

WIKKE & RASMUSSEN

En blanding mellem Tim Burton og Coen-brødrene. Sådan beskriver Wikke & Rasmussen selv deres seneste film, det musikalske familieeventyr *Der var engang en dreng - som fik en lillesøster med vinger*.

SIDE 3

BØRNEFILM

Hvad er en god, dansk børnefilm anno 2006? I anledning af *BUSTER Københavns Internationale Filmfestival for Børn og Unge* stiller FILM skarpt på børnefilmens fortid, nutid og fremtid.

SIDE 3-16

STJERNESKUD

Fra midten af oktober viser Louisiana filmbilleder fra de sidste 100 år. Blandt de 2,3 mio. billeder i Film-instituttets arkiv er udvalgt ca. 500, der fortæller de små og store historier, vi er fælles om.

SIDE 23-31

./|FILM|./|

#52

FILM UDGIVES OG DISTRIBUERES AF DET DANSKE FILMINSTITUT / SEP. 2006



FILM



FILM #52
September 2006 / 7. årgang

UDGIVET AF Det Danske Filminstitut
REDAKTØRER Agnete Dorph Stjernfelt, Susanna Neimann
DESIGN Rasmus Koch
AD Morten Bak
TYPOGRAFI Cendia, Millton, Underton
PAPIR Munken Lynx 100 gr.
TRYK Holmen Center Tryk A/S
OPLAG 6.500 **ISSN** 1399-2813
FORSIDE *Der var engang en dreng ...* Foto: Ole Kragh-Jacobsen

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

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

ABONNEMENT: ninac@dfi.dk

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

INDHOLD

FOKUS PÅ BØRNE- OG UNGDOMSFILM

I anledning af BUSTER sætter FILM fokus på børne- og ungdomsfilm, for slet ikke at tale om det forkætrede begreb "familiefilm"!

En blanding af Tim Burton og Coen-brødrene. Sådan beskriver Wikke & Rasmussen deres nye familieeventyr *Der var engang en dreng - som fik en lillesøster med vinger.*

SIDE 3

Børn og unge rummer en enorm fantasi. Film til dem skal også gøre det, mener Ole Bornedal, som i øjeblikket færdiggør sit action/adventure-gys *Vikaren.*

SIDE 6

Hvad er en god, dansk børnefilm anno 2006? DFI's børnefilmkonsulent, Mette Damgaard-Sørensen, og Informations filmanmelder Christian Monggaard diskuterer børnefilmens fortid, nutid og fremtid.

SIDE 8

BUSTER viser for syvende år film for børn og unge i de københavnske biografer under mottoet: Respekt for målgruppen! Charlotte Giese og Flemming Kaspersen lægger sammen med festivalens leder Dionysos Reitz Kerasiotis festivalens program.

SIDE 10

Interview med DFI's nye børnefilmkonsulent på kort- og dokumentarfilmområdet: Miriam Nørgaard.

SIDE 14

UDFORDRINGER FOR EUROPÆISK FILM I DET 21. ÅRH.

I juni mødtes 150 europæiske filmfolk i København for at diskutere europæisk filmpolitik. Læs den navnkundige, britiske producent David Puttnams åbningstale.

SIDE 16

PRODUCENTPROFIL FINE & MELLOW

Instruktørerne Hella Joof og Jannik Johansen og producenten Thomas Gammeltoft fortæller om deres regelbrydende kompagniskab

SIDE 20

STJERNESKUD - 100 ÅRS STILLBILLEDER

Fra midten af oktober viser Louisiana filmstills fra de sidste 100 år. Udstillingens kuratorer Mette Marcus og Michael Juul Holm samt Madeleine Schlawitz fra DFI's billed- og plakatkiv fortæller om filmens faste billeder.

SIDE 23

DA DER GIK ILD I MOGENS RUKOV

Filmskolen fylder 40. I den anledning udgives en bog om skolen. Læs filminstruktøren Lotte Svendsens bidrag.

SIDE 32

SKÆRPET KONKURRENCE PÅ BIOGRAFMARKEDET

Kampen om upmarket filmene for alvor sat ind.

SIDE 34

VIL DIGITALISERINGEN TAGE LIVET AF HALVDELEN AF EUROPAS BIOGRAFER?

Digitaliseringen tager fart, og USA har fundet en model til at finansiere det nye udstyr.

SIDE 36

KAN MAN DANSE TIL PANSERKRYDSEREN POTEMKIN?

Komponisterne Christian Rønn og Peter Peter har skrevet symfonisk punkrock til Sergej Eisensteins klassiske film drama.

SIDE 40

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

SIDE 42



Vikaren



Hinokio



Fine & Mellow



Poul Nesgård



Paris Texas

DER VAR ENGANG TO DRENGE ...



Steen Rasmussen og Michael Wikke Foto: P. Wessel

En blanding mellem Tim Burton og Coen-brødrene. Sådan beskriver Wikke & Rasmussen selv deres seneste film, det musikalske familieeventyr *Der var engang en dreng - som fik en lillesøster med vinger*.

AF CHRISTIAN MONGGAARD

Det var ønsket om at arbejde sammen med Nicolas Bro, der for små tre år siden blev startskuddet til Wikke & Rasmussens nye film, *Der var engang en dreng - som fik en lillesøster med vinger*.

"Filmen er bygget op omkring Nicolas," siger 56-årige Steen Rasmussen, der har arbejdet sammen

med den ti år yngre Michael Wikke i snart 23 år. "Flyvende farmor opstod også, fordi vi ville lave en film med Jytte (Abildstrøm, red.). Nicolas Bro er en fantastisk skuespiller, og vi havde lyst til at give ham en anden rolle end dem, vi er vant til at se ham i. I vores film er han faktisk romantisk helt."

Wikke & Rasmussen holdt et kort møde med skuespilleren, og de tre kom så godt ud af det med hinan-



Der var engang en dreng ... Foto: Ole Kragh-Jacobsen

den, at de aftalte at lave en film sammen. "Vi skulle bare vide, hvornår han kunne," siger Rasmussen med et stort smil, "og det kunne han to og et halvt år senere."

Den næste udfordring var at finde en historie, som passede til Wikke & Rasmussens temperament og originale univers, og hvor der var en god rolle til Nicolas Bro. Svaret viste sig paradoksalt nok i form af Hanne Kvists bog, *Drengen med sølvhjelm*, som de to filminstruktører hørte om fra en ven, men som de egentlig ikke brød sig om. "Vi læser den og bliver med det samme enige om, at vi ikke kan bruge den - vi bliver nærmest vrede på den," siger Rasmussen, og Michael Wikke tager over: "Vi synes, at den er for mørk og dunkel og gotisk og uhyggelig."

Men grundideen kunne de godt lide, og deraf kom filmens titel: *Der var engang en dreng, som fik en lillesøster med vinger*. "Vi mødtes med forfatteren," siger Steen Rasmussen, "og var ærlige over for os selv og hende og sagde, 'vi vil gerne have lov til at låne din idé.' Det gik hun med på, og så ringede vi til børnefilmkonsulent Mette Damgaard-Sørensen og sagde, at nu havde vi en idé til en ny film i den trilogi, som begyndte med *Hannibal & Jerry* og *Flyvende farmor*."

Mette Damgaard havde allerede været involveret i to kuldsejlede forsøg på at realisere *Drengen med sølvhjelm* og var fra begyndelsen noget skeptisk. Men hun ville gerne se, hvad Wikke & Rasmussen kunne få ud af bogen og gav dem 30.000 kroner til at udvikle deres idé. "Mette er blevet vores rigtig,

rigtig gode ånd og ven i den her proces," siger Rasmussen. Det er meget væsentligt at nævne. Det er første gang, at vi har kunnet arbejde sammen med en konsulent. Hun har været en berigelse, og den måde, hun trådte ind i det her projekt på, var ganske enkelt fantastisk. Hun gav os de sædvanlige startpenge, så vi kunne vise hende, hvad vi ville. Hun sagde, 'jeg vil gerne se, om I kan overbevise mig om, at det kan blive til noget.' Da kom vi alle tre til at grine, og vi har grinet sammen lige siden."

PÅ KANTEN AF DET BANALE

I Wikke & Rasmussens hænder er *Der var engang en dreng - som fik en lillesøster med vinger* blevet til et godhjertet, musikalsk eventyr, der hylder forskelligheden og henvender sig til hele familien. "Vi forsøger at få fat i alle mennesker fra 3-93," siger Steen Rasmussen, "Det er den bredest tænkelige målgruppe for en film overhovedet. Det er et meget ambitiøst projekt. Og det er den bedste af de tre, vi har lavet af den slags, fordi den netop trækker på erfaringerne fra *Hannibal & Jerry* og *Flyvende farmor*."

Der var engang en dreng er med andre ord en rigtig Wikke & Rasmussen-film med almenlydige temaer, skæve, elskelige karakterer og et kulørt, humorfyldt univers. "Den handler om at få et barn, der er anderledes," siger Rasmussen og beskriver filmen som en blanding af Tim Burton og Coen-brødrene. Den følger drengen Kalles (Janus Dissing Rathke fra *Drømmen*) kamp for at forhindre, at hans lillesøster får bortopereret sine medfødte vinger. Til at hjælpe

sig har han den sky Alf (Nicolas Bro), der har en uheldig evne til at ødelægge alt, hvad han rører ved. Sammen møder det umage par både syngende skovhuggere - der ligesom de syv små dværge bor sammen med en smuk kvinde ude i skoven - skrappe pandekagedamer og to kiksede kirurger (Wikke & Rasmussen selv), hvoraf den ene ikke kan tåle synet af blod, og den anden er bange for skalpeller.

"Vi fortæller helt almindelige historier, der foregår i vores virkelighed," siger Rasmussen. "*Der var engang en dreng* er en meget bred avantgardefilm, som skildrer ganske almindelige mennesker med meget sminke på. Det er typisk os. Vi mener, at den virkelighed derude er en forkert måde at fortælle en historie på. Vi mener, at vores virkelighed er mere virkelig. Alle mennesker kan få et barn, der er anderledes, og det er nemt som ingenting at lave en socialrealistisk udgave af den historie. Men det, der er galt med socialrealismen, er, at den fortæller på andre menneskers vegne, som muligvis ved bedre selv. Vi har en blufærdighed over for at træde ind i andre menneskers rum. Vi insisterer på, at vores historie foregår i et andet rum, og vi mener, at det gør historien betydeligt stærkere end den socialrealistiske måde, fordi den korteste vej til andre mennesker er gennem smilet og fantasien."

Tidligere er Wikke & Rasmussen blevet anklaget for at være for banale og dyrke det overfladiske, ikke mindst i parrets to første familiefilm, *Hannibal & Jerry* og *Flyvende farmor*. Det er en kritik, de gerne tager på sig. "Det gode ved den nye film er, at den

stikker dybere,” siger Wikke. ”Og det har vi det pissegodt med. *Russian Pizza Blues* stak også dybere. Den rummede en smertefuld samtale mellem to brødre, som faktisk var en samtale mellem os to. Men det dybe er noget, vi skal lære. Det er et koncertpiano, man skal lære at spille på for også at få de dybere toner med. Man begynder med *Prinsesse Toben*, og til sidst kan man spille Rachmaninovs klaverkoncert. *Der var engang en dreng* er Rachmaninov for mig. Det er det store koncertflygel, vi spiller firehændigt på.”

Rasmussen indrømmer, at de kan være ret banale, men hvad er der galt i det, spørger han polemisk: ”Vi har en *shit*-detektor i vores system. Vi ved godt, hvor kanten er, og vi elsker at gå lige til kanten. Prøv lige at se kærlighedsscenen med Nicolas Bro og medistermusik i *Der var engang en dreng*. Det er en balancegang på kanten af det banale.”

OVERSKUD AF GODT MATERIALE

I forhold til Wikke & Rasmussens tidligere produktioner er *Der var engang en dreng* - som fik en lillesøster med vinger med sit budget på 22 millioner kroner en stor og dyr produktion. Det har været noget af en mundfuld for den dynamiske duo, der tilmed for første gang i karrieren har benyttet sig af digitale effekter.

”Vi troede, at det var et regulært Hollywood-projekt med et budget på 22 millioner kroner,” siger Michael Wikke. ”Det er dog ikke ret mange penge,

slet ikke når man skal have effekter med.” Steen Rasmussen nikker samtykkende: ”Vi blev meget forskrækkede, da vi fandt ud af, hvad tingene kostede. Men de digitale effekter er nødvendige, når man skal have et barn til at flyve rundt.”

Wikke forklarer, at han og Rasmussen har lært meget af samarbejdet med effektfolkene Søren Thomas og Niels Valentin. ”Vi har fået nogle nye værktøjer og kender nu deres styrker og begrænsninger. Og i stedet for at lave *Harry Potter*, så bruger vi effekterne i det godes tjeneste og som en forlængelse af vores lyse univers.”

Til at begynde med havde Wikke & Rasmussen regnet med, at de kunne realisere *Der var engang en dreng* for 12-13 millioner, et budget, der passer de prisbevidste instruktører - som også altid har været deres egne producenter - meget bedre. ”Men vi var til møde med Ingolf Gabold fra DR,” siger Rasmussen, ”og det var ham, der sagde, at ’det der bliver 19 millioner.’ Han fik ret. Selv efter at filmen var skrevet ned til en tredjedel af, hvad den var i begyndelsen, endte budgettet deroppe. Vi får en produktionsleder på, som fortæller os, hvad de hårde facts er i jernindustrien. Og jo mere vi får læst og påskrevet af hende om, hvor meget vi har råd til, jo mere presser vi ... jeg tror, at filmen er blevet god, fordi den er blevet presset sammen af godt materiale. Der har været et overskud af godt materiale. Det er blevet en *best of*-film.” ■

WIKKE & RASMUSSEN

Michael Wikke og Steen Rasmussen mødte hinanden til en julefrokost i 1983 i Danmarks Radio, hvor de begge havde arbejdet på både P4 og Børneradio. Den gensidige tiltrækning var stor, og de to ellers meget forskellige mænd fandt sammen i et kreativt fællesskab, der inden for få år resulterede i den 93 afsnit lange radiotegneserie *Pas på varerne*, *Arne* (1984) og originale tv-underholdningsserier som *Tonny Toupé Show* (1986), *Sonny Soufflé Chok Show* (1987) og *Ronni Rosé si'r helt go'nat* (1988). Wikke & Rasmussen omsatte et manuskript af Steen Kaalø til tv-filmen *Johansens sidste ugudelige dage* (1988), der også markerede et skridt i retning af længere, sammenhængende fiktion. De repræsenterede Danmark på tv-festivalen i Montreux med det filosofiske *Søren Kierkegaard Road Show* (1990) og snart lavede de deres første spillefilm, *Russian Pizza Blues* (1992), som blev fulgt op af den kulørte familiemusical *Hannibal & Jerry* (1997), der var baseret på en bog af Kim Fupz Aakeson, samt *Motello* (1998), der var en sammenskrivning af fire Shakespeare-stykker, *Otello*, *Hamlet*, *Macbeth* og *Romeo og Julie*. Det blev til endnu en familiefilm, *Flyvende farmor* (2001), og Svend Åge Madsen-tv-filmatisering *Se dagens lys* (2003). Inden for de senere år har det produktive makkerpar også lavet to nye tv-underholdningsserier, *Den røde citron* og *Motormagasinet*, og to radioføljetoner, *Særlose overdrev* og *Fredløse Folkeblad*.

