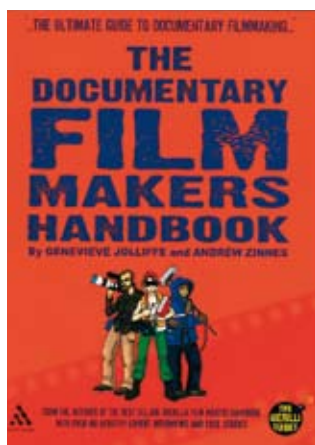
kom tæt på ham, især kvinderne, fik selv store skader. Da den mægtige digterhånd ikke magtede mere i 1930'erne, hævdede han den og hilste Adolf Hitler. Og således steg han ud af sin digtning og ind i verdensdramaet.

Ingar Sletten Kolloen: *Hamsun - Sværmer og erobrere*. Gyldendal, xx sider, 399 kr.

KØBENHAVNS BIOGRAFER

Københavns biografer fortæller i tekst og billede den københavnske biografkulturs historie - fra de arkitektoniske fyrtårne i begyndelsen af det 20. århundrede til de funktionelle multibiografer i det 21. århundrede, fra de små sidegade-biografteatre på broerne til de store flersalsbiografer i city. Bogen befinder sig i krydsfeltet mellem byhistorie, kulturhistorie, film og arkitektur. Fokus er særligt de mange enestående biograf-

NYE BØGER OG FILM I CINEMATEKETS BOGHANDEL



THE DOCUMENTARY FILM MAKERS HANDBOOK

Gennem et væld af interviews med topprofessionelle dokumentarister belyses centrale problemstillinger som finansiering, genrer, budgettering, fundraising, etik, interviewteknikker, arkivmateriale, censur, filmhold, produktion og postproduktion, filmfestivaler, distribution m.m..

Genevieve Jolliffe & Andrew Zinnes: *The Documentary Film Makers Handbook*. Continuum, 560 sider, 349 kr.

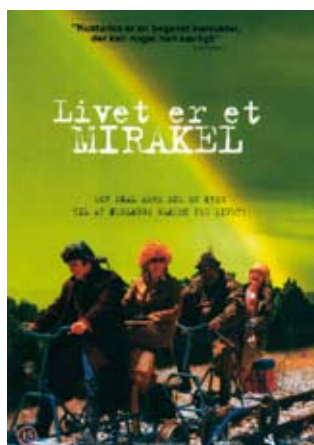
LIVET ER ET MIRAKEL

Ingeniøren Luka drømmer om en jernbane, der skal forene Serbien med den serbiske del af Bosnien, hvor han bor med sin familie. Alt går dog galt: Krigen bryder ud, sønnen fanges, og konen stikker af.

Emir Kusturica: *Livet er et mirakel*. Scanbox, 149 min., 199 kr.

EN UBEKVEM SANDHED

En ubekvem sandhed præsenterer tidligere vicepræsident Al Gores tankevækkende syn på fremtiden for vores civilisation og vores planet. Filmen tilstræber at skære igennem myter og misforståelser for at levere sit budskab om, at den globale opvarmning er en reel og aktuel fare, og at vi skal handle nu for at redde jorden. Hver og én af os kan ændre den måde, vi lever på, og dermed blive en del af



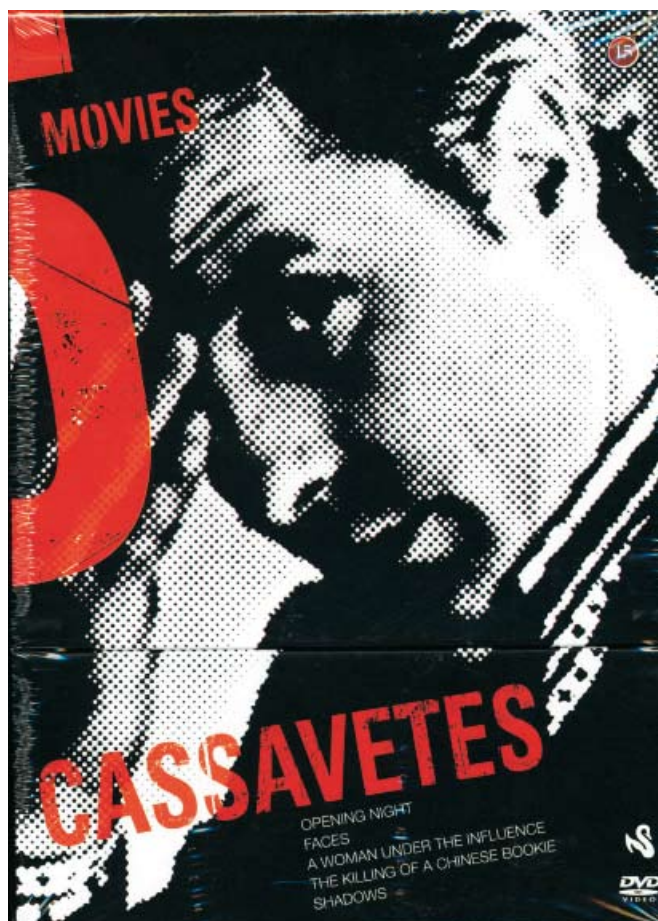
løsningen, argumenterer Al Gore.

Davis Guggenheim i samarbejde med Al Gore: *En ubekvem sandhed - en global advarsel*. Paramount Home Entertainment, 100 min., 199 kr.

JOHN CASSAVETES: 5 MOVIES

Den afdøde, amerikanske filminstruktør, John Cassavetes, lavede film på sin helt egen måde, langt fra Hollywoods glamourøse påvirkning. Her er samlet fem af hans kendteste film, der bl.a. kendetegnes ved en ofte improviseret dialog og en 'realistisk', uddramatisk stil. De 5 film i denne samling: *Shadows*, *Faces*, *A Woman Under the Influence*, *The Killing Of A Chinese Bookie* og *Opening Night* - stammer fra perioden 1959-77.

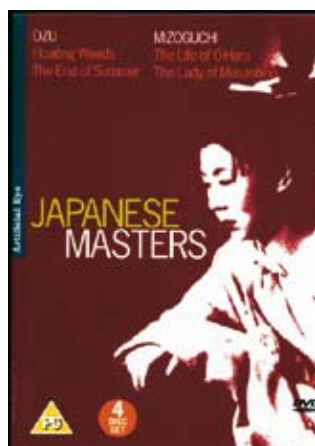
John Cassavetes: *5 Movies*. Scanbox, 608 min., 499 kr.



JAPANESE MASTERS

Boxsæt med fire film af de geniale, japanske instruktører, Yasujiro Ozu og Kenji Mizoguchi, to af det tyvende århundredes største filmskabere. Ozus og Mizoguchis fantastiske film optræder hyppigt på filmkritikernes og filmskabernes top-10 lister over bedste film.

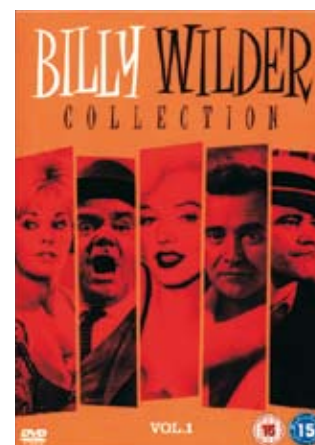
Ozu & Mizoguchi: *The Lady of Musashino*, *The Life of O-*



Haru, *Floating Weeds*, *The End of Summer*. Artificial Eye, 438 min., 499 kr.

BILLY WILDER COLLECTION VOL. 1+2

Indeholder Billy Wilder-filmene *Avanti*; *Irma La Douce*; *Kiss Me, Stupid*; *One, Two, Three*; *Some Like It Hot*; *The Apartment*; *Seven Year Itch*; *Witness for the Prosecution*; *The Fortune*



Cookie og *The Private Life of Sherlock Holmes*.

Billy Wilder: *Collection vol. 1+2*. MGM Entertainment, 1.194 min., 2 x 399 kr.

SE MERE PÅ
DFI.DK/SHOP

KAN FILM REDDE VERDEN?



Drømmen Foto: Thomas Petri

5th World Summit on Media for Children i Sydafrika

AF CHARLOTTE GIESE / LEDER AF CENTER
FOR BØRNE- & UNGDOMSFILM / DFI

"Media as a tool for global peace and democracy" er et sjældent tema i den danske debat om film for børn og unge. Det var derimod hovedtemaet på den internationale konference 5th World Summit on Media for Children, der fandt sted i Johannesburg i dagene 24.-28. marts.

Den første World Summit fandt sted i 1995 i Melbourne, og siden har der med intervaller på tre år været afholdt konferencer i London, Athen og Rio de Janeiro. På konferencerne mødes deltagere fra hele verden: den professionelle mediebranche, tv-stationer, børneorganisationer, regeringsudsendte, forskere og børne-delegationer. Sær-lige gæster i Johannesburg var bl.a. Nelson Mandela, Thabo Mbeki, Roy Disney og biskop Desmond Tutu.

Det var den globale fred og demokrati, der stod øverst på dagsordenen, med særligt fokus på mediernes rolle, ansvar og potentialer. Kulturel diver-

sitet, børns adgang til og synlighed i medierne, hiv, aids og børnesoldater er også nøgleord, mens det ultimative mål er at sikre en mediepolitik for børn og unge i hele verden. En mediepolitik som både kan inspirere, vejlede og stille krav til regeringer, NGO'er og mediebrancher. En konference skal på samme tid gøre status, præsentere best practice eksempler, skitsere fremtids-scenarier og skabe grobund for nye netværksdannelser. Den er et skridt på vejen – et peak point – i en fortløbende proces.

Iblandt er det sundt at forhøre sig om verden, og om hvordan det står til udenfor vores egen kendte kontekst. At føre en dialog med andre end os selv kan også være væsentligt for dansk film. Ligesom det at se film fra andre lande kan stimulere forestillingerne om, at der findes en verden derude – og at der findes filmiske udtryk, som kan pirke til vore egne. Kulturudveksling er ideelt set en to-vejs-praksis, og det forsøger Det Danske Filminstitut at værne om.

Filminstituttet bliver ofte opfordret til at dele viden og holdninger på festivaler og konferencer rundt omkring i verden. I 2005 arrangerede Film-

instituttet filmvisninger og masterclasses for børn, unge og professionelle filmfolk under Cape Town World Cinema Festival. Instruktør Rumle Hammerich, producent Bo Erhardt fra Nimbus Film og undertegnede fortalte om at instruere og producere film for børn og unge samt om filmlov, børnesyn og kunstsyn i Danmark. Sydafrikas filmindustri vokser, men der er kun få erfaringer med produktioner for børn og unge. Arrangementet blev en stor succes, og Filminstituttet blev opfordret til at gentage succesen på 5th World Summit on Media for Children i 2007.

Under overskriften 'Films for Children and Young People: The Danish Experience' ser den danske del af konferenceprogrammet således ud:

- Masterclass om produktion af film for børn og unge
 - Masterclass om film i skolen, filmdistribution og kulturel mangfoldighed
 - DFI-stand på conferenceområdet.
- Instruktør Rumle Hammerich deltog også i denne omgang i masterclassen om produktion.