DER VAR ENGANG EN DRENG - SOM FIK EN LILLESØSTER MED VINGER

INSTRUKTION & MANUSKRIFT Michael Wikke, Steen Rasmussen **FOTO** Eric Kress **KLIP** Miriam Nørgaard **PRODUCTION DESIGN** Michael Kvium, Peter de Neergaard **MEDVIRKENDE** Janus Dissing Rathke, Nicolas Bro, Anders W. Berthelsen, Anne Grethe Bjarup Riis, Bodil Jørgensen, Troels Lyby, Steen Rasmussen, Michael Wikke **PRODUCER** Wikke & Rasmussen **PRODUKTION** Græsted Film & fjernsyn Aps **PREMIERE 13.10.06**



Der var engang en dreng ... Foto: Ole Kragh-Jacobsen



Der var engang en dreng ... Foto: Ole Kragh-Jacobsen



Der var engang en dreng ... Foto: Ole Kragh-Jacobsen

HELLERE FOR MEGET END FOR LIDT

Pludselig letter højhuset. Brøndby forsvinder ... Ole Bornedal sidder i et klipperum hos Thura Film og smager lidt på de to sætninger, som for ham er et eksempel på det, det er svært at fortælle i dansk film. Som manuskriptforfatter kan man ikke skrive sådan. Allerede der er budgettet skredet. Fantasien må holde sig til det gennemførlige, og han kan også sukke over andre sekvenser, der vil være alt for dyre for et skandinavisk budget ...



Ole Bornedal Foto: Erik Aavatsmark

sukke over andre sekvenser, der vil være alt for dyre for et skandinavisk budget ...

"Forestil dig den her: Vi følger en måge, der svæver hen over København. Kameraet er på ryggen af den, og vi ser mågen, som den svæver og står stille i luften. Hvis jeg skriver det, så er der allerede problemer med budgettet, og det er altså ærgerligt."

Ole Bornedal er ved at lægge sidste hånd på sin nye film *Vikaren*, som han har skrevet sammen med Henrik Prip. I den fortæller han en fantastisk historie om en helt almindelig 6. klasse, som en dag får en ualmindelig lærer. Hun påstår at vide alt og går alt andet end pædagogisk korrekt i lag med eleverne. I klipperummet finder Ole Bornedal den scene frem, hvor de måbende elever for første gang møder den radikalt anderledes lærer, spillet af Paprika Steen. I den får hun både mobbet en dreng med overbid (*Er det ikke svært, når du drikker? Luk munden når du går, så du ikke ridser gulvet!*) og annonceret, at hun slet ikke er vant til at være sammen med så mange talentløse mennesker, der endda er små: "Jeg kan mærke, at der slet ikke foregår noget inde i jeres hoveder. Kun dumhed, dumhed, dumhed."

HVOR ER EVENTYRENE?

I følge Ole Bornedal sker der så meget spændende inde i børns og unges hoveder, og det er bl.a. det, hans nye film udforsker. Børn er fulde af fantasi og sprudler af lyst til at finde på. I hans historie bliver en af de centrale konflikter, at de voksne netop pga. børns fantasifulde natur ikke tror på dem, når de siger noget. Som en bedrevidende psykolog forklarer de bekymrede forældre: "Børn er afhængige af deres fantasi. De kan simpelthen ikke få nok. De sidder hver dag i timevis og glor på fantastiske, eventyrlige universer på video, men så bliver skærmene slukket, og de bliver lukket ud til det her: Virkeligheden."

En grå, kedelig mandag. Røvkedelig! Og hvad sker der så? Jo, i deres grænseløse, umættelige, nærmest neurotiske behov for spænding, hvad gør de så? De laver da bare virkeligheden om!" Han afslutter med en bordbankende pointe om, at man skal passe på med at tro på, hvad de siger. For børn kan sgu finde på hvad som helst.

For Ole Bornedal er noget af det attraktive ved barn- og ungdommen netop evnen til at finde på og fantasere. Børn elsker eventyr og fantastiske historier, og efter hans mening er der alt for få af dem i dansk film.

"Det undrer mig, at skandinaviske film for børn og unge ofte er socialrealistiske dramaer eller rene komedier. Det er ikke fordi, jeg ikke har respekt for de genrer, men børn og unge er til meget mere. Jeg har selv tre børn. De to yngste synes - ligesom jeg selv gjorde, da jeg var lille - at alt er godt. Men min søn på femten interesserer sig overhovedet ikke for dansk film. Dansk film er fuldstændigt taberagtigt. Man kan lokke ham til at se *Kongekabale*, og han kan se kvaliteterne i en voksenfilm som *Festen*, men i aldersgruppen syd for det, findes der ikke noget, han gider se."

DRAMATISK DRAMA

Ambitionen i *Vikaren* er at kombinere det, skandinavisk film traditionelt er god til, med det bedste fra amerikansk film. Ole Bornedal beskriver det som, at hans film starter som Bergman og slutter som James Cameron.

"Det, den skandinaviske eller europæiske film kan, er at gribe dybt i hjertet og i psykologien. De historier er vi gode til at fortælle, men i *Vikaren* udvikler det sig så og bliver mere og mere galskab og mere og mere vanvittigt. Jeg har forsøgt at lave en film for børn og unge, som både er seriøs, provokerende, stærkt underholdende og uhygge-

Børn og unge rummer en enorm fantasi. Film til dem skal også gøre det, mener Ole Bornedal, som i øjeblikket er ved at færdiggøre sit action/adventure-gys *Vikaren*.

AF EVA NOVROP REDVALL

Pludselig letter højhuset. Brøndby forsvinder ... Ole Bornedal sidder i et klipperum hos Thura Film og smager lidt på de to sætninger, som for ham er et eksempel på det, det er svært at fortælle i dansk film. Som manuskriptforfatter kan man ikke skrive sådan. Allerede der er budgettet skredet. Fantasien må holde sig til det gennemførlige, og han kan også



Vikaren Foto: Erik Aavatsmark

lig på samme tid. Jeg har forsøgt at forvandle det, der oprindeligt var en rendyrket, kommerciel idé til noget mere ambitiøst. Man skal altid forsøge at gøre det for ambitiøst. Jeg hylder princippet: hellere for meget end for lidt. Jeg opfatter mig selv som en ekspressiv instruktør. Efter min mening skal drama være dramatisk.

I Danmark har vi traditionelt været meget skeptiske over for hele den genrekunst, der kommer fra de angelsaksiske lande, og det kan man selvfølgelig se på vores film. Hvis man kigger på nogle af de amerikanske eller engelske film, der appellerer mest til unge, så fortælles de tit i en underholdende genre-form, men indeholder samtidig temaer, som er mindst lige så alvorlige og gribende som dem, der behandles i de skandinaviske film. Filmene om Harry Potter er et klassisk eksempel på underholdende fortalte historier, der ikke er bange for at handle om psykologisk vold. Filmene tager fat i nogle meget skræmmende størrelser som terror, hævn eller familiefjender, men det er jo temaer fra mange eventyr, som børnene også læser og bliver konfronteret med. Film som *X-Men*, *Spiderman* og bedre adventure-film indeholder væsentlige temaer, som er fuldt ud lige så udfordrende og tankevækkende - måske endda mere - end et eller andet tema om en lille dreng, hvis forældre skal skilles, eller som skal passes af sin onkel. Kreativt bliver det tit for tyndt i de skandinaviske film, men det kan af praktiske årsager være svært at lave andet, fordi økonomien sætter rammerne."

BEGRÆNSEDE BUDGETTER ENSRETTER

Vikaren har et budget på 24 mio. kroner, som ifølge Ole Bornedal har været svære at hive hjem.

"Filmen indeholder mange effekter, som tager tid og koster penge. Budgettet kan lyde af meget, men når man ser filmen, vil det ikke virke som meget.

Dansk film er i øjeblikket belastet af, at den skal være meget billig. Der skal laves 30 film om året, og der er så og så mange penge til at lave dem. Det betyder, at budgetterne bliver udvandede. 30 film; hvis man er lidt ondskabsfuld, kan man sige, at det er en kvantitativ frem for en kvalitativ beslutning. Nu generaliserer jeg heftigt, men det betyder i princippet, at man kun kan lave danske film i en lejlighed i København. I det øjeblik man vil filme i Jylland, lave kostumer, lave en historisk film eller bruge effekter, så er det ekstra ting, der koster penge. Man ville ikke kunne lave *Pelle Erobreren* i dag. Hvis jeg kom med den i dag, ville den have et budget på 60. mio. , og den ville aldrig blive lavet.

Som manuskriptforfatter kan man sætte sig og skrive en skilsmisshistorie, som - hvis Gud og konsulenterne vil det - kan finansieres for 12 mio. kroner. Man kan lave en komedie, hvor nogle børn skal finde Niels Olsen et job, men man kan ikke begynde at sende en flok unger ud i *outer space* eller begynde at gå ind i den enorme fantasi, som børn jo rummer, og som rummer alt. Det er ærgerligt, for det gør jo at - med mindre der bliver taget nogle andre beslutninger - så bliver dansk film ensrettet i sin fortællestil pga. de produktionsmæssige forhold. Der er noget i filmmaskinen, som ikke kan lade sig gøre."

FORTÆLLINGENS FORFØRELSE

Ole Bornedal er ikke i tvivl om, at man kan fortælle næsten alt til børn og unge, men man skal selvfølgelig tænke sig om, når man gør det.

"Jeg tror, det er forenkelt at sige, at børn og unge helst vil se genrefilm. De vil helst se gode film, og det kan være meget forskelligt. Der er ikke noget galt med socialrealistiske dramaer eller onkelkomedier, men der skal også være andet. Den eneste målestok, jeg kan bruge i forhold til, om noget vil

være en god film for børn og unge, er fortællingens forførelse. Hvis jeg synes, det svinger rigtigt, rigtigt godt, så ved jeg, at det også holder for ungerne og også i forhold til de voksne for den sags skyld. Jeg er ikke bange for at arbejde med genrer, og man kan se *Vikaren* som en blanding af action, adventure, psykologisk drama, tragedie, gys og sikkert en masse mere. Men man skal selvfølgelig altid tænke over, hvad man fortæller, og hvordan man gør det. Hollywoods problem er, at filmene tit bliver formaliseret metervare. Man må altid prøve at følge fortællingens hjerte."

Vikaren har fået en anbefalet aldersgrænse på 11 år og har været testkørt for at se, hvordan den effektfulde fortælling virker på et ungt publikum.

"Da vi testkørte filmen over for nogle børn og unge, flygtede fem af dem på et tidspunkt ud af biografen. De fik virkelig et seriøst chok på en stærkt positiv måde. Jeg synes, det var godt, de gik ud, for det blev for meget for dem. Filmen er ikke *scary* i den forstand, at vi skræmmer børnene fra vid og sans, eller at de føler ubehag ved at se den, men den var bare så tæt på nerverne på det tidspunkt i løbet af filmen, at der var nogen, som måtte ud og have noget luft. Det synes jeg egentlig er et positivt problem, for så har vi lavet en film, som påvirker enormt stærkt, og det synes jeg, er det vigtigste. Så kan det godt være, at nogen synes, det er *too much*, men sådan må det så være." ■

VIKAREN

INSTRUKTION Ole Bornedal **MANUSKRIFT** Ole Bornedal, Henrik Prip **FOTO** Dan Laustsen **KLIP** Thomas Krag **PRODUCTION DESIGN** Marie í Dali **MEDVIRKENDE** Paprika Steen, Ulrich Thomsen, Jonas Wandschneider, Jakob Fals Nygaard, Nikolaj Falkenberg-Klok, Emma Juel Justesen, Sonja Richter **PRODUCER** Michael Obel **PRODUKTION** Thura Film A/S

NOGET PÅ SPIL

Hvad er en god, dansk børnefilm anno 2006? I anledning af BUSTER filmfestivalen mødtes børnefilmkonsulent på Det Danske Filminstitut, Mette Damgaard-Sørensen, og filmanmelder på Dagbladet Information, Christian Monggaard, til en samtale om børnefilmens fortid, nutid og fremtid.

Christian Monggaard: "Jeg har tidligere brokket mig over tilstanden i dansk børnefilm – og jeg mener stadig, at der er meget, som kunne være bedre, indholds- og formmæssigt. Men jeg mistænker samtidig også mig selv for på nogle områder at have en lidt forældet opfattelse af, hvad en god børnefilm er. Børnefilmen af i dag kan i hvert fald ikke sammenlignes med børnefilmen af 1981. *Gummi Tarzan*, der er et skoleeksempel på en både opbyggelig og underholdende børnefilm, kan man ikke lave i dag. Mediet og udtrykket har forandret sig for meget."

Mette Damgaard: "Netop nu befinder vi os på et meget interessant tidspunkt, fordi meget peger på, at der måske et kvantespring for film til børn. Der er sket et generationsskifte blandt instruktørerne, og der er så at sige også sket et generationsskifte blandt publikum; instruktørernes referencer er nogle helt andre end tidligere, og det er børnenes også: De ser fjernsyn, fra de er to år gamle, spiller computer, surfer på nettet og ser film – mange flere film, end vi gjorde. Derfor kan

børnepublikummet håndtere nogle fortællinger, som er meget mere komplekse, end vi kunne.

Min egen oplevelse er, at når man viser film som *Gummi Tarzan* eller *En som Hodder*, kan de give børn store oplevelser, men børnene er yngre end dem, filmene oprindeligt var tænkt til. De større børn vælger ofte børnefilmen fra, og til de yngste er der ikke mange tilbud. Når der kommer en film som *Pedderson og Findus*, går den rigtig godt. For vi vil gerne tage vores mindste med til et genkendeligt univers, der er trygt og defineret af barndom – uden voldsomme konflikter og den voksne metaumor, der kendetegner størsteparten af de amerikanske tegnefilm."

ER DET UNDERSØGENDE NOK?

CM: "Det er interessant, at du nævner *En som Hodder*, der jo i høj grad tager udgangspunkt i den magisk-realistiske danske børnefilmtradition, som også er rundet af børnelitteraturen og Ole Lund Kirkegaard og Bjarne Reuter. Og som efterhånden hører hjemme i en anden tid. En animationsfilm



Mette Damgaard-Sørensen Foto: Jan Buus



Christian Monggaard Foto: Søren Hartvig

som *Bennys badekar* er faktisk mere moderne end *Gummi Tarzan*."