Filminstituttet bidrog til en lille international filmfestival under konferencen i samarbejde med CIFEJ, Centre International du Film pour l'Enfance et la Jeunesse, et netværk af professionelle, der arbejder med film for børn og unge. Filminstituttet viste *Drømmen* af Niels Arden Oplev og *Ulvepigens Tinke* af Morten Kølert.

I mange udviklingslande skal kunst og kultur slås for egne midler – i Danmark findes der filmstøtte, og 25 % af den gives til film for børn og unge. Over 50 % af Afrikas befolkning er børn og unge, men kun de færreste har set en afrikansk film med afrikanske børn eller unge i hovedrollerne. I Danmark går 30 % af billetsalget til danske film. I Afrika er det svært overhovedet at se afrikanske film. I Danmark har vi film, vi har publikum, vi har biografer, men det går stadig trægt med den kulturelle diversitet.

DFI rejser ikke ud som missionær med en færdig model og patent på sandheden, men i høj grad også for at lytte og lære af andres syn på børn, unge, film og medier. Global fred og demokrati er et fælles ansvar. Kan fiktion redde verden? Kan film?

NYE UNDERVISNINGSMATERIALER PÅ DFI.DK/FILMISKOLEN



Foto: Henrik Saxgren

BZ

Den nye danske dokumentarfilm *BZ* fortæller historien om den københavnske bz-bevægelse i 1980'erne. Materialet er udarbejdet af filmens instruktør, Helle Hansen, og lægger op til, at eleverne i skolens ældste klasser på egen hånd kan gå på opdagelse i BZ-bevægelsens historie.



Foto: United International Pictures

EN UBEKVEM SANDHED

Ved årets Oscaruddeling den 25. februar modtog den amerikanske film *En ubekvem sandhed* prisen som bedste dokumentarfilm. Filmen skildrer den tidligere amerikanske vicepræsident og præsidentkandidat Al Gore og hans kamp for at øge opmærksomheden omkring den globale opvarmning. En tankevækkende og også meget omdiskuteret dokumentarfilm om en klode på randen af et klimakollaps – og om vores muligheder for at afværge katastrofen.



Foto: Lars Høgsted

RICH KIDS

Den danske ungdomsfilm *Rich Kids* skabte allerede før sin premiere en del omtale og kontroverser i pressen for sin skildring af stofmisbrug blandt rige, danske unge. Bliver man lykkelig af at have penge? Hvad er egentlig lykke? Og præcis hvor meget kan man få, og hvor langt kan man gå, når man har rigt, rigtig rigtig mange penge?

DFI BUDGET 2007

PRODUKTION & UDVIKLING

SPILLEFILM	
Manuskriptstøtte	5.000
Udviklingsstøtte	8.000
Produktionsstøtte, konsulent	59.000
Produktionsstøtte, co-produktioner	8.000
Produktionsstøtte, 60/40	39.500
Spillefilm i alt	119.500
KORT- OG DOKUMENTARFILM	
Produktionsstøtte	24.200
Manus- og udviklingsstøtte	3.500
Andet	2.000
Kort- og dokumentarfilm i alt	29.700
ANDRE STØTTER	
Filmværkstedet	1.000
Ekstern værkstedsaktivitet	4.400
Eurimages & Nordisk Film og TV Fond	8.200
Think Tank	3.000
Andet	1.100
Andre støtter i alt	17.700
PRODUKTION OG UDVIKLING I ALT	166.900

DISTRIBUTION & FORMIDLING

SPILLEFILM	
Dansk biograflancering	14.800
Kopitilskud (35 mm)	6.500
Danske festivaler	3.500
International festivalstøtte	3.000
Biografklubber m.m.	400
Spillefilm i alt	28.200
KORT- OG DOKUMENTARFILM	
Lanceringstilskud	2.100
Kopitilskud (35 mm)	1.300
Danske festivaler	1.500
International festivalstøtte	2.000
Kort- og dokumentarfilm i alt	6.900
BIOGRAFSTØTTER	
Biografmodernisering- og reetablering	2.800
Art cinemas	2.300
Biografstøtter i alt	5.100
CENTER FOR BØRN OG UNGE	2.800
ANDRE STØTTER	
Importstøtte (spillefilm)	2.000
Indkøb af kortfilm	300
Licens på indkøbte film	300
Royalties, rettighedsafkøb	1.200
Versioneringsstøtte	300
Media Desk	700
Andre støtter i alt	4.800
DISTRIBUTION OG FORMIDLING I ALT	47.800

TALENTUDVIKLING

Talentudvikling, film	35.300
Talentudvikling, spil	3.000
Talentudvikling i alt	38.300

ANDRE FORMÅL

Publikationer, rejser, organisationer m.v. i alt	2.200
--	-------

DFI, TILSKUD I ALT

255.200

DRIFTUDGIFTER

Produktion og Udvikling	15.845
Distribution og Formidling	21.679
Museum og Cinematek	24.240
Talentudvikling	2.160
Forvaltning af Public service-pulje	625
Administration	14.230
Fælles drift	34.119

DFI, DRIFTSUDGIFTER I ALT (netto)

112.898

DFI, SAMLET BUDGET 2007

368.098

SPILEFILM / MANUS, PRODUKTIONS- OG UDVIKLINGSSTØTTE / 1. DECEMBER 2006 - 28. FEBRUAR 2007

TITEL	FORFATTER	INSTRUKTØR	PRODUCENT	KONSULENT	MANUS	UDVIKLING	PRODUKTION	I ALT
DANIEL	Kim Leona, Morten Giese	Morten Giese	Zentropa Entertainments25	MDS	80.000	0	0	170.000
DE FORTABTE SJÆLES Ø	Nikolaj Arcel, Rasmus Heisterberg	Nikolaj Arcel	Zentropa Entertainments17	MDS	0	0	2.000.000	12.000.000
DEN SIDSTE IDIOT	Dagur Kári, Daniel Dencik			LHV	40.000	0	0	40.000
DET SOM INGEN VED	R. Heisterberg, S. Kragh-Jacobsen	Søren Kragh-Jacobsen	Nimbus Rights	LHV	0	0	(LOC) 6.500.000	6.920.000
DRENGE OG PIGER DANSER	K.Fupz Aakeson, P. Fischer Christensen	Pernille Fischer Christensen	Zentropa Entertainments25	LHV	50.000	0	0	350.000
EN ENKELT TIL KORSØR	G.Duve Skovlund, G.Fredholm, M.Olsen	Gert Fredholm	Zentropa Entertainments7	MMS	50.000	320.000	0	450.000
FRI OS FRA DET ONDE	Ole Bornedal	Ole Bornedal	Thura Fiction	MMS	80.000	0	0	80.000
FRYGTELIG LYKKELIG	Dunja Gry Jensen	Henrik Ruben Genz	Fine & Mellow Productions	MMS	0	0	(LOC) 6.500.000	6.952.000
HEADHUNTER	Rumle Hammerich	Rumle Hammerich	Nordisk Film Production	MMS	80.000	0	0	190.000
MARIA LARSSONS EVIGE ØJEBLIK	A. Ulfstätter Troell, J. Troell, N. Rådström	Jan Troell	Final Cut Productions	LHV	0	0	1.286.384	7.194.184
REJSEN TIL SATURN	Nikolaj Arcel, Rasmus Heisterberg	C. Frank, K. Küllerich, T. Christoffersen	A. Film	MDS	30.000	560.000	0	750.000
SAGEN ALICE YORK	Torbjørn Rafn	Christina Rosendahl	Tju-Bang Film 2	MMS	90.000	0	0	140.000
SELING - HOLST	Yaba Holst	Charlotte Sieling	Nimbus Rights	MMS	50.000	0	0	50.000
SMÅ MÆND MED STORE								
MINDREVÆRDSKOMPLEKSER	Ib Kastrup, Jørgen Kastrup	Ib Kastrup, Jørgen Kastrup	Zentropa Entertainments15	MMS	60.000	0	0	60.000
TOVE DITLEVSEN	Bo hr. Hansen, Pia Bovin	Pia Bovin	Moonlight Filmproduction	MMS	50.000	0	0	210.000
UDEN FRYGT	Anders Thomas Jensen, Kristian Levring	Kristian Levring	Zentropa Productions2	MMS	80.000	0	0	80.000
VAGN	Nikolaj Steen	Torbjørn Rafn	Nepenthe Film	MMS	80.000	0	0	80.000
ÆGTESKABET	Peter Asmussen, Simon Staho	Simon Staho	Zentropa Entertainments15	MMS	90.000	0	0	90.000

60/40 / SPILEFILM / MANUS, PRODUKTIONS- OG UDVIKLINGSSTØTTE / 1. DECEMBER 2006 - 28. FEBRUAR 2007

TITEL	FORFATTER	INSTRUKTØR	PRODUCENT	KONSULENT	MANUS	UDVIKLING	PRODUKTION	I ALT
KARLAS KABALE	Ina Bruhn	Charlotte Sachs Bostrup	Nordisk Film Production	60/40	0	0	6.435.317	6.500.000