MD: "Når man taler om børnefilm, taler man ofte om indholdet. Er det krast nok, er det barnligt nok? Det er mere interessant at spørge, om det er kunstnerisk nok, undersøgende nok, legende nok? Om filmene tør og vil nok? For mig handler det om – som i alle andre gode værker – at man ikke begynder med konklusionen og opbygger ud fra pædagogik eller argument. At man bruger fiktionen til at gå ind og undersøge et stof og er nysgerrig på det. Når man som instruktør og manuskriptforfatter satser sig selv personligt, prøver at hive tæppet væk under sig selv, bliver det interessant.

Og det er vel også det centrale i *Bennys badekar* – at den opleves som en anarkistisk improvisation over barnlig fantasi. Hvor man hele tiden fornemmer legen, det lystfulde og løsslupne – at dette ikke er *tænkt*, men i den grad levende materiale. Det er vel netop en central del af filmens kvalitet."

CM: "Man kan godt hygge sig med film som *Gummi Tarzan*, *Busters verden* og *En som Hodder* og mere sig over *Klatretøsen*, der er en solid genrefilm for børn. Men det er først med film som *Mirakel*, *Terkel i knibe* eller *Forbudt for børn*, at det – efter min mening – for alvor bliver interessant, fordi de virkelig tør noget, leger med mediet, bryder flader, udfordrer det unge publikum."

MD: "*Forbudt for børn* kan man diskutere, i hvert fald om første del af den overhovedet er ..."

CM: "For børn! Den gør i hvert fald en masse ting, man traditionelt ikke må."

MD: "Den er ikke for alle børn. Det samme gælder jo *Terkel i knibe*, den er heller ikke for alle børn. Nogle børn bliver skræmte eller voldsomt provokerede af de film, andre får en stor oplevelse.

Hvis man skal anskue børnefilmen som et kunstnerisk interessant medie, må man ud til kanten, afprøve grænserne for hvad og hvordan, der kan fortælles til børn. Det er helt afgørende. I det ligger også, at man ikke kan definere målgruppen som f.eks. "alle børn fra 6 til 9". Børn er vidt forskellige, og det er mere interessant at definere det som alle børn, der har *den* her slags humor eller *de* her referencer."

CM: "Ja, præcis ligesom man i højere grad gør i forhold til voksne. Jeg synes, at børnefilmens svøbe er den traditionelle familiefilm. Hvis der er noget, som virkelig underminerer alt det, der kunne blive interessant og

fortjene støtte, fordi det vil noget, så er det familiefilm. Man forsøger at fange alle mellem 3 og 93 år og rammer som regel helt ved siden af. For mig at se er det her, de danske producenter deponerer deres mod – eller de har deponeret det et andet sted – og laver familiefilm, fordi de ved, at det er sikre penge."

NYT SYN PÅ FAMILIEFILMEN

MD: "Jeg synes jo, at ambitionen om at ville skabe film, som familien kan opleve sammen, er god og rigtig. Men du rører ved noget centralt. For måske er det, vores tid kalder allermost på, et nyt syn på familiefilm. En film som *Drømmen* er en fantastisk familiefilm, *Terkel* er det også på sin helt egen måde. Det handler om, at der er mange lag i filmene, og både børn og voksne føler sig talt til og underholdt. Det er helt nødvendigt, for de danske børnefilm er under et meget voldsomt pres især fra USA og England. Vi har ikke tidligere set så mange premierer for børn og familier, som vi gør nu, og konkurrencen er afsindigt hård.

Men i stedet for at klynke synes jeg, vi skal bruge konkurrencen som et *wake up call*. Film som *De Utrolige*, *Find Nemo*, *Shrek* og *Harry Potter* er ikke kun gode på grund af afsindigt store budgetter, de har også bare bedre manuskripter og højere ambitioner. Deres høje kvalitet og *coolness* som familiefilm animerer til at tage kampen op. Det er inspirerende at få en oplevelse af, hvad en familiefilm også kan være.

Det er jo også den store styrke ved børnefilmfestivalen BUSTER. At man i filmvalget går til kanten, viser film, der begejstrer og provokerer – for det er der, den kreative kraft sætter ind. Og det, der skal til for at holde opfattelsen af børne- og familiefilm levende, så den ikke stivner i vedtagne konventioner.

Selv om den traditionelle familiefilm går godt kommercielt, tror jeg, at det er nødvendigt at tænke nyt i forhold til den genre, hvis man skal fastholde, at børne- og familiefilm er et lokomotiv i dansk films markedsandel. Tænke ligeså ambitiøst og originalt som de udenlandske konkurrenter og som de øvrige danske film. Ellers udvander man begrebet. På den måde er succes farlig."

CM: "Det handler om, at vi stadig laver børne- og familiefilm, som vi har gjort gennem 20-30 år, på mange områder i hvert fald. Jeg har aldrig forstået, hvorfor der ikke blev lavet en dogmefilm for børn f.eks. Børnefilmen mangler måske at blive pillet ned til et år nul og så blive bygget op igen.

Det bliver interessant med kommende børnefilm som *Vikaren* og *De fortabte sjæles ø*, der er rendyrkede genrefilm, og hvor man i stedet for at lave film for børn netop laver genrefilm inspireret af *Goonierne*, *E.T.* og *Tilbage til fremtiden*. Man tager udgangspunkt i en realistisk verden og fylder så de magiske eller mere fantasifulde elementer på efterhånden, præcis som man gør i *Harry Potter*. Det forførende ved de film er blandt andet, at de tager udgangspunkt i en helt almindelig dreng i en helt almindelig verden. Han har det ikke helt let, han er forældreløs og skal lære at stå på egne ben og finde sin plads i verden. Det er noget, vi alle kan spejle os selv i. Også fornemmelsen af, at der findes en anden verden ved siden af den, vi umiddelbart kan se og føle. En dimension, man kan drømme sig væk i. Det lever fantasygenren lever højt på."

MD: "Ja, og på at den kan forstørre alle dilemmaer. Det handler ikke længere kun om små konflikter. Man bruger genren til at fortælle om liv og død. På den måde er fantasy en arvtager for eventyret. Stærkt underholdende, men også stærkt berørende."

MED EN PERSONLIG STEMME

MD: "Vi er under pres i Danmark, og hvad er det så, vi kan? Set fra min stol kan vi udnytte, at vi har en støtteordning, der først og fremmest skal støtte kunstnerisk ambitiøse film. Som kan prioritere de kunstnerisk stærke projekter og ikke behøver at gribe mindre dybt i pungen, fordi der er tale om film for børn og unge.

Hvorfor skal et minut til børn koste mindre end et minut til voksne? Det har været vigtigt for mig at støtte ambitiøse film som *Vikaren*, *De fortabte sjæles ø*, *Der var engang en dreng*, *Supervoksen* og *Den grimme ælling*. Giv mulighed for at skabe film til børn og unge, der kunstnerisk er fuldt på omgangshøjde med film til voksne. Disse film er interessante, fortalt med en personlig stemme. De sætter noget på spil, noget personligt stof. For mig har det været afgørende at få kunstnerisk stærke instruktører til at instruere børnefilm, til at give nye bud, undersøge, hvad man kan overfor det publikum."

CM: "Og udfordre sig selv. Instruktørerne er vel også kommet til dig, fordi de selv har haft lyst til at lave børnefilm. Jeg har tidligere haft den holdning, at en børnefilmkonsulent burde bestille flere film fra instruktørerne. Men det er nok ikke den rigtige måde at gøre det på. Man skal ikke tvinge noget frem eller lokke

dem med, at de kommer nemmere igennem systemet."

MD "Det er en principiel diskussion. Når det handler om kunststøtteordninger, er der kun ét parameter, der gælder, og det er det kunstneriske. Når man snakker børnefilm ud fra pædagogiske parametre eller deler op på forhånd i bestemte kasser med køn og alder, spænder man ben for den kunstneriske proces. Mit fokus har været, at der skal komme gode film ud af det. Det må være det, som det handler om i sidste ende."

CM "Man skal passe på, at børnefilm-begrebet ikke kommer til at skygge for de gode historier. Mange danske børne- og familiefilm taler ned til publikum. De synes at betragte publikum som ubegavet, og derfor virker mange af filmene bedagede allerede ved premieren. De forklarer alting i stedet for at betragte børnene som vidende og kompetente og fantasifulde og meddigtende."

MD "Ambitionen med de film, som kommer nu, er at lave brede familiefilm, som samtidig kan noget andet. Men det er rigtigt, at der er en tendens til at koge suppe på gamle ben. Det tror jeg er meget kortsigtet. Men man kan ikke piske projekter frem, man kan animere og inspirere. Skal man undervise i børnefilm på Filmskolen? Det kan godt være, at man skal det, men jeg tror ikke vejen frem er studier af guldalder-børnefilm og præsentation af værktøjskasserne. For mig at se må det afgørende være at finde frem til, om det personlige stof kan gøres frugtbart overfor en yngre målgruppe. Det er klart, at man skal have en fornemmelse for, hvor børn er henne nu."

CM "Arden Oplev har fortalt, at han begyndte at skrive på *Drømmen*, der rummer selvbiografiske elementer, da en lærer på Filmskolen sagde til ham, 'write what you know!' ...

Det er også fedt, at en instruktør som Nikolaj Arcel, oven på succesen med *Kongekabale*, en solid politisk thriller, laver en storstilet eventyrfilm for børn. Han er vokset op med Spielberg og Richard Donner og vil gerne selv prøve at lave en film i den stil og således give noget tilbage. Det fører tilbage til det, vi begyndte med at snakke om, nemlig at der er kommet en ny generation til, som selv er meget mediebevidste, og som ikke har svært ved at begå sig i forskellige genrer og med forskellige udtryk. De er ikke bange for at skifte mellem at fortælle for børn og for voksne. Og de ser ikke ned på det at fortælle for børn." ■

RE SPE KT!



Brave Story



The Road to Guantanamo



Rising Son

BUSTER viser for syvende år spillefilm, kortfilm, tegnefilm og dokumentarfilm for børn og unge i de københavnske biograf-fer. Hos festivalens leder Dionysos Reitz Kerasiotis er der ingen tvivl at spore, når han beskriver den røde tråd gennem festivalens filmudbud: Respekt for målgruppen.

”BUSTER er muligheden for at stifte bekendtskab med alternative tendenser inden for børne- og ungdomsfilm. Det er her børn og unge (og filmbranchen!) kan opleve film fra hele verden, som de normalt ikke kan se i fjernsynet eller i biografene.”

”Festivalens programudvalg rejser verden tynd og leder efter film, som ligger uden for den kommer-
cielle mainstream produktion, og som fortæller nogle anderledes historier. De behøver ikke være meget smalle og eksperimenterende, men de skal være lavet fra hjertet og være ærlige over for deres publikum,

og de skal ikke undervurdere det publikum. Kunst og kvalitet er ikke kun for voksne, understreger Kerasiotis, der gerne viser film, der kræver en ekstra indsats af sit publikum.

Festivalen leder da heller ikke kun efter BUSTER-film på børnefilmfestivaler. Blandt filmene i BUSTERS program kan man også finde film, der er lavet til voksne, som festivalen har fundet egnet til et yngre publikum. I år vises eksempelvis Michael Winterbottom og Mat Whitecross’ *The Road to Guantanamo* om tre unge englændere, der ender i fangelejren på Guantanamo samt Lajos Koltais *De skæbneløse*, der er en filmatisering af nobelprisvinderen Imre Kertész’ roman om sit ophold i en koncentrationslejr. Desuden præsenterer BUSTER en serie film af de belgiske Dardenne-brødre, der har lavet en række film med unge i hovedrollerne, som hidtil kun er blevet distribueret som artfilm og ikke tidligere lanceret over for et ungt publikum.



Dionysos Reitz Kerasiotis Foto: P. Wessel

"Vi vil gerne rokke ved den opfattelse, at film for børn og unge, er en bestemt slags film, baseret på nogle velkendte og afprøvede formler. Det er som om, man har en forestilling om, at børn og unge ikke kan kapere den samme kompleksitet som voksne. Film til børn og unge bliver ikke associeret med høj kunstnerisk kvalitet og intelligens. Det vil vi gerne ændre. Vi må respektere børn og unge som de intelligente medieforbrugere de er. Udbudet af film til børn og unge i biografene og i videobutikker er meget begrænset; måske er det derfor, de unge ofte foretrækker at se film, der er lavet til voksne.

Den holdning afspejler sig også i markedsføringen af film for børn og unge. "Der er så meget fokus på udenomstingene - plakater, McDonalds-menuer, merchandise osv. i stedet for på indholdet, på selve filmoplevelsen. På BUSTER forsøger vi at holde fast i den gode filmoplevelse," fortæller Kerasiotis og nævner det som en af de store udfordringer ved at

arrangere festivalen: At finde en balance mellem festivalens behov for finansiering og sponsorerens ønske om synlighed.

"BUSTER er jo ikke en kommerciel, glamourøs festival. Vi er en uafhængig festival, der skal finde midler, så vi kan stille disse fantastiske filmoplevelser til rådighed for målgruppen så billigt som muligt, uden at de føler sig bombarderet med reklamer og merchandise. Det kan godt være svært at finde sponsorer, der har forståelse for den problematik, som er villige til at optræde diskrete nok til, at det ikke flytter fokus fra filmoplevelsen."

Kerasiotis vægrer sig ved at svare på hvilke filmoplevelser man ikke bør gå glip af blandt festivalen mere end 100 titler - der jo så mange gode, og de er så forskellige... Til filmbranchen har han dog en opfordring: Se filmene i konkurrenceprogrammet!

"Sidste år oplevede vi, at mange branchefolk henvendte sig *efter* festivalen og ønskede at se nogle

DIONYSOS REITZ KERASIOTIS har været leder af BUSTER siden 2005. Han er cand.phil. i filmvidenskab og kulturformidling med projektledelse som bifag fra Stockholms Universitet. Han har desuden en uddannelse som multi-mediaprogrammør. Kerasiotis er født og opvokset i Athen, Grækenland, har uddannet sig i Sverige og flyttede i 2002 til Danmark. Førhen var han redaktør for *The Thing* - et græsk tidsskrift om ungdomssubkulturer indenfor film og musik. Siden foråret 2002 har Kerasiotis været projektansat på Det Danske Filminstitut i henholdsvis Festivalafdelingen, IT-afdelingen og Center for Børne- & Ungdomsfilm.