DOKUMENTARFILM / MANUSKRIPT, PRODUKTIONS- OG UDVIKLINGSSTØTTE / 1. DECEMBER 2006 - 28. FEBRUAR 2007

TITEL	FORFATTER	INSTRUKTØR	PRODUCENT	KONSULENT	MANUS	UDVIKLING	PRODUKTION	I ALT
(EX) KÆRESTER	Rikke de Fine Licht	Christian Bonke	Koncern TV- og Filmproduktion	MIN	0	0	850.000	900.000
ALL BOYS	Heikkinen Markku	Heikkinen Markku	Palomar Productions	MHC	0	0	(LOC) 300.000	300.000
BURMA V/S	A. Høgsbro Østergaard, J. Krogsgaard	Anders Høgsbro Østergaard	Magic Hour Films	DOB	0	65.000	0	200.000
BØRNS DYR		Lars Gudmund Hansen	Final Cut Productions	MIN	0	50.000	0	50.000
DANISH CARTOONS		Karsten Kjær	Freepart Media	MHC	0	0	600.000	600.000
DE SMÅS KRIG	A. Lindenhoff Elming, L. Saxtrup, M. Kestner	Anna Lindenhoff Elming, Max Kestner	Team Productions	DOB	30.000	0	0	660.000
DE UFORTALTE		Aage Rais-Nordentoft	Fourhands Film	MIN	30.000	0	0	30.000
DELEBARN		Anders Gustafsson	Easy Film A/S	MIN	0	0	685.000	750.000
ETATEN	Niels Valentin Dal	K. Mungo Madsen, N. Valentin Dal	Søren Tomas Film	MIN	25.000	0	0	25.000
FACING CHANGES	Koskinen Mika	Koskinen Mika	Tju-Bang Film	MHC	0	0	(LOC) 217.500	217.500
FILMLIV	Ole Roos	Ole Roos		DOB	30.000	0	0	30.000
FOLLOW THE MONEY:								
DANMARK TIL SALG		Christoffer Boe, Mads Lund	Bastard Film	DOB	0	200.000	0	200.000
FOLLOW THE MONEY:								
FOR PENGENES SKYLD		Frank Piasecki Poulsen, Nikolaj Arcel	Koncern TV- og Filmproduktion	DOB	0	200.000	0	200.000
FOLLOW THE MONEY:								
JO BILLIGERE JO BEDRE		C. Marchen Asmussen, H. Hansen	Easy Film A/S	DOB	0	200.000	0	200.000
FOLLOW THE MONEY:								
SPIN OG VIND		Michael Noer	B Film v/Klaus Birch	DOB	0	200.000	0	200.000
FOLLW THE MONEY			Den Grafiske Højskole	DOB	0	200.000	0	200.000
FREDERIKKE		Heidi Maria Faisst	Zentropa Entertainments25	MIN	0	0	1.475.000	1.500.000
JACKASS		Anders Morgenthaler	Copenhagen Bombay Rights	MIN	0	0	1.475.000	1.500.000
KIM		Morten Meldgaard	Barok Film	DOB	0	130.000	0	130.000
KRIGENS MESTRE	Frederik Stjernfeldt, Jens-Martin Eriksen	Frederik Stjernfeldt, Jens-Martin Eriksen	Bastard Film	DOB	60.000	80.000	0	80.000
ME		Nishtha Jain	Raintree Films, Tju-Bang Film 2	DOB	0	0	100.000	100.000
MUSENES HUS		Laila Hodell	Frejas Børn	MIN	0	120.000	0	145.000
MUSIK	Ulrik Wivel	Ulrik Wivel	Barok Film	MHC	0	0	(LOC) 2.500.000	2.735.000
OCCUPATIONS		Lars von Trier	Zentropa Productions2	DOB	0	0	200.000	200.000
PUSLING	Torbjørn Rafn	Christina Rosendahl	Nordisk Film Production	MIN	0	0	1.475.000	1.500.000
REJSEDOKUMENT FRA CHILE		Tine Katinka Jensen	Palomar Productions	MHC	30.000	0	0	30.000
SANSELIGHEDENS PRIS		Jørgen Flindt Pedersen	Point Of No Return Productions	MHC	0	0	170.000	170.000
SIDSTE MAND SLUKKER LYSET	Martin de Thurah	Martin de Thurah	Nimbus Rights	MIN	0	0	(LOC) 1.475.000	1.500.000
THE LIFE AND DEATH								
OF MÆRSK MCKINNEY MØLLER	Frank Piasecki Poulsen		Koncern TV- og Filmproduktion	MHC	30.000	0	0	30.000
UNGE PÅ KANTEN		A. Gustafsson, A. Kvistgaard Marott, C. Marchen Asmussen, E. Mo, E. Mulvad, F. Piasecki Poulsen, L. Detlefsen, P. Book, S. Stausholm	Bastard Film, Team Productions	MIN	0	0	2.500.000	4.194.000
UNGE PÅ KANTEN		C. Marchen Asmussen, E. Mo, E. Mulvad, F. Piasecki Poulsen	Bastard Film, Team Productions	MIN	0	0	1.250.000	4.194.000
UNGE PÅ KANTEN		C. Marchen Asmussen, E. Mo, E. Mulvad, F. Piasecki Poulsen, S. Stausholm	Bastard Film, Team Productions	MIN	0	69.000	0	4.194.000
VESTERBRO		Michael Noer	Copenhagen Bombay Rights	MIN	0	0	900.000	1.035.000

TALENTDOK / UDVIKLINGS- & PRODUKTIONSSTØTTE / 1. DECEMBER 2006 - 28. FEBRUAR 2007

HOSPITALSBØRN	Lars Bo Kimergård	Fenris Film & Multimedia	MIN	0	0	79.000	899.992
ROMEO OG JULIAN	Sabine Hvid	Klassefilm	DOB	0	99.325	0	99.325
SINGLETON	Dorte Palle Jørgensen	Bastard Film	MHC	0	150.000	0	150.000

NEW DANISH SCREEN - TALENTUDVIKLING / 1. DECEMBER 2006 - 28. FEBRUAR 2007

FILMTITEL	MANUSKRIPTFORFATTER	INSTRUKTØR	PRODUCENT	FORMAT	MANUSKRIPT-UDV.	PROJEKT-UDV.	PROD.-STØTTE	I ALT
BOY MEETS GIRL	N. Bonnén Oldenburg, S. Frellesen	Søren Frellesen	Blenkov & Schønnemann ApS	25-30 min.	0	0	1.700.000	1.700.000
COMEBACK	Ulrik Wivel	Ulrik Wivel	Nordisk Film A/S - Film Production	0. 75 min.	0	0	3.665.800	3.840.800
DET GRØNNE GRÆS	Oliver Zahle	Oliver Zahle	Miso Film ApS	25-30 min.	0	0	1.700.000	1.800.000
GAVEN (tidl. MANIO)	Rasmus Botoft, Niels Gråbøl	Niels Gråbøl	Tju-Bang Film 2 ApS	0. 75 min.	0	175.000	(LOC) 4.000.000	4.235.000
HUE	Rune Schjøtt, Martin de Thurah	Martin de Thurah	Tju-Bang Film A/S	40-45 min.	0	0	2.600.000	2.735.000
HVOR DU FRA?	Thomas Glud, Lars Wass	Thomas Glud og Lars Wass	Deluca Film A/S	25-30 min.	0	0	1.700.000	1.800.000
MANFRED	N. Bonnén Oldenburg, C. Bjarke Dyekjær	Christian Bjarke Dyekjær	Tju-Bang Film 2 ApS	0. 75 min.	0	0	4.000.000	4.235.000
MØRS DRENG	Jannik Tai Mosholt	Poul E. Madsen	Zentropa Productions2 ApS	40-45 min.	0	0	2.600.000	2.735.000
OM NATTEN	Christian E. Christiansen	Christian E. Christiansen	Zentropa Entertainments10 ApS	40-45 min.	0	0	2.600.000	2.735.000
TRÆMANDEN	Kim Bodnia, Dariusz Steiness	Dariusz Steiness	Zentropa Productions2 ApS	0. 75 min.	0	175.000	0	235.000
VELSIGNELSEN	Heidi Maria Faisst	Heidi Maria Faisst	Zentropa Entertainments25 ApS	0. 75 min.	0	175.000	(LOC) 4.000.000	4.235.000

FILMVÆRKSTEDET / 4. ANSØGNINGSRUNDE / 15. DECEMBER 2006

ARBEJDS TITEL	STØTTEMODTAGER	KATEGORI	KONSULENT
REDNINGSHUNDEN	Lars Pedersen Arendt	Fiktion	MSH
PRECIOUS	Anna Goldblum Treiman	Fiktion	MSH
LA PALOMA	Jesper H. Grand	Dokumentar	PRG
DENNIS	Mads Matthiesen	Fiktion	MSH
SUPERHELTEN	Kristian Sønderby	Fiktion	MSH
D+R	Camille Alsted	Fiktion	MSH
HISTORIEN OM RAINER	Kræsten Kusk	Fiktion	PRG
ATT.: KASIMIR	David Metz	Fiktion	MSH
MSH: Martin Strange-Hansen / PRG: Pernille Rose Grønkjær			

DISTRIBUTION & LANCERING / SPILLEFILM / 01. NOVEMBER 2006 - 31. JANUAR 2007

DANSK BIOGRAFLANCERING	TILSAGN
DIREKTØREN FOR DET HELE	375.000
FAR TIL FIRE - I STOR STIL	750.000
HVORDAN VI SLIPPER AF MED DE ANDRE	52.500
KAMMERAT PEDERSEN	50.000
LEDSAGET UD GANG	500.000

KOPITILSKUD	TILSAGN
DIREKTØREN FOR DET HELE	400.000
FAR TIL FIRE - I STOR STIL	350.000
HVORDAN VI SLIPPER AF MED DE ANDRE	80.000
KAMMERAT PEDERSEN	11.034
LEDSAGET UD GANG	250.000

IMPORTSTØTTE	TILSAGN
REQUIEM	135.000
SHORTBUS	95.000

BIOGRAFKLUBBER, BRANCHESEMINARER OG -ANALYSER	TILSAGN
Filmtræf Svendborg	30.000

DISTRIBUTION & LANCERING / KORT- OG DOKUMENTARFILM / 01. NOVEMBER 2006 - 31. JANUAR 2007

INTERNATIONAL FESTIVALSTØTTE	TILSAGN
AFGHAN MUSCLES, kopier	20.375
BLODSØSTRE, filmkopi	89.576
DEN HEMMELIGE KRIG	16.103
Dorte Hygum, IDFA, flybillet	1.779
ISTEDGADE, filmkopi	52.918
LILLE LISE, tekstning	765
MARILYN MAZUR	15.000
MUM, Venedig Festival	37.070
REWIND TAPE, kopier	850
REWIND TAPE, rejsetilskud	3.400
THE MONASTERY, Amsterdam doc.	15.323
THE MONASTERY, int.lancering	41.000
THE MONASTERY, kopier	56.715
Viscult 2006	7.454
VORES LYKKES FJENDER, Amsterdam doc.	8.187
VORES LYKKES FJENDER, HDCAM kopi	65.000
VORES LYKKES FJENDER, Sundance FF	65.265

KOPITILSKUD	TILSAGN
VERDEN I DANMARK	136.253

LANCERINGSTILSKUD	TILSAGN
DUFTEN AF BEIRUT	55.000
HAE-JIN	5.000
HVOR LIGGER JULELAND?	75.000
JORDEN UNDER MINE FØDDER	98.000
JORDEN UNDER MINE FØDDER	23.500
MIT DANMARK	50.000
SANSELIGHEDENS PRIS	35.000
SCHHHH!	9.475
SEKS ÅR MED LISSI OG MICHAEL	55.000
SKITSER TIL PORTRÆT AF EN MALER	48.425
THE MONASTERY	100.000
THE PRIZE OF THE POLE	50.270
VERDEN I DANMARK	50.000
VERDEN I DANMARK	100.000

INDKØB AF KORTFILM	TILSAGN
NOGET OM HALFDAN	76.000
MIN BEDSTE LÆRER	62.000

DISTRIBUTION & LANCERING / FESTIVALER / 01. NOVEMBER 2006 - 31. JANUAR 2007

DANSKE FESTIVALER / SPILLEFILM	TILSAGN
Copenhagen International FF, New Danish Screen	59.592
NatFilm Festival	70.758

INTERNATIONAL FESTIVALSTØTTE / SPILLEFILM	TILSAGN
1:1	29.695
BRØDRE, rejse Cannes	4.689
DER VAR ENGANG EN DRENG, FK	40.000
DIREKTØREN FOR DET HELE, CIFF lancering	163.500
DRABET - DVD til EFA	29.025
DRØMMEN, rejse	8.554
EFTER BRYLLUPPET, Oscar kopi	13.477
GHETTO, FK	40.000
GHOSTS OF CITÉ SOLEIL, FK2	25.000
KUNSTEN AT GRÆDE I KOR, AFI rejse	2.864
KUNSTEN AT GRÆDE I KOR, Mannheim, rejse	2.570
KUNSTEN AT GRÆDE I KOR, oversæt og prægning	6.101
LEDSAGET UD GANG, FK	40.000
OFFSCREEN, Sundance rejse og lancering	59.155
PRAG, FK	40.000
PRINCESS	30.000
Scandinavian FF / L.A.	56.501
SPRÆNGFARLIG BOMBE, FK	34.570
THE BLACK PIMPERNEL, FK	9.700
VIKAREN, FK	40.000

DANSKE FESTIVALER / KORT- & DOKUMENTARFILM	TILSAGN
MandagsDokumentar	50.000
Marathon Dok 2007	11.500
SØNDOK	44.000