BUSTER / KØBENHAVNS INTERNATIONALE FILMFESTIVAL FOR BØRN OG UNGE / 8.-15. SEPTEMBER 2006

PÅ BUSTER er der konkurrenceprogrammer med spillefilm, korfilm, tegnefilm og dokumentarfilm. Festivalen har også en række spændende sideserier: **Teenage Horror Extravaganza** med bloddryppende genrefilm, **Vold og romantik - bånd på film**, en retrospektiv serie om bandekultur, samt **Filosofi og realisme** med film af brødrene Dardenne. I serien **BUSTER Goes Animé** har festivalen blandet de nyeste japanske tegnefilm med et par af genrens klassikere, i **3 x Nordiske Ungdomsfilm** tages pulsen på den Skandinaviske ungdomsfilm netop nu, og i **We are the robots!** præsenteres fire fremragende robotfilm.

BRANCHESEMINAR I CINEMATEKET

BUSTER-festivalen er et oplagt sted at se nye, anderledes og ukendte film for børn og unge. Men når festivalen er slut, vil de fleste af disse film aldrig igen blive vist på et dansk biografværk. Sådan er det bare - eller er det? Den 14. september er BUSTER vært for et seminar i Cinemateket. Her vil festivalen spørge danske filmdistributører, hvordan man kan få flere gode udenlandske børne- og ungdomsfilm i dansk distribution. Ulrich Breuning er moderator, og blandt oplægsholderne er Beth Juncker, der netop har skrevet sin doktordisputats i børns opfattelse af æstetik og kunst.

Læs mere på www.buster.dk

af filmene. Vi er jo glade for interessen og er gerne behjælpelige; men det ærgrer mig selvfølgelig, at de ikke benyttede chancen for se filmene på det store lærred, i stedet for på en ussel gennemsyns-VHS."

BUSTER er i øvrigt ved at have etableret et trofast publikum blandt børn og unge i København. "Festivalen vokser jo fra år til år, og det samme gør publikum. De vender tilbage og skaber et utroligt liv i salene. Selvfølgelig er der popcorn og raslen, det må der også gerne være; men vi oplever, at publikum er fokuseret på filmene og stiller kloge og engagerede spørgsmål, når der efterfølgende er Q&A's med instruktørerne. De tager det her alvorligt. Og jeg er sikker på, at de vil blive et kritisk og krævende biografpublikum, der træffer kvalificerede valg, og som ikke lader sig spise af med hvad som helst," siger Kerasiotis, der også glæder sig over, at BUSTER er blevet et forbillede for andre børne- og ungdomsfilmfestivaler rundt omkring i verden ■



Fra Larry Clarks Wassup Rockers

HVAD KAN VI VISE?

Skal fremtidens unge cineaster og globalister kunne se film i alle genrer og fra hele verden? Det mener BUSTER-festivalen, der satser på genrebredde og kulturel diversitet, på at overraske sit publikum - og på at inspirere filmbranchen til at udvikle ny fiktion for børn og unge. Charlotte Giese og Flemming Kaspersen lægger sammen med festivalens leder Dionysos Reitz Kerasiotis festivalens program.

AF CHARLOTTE GIESE OG FLEMMING KASPERSEN
CENTER FOR BØRNE- & UNGDOMSFILM/DFI

Ingen har patent på sandheden om den gode børnefilm. Som programlæggere for BUSTER-filmfestivalen - og som medarbejdere ved Center for Børne- & Ungdomsfilm på Det Danske Filminstitut - arbejder vi meget ud fra vores personlige holdninger til film for børn og unge..

BUSTER, Københavns internationale filmfestival for børn og unge, blev startet i 2000 og har efterhånden etableret sig som en af verdens førende på sit felt. Det skyldes bl.a. et kompromisløst kvalitetskrav; en bevidsthed om, at man godt kan præsentere børn og unge for filmkunst fra hele verden; og viljen til at rykke ved de ofte alt for begrænsede forestillinger om, hvad børn og unge kan se på film. Fjern "børn og unge" fra ovenstående, og så har du vel programmerklæringen fra de fleste filmfestivaler i verden. Mere originalt er det ikke. Men når man netop har børn og unge som sin målgruppe, bliver det med kunst og kvalitet og at rykke grænser pludselig ikke så let. Det har krævet grundig research at finde de omkring 150 film, der bliver vist på årets festival. Og det er en research, som afslører et større kunstnerisk potentiale i film for børn og unge, end man måske er klar over.

FIN TRADITION - LAV PRESTIGE

Danmark er en mangeårig bannerfører for den gode børne- og ungdomsfilm. Og Danmark er stadig et unikt land hvad angår produktionen af film for det unge publikum. Vores filmlov øremærker 25 % af

den statslige filmstøtte til film for børn og unge. Vi har haft en lang børne-tv-tradition, som har smittet af på filmene. Og så har vi vel også i Danmark et særligt børne- og kultursyn. Vi anerkender behovet for også at se verden i barnets perspektiv. Vi opfatter børn som tænkende væsener. Vi stiller krav til kvalitet i børnekulturen.

Men uanset den fine danske tradition mærker vi på BUSTER, at film for børn og unge ikke har samme prestige som "rigtige" film. Altså, sådan nogen for voksne. Vi er forsigtige med at spørge udenlandske distributører, om de har nogen interessante børnefilm - for udenfor Norden er børnefilm for det meste synonym med kommercielle familiefilm, og ofte af mildt sagt tvivlsom kvalitet. Og omvendt taler vi tit med distributører, som kigger på os med vantro, når vi fortæller, at vi vil vise deres film på vores festival. "Jamen det er jo ikke nogen børnefilm!"

Også i det danske film- og distributionsmiljø møder vi af og til en vis angst for at få en film rubriceret som "børnefilm". Det er ikke helt fint nok - og måske opfattes det også som kommercielt risikabelt, selvom børnepublikummet i høj grad kan være med til at gøre en film til en sikker vinder i danske biografteater.

Det betyder, at vi ofte leder efter BUSTER-film nogle mærkelige steder, f.eks. helt ude i hjørnerne af de store filmmarkeder i Cannes og Berlin. Det betyder, at vi må kæmpe for at få fingre i film, som distributørerne mener ikke er egnede for vores publikum. Og det betyder, at mange af de film, vi viser på BUSTER, aldrig har været tænkt som børnefilm eller lanceret for et børne- eller ungdomspublikum. Sidste år viste vi således Thomas Vinterbergs og

Kan man f.eks. vise dem, hvad krig er? Hvor ondt den gør, hvor ødelæggende den er? Ikke som tomhjernet action og heller ikke som tv-avisens rædselsparader - men formidlet kunstnerisk og personligt? Kan man vise dem skæve amerikanske independent-film? Tyske teenagefilm? Italiensk neorealisme? Japansk animation? Film fra Afrika? Svære art movies - eller glatte, vellavede mainstreamfilm, som er røget under de danske distributørers radar? Svaret er efter vores mening, at man kan vise alt, bare det er godt nok!

Lars Von Triers oversete *Dear Wendy* om en flok teenagere, der opsluges af en fascination af skydevåben. En i vores øjne oplagt ungdomsfilm, oven i købet med iøjnefaldende kultpotentiale. Men aldrig lanceret overfor et ungt publikum.

KVALITET OG ORIGINALITET

Børne- og ungdomsfilm er først og fremmest målgruppebetegnelser. Det er ikke kunstneriske definitioner - og der er ikke nogen kunstneriske begrænsninger. På BUSTER vil vi gerne være ambitiøse og satse på et bredere repertoire, både hvad angår filmenes genre, historier og nationalitet. Vi prøver at finde film med kvalitet og ambitioner og originalitet, som samtidig kan ses af børn og unge.

Spørgsmålet er selvfølgelig: Hvad kan man overhovedet vise for børn og unge? Kan man f.eks. vise dem, hvad krig er? Hvor ondt den gør, hvor ødelæggende den er? Ikke som tomhjernet action og heller ikke som tv-avisens rædselsparader - men formidlet kunstnerisk og personligt? Kan man vise dem skæve amerikanske independent-film? Tyske teenagefilm? Italiensk neorealisme? Japansk animation? Film fra Afrika? Svære art movies - eller glatte, vellavede mainstreamfilm, som er røget under de danske distributørers radar? Svaret er efter vores mening, at man kan vise alt, bare det er godt nok! Et godt eksempel er forfatteren Astrid Lindgren: Hun har vist, hvordan man kan fortælle børn næsten alt, bare det gøres i den rette tone. Og hun har fortalt for børn og voksne på samme tid. Hun er om nogen et fornemt eksempel på, at man ikke behøver at slække på kvaliteten og de kunstneriske ambitioner, bare fordi det er for børn.

Sidste år diskuterede vi intenst, om vi kunne vise en så voldsom og seksuelt eksplicit film som Gregg Arakis *Mysterious Skin* - blot for at se vores ungdomsjury vælge den som deres favorit. I år viser vi grænsesøgende ungdomsskildringer som den britiske *Kidulthood* og den kontroversielle tyske film *Knallhart*. Og vi har også valgt at vise tre film af de belgiske Dardenne-brødre: *Løftet*, *Rosetta* og *Barnet*. Svære, europæiske art movies af et instruktørpar, som ligner arvtagere til Kieslowski. De skildrer unge i fundamentale etiske og moralske dilemmaer og gør det på et ekstremt højt kunstnerisk niveau. Kan man vise dem for et ungt publikum? Tja, vi prøver i hvert fald! Og i den modsatte ende viser vi en stribe teenage-gysere fra hele verden - blodige, humoristiske, grænseoverskridende og uden den mindste form for pædagogisk værdi. Simpelthen fordi de er underholdende, energiske og gennemført filmiske. Det er jo det, film skal være.

I den anden ende af aldersskalaen bliver også de yngste børn tilgodeset: For første gang laver vi et særligt program for førskolebørnene i samarbejde med Børnebiffen i Cinemateket. Kunstnerisk ambitiøse film for de yngste er ikke nemme at finde - men de findes. Bl.a. viser vi Zhang Yuans kinesiske spillefilm *Little Red Flowers* om en 4-årig dreng, der bryder med sit børnehjems mur af kæft, trit og retning og kæmper for retten til en barndom på egne præmisser. Kinesisk art movie for 5-årige? Lad os prøve det ...

"FAMILY FILMS WITH A TWIST"

En genre, vi er meget opmærksomme på, er familiefilm - en af de faste succesformler i danske biografteater, ikke mindst blandt børn. Bl.a. fordi den formår at trække både far, mor og børn i biografen. Den traditionelle familiefilm kan være rigtig underholdende; men genren har også en tendens til at sigte efter laveste fællesnævner og blive dummere, end det egentligt er nødvendigt. Familiefilmene kan imidlertid sagtens være mere kunstnerisk ambitiøse - med flere lag, mere nuancerede karakterer, mere komplicerede historier og flottere billeder. På BUSTER leder vi efter det, vi kalder *family films with a twist* - familiefilm, der hæver sig over den laveste fællesnævner.

I år præsenterer vi bl.a. Peter Cattaneos australske *Opal Dream* om en lille pige, hvis usynlige venner får afgørende betydning for hendes familie. Vi har den amerikanske *Twelve and Holding*, der formår at blande sorg, komedie og moralske dilemmaer i historien om en teenagedreng, der dør, og det chok det efterlader et lille bysamfund i. En familiefilm, der er uendeligt mere rig på følelser og psykologisk indsigt end vi er vant til i genren. Og Wikke og Rasmussens *Der var engang en dreng*, som får forpremiere under festivalen, giver familiefilmene et twist i den mere absurde, løbsk fantasifulde retning.

Og når vi nu er ved familiefilmene, er årets mest sete danske film, Niels Arden Oplevs politiske erindringsfilm *Drømmen* værd at nævne. Vi ville gerne have vist filmen på BUSTER sidste år; men vi fik ikke lov af distributøren, fordi det ikke var en film, man ønskede at få branded som børnefilm. I februar i år vandt den ganske vist Krystalbjørnen som bedste børnefilm på Berlin-festivalen, men siden blev den lanceret herhjemme som "en film for alle generatio-

ner" og med stor fokus på den voksne side af filmen. Nu har mere end 400.000 danskere set denne glimrende *family film with a twist* - som altså har en 10-årig dreng i hovedrollen!

FORLÆNG BLIKKET ...

Det går godt for dansk film. Det mærker vi også på BUSTER-festivalen. Men vi må aldrig blive så incestuøst optagede af vore egne film, at vi glemmer at hente ny inspiration udefra. Når vi kigger på de danske biografteater, er det slående, at under 1 % af de film, som danskerne ser i biografen, kommer fra lande udenfor Europa og USA. 1 % svarer sådan cirka til den andel af bruttonationalproduktet, som anvendes på udviklingshjælp - og måske også til den globale orientering i Danmark?! Globalisering og integration er tidens mantraer. Men ved vores børn og unge nok om verden?

På BUSTER vil vi gerne udfordre vores publikum. Det gør bl.a. at vi viser en del film, som måske er barskere eller kunstnerisk sværere, end vi er vant til i det sædvanlige filmudbud herhjemme - og det er også det, en filmfestival skal. Vi har masser af limsniffende gadebørn, forældreløse, krigs ofre, børnesoldater, ungdomsbander, småkriminelle tabere, børnehjemsbørn og selvmordere. Det er dét, filmkunsten kan: tage livet med de hårde emner.

Vi må hele tiden holde os for øje, at børn har ret til at være børn. Men det vil være forkert at lade vores "omsorgs-gen" spænde ben for indsigt og empati. Verden er ikke ideel, og børn og unge stiller spørgsmål til denne verden. Vi har et stort ansvar for at beskytte vores børn, men også for at se verden i øjnene sammen med dem. Vi vil se, at verden iblandt står i flammer, men også at den er fuld af håb og liv.

Også af den grund er det vigtigt at skabe et fundament for en filmkulturel to-vejs trafik. En international børnefilmfestival i Danmark er blot én mulighed for at forlænge blikket. I hvert hjørne af verden, uanset næsten hvor obskurt, findes der film, som kan distribueres til ethvert andet fjernt hjørne. Jo mere lokal, jo mere global. I flagbrændingernes tidsalder står det pludselig lysende klart, hvor vigtig en størrelse international kulturformidling er, og man kan komme ganske langt med en rulle film. BUSTER viser danske børn og unge film fra hele verden. Det Danske Filminstitut har præsenteret danske film for børn og unge i Rio de Janeiro, Paris, Toronto, Skotland, Cape Town og Athen - og på filmfestivaler verden over. Det giver mening. Udlandet er optaget af at møde Danmark på film, og de er optaget af den danske model med filmlov, konsulenter og den målrettede satsning på børn og unge. Måske både ideer, værker og modeller kunne eksporteres på nye måder i fremtiden, mere organiseret og med større effekt - både kommercielt og kulturelt.

Danmark er allerede videnscenter og *best practice*-eksempel hvad angår film for børn og unge. Måske kunne Danmark også blive eksempel hvad angår kulturel og kunstnerisk diversitet i repertoireet. Det er en opfordring til os alle: tv-kanaler, filmskole, filmbranche, filminstitut, distributører og formidlere - og samarbejdet imellem os.