INTERNATIONAL FESTIVALSTØTTE / KORT- & DOKUMENTARFILM	TILSAGN
BETHS DAGBOG, festivalkopier	8.010
CHLOE OG THEA I INDIEN, rejse Cathrine Kunze	11.282
FLYING, materiale - Amsterdam	30.481

International festivalstøtte kort- & dokumentarfilm fortsat	
FLYING, festivalkopier - Amsterdam	26.775
GHOSTS OF CITÉ SOLEIL, rejse	2.967
GUERRILLA GIRL, rejsetilskud	9.089
HVOR GÅR GRÆNSEN, oversættelse	2.400
INDEN FOR MINE ØJNE ... rejse Erlend Moe	2.531
INDEN FOR MINE ØJNE ... rejse Magic Hour	3.281
KOLONIEN, festivalkopier	30.587
KÆRLIGHED OG SMADRET GLAS, festivaldeltagelse	4.613
MUM, festivalkopier	2.858

CENTER FOR BØRN OG UNGE / 01. NOVEMBER 2006 - 31. JANUAR 2007

	TILSAGN
Projekt Anima	150.000
Salaam DK-Flerkulturel Filmfestival/Storkøbenhavn og Århus Amt 2007.	425.000
Station Next / Manuskriptworkshopkonkurrence	65.000

BIOGRAFSTØTTE / 01. NOVEMBER 2006 - 31. JANUAR 2007

ARTCINEMA BIOGRAFER	TILSAGN
Biffen Aalborg	300.000
Café Biografen Odense	300.000
Café slotsbio / Hillerød	300.000
FILM 6000	200.000
Gloria Biograf	300.000
Husets Biograf	200.000
Øst for Paradis	300.000
Øst for Paradis, ekstra bevilling	250.000
Posthus Teatret	150.000
Vester Vov Vov	300.000

BIOGRAF MODERNISERING & ETABL.	TILSAGN
Hørsholm Biograf	300.000

ALMEN STØTTE / 01. NOVEMBER 2006 - 31. JANUAR 2007

	TILSAGN
Dk Fotomuseum / særudstilling 'Skide godt, Egon!'	20.000
Esben Hansen / Festival of Visual Culture, "Kabul Beauty"	3.000
Eva Juel Hammerich / Robert McKees Genre Seminar, LA	10.000
Informations Forlag / Bogen "Så er der kronhjort, Kurt ..."	25.000
Katrina Schelin / CICAES kursus 'Art Cinema ...', Venedig	5.000
Kim Makwarth / Moonstone Screenwriters' Lab, Edinburgh	12.200
R. Raskin, Århus Uni. / 12th Int. Short Film Symposium	10.000
R. Smith & M. Rasmussen / EDNs 'Twelve for the Future'	10.000
R. Hedegaard / European Casting Directors Network, Rom	5.466
SUPER 16 #3 / Afgangspremiere i Dagmar	30.000

THOMAS KRAG
NY BØRNEFILMKONSULENT

Thomas Krag startede 1. april som ny børnefilmkonsulent for spillefilm på Det danske Filminstitut.

Thomas Krag er uddannet filmklipper fra Den Danske Filmskole i 1989, og han har klippet en lang række af de sidste årtiers kendte spillefilm og tv-serier. Han har bl.a klippet så forskellige film som *Epidemic*, *Anja & Viktor*, og *Jeg er Dina* samt den kommende børnefilm af Ole Bornedal, *Vikaren*. Han har tillige klippet afsnit af tv-serierne *Nikolaj og Julie*, *Forsvar* og *Forbrydelsen*. Han har desuden siden 1992 været tilknyttet klippeuddannelsen på Den Danske Filmskole som underviser fortalt i et moderne filmsprog.”



Foto: MEW

APRIL 2007
CINEMATEKET
DET DANSKE FILMINSTITUT

DEN SIDSTE CIGARET
WERNER HERZOG
ISABELLE HUPPERT
FRED ZINNE MANN
GHETTOBLASTER

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

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

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

KALENDER 2007

APRIL

CINEMATEKET	FILMSERIE: DOKUMENTARISTEN WERNER HERZOG, ISABELLE HUPPERT, DEN SIDSTE CIGARET, FRED ZINNEBANN
14.04 - 15.04	MIP DOC, CANNES/ WWW.MIPDOC.COM
16.04	DOK 2007/ WWW.DFI.DK/DOK2007
16.04 - 20.04	MIP TV, CANNES/ WWW.MIPTV.COM
18.04 - 20.04	INTERNATIONAL FEMALE FILM FESTIVAL, MALMØ/ WWW.FEMALEFILMFESTIVAL.SE
20.04 - 26.04	VISIONS DU RÉEL, NYON, SCHWEIZ/ WWW.VISIONSDUREEL.CH
20.04 - 29.04	HOT DOCS CANADIAN INTERNATIONAL DOCUMENTARY FESTIVAL, TORONTO WWW.HOTDOCS.CA
25.04 - 30.04	AARHUS FESTIVAL OF INDEPENDENT ARTS, ÅRHUS/ WWW.AFJANOPOP.COM

MAJ

CINEMATEKET	FILMSERIE: TENNESSEE WILLIAMS-FILMATISERINGER, CANNES 60 ÅR, EUROPA LACHT, DONALD SPOTO: HITCHCOCKS SPIONER, TSAI MING-LIANG
03.05 - 08.05	INTERNATIONAL SHORT FILM FESTIVAL, OBERHAUSEN, TYSKLAND WWW.KURZFILMTAGE.DE
16.05 - 27.05	CANNES FESTIVAL, FRANKRIG/ WWW.FESTIVAL-CANNES.FR