Børn og unge er cineaster og globalister. De har kreativt udsyn. Vi skal ikke bare tage dem for givet. Vi skal give dem alt! ■

UD AF RESERVVATET!

Den første januar tiltrådte DFI's nye børnefilmkonsulent på kort- og dokumentarfilmområdet. Kvinden i stillingen, Miriam Nørgaard, har gennem sin tid som klipper læst og givet respons på et hav af manuskripter, og elsker sit arbejde.

Hun tror ikke på, at børn og unge er små voksne mennesker med samme forståelse af tingene som voksne. Til gengæld tror hun på nærvær og intensitet og på modet til at fortælle det, som skal fortælles.

AF AGNETE STJERNFELT, PRESSECHEF / DFI

Hvordan går du til værks, når du skal bedømme et filmprojekt? Hvad ser du efter?

"Jeg kigger først og fremmest på, hvad historien kommer af: Ud af hvilket ønske kommer den? Hvad er det, der gemmer sig omme bagved? Er der et hjerte, der brænder for at fortælle den historie? Er der noget på spil for den, der vil fortælle historien? Er det noget, som instruktøren selv er optaget af, vil undersøge og har et forhold til? Og så kigger jeg også på, hvad for en måde personen har tænkt sig at fortælle historien på. Altså, om man kan mærke, at der er en film i det – noget som står og banker og pulser.

Det der 'hjerte' er vigtigt for mig. Da jeg skrev min ansøgning til jobbet her, måtte jeg faktisk sidde og rense ud i ansøgningen bagefter, fordi jeg havde skrevet 'hjerte' syv gange! Men det er det, som er vigtigst for mig: At man kan mærke, at der står et menneske bag, som virkelig har noget på hjerte."

DRAMA, STORE FØLELSER - OG ET FAMILIEORKESTER

Der er noget med, at du oprindeligt troede, at du skulle være operasanger. Hvad ændrede den kurs? Hvorfor?

"Jeg tror, at lysten til at være operasanger, den

kom sig af lysten til at være en del af dramaet – at være en del af de store følelser. Jeg ser nok store dramaer overalt, eller i hvert fald muligheden for at fortælle om et stort drama. Det er det, jeg går efter – og det er jo også det, som film kan: At det vibrer omkring én – det er simpelthen hele livet kogt ind til en Maggiterning. Men altså, det var det, jeg syntes, var det fantastiske ved opera.

Jeg er opvokset i en familie med en mor, som udstyrede os alle sammen med et instrument, som passede ind i et orkester, fordi vi skulle have et familieorkester lige som det, hun selv er kommet af, hvor hun har stået og sunget Bachs koraler som helt lille. Det var det, jeg også skulle passe ind i, og som jeg er opvokset med – samtidig med, at jeg er vokset op med en far, som virkelig er historiefortæller. De to ting tog jeg med mig – og så ledte jeg efter min egen vej dér omkring gymnasietiden, hvor jeg tog meget afstand fra familieorkesteret og forsøgte at finde nogle andre veje med musikken. Jeg flakkede ud i alle mulige forsøg med jazz og rockmusik og andre ting. Samtidig troede jeg, at jeg skulle være skuespiller eller billedkunstner. Og så blev filmen altså det, som samlede det hele for mig, og hvor jeg fandt min store passion. Det var den helt klassiske historie om at blive fortabt i mørket, og vælte sjælen op på lærredet – altså kærlighed til filmen."

KLIPPEKONSULENTERNE

Nu har vi jo faktisk hele tre klippere herinde på Filminstituttet: Dig og Vinca Wiedemann på New Danish Screen og Molly Malene Steensgaard som spillefilmkonsulent. Hvad er det med de klippere? Hvorfor er det hele tiden jer, der skal være konsulenter?

"Klipperummet er jo der, hvor filmen samles – alle de fantastiske mange tanker, der har været gjort undervejs, de samles der. Det er der, den udfangede historie bliver 'født'. Og det, som klippere er optaget af, er historiefortælling. For mig ville det være forfærdeligt at være ude på et set, for det

ville være så ufokuseret og ukoncentreret. Men i klipperummet er man hele tiden så tæt på kernen i det at fortælle en historie. Man er hele tiden optaget af, hvordan historien kan fortælles, af hvordan en karakter 'bærer' en følelse – hvornår fortælles det? Hvornår forstår man det? Man ser det hele tiden med de historiemæssige briller på. Man er publikum, som skal opleve en historie – oplever vi det? Oplever vi det? Alt handler om oplevelsen. Og den optagethed af historier tror jeg gør, at klippere kan se sig selv som konsulenter. Plus at det jo altså er ret ensomt at sidde i det klipperum!

Og så er det fantastisk at få lov at få indflydelse på historierne, *inden* de kommer til klipperummet. Man sidder jo tit og tænker tusind tanker, når man sidder med materialet: "Ej, havde vi bare haft sådan en scene" osv. osv. Det er jo også derfor, mange instruktører bruger klippere under manuskriptarbejdet. Det er fordi klippere hele tiden tænker på den måde: "Mangler vi en scene til at fortælle det? – er historien der? – er den lagt ud?" Det er det blik, vi har som 'folk'."

FILM KAN BRINGE DØDE TIL LIVE

Hvad har formet dig som filmmenneske og bragt dig derhen, hvor du er i dag?"

"En af de første oplevelser med film, der gjorde, at jeg tænkte: "Wauw, det hér, det kan virkelig noget", det var, da jeg som barn så *Ordet*. Dengang havde jeg den alder, som den største pige i filmen har, så jeg oplevede med hende, hvad det vil sige, når ens mor dør væk fra en. Og oplevede med hende hendes håb og tro på, at moderen kunne bringes tilbage til livet. Og jeg var helt overbevist om – sammen med hende – at selvfølgelig kunne hun det. Det skulle hun bare! Den bekræftelse i at det kan man, det kan film. Film kan bringe døde til live – det er det magiske i film – og det har været med til at forme mig i min tro på, at film er gjort af samme stof, som drømme gøres af: Alt, hvad der er muligt i



Foto: Mew



en drøm, det er muligt i en film. Vi forstår hvad som helst, og vi accepterer hvad som helst. Den verden er fantastisk at dykke ind i. Det har været med til at forme mig.

Og så de stemningsfulde og visuelle film, hvor det er ligesom at træde ind i et maleri og få lov at blive der – dem holder jeg meget af.

Derudover har det været en stor oplevelse for mig at se noget af det, som Jacob Thuesen har lavet, som f.eks. *Fra hjertet til hånden*. Den åbnede virkelig mine øjne for en anden måde at klippe på, en anden måde at opleve historier på.

Alle de forskellige samarbejder, jeg har indgået i, har selvfølgelig også udfordret og formet mig – alle de instruktører, jeg har samarbejdet med er en del af mig, for de har alle sammen haft en afgørende indflydelse på min måde at arbejde på lige fra Hans Fabian Wullenweber, Natasha Arthy og Nikolas Winding Refn over Aage Rais-Nordentoft til Jon Bang Carlsen. Men måske er det Henrik Ruben Genz, der har påvirket mig mest. Med Genz handlede det hele om poesien og opmærksomheden på spillet – mens sådan en som Shaky Gonzales har vist mig betydningen af det enkelte billede som en bevægelse.

Når jeg klipper bliver jeg altid ved med at lede, indtil jeg er færdig med at lede i et stof, for det skal lykkes! Det er simpelthen ikke acceptabelt, at give op, fordi 'materialet ikke kan fortælle historien'. Derfor har mit samarbejde med Anna Østerud også været enormt væsentligt for mig. Hun går nemlig meget kompromisløst til et værk, og det synes jeg er super interessant og spændende."

BØRNE

Vi har et omkvæd om, at der ikke er prestige i børnefilm. Du sidder så helt i bunden i den prestigepyramide?

"Jamen, det er jo vildt spændende. Mit område dækker jo både animation, dokumentarisme og kortfilm – plus, at det er en kæmpe målgruppe fra nul til atten år, som man skal skabe fortællinger

til. Der sker så mange ting inden for den aldersgruppe – der er en enorm udvikling der, så det er faktisk den mest interessante for mig at se.

Jeg tror, vi kommer til at se den teknologiske udvikling i andre medier smitte af på filmsproget – på en legende, naturlig og dramatisk fortalt måde. Ungerne bruger enormt meget af deres tid på medier. Og de mestrer forståelsen af et filmsprog i en grad, som vi voksne ikke helt er klar over. De omgiver sig hele tiden med historiefortælling i deres brug af medier. Det kan jeg i hvert fald mærke på mine egne børn. Jeg tror på, at der vil kunne blive skabt historier, som tager disse ting med sig ind i filmsproget. At det er i ungernes forståelse af billedsproget, at inspirationen er at hente.

Men så er det også vigtigt at skille *formsprog* og *fortælling* ad, forstået på den måde, at selvom børn har en langt større forståelse af filmsproget i dag, er de ikke længere i deres mentale udvikling, end børn altid har været. For mig at se, så misforstår vi det, når vi tror, at børn i dag kan tales til som små voksne. Det tror jeg, vi gør i for stor stil i dag. Og mon ikke det er det, ungerne kommer til at klandre os for, når de bliver voksne – at vi ikke lod dem være børn?"

Er det noget du savner?

"Ja, det er som om, at vi ikke tror på, at de store fortællinger også kan fortælles i det korte format. Det tror jeg godt, de kan. Det savner jeg. Den korte form kan noget andet end den lange form, det er to forskellige måder at anskue tingene på. Jeg håber, at kortfilm kan blive forløber for udviklingen på spillefilm. Det ville jeg gerne se i langt højere grad. Ligesom instruktørerne sværger til at lave reklamefilm, fordi de kan få prøvet nogle ting af der. Sådan ser jeg også kortfilmen som en mulighed for at prøve noget af som fortæller. Det er en selvstændig genre ligesom novellen, som har den spændstighed, der ligger i at kunne samle en fortælling meget kort og eventuelt lade den stå lidt åben.

Og så synes jeg, at vi taler for meget om børn og for lidt om film inden for det her område. Det er jo kvalitetsfortællinger, det er den gode film, det handler om. Film til børn er for mig *film* til børn og ikke *børnefilm*. Trykket ligger på film. Vi skal ud af reservatet!

Jeg tror, at man som fortæller har nogle forskellige historier at fortælle, og nogle af dem er i voksenperspektiv og nogle er i børneperspektiv. Og man kan surfe rundt over det hele. Det kan ikke passe, at når man laver børnefilm, så laver man *kun* børnefilm og omvendt. Der må være ting i den enkelte fortæller, der gør, at man undersøger forskellige ting. Jeg tror ikke på det der med, at der er et specielt *børnefilmsprog*. Film skal fortælles i samme sprog for børn og voksne. Men man skal tage ungerne alvorligt.

Jeg ser lidt en tendens til, at vi 'vil fortælle børnene lidt om livet', og så bliver det sådan lidt en moralsk fortælling, sådan set meget 'oppefra' i stedet for at se det inde fra, hvor ungerne står. Der er for lidt mod til at fortælle vovede historier om, hvad det vil sige at være barn. Børn får jo prøvet en masse ting af ... også ting, hvor man bagefter tænker: 'Ok, nu lukker jeg altså den dør – det var ikke en interessant vej at gå ad' – løgnens vej f.eks. Opvæksten er jo virkelig der, hvor man får prøvet nogle ting af." *Hvad er gode film, som du ser sammen med dine børn? Hvad er gode film at se sammen med børnene?* "Det er film, der rammer dem, der, hvor de er. Det er sjovt at sidde sammen med den der seksårige, der ser *Harry Potter* og *Star Wars*, og som er så sej. Og så ser man *Den lille ridder*, og så er han helt opslugt. Helt med på at gå på komedie.

Man kan jo rammes på andre måder, end dem, man tror, man kan rammes på. Det handler om, hvor vi er i vores liv. Der er ting, vi *tror*, vi ikke er optaget af. Men det er jo derfor, vi opsøger kunsten, for at få svar på, hvem vi er som mennesker. Altså: "Hvorfor er jeg, som jeg er?" ■

THINK TANK...

UDFORDRINGER FOR EUROPÆISK FILM I DET 21. ÅRHUNDREDE



Crash (Paul Haggis, 2004): "I betragtning af al denne offentlige støtte og al den energi, der bruges på produktion, hvor er så de europæiske værker i år, der tilnærmelsesvis når *Crash*, *Goodnight and Good Luck*, *Brokeback Mountain* eller blot *München* til sokkeholderne?" Foto: DFI/ Billed- og Plakatarbiv

I juni mødtes 150 europæiske filmfolk i København for at diskutere europæisk filmpolitik. Læs den navnkundige, britiske producent David Puttnams åbningstale, der bl.a. handler om filmmediets fantastiske evne til at påvirke vores sind, og - når film er bedst - indgive os håb og tro på de muligheder, livet frembyder.

AF LORD PUTTNAM / CBE

Det er en stor fornøjelse at blive vristet ud af pensionistilværelsen for at tale til jer her i dag.

Det vil glæde jer at høre, at jeg i dag hverken vil tale om filmpolitik eller filmfinansiering.

Guderne skal vide, at jeg har brugt energi nok på det over de sidste 30 år. Jeg ved også kun alt for godt, at det er netop de emner, I vil fordybe jer i over de næste par dage.

Så jeg tænkte, at jeg i stedet ville fokusere på nogle aspekter af *filmkultur*, fordi det giver mig lejlighed til at anskueliggøre nogle udfordringer - ikke at jeg tror, jeg kan tilbyde alle svarene eller særlig mange af dem overhovedet.

Min hensigt er at stimulere til en debat, der går langt *videre* end blot spørgsmål om politik og finansiering - til et punkt, hvor vi måske kan opnå større klarhed over, hvad det egentlig er, vi ønsker, europæisk film skal opnå.

Dvs. "opnå" i forhold til europæisk films indvirkning på publikums hjerter og sind over hele verden, især blandt det *ynge* publikum.

EUROPÆISK FILM - ET BILLEDE

I Europa bærer vi vores kultur uden på trøjen og for det meste med stor stolthed.

Vi bruger den til at differentiere os fra mange - eller ligefrem de fleste - amerikanske film. Men er det i grunden nok blot at bære rundt på kulturen som en T-shirt med et budskab?

Hvordan kan vi egentlig være så sikre på, at europæisk film i alle sine mange og forskelligartede former er så speciel? Især sammenlignet med nogle af de nyere produktioner fra USA.

Lad mig - som en, der i snart 10 år har været temmelig fjernt fra filmbranchens daglige anliggender - begynde med at tegne, hvad der måske kan forekomme at være et vanvittigt idealistisk billede af europæisk film og den europæiske filmindustri som helhed:

Det er film, der tiltrækker et *meget* stort publikum.

Det er film baseret på tidssvarende historier, som er fuldt ud relevante i forhold til hverdagen i Europa, i kombination med filmatiseringer, der trækker på vor fælles litterære arv.

Det er en europæisk filmindustri baseret på et hastigt voksende internationalt netværk af distributører med forgreninger over hele verden.

Det er en europæisk filmindustri med en markedssandel i USA på 60 %.

Det er film, der er så populære hos det amerikanske publikum, at de bliver ihærdigt piratkopieret over hele USA. Og alligevel forbliver branchen enormt profitabel.

Nu er I sikkert begyndt at overveje, om jeg fuldstændig har mistet forstanden. "Har den stakkels gamle fyr været væk fra branchen så længe, at han er gået fra forstanden?"

Nej, men sandheden er, at havde jeg stået på dette podium for knap hundrede år siden, kunne jeg have beskrevet europæisk films succes med præcis de ord.

Takket være selskaber som Nordisk, Pathé, Gaumont og italienske Cines havde Europa næsten total dominans over den globale filmindustri og den globale filmkultur.

Det var en tid med en utrolig iværksætterenergi i Europa, en tid hvor man havde selvsikkerheden til at trække på historier med rod i vor egen kultur og eksportere dem til biografgængere over hele verden - men det var selvfølgelig også en tid, hvor sproget ikke var nogen hindring for en films succes.

Når jeg siger dette, er det bl.a. for at sætte nogle af tænketankens diskussioner i perspektiv.

Det er værd at minde sig selv om, at europæisk film er en hel del mere end summen af, hvad der produceres og distribueres i dag eller i morgen. Det handler også om det bugnende skatkammer af materiale, der ligger låst inde i støvede arkiver i alle kroge af kontinentet.

DEN UERKLÆREDE KRIG

For snart 10 år siden skrev jeg en bog, *The Undeclared War* ("Den uerklærede krig"), der bl.a. sigtede på at undersøge, hvordan – og endnu vigtigere, *hvorfor* – den usædvanligt store kulturelle og industrielle indflydelse, europæisk film engang havde, gik tabt.

Konsekvenserne af første verdenskrig for dele af branchen såvel som overgangen til tonefilm spillede naturligvis en afgørende rolle. Men noget dybere gik også tabt – af grunde, der nok er noget sværere at identificere – en selvsikkerhed, en energi og alvorligst af alt: Vor forbindelse til publikum.

I perioder er der ganske vist dukket noget op med en lignende selvsikkerhed og energi – den italienske neorealisme f.eks. og de "nye bølger" i Frankrig, Tyskland og Østeuropa. Men føler vi i dag med overbevisning og styrke, at vi stadig har kontakt med publikum, at vi evner at nå dem og deres liv i al deres mangfoldighed?

Jeg vil vove at påstå, at hovedargumenterne i *The Undeclared War* om noget er mere relevante i dag, end da bogen oprindeligt blev udgivet.

I bogen hævdede jeg, at film var og stadig er, et ekstraordinært – om ikke et enestående – medie til at formidle ideer, der medvirker til at forme og præcisere vores fornemmelse af, hvem vi er.

DANNELSE

Hvordan kan vi være sikre på, at de grundlæggende aspekter af denne kulturelle indflydelse stadig findes? Lad mig nævne et par nyere eksempler fra mine oplevelser med at tage ud på britiske skoler i forbindelse med mit formidlingsarbejde for den britiske stat.

Vi forsøger bl.a. at stimulere til, at film bruges som et redskab i undervisningen.

I dette arbejde har vi vist film som *Twelve Angry Men* ("Tolv vrede mænd"). Og når lyset tændes ved filmens slutning, spørger vi børnene: "Hvem af personerne i den film, I lige har set, kunne I godt tænke jer at være?"

Og de svarer alle: "Henry Fonda selvfølgelig". Og så spørger man: "Virkelig, hvorfor det? Det er jo ham, der får alle de andre til at blive siddende inde i det lumre rum i timevis, når de i *virkeligheden* hellere ville være ude og se baseball".

Det ser de imidlertid hurtigt bort fra og forklarer nærmere, *hvorfor* Henry Fonda repræsenterer den figur, de kunne tænke sig at være.

Og til sidst siger man: "Tillykke, nu tænker I som borgere. I har forstået, at ansvar kan være en vanskelig størrelse. I har forstået, hvor kompliceret livet kan være". Filmen har demonstreret sin magi og åbnet et vindue for dem – og forandret dem – præcis som det skete for mig for 50 år siden!

Her er et andet, måske mere besnærende eksempel:

I dag er der fornyet debat om kreationisme eller Intelligent Design. Forhåbentlig har de fleste af jer her i salen allerede set Stanley Kramers film *Inherit the Wind* ("Solen stod stille").

Hvis I gerne vil have en virkelig eftertænksom diskussion med en gruppe 14-16-årige om kreationisme, så vil jeg indtrængende opfordre jer til at vise dem *Inherit the Wind*, og bagefter spørge dem, hvem de synes vinder diskussionen, og hvordan deres syn nu er på de emner, filmen undersøger.

Jeg kender *ingen* bedre måde at stimulere denne særdeles vanskelige debat på, og det samme kunne selvfølgelig siges om mange andre film og mange andre emner.

I min erfaring har film altid haft en rolle at spille her. F.eks. var race langt det mest dominerende indenrigspolitiske emne i USA i 1950'erne og 60'erne. Man kunne imidlertid med rimelighed påstå, at filmen før 50'erne faktisk var en del af problemet – fordi de gav indtryk af, at problemet overhovedet ikke fandtes! Men i 1950'erne og frem begyndte amerikanske forfattere og instruktører at behandle emnet og var derved med til at skabe den fremdrift, der i sidste ende gav integrationsbevægelsen det moralske og politiske overtag.

Der ser heldigvis ud til nu at være en ny generation af talentfulde amerikanske filmskabere, der er parate til uden omsvøb at behandle (eller snarere genbehandle) komplicerede emner som race og fordomme.

IDEALER

Jeg har *aldrig* vaklet i min tro på, at der er en klar sammenhæng mellem karakteren af de film, man tilbyder mennesker – især unge mennesker – og den selvforståelse de udvikler.

Hvorfor nu det?

Jeg tror, at det har alt at gøre med filmens enestående evne til – i ly af mørket og godt hjulpet på vej af billedets overvældende størrelse – at finde vej til vores underbevidsthed og, forankret der, subtilt at forme vores selvopfattelse og omverdensforståelse. Derefter kan det, der reflekteres tilbage, være de allerbedste eller allerværste sider af vores personlighed – nogle gange lidt af hvert.

I mine 30 år som aktiv producent var jeg altid bevidst om, at man som filmskaber kan udnytte dette fænomen på to måder: Man kan enten reflektere vores drømme og alt det, der muliggør en fejring af vores potentiale som mennesker – eller man kan reflektere det negative, ofte voldelige overlevelsensinstinkt, der lurer i os alle.

Jeg har altid syntes, at det første er en kulturelt gavmild handling – ja, en slags kærlighed – hvori mod sidstnævnte på alle måder er en form for udnyttelse.

Den formildende omstændighed er, at film nok ikke er det bedste medie til formidling af meget komplekse ideer.

De er imidlertid utroligt gode til at skabe varige billeder og følelser. Og som filmhistorien har vist os om og om igen, er de virkelig holdbare historier dem, som publikum bedst kan identificere sig med. Mit eget liv har været stærkt påvirket af adskillige film. Den første af dem så jeg, da jeg ikke var mere end otte eller ni år gammel.

Det er desværre sjældent at møde andre i dag, der har set den!

Filmen hed *The Search* (*Et barn eftersøges*) og havde Montgomery Clift i hovedrollen. Det var i øvrigt den første spillefilm af den glimrende instruktør Fred Zinnemann.

Filmen var noget af et eksperiment dengang, idet den var delvist finansieret og distribueret af MGM i samarbejde med det dengang spæde FN.

Jeg husker blot, at jeg sad i mørket i min lokale biograf i Nordlondon og desperat ønskede, at jeg

kunne være *præcis* ligesom den person, jeg så oppe på lærredet.

For mig repræsenterede han med stor præcision den følsomme helt, der i efterkrigstidens europæiske mareridt forsøger at genopdage, hvad mennesket er og hvad menneskets liv virkelig handler om. Jeg vil tro, det hænger sammen med, at jeg selv skulle vænne mig til at lære min far at kende. Han havde været væk i seks år og var først lige vendt hjem fra krigen.

I filmen er der en ung dreng, en flygtning, der er blevet adskilt fra sin mor og hægter sig på Clift. Han gør først alt, hvad han kan, for at slippe af med drengen; men med tiden kommer de gradvist hinanden nærmere, indtil de praktisk talt er uadskillelige.

Til slut (ved UNICEFs hjælp) lykkedes det ham at hjælpe drengen med at finde sin mor, hvilket selvfølgelig koster ham barnet.

For mig var det en perfekt fortælling om, hvordan et anstændigt menneske reelt ofrer sin egen lykke for det, som *i enhver forstand* er det *rigtige*. En anden film, der gjorde et uudsletteligt indtryk på mig, første gang jeg så den, var *East of Eden* ("Øst for Paradis"). Jeg var 15 år gammel på det tidspunkt og gennemlevede et uvejr af komplekse, angstplagede teenagefølelser, kendetegnet ved en latterlig overreaktion på alt, hvad jeg opfattede som en afvisning!

Til sidst i filmen er der en vidunderlig scene, hvor James Dean sidder ved sin fars seng og holder ham i hånden. Hans far har fået et slagtilfælde og kan ikke fordrage den sygeplejerske, der er blevet sendt ud for at tage sig af ham. Cal (sønnen – i en situation hvor rollerne reelt er byttet om) forsikrer sin far om, at *han* nok skal tage sig af ham.

Vi har alle været gennem vores egen personlige udgave af denne type situation. Man er blevet såret, måske endda meget; men i sidste ende er det lykkedes at skabe fred med familien.

I hvert fald havde *jeg* dengang brug for at høre, at den slags kunne lade sig gøre!

Jeg nævner disse eksempler til støtte for min tro på, at film har denne fantastiske evne til at påvirke folks sind, især unge menneskers – og, når film er bedst, indgive dem et håb og en tro på de muligheder, livet frembyder. Film sætter deres publikum i stand til at se verden med andres øjne, til at udsøge og skabe en grad af tolerance og ikke mindst respekt for forskellige synspunkter – noget der på nuværende tidspunkt i historien angiveligt må være *mere* afgørende end nogensinde før.

ANSVAR

I betragtning af dette potentiale burde film blive ved med at have enorm betydning i dagens globale samfund – især i så komplicerede og usikre tider, som dem vi lever i nu.

Med en omformulering af en gammel bøn i krisetider kunne man sige: "Kommer tid, kommer mediet!"

Desværre er det i de sidste mere end 20 år alt for ofte *ikke* lykkedes filmskabere på begge sider af Atlanten at udnytte deres medias sande følelsesmæssige styrke, ikke mindst filmens evne til at beskrive verden omkring os – enten som den ser ud *nu*, eller som den *har* været – eller måske vigtigst af alt: Som den kunne være.



The Search (Fred Zinnemann, 1948): "For mig var det en perfekt fortælling om, hvordan et anstændigt menneske reelt ofrer sin egen lykke for det, som i enhver forstand er det rigtige."

Foto: DFI/ Billed- og Plakatarkiv



Fanny og Alexander (Ingmar Bergman, 1982): "En af de sidste, virkelig store europæiske film om livets kompleksitet var vel *Fanny og Alexander*. Den er en af de få europæiske film fra de sidste 25 år, der har fået mig til at føle, at jeg så en film af en, der forstår det vanskelige ved blot at være menneske." Foto: DFI/ Billed- og Plakatarkiv

Især har de fleste Hollywood-produktioner alt for længe gjort sig skyldige i at lege med både virkeligheden og historien.

Man har leget med virkeligheden ved at tillade handlinger, der er fuldstændig adskilte fra deres konsekvenser – stadig større eksplosioner, som på mirakuløs vis ikke dræber de vigtigste hovedpersoner – simulerede flystyrt, som de rette folk 'på en eller anden måde' overlever – og mest almindeligt: Skudvekslinger hvor folk dør, men uden at efterlade hverken enker eller forældreløse!

I hvor mange mainstream-Hollywood-film ser man – efter at have bevidnet et særligt brutalt mord – efterfølgende en politibetjent på vej op ad en havegang for at fortælle en kvinde, at hendes mand er blevet dræbt? Eller den samme kvinde overveje, hvorvidt hun skal fortælle sit 12-årige barn, at hendes far er død, før eller efter skolekomedien, som barnet skal optræde i?

Den slags er naturligvis, hvad den sande historie om mennesket handler om. *Det* er de uundgåelige konsekvenser af tragiske handlinger. Med få hæderlige undtagelser (*Crash* og *United 93*, for at nævne to glimrende eksempler) er der her tale om en hel verden af menneskelige oplevelser, som mainstream-film i praksis helt har opgivet – eller overladt til relativ simplificering i 'sæbeoperaerne' på den lille skærm.

Man må således konstatere, at vor tids film har fået meget lidt af reel værdi ud af historien eller erfaringen – eller for den sags skyld ud af erfaringens historie. Der er i stigende grad en tendens til blot at reducere begivenheder nu eller i fortiden til en simpel kamp mellem godt og ondt, hvor kompleksitet og nuancer er vredet helt ud af fortællingen. En af mine hensigter her i dag er at argumentere for, at vi her i Europa svigter ved ikke at tilbyde et reelt alternativ til dette verdenssyn. Om lidt vil jeg forsøge at forklare hvorfor, men lad os først og fremmest huske på, at det ikke altid har været sådan.

BLOMSTRING OG HENSYGNET

Der ligger faktisk lidt af et paradoks her, som er et gensyn værd. Da jeg først begyndte at lave film sidst i tresserne, var europæisk film – på grund af den vældige opblomstring af filmklubber på amerikanske universiteter – midt i en periode med enorm, jeg ville

endda sige uforholdsmæssig stor, kulturel indflydelse.

Et væsentligt og velorganiseret marked for 16mm film levede af en enorm tilvækst i antallet af unge mennesker på videregående uddannelser, hvilket ikke så underligt resulterede i en tro på, at bare man 'holdt ved' en 5-10 år, ville et stigende antal amerikanere uundgåeligt blive bevidste om eller ligefrem oprigtigt interesserede i europæisk film. Filmklubberne bookede masser af interessant materiale: Bresson og Renoir, etablerede østeuropæere som Wadja og yngre tjekkiske modstykker som Forman, Kadar og Menzel – for ikke at tale om Bergman, Ray, Kurosawa, Rossellini, Fellini og De Sica, der nogen gange kunne virke som om, de var fra en anden planet!