JUNI

CINEMATEKET	FILMSERIE: VICTORIA ABRIL, NY NORSK FILM, JOHN WAYNE, MILOS FORMAN
08.06 - 24.06	SYDNEY FILM FESTIVAL, AUSTRALIEN/ WWW.SYDNEYFILMFESTIVAL.ORG
11.06 - 16.06	INTERNATIONAL ANIMATIONSFILM FESTIVAL, ANNECY, FRANKRIG WWW.ANNECY.ORG
16.06 - 24.06	SHANGHAI INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, KINA/ WWW.SIFF.COM
25.06 - 28.06	CINEMA EXPO, AMSTERDAM, HOLLAND/ WWW.CINEMAEXPO.COM
26.06 - 29.06	SUNNY SIDE OF THE DOC, MARSEILLES, FRANKRIG WWW.SUNNYSIDEOFTHEDOC.COM
29.06 - 07.07	KARLOVY VARY INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, TJEKKIET/ WWW.KVIFF.COM

JULI

07.07 - 15.07	INTERNATIONAL KORTFILM FESTIVAL, VILA DO CONDE, PORTUGAL WWW.CURTASMETRAGENS.PT/FESTIVAL
12.07 - 21.07	GIFFONI FILM FESTIVAL, ITALIEN/ WWW.GIFFONIFF.IT
25.07 - 12.08	MELBOURNE INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, AUSTRALIEN WWW.MELBOURNEFILMFESTIVAL.COM.AU

AUGUST

01.08 - 11.08	LOCARNO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, SCHWEIZ/ WWW.PARDO.CH
15.08 - 26.08	EDINBURGH INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, SKOTLAND WWW.EDFILMFEST.ORG.UK
17.08 - 23.08	HAUGESUND INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, NORGE/ WWW.FILMFESTIVALEN.NO
27.08 - 31.08	FILMTRÆF, SVENDBORG
27.08 - 01.09	ODENSE FILM FESTIVAL/ WWW.FILMFESTIVAL.DK
29.08 - 08.09	VENEZIA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, ITALIEN/ WWW.LABIENNALE.ORG

SEPTEMBER

06.09 - 15.09	TORONTO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, CANADA/ WWW.BELL.CA/FILMFEST
20.09 - 29.09	SAN SEBASTIAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, SPANIEN WWW.SANSEBASTIANFESTIVAL.COM
20.09 - 30.09	COPENHAGEN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL WWW.COPENHAGENFILMFESTIVAL.COM
21.09 - 26.09	NORDISK PANORAMA, OULU, FINLAND/ WWW.NORDISKPANORAMA.COM
27.09 - 12.10	VANCOUVER INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, CANADA/ WWW.VIFF.ORG
28.09 - 14.10	NEW YORK FILM FESTIVAL, USA/ WWW.FILMULNC.COM

OKTOBER

19.10 - 28.10	COPENHAGEN GAY & LESBIAN FILMFESTIVAL/ WWW.CGLFF.DK
23.10 - 28.10	AARHUS FESTIVAL/ WWW.AARHUSFILMFESTIVAL.DK

NOVEMBER

09.11 - 18.11	CPH-DOX, COPENHAGEN INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL WWW.CPHDOX.DK
22.11 - 02.12	IDFA, INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL, AMSTERDAM, HOLLAND WWW.IDFA.NL

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

KONFERENCE OM BØRNEBSKYTTELSE OG NYE MEDIER

Medierådet for Børn og Unge har gennem de sidste 10 år beskæftiget sig med begrebet skadelighed og børns mediebrug. Udfordringerne er mange. Bliver moderne børn stadig bange

for film? Kan de skelne mellem nye genrer? Spiller de for meget computerspil? Og hvilke sider er de foretrukne, når de surfer på nettet? Den 23. april afholder Medierådet for Børn og Unges konference med overskriften Børnebeskyttelse ved en skillevej - børn og medier i netværkssamfundet. Læs mere om konferencen og tilmeld dig her: <http://mr.medieraadet.dk/konference/Program.aspx>

CLAYMATION I ANIMATION / FILM-X

Nu kan elever fra 4. klasse lave claymation i FILM-X' animationsstudie.

Det vil sige, at man selv kan forme figurer i modellervoks og siden animere dem i en lyskasse med tre lag og baggrunde i Animationsstudiet. Der er tre forskellige universer, som figurerne kan optræde i: et Horror univers, et Sørøver univers og et Børne-/Ungdomsværld.



Illustration: www.tina-klemmensen.dk

SPYING ON SPIES

DONALD SPOTO FORTÆLLER OM HITCHCOCKS SPIONER I CINEMATEKET 10. MAJ KL. 19:15.

Donald Spoto er den respekterede forfatter af en mængde biografier om bl.a. Stanley Kramer, Audrey Hepburn, Tennessee Williams, Ingrid Bergman, Marlene Dietrich og Marilyn Monroe. Hans to store bøger om Alfred Hitchcock - *The Art of Alfred Hitchcock* og *The Dark Side of Genius: A Life of Alfred Hitchcock* - hører til de absolut bedste og mest grundige værker på markedet om den store instruktør. Spotos næste bog bliver en biografi om den engelske skuespiller Alan Bates.

Aftenens tema i Cinemateket er

Hitchcocks spioner. Spionerne og deres farlige verden illustrerede i Hitchcocks film ikke sjældent hemmeligheder fra sjælens dybder, og set med de rette øjne afslører de blå briller og det falske skæg mere end det skjuler.

Donald Spoto vil indlede *Berygtet* (1946) og efter filmen tale med udgangspunkt i den, *Sabotage* (1936) og *Menneskejagt* (1959), som begge bliver vist i Cinemateket i maj.



Foto: DFI/Billed- & Plakatarkiv