Mange af disse film fandt et publikum og klarede sig relativt godt i de mange kommercielle kunstbiografer, der fandtes på det tidspunkt.

Og det var ikke kun sproget, der gjorde filmene anderledes, de gav sig også i kast med anderledes komplekse fortællinger. Dette var fortællinger og samfund, der nægtede at lade sig reducere til en simpel kamp mellem 'det gode' og 'det onde'.

Der var altså en mere end rimelig forventning om, at vi var på vej ind i en tidsalder, der havde plads til en pluralitet af biografoplevelser og dermed også filmkunst.

Hvis I betvivler, hvad jeg siger, så læs en hvilken som helst beskrivelse af den indflydelse, dette på et tidligt tidspunkt havde på fantasien hos Francis Coppola, Martin Scorsese og resten af den generation.

Midt i 1970'erne skete der så det, at denne type film og dens indflydelse løb frontalt ind i en mur. Og hvorfor? Til dels i hvert fald fordi mange af de nye Europæiske autorer blev for indadvendte og simpelthen vendte deres publikum ryggen – både i Europa og USA.

Og til dels, af grunde der vedbliver at forbløffe mig, fordi biografgængerne i de stadig rigere og angiveligt mere veluddannede samfund blev mindre kræsne, mindre interesserede i hvad film havde at sige om livet.

Den store, velbegrundede optimisme fik i princippet lov til at 'visne på ranken'.

En af de sidste, virkelig store europæiske film om livets kompleksitet var vel *Fanny og Alexander*. Den

... film har denne fantastiske evne til at påvirke folks sind, især unge menneskers - og, når film er bedst, indgive dem et håb og en tro på de muligheder, livet frembyder. Film sætter deres publikum i stand til at se verden med andres øjne, til at skabe en grad af tolerance og ikke mindst respekt for forskellige synspunkter - noget der på nuværende tidspunkt i historien angiveligt må være mere afgørende end nogensinde før.

er en af de få europæiske film fra de sidste 25 år, der har fået mig til at føle, at jeg så en film af en, der forstår det vanskelige ved blot at være menneske – at her var en instruktør, der virkelig prøver at hjælpe mig med at finde vej gennem livets kompleksitet.

VISIONERNE ER UDVANDRET

Jeg vil på ingen måde argumentere for, at vi skal forsøge at fremstille vores medie som en skrøbelig, forfinet kunst, snarere end som den robuste, udadskuende industri, det altid har været. I sidste ende *må* film være kommercielle. Det påkræves simpelthen af økonomien ved filmproduktion, og grunden til, at så mange af de sidste 25 års europæiske film er slået fejl, kommer af en uvillighed til fuldt ud at acceptere denne realitet.

I Europa er man gennem en årrække blevet opmuntret til at tro, at man kan ignorere sit publikum ved at gemme sig bag et mageligt, evigt skiftende læhegn af filmstøtte. Tro det eller ej; men hvert år finder noget lignende 1,5 milliarder euro vej til europæisk film i form af støtte.

For pengene produceres der ca. 700 film. Det er

DAVID TERENCE PUTTNAM / Baron Puttnam of Queensgate / Filmproducer og politiker. Medlem af House of Lords (overhuset) for Labour. Formand og øverste ansvarlige leder for Columbia Pictures fra 1986 til 1988. Udnævnt til ridder i 1995, ret til sæde i overhuset i 1997. Rektor for National Film and Television School gennem en årrække. Grundlægger af *SkillSet*, et uddannelsesprogram for kommende film- og tv-arbejdere. Britisk Unicef-formand i 2002. Nominelt overhoved for University of Sunderland siden 1998. Fra 1998 til 2003 formand for NESTA (The National Endowment for Science, Technology and the Arts). Formand for *Communications Bill*-udvalget i 2002. Udvalget anbefalede et forbud mod, at store avisbladhuse kunne eje britiske tv-stationer, hvilket blev udlagt som et forsøg på at forhindre Rupert Murdoch i at købe Channel 5. Da regeringen modsatte sig forbudet, fabrikerede Puttnam et kompromis med introduktionen af en 'public interest'-test, dog uden eksplicitte restriktioner. I 2006 blev hans indsats for filmkunsten belønnet med udnævnelsen til *Orange BAFTA Fellow of the Academy* - en ceremoni, han gjorde særligt bemærkelsesværdig ved en gribende tale dedikeret til hans afdøde far, samt en tak til filmskabere som George Clooney for at skabe film med kunstnerisk integritet, idet han understregede, at det var mangelen på sådanne film, der havde fået ham til at trække sig tilbage fra filmindustrien i slutningen af 1990'erne. Hans succes'er som producer omfatter bl.a. *Bugsy Malone*, *Midnight Express*, *The Duellists* (Ridley Scotts debutfilm), *Chariots of Fire* (Academy Award for Best Picture), *Local Hero*, *Memphis Belle*, *The Killing Fields* og *The Mission*.



et betydeligt støttebeløb og et meget stort antal film. I betragtning af al denne offentlige støtte og al den energi, der bruges på produktion, hvor er så de europæiske værker i år, der tilnærmelsesvis når *Crash*, *Goodnight and Good Luck*, *Brokeback Mountain* eller blot *München* til sokkeholderne? Disse film besidder en vis grad af kulturel integritet, samtidig med, at det er lykkedes dem at opnå en tilsvarende grad af kommerciel succes.

Tænk også på dokumentarfilm i spillefilmslængde som *Super Size Me*, *The Corporation* og senest *Enron, the Smartest Guys in the Room* - film, der 'vover at foreholde magthaverne sandheden'.

Man tvinges efterhånden til at spørge, om vi har mistet visionen? Hvorfor har de fleste europæiske film i de seneste år været ude af stand til at komme deres publikum ved på samme måde, som det lykkedes ovenstående film at berøre deres publikum?

Måske er vi blevet så fokuserede på at få filmene lavet - især på at finde pengene til at få dem lavet - at vi har negligeret vores fornemmelse for, hvilken slags europæisk film vi i grunden kunne tænke os.

Selvom jeg er temmelig kritisk overfor de fleste af tidens amerikanske mainstream-film, er der tegn på, at en ny etos, en ny etik, er ved at opstå.

Kan det tænkes, at amerikanerne så at sige stjæler vores klæder ved atter at lave den slags film, vi hævder, vi godt vil lave; men som de faktisk laver, og det ekstremt godt? Som eksempler kan nævnes et par film med relativt beskedne budgetter og ambitioner som henholdsvis *Garden State* og *The Assassination of Richard Nixon*.

DET BETYDER NOGET

I sig selv kan filmen aldrig skære igennem, endsige løse vigtige sociale eller kulturelle problemer; men ved at 'belyse' andre menneskers somme tider meget vanskelige liv og oplevelser er filmen med til at skabe en vital forståelsesbaggrund, hvor den slags forandring, der ofte ser umulig ud, begynder at virke mulig. Vi har nok alle oplevet, at når man først har overskredet tvivlens ydergrænser, begynder tiliden at vokse frem, og før man ved af det, bliver det utænkelige ikke blot tænkeligt, men opnåeligt. Det er derfor filmen og dens forhold til historien og den virkelige verden betyder noget.

Jeg kan kun gentage, at set fra mit perspektiv er langt den vigtigste rolle for den enkelte filmskaber at medvirke til at belyse livets mangetydigheder og kompleksiteter - og derved bidrage til at fremme forståelse og, om nødvendigt, også det konstruktive kompromis.

Det var det, jeg forsøgte at gøre med mine egne produktioner om historiske begivenheder, navnlig *The Killing Fields*, *The Mission*, *Cal* og *The Duellists* (*Duellanterne*), men også på sin vis *Chariots of Fire* (*Viljen til sejr*). Jeg prøvede hver gang at lave film, der forholdt sig til en ægte forestilling om 'kulturel integritet'. Med det mener jeg, at de - uden at udvande filmens evne til at engagere og også underholde publikum - forsøgte at fremstille nogle af de sandheder og værdier, der går imod modestrømmen og overlever tidens værste hærgen.

Alle de film, jeg har produceret, har i hvert fald taget udgangspunkt i den intention - selvfølgelig lykkedes det ikke hver gang.

CINEMA OF INSECURITY

Netop fordi muligheden for at øve en sådan indflydelse stadigvæk eksisterer, er det vældigt opmuntrende at se den aktuelle genopblomstring af socialt engagerede film i USA - samtidig med at det udgør en vigtig udfordring for os her i Europa. De fleste interessante film, der kommer fra USA, er, hvad jeg vil kalde *Cinema of Insecurity* - film, der på den ene eller den anden måde er begyndt at stille en masse spørgsmål, også om deres eget samfund.

Dette er logisk nok, eftersom USA for tiden er inde i en voldsom selvsikkerhedskrise. Resultatet er interessant nok, at amerikanske film er blevet mere introspektive.

Der er en tone af ængstelse over alt, der kommer fra USA for tiden, og disse ængstelige film er værdifulde indikationer på den mangeartede frygt, der plager det amerikanske samfund.

Filmene stiller konstant og ubarmhjertigt - og for det meste intelligent - spørgsmålstegn ved sig selv. I mindre doser er en sådan tvivl sikkert godt for et samfund. Den kan være katalysator for en reel nytænkning af samfundet, et middel til at undgå et truende kaos.

Den kan være interessant og vigtig, en slags renaissance; men den kan også være farlig.

For meget tvivlen på sig selv kan let ende i en eksplosion af frustration.

Vi har her en gruppe amerikanske film, der tilsyneladende er parate til seriøst at undersøge deres lands samtidshistorie.

Historien om Ed Murrow i *Good Night and Good Luck* er på sin vis historien om os alle. Hvorfor gå ind i journalistik, hvis man ikke deler Ed Murrows værdier, Ed Murrows moral? Det var folk som Ed Murrow, der var med til at styre USA gennem en meget svær periode i landets historie. Jeg synes, filmen stiller spørgsmålet: 'Hvem bliver det denne gang?'

Jeg kunne forestille mig, at en journalist, der ser filmen, tænker: 'Ved du hvad, journalistik er - eller kunne i hvert fald være - et nobelt erhverv'.

Det kan til tider også være et vitalt erhverv - en sandhed, vi er blevet mindet om adskillige gange inden for de sidste par år. Det burde være nok til, at journalister begyndte at få det godt ikke bare med sig selv, men også med deres fag.

DRØMMEN

Europæisk film synes i det store hele at have manglet ambitionen om at engagere sig på den måde. Men det er værd at holde fast i drømmen.

Drømmen om vores egen filmkunst - film, der tør 'foreholde magthaverne sandheden'. Drømmen om film, der i deres uendelige mangfoldighed taler til alle de samfund, der udgør Europakortet. Drømmen om film, der underholder, engagerer og holder - film, der sætter deres præg på vores hjerner og sind længe efter lyset er tændt. Det er en drøm, der - nu 100 år senere - er så stærk, som den nogensinde har været.

Tusind tak fordi I lyttede til mig ■

Puttmans foredrag var ledsaget af en række udvalgte filmeksempler, som han ekstemperede over. Det har desværre ikke været muligt for redaktionen at indarbejde disse i denne redigerede udgave af talen.

FILM vender i decembernummeret tilbage med mere om Copenhagen ThinkTank, når arbejdsgruppernes referater foreligger.



Fine & Mellow, stiftet i 2003, er det eneste fremtrædende produktionsselskab herhjemme, hvor de skabende kræfter har flertal. Instruktørerne Hella Joof og Jannik Johansen og producenten Thomas Gammeltoft fortæller om deres regelbrydende kompagniskab.

SOM AT FØDE HJEMME ...

AF MORTEN PIIL

... sådan beskriver Hella Joof sin følelse af på én gang at være producent og instruktør af sin egen film. Senest den nye sædekomedie *Fidibus*, der har premiere 13. oktober. Og hun skildrer dermed den trygge fornemmelse af organisk nærhed, der præger skabelsesprocessen i det lille, men stadig mere markante produktionsselskab Fine & Mellow, som hun ejer sammen med instruktørkollegaen Jannik Johansen og producenten Thomas Gammeltoft. Sidstnævnte er det seks mands store firmas organiserende drivkraft.

Idéen til Fine & Mellow opstod for ca. fem år siden da trio'en Joof, Johansen og Gammeltoft arbejdede sammen på Joofs debutfilm *En kort en lang*, hvor Jannik Johansen var instruktørassistent og Gammeltoft producent. Dengang for Angel Film. Det var en produktion, som Gammeltoft havde engageret sig voldsomt i og satsede stærkt på, så med denne succes i bagagen og et velopbygget gensidigt tillidsforhold i ryggen opstod Danmarks eneste instruktørdominerede filmselskab. Hjemmehørende på Nordisk Film, der er fjerde partner og distributør for selskabets film.

DE OPTIMALE BETINGELSER

Hella Joof: "Thomas er lidt som en familiefar, der udsteder praktiske retningslinier for os skabende børn. Og det kan jeg godt lide. For han er en ildsjæl, der vil filmen det bedste. Det behøver vi aldrig tvivle om, og derfor giver det altid noget at tage en diskussion med ham. Selvfølgelig har man, som producent, et ansvar for at budgetterne overholdes, men jeg føler virkelig, at vi tre sammen har skabt det rum, hvor man kan udtrykke sig kreativt uden at gå på kompromis og i meget stor tryk. Jeg håber også andre instruktører, der arbejder med os, har den samme oplevelse, for har vi én gang sagt ja til en projekt, så går vi ikke og spiller strenge producer over dem. De har samme vilkår som Jannik og jeg har. Og det går ud på at skabe de optimale betingelser for filmen. Også selv om det koster en to-tre ugers ekstra klippetid."

Jannik Johansen: "Overfor gæsteinstruktørerne kan vi højst gå ind og komme med nogle meninger på manuskriptplanet. Det gør vi alle tre en del. Men vi blander os selvfølgelig ikke i selve instruktionen. Som helhed træffer vi beslutningerne i fællesskab

og kan spille med fuldstændig åbne kort overfor hinanden, også økonomisk, hvilket ikke altid sker i forholdet instruktør-producent. Og vi ved, at vi instruktører har final cut. Men det er klart, at det ikke altid er helt ligetil både at være producent og instruktør. Det mærkede jeg under optagelserne til min sidste film *Mørke*. Her havde Thomas nogle helt relevante synspunkter på, hvordan filmen efter alt at dømme kunne blive mere publikumsvenlig. Dem skulle jeg så tage stilling til – som producent. Men jeg var jo først og fremmest instruktør, og det var i den rolle, jeg tog den endelige afgørelse. Jeg gjorde, hvad der tilfredsstillede mig selv mest som instruktør. Hvilket Thomas fuldt ud respekterede."

"Men det er klart der følger et særligt ansvar med det at være producent. F. eks. er Kenneth Kainz, instruktøren på *Rene hjerter*, en gammel ven, og jeg ville have det dårligt med at have været medproducent på hans første film, hvis den ikke slår an. Jeg kunne jo have rådgivet ham forkert."

Thomas Gammeltoft: "En af Fine & Mellows' styrker er, at der sidder to i højeste grad skabende personer i ledelsen. Idéen fra starten var, at selskabet skulle være båret af de kreative kræfter. Det tror jeg også giver udefra kommende instruktører en fornemmelse af tryk. Jeg har i høj grad mine synspunkter på vores projekter og går tæt ind i både forberedelses- og klippefasen. Det er faktisk derfor, jeg er producent – og ikke fordi jeg synes det er specielt sjovt at støve penge op og tjene dem ind igen. Jeg engagerer mig meget i de enkelte projekter og udtaler mig meget om dem – men har ikke i alle tilfælde lige meget at skulle have sagt. For i sidste ende har instruktørerne det afgørende ord. Og sådan skal det også være."

NOGET PÅ SPIL

Med kun fire år på bagen og syv færdiggjorte spillefilm plus en tv-serie (*Normalerweize*) på creditlisten har Fine & Mellow allerede placeret sig i første række blandt de danske produktionsselskaber, der konsekvent satser på kvalitet. Selv om det kommercielle held har været svingende, er der ingen kunstneriske fejlskud i en produktion, der ofte beskæftiger sig med mindretal eller randeksistenser, men hverken genremæssigt eller stilistisk bevæger sig ud i de helt smalle ekstremer.

Thomas Gammeltoft: "Det er den indre nødven-

dighed bag projekterne, der for mig er afgørende – de historier, som fortælles. Der skal virkelig være noget på spil. Det er rigtigt, som du siger, at en del af vores film handler om randeksistenser, med forskellige former for sociale problemer, og et eller andet sted ligger der vel en humanistisk holdning bag det. Men det er fuldstændig afgørende, at figureernes psykologiske motivation står stærkt."

Jannik Johansen: "Når vi taler om randeksistenser, så er det psykologiske nu nok vigtigere end det sociale, for det er fælles for historierne, at det er karaktererne, der driver dem. Det er ofte personer i indre kriser. Og det er jo meget europæisk. Som det er blevet sagt, er det jo næppe tilfældigt, at amerikanerne foretrækker den handlekraftige Mickey Mouse, mens europæerne bedst kan lide Anders And, der altid havner et forkert sted. Men mine film er nu også inspireret af amerikanerne, især 1970'ernes film som f. eks. Coppolas *Aflytningen*. Film med en klar fortælling og et stærkt plot."

Hella Joof: "Min erfaring er, at man opfinder eller skærer nogle karakterer ud af sit eget kød, som ganske rigtigt ofte står lidt udenfor. Men når man så kommer over hos dem og ser alt gennem deres øjne, opdager man, at de minder utrolig meget om os selv. Det er nok min indgang til emnerne: at prøve at finde det almindelige i det ekstreme og det ekstreme i det almindelige. Og mine hovedkarakterer kæmper mere med sig selv end mod en stærk ydre fjende."

Thomas Gammeltoft: "Kommer der projekter udefra – som i tilfældene Henrik Ruben Genz' *Kinamand* og Kenneth Kainz' *Rene hjerter*, der har premiere her i september – så skal vi alle tre være enige om, at det er dem, vi satser på. Men der er jo en stor diversitet i selskabet. Jannik og Hella er meget forskellige instruktører, så der opstår en masse diskussioner om projekterne, og det ser jeg som en styrke. Og noget, der er utrolig sjovt at arbejde med, for som producent kommer man til at gå mellem meget forskellige projekter."

NORDISK FILM SOM FJERDE HJUL

I amerikansk film er det ofte set, at de store filmselskaber æder sig ind på de små, når kapitalens skærmende paraply breder sig ud over de mindre "uafhængige" og økonomisk mere sårbare selskaber. Nordisk Films kompagniskab som fjerde hjul på Fine & Mellows' vogn kunne derfor godt være

problematisk i betydningen frihedsbegrænsende, men produktionstrioen erklærer sig samstemmende glade for samarbejdet.

Thomas Gammeltoft: "Nordisk Film har været stærkt interesseret i at samarbejde med et selskab som os, ikke mindst fordi de gerne har villet samarbejde med instruktørprofiler som Hella og Jannik. Men selvfølgelig kan det ikke helt udelukkes, at de afviser et af vores projekter, hvis de mener det er for smalt. Derfor er det indføjjet i kontrakten, at vi så kan gå et andet sted hen med det.

Jannik Johansen: "Vi er autonome, for Nordisk kan i princippet ikke fortælle, hvad vi skal lave eller ikke skal lave. Men det står dem frit for at trække sig, hvis de ikke tror på projektet."

Hella Joof: "Og så kan vi komme til at stå og mangle nogle millioner!"

Thomas Gammeltoft: "Ja, hvis der ikke er et andet distributionsselskab, der vil træde ind i stedet. Men Nordisk har været meget indstillet på at tage en chance med nye talenter. Så problemet er heldigvis ikke opstået. Vi har været glade for samarbejdet med Nordisk, de er ikke på nogen måde en klods om benet. Tværtimod – det er fint, at de tager sig af administration og distribution. Nordisk er med, fordi selskabet er interesseret i et stort vækstlag."

"Vi er jo heller ikke økonomiske hasardspillere. Producentens naturlige økonomiske risiko skal være

en kalkuleret risiko. Selvfølgelig skulle en film meget nødig blive set af under 100.000, men man må være realistisk og se i øjnene, at risikoen eksisterer. Og det må man så kalkulere med, afsætte de penge der er nødvendige, sørge for ikke at overskride budgettet nævneværdigt og håbe det bedste. Vi er i det hele taget ikke interesseret i at lave film, bare fordi de tegner til at blive sikre succeser, som f. eks. *Far til fire*. DR har efterlyst familiefilm, fordi de mangler dem i forhold til TV 2, som har mange, men vi har aldrig budt ind. Forudsætningen for, at vi er med, er, at en instruktør og forfatter brænder for at lave en film og virkelig har noget at fortælle."

FULD FART FREM

Der er fuld fart på de to instruktører i firmaet. Udover den fandenivoldske sædesatire om groteske konflikter i narkomiljøet, *Fidibus*, der har premiere d. 13. oktober, har Hella Joof lavet en ungdomsfilm i Sverige, *Linas kvällsbok*, om børn i 15-årsalderen, "hvor jeg slet ikke er gået naturalistisk til værks", som hun siger. Den har Fine & Mellow co-produceret som lige partner med Svensk Filmindustri, og klippe- og efterarbejdet skal nu i gang på Nordisk.

Socialrealismen tynger heller ikke *Fidibus*, hvor Joof med stor veloplagthed viderefører den ramsaltede, karakterbaserede komediestil fra *En kort en lang*. Men man skal ikke tro, at det mere

neddæmpede, afbalancerede drama *Oh Happy Day* fra 2003 bare var et mellemstykke i en vildtvoksende komedieinstruktørs karriere. Joof er nemlig også langt fremme med en realistisk slægtskrønike i seks afsnit, skrevet med Bo hr. Hansen til DR-TV efter Bent Q. Holms roman *Album*. Den skal efter planen optages i 2008, men er ikke færdig-finansieret og bliver måske for dyr at lave for DR. I så fald vil Joof lave en ungdomsfilm om fire piger på en døgninstitution for misbrugere, skrevet med Ida-Maria Rydén. En roadfilm om ung forvirring i en tid med alt for mange valgmuligheder og om "misbrug i alle forskellige afskygninger", som Joof siger.

Hvad Jannik Johansen angår, så går han til efteråret i gang med sin tredje spillefilm, et psykologisk drama, som Anders Thomas Jensen har skrevet manuskript til og hvor Lars Brygmann spiller hovedrollen. Altså – efter *Rembrandt* og *Mørke* – igen et samarbejde mellem Jensen og Johansen. Men denne gang med Nimbus Film som hovedproducent. Selskabet kom nemlig med et tilbud, som Johansen ikke kunne sige nej til, og så udlånte Fine & Mellow ham til "konkurrenten".

Igen et eksempel på, at man ikke holder sig strengt til reglerne på et filmselskab, der, sin korte levetid til trods, har været med til at konsolidere dansk films succes og som fortsætter med fuld fart frem. Men kun med projekter, de brænder for ■



Rene hjerter Foto: Thomas Marott



Fidibus Foto: Thomas Marott



Fidibus Foto: Thomas Marott

FINE & MELLOW har kontorplads på Nordisk Film og ejes af produceren Thomas Gammeltoft (f. 1963), instruktørerne Hella Joof (f.1962) og Jannik Johansen (f.1965), samt produktionsselskabet Nordisk Film, der også tager sig distributionen. Spiren til selskabet voksede frem under arbejdet på Angel Productions' succes-komedie *En kort en lang* (2001), som Gammeltoft havde fået idéen til og som Hella Joof instruerede med Jannik Johansen som instruktørassistent. Siden har Fine & Mellow bl.a. produceret *Oh Happy Day* (2004), *Fidibus* (2006) og den svenske co-produktion *Linas kvällsbok*, alle instrueret af Hella Joof, *Rembrandt* (2003) og *Mørke* (2005), begge instrueret af Jannik Johansen. Desuden *Kinamand* (2005) af Henrik Ruben Genz og *Rene hjerter* (2006) af Kenneth Kainz.

Chaplin: Visse stills er blevet ikoner i sig selv: De sidder simpelthen betydelig bedre fast end de film, de har deres oprindelse i. Her Chaplin i *The Kid* / *Chaplins plejebarn* Instr. Charles Chaplin, 1921 © Roy Export Company Establishment **Foto:** DFI/ Billed- og Plakatarkiv

STJERNE- SKUD

Fra midten af oktober viser Louisiana stillbilleder fra de sidste 100 år. Blandt de 2,3 mio. stills i Filminstituttets billedarkiv er udvalgt ca. 500, der i mange forskellige medier og formater fortæller de små og store historier, vi er fælles om.

AF METTE MARCUS OG MICHAEL JUUL HOLM /
MUSEUMSINSPEKTØRER / LOUISIANA

Først de mere end mandshøje steler med ikoniske sort-hvide billeder: Godards danske stjerne (og kone) Anna Karina i en dobbelttydig, typisk fransk tressergestus af fravær og sensualitet, lænet op ad en solstrøget mur med revne plakatrester; Gene Kelly halvt oppe i lygtepælen i øsende regnvejrr men højt humør; Bond (" - James Bond") alene og cool i ødemarken, jaget af en maskingeværbevæbnet helikopter; Chaplin, voksen og følsom med *The Kid* i hånden, jaget af politiet og alle denne verdens dæmoner og uretfærdigheder - osv. De står der på rad og række og tager imod med et fysisk *impact* som Påskeøens monolitiske kæmpehoveder. Men hvis der er en snert af ærefrygt, er der også - og især - hjemvendelse og genkendelse. Om ikke af det enkelte billede, så af *slagsen*. Efter de introducerende kæmper følger galleri på galleri med hver sine temaer og stemninger: Fra høje mørke rum med bagbelyste kæmpedias og projektioner af menneskets evige udflugt med døden, dets magt og afmagt, til lange intime forløb med scener fra alverdens filmiske ægteskaber og dem, der ikke blev til dét, forløbet fra længsel til fysisk forløsning. Fra midten af oktober vil Louisiana i Humlebæk vise filmbilleder i hele den store vestfløj - dér, hvor der sidste år var Matisse og man forrige år kunne opleve den store udstilling af Jørn Utzons livsværk.

Men hvad har film at gøre på et kunstmuseum? Og hvis man vil beskæftige sig med film, hvorfor så ikke bare vise *filmene*? Springet fra Matisse til Utzon giver vel begyndelsen til en forklaring: Louisiana har altid interesseret sig mere bredt for billedernes kultur end kunstmuseer traditionelt gør. Ideen har



Paris, Texas: "Som i et spejl, i en gåde ..." - sådan skriver Paulus i sit første Korintherbrev om menneskets uformåenhet stillet over for det guddommelige og kærlighedens væsen. Og ikke bare denne symbolske brug, men også alle de muligheder for reflektering og refleksion, spejlet giver, er blevet drevet til det yderste i filmen. Ikke mindst af still-fotograferne, der benytter muligheden for at koncentrere et dramatisk forløb til et afgørende øjeblik. Spejlet her er semitransparent - som alle, der har set filmen ved, viser billedet på samme tid et møde med den anden - ægteemanden - og Janes endelige møde med sig selv. (Paris, Texas, Wim Wenders, 1984, Still-fotograf: Robin Holland © Road Movies)



Voksne mennesker: Det er fornøjelse at se, hvordan stillbilledet som selvstændigt udtryk er på vej mod en lille renaissance, i hvert fald herhjemme. Billedet her er - nå, ja, mønstergyldigt. I linjen fra de store velspækkede Hollywood-produktioners stills, der var lige så rige på detaljer, linjer, skygger og miljø som på psykologisk finesse og skarphed, finder vi her Nicolas Bro og Bodil Jørgensen i rollerne som Morfar og Francs mor i Dágur Karís *Voksne Mennesker* (2005). (Stillfoto af Henrik O. Rasmussen © Nimbus Film)





Fitzcarraldo: Det er ikke Noahs ark på Ararat, det er en galnings ambition om at føre operaens storladne scenografi ind i junglen og et krydstogtskib med håndkraft hen over et bjerg. Billedet er kontroversielt for så vidt, som det er noget uklart, om det er filmens delvist fiktive hovedperson Fitzgerald eller instruktøren Werner Herzog, der var mest besat af tanken og hensynsløs i sin udnyttelse af de indfødte indianere. Resultatet er under alle omstændigheder enestående smukt og besynderligt. (Stillfoto: Beat Presser © Werner Herzog Film)

fra begyndelsen for snart 50 år siden (museet åbnede i 1958) været, at det hele hænger sammen: kunst, arkitektur, samfund. Både i de store linjer vi er fælles om og inden i hver enkelt af os: Det giver ikke mening at tænke kunsten uden om eller isoleret fra alt det andet.

Dette års store efterårsudstilling viser filmens billeder gennem de sidste 100 år, men primært Hollywood og Europa, med god repræsentation også af de danske perler (*John og Irene, De Røde Enge, Café Paradis, Ordet, En Fremmed Banker på Weekend, Brødre, Dogville* - de danske stills er fuldt på højde med de bedste internationale). Ikke i et forsøg på at rumme hele filmhistorien eller - i disse kanontider - at opstille en pensumliste over de bedste film gennem historien. Ofte findes der ikke gode stills fra gode film; til tider er det faktisk omvendt - at der er fantastiske stills fra knap så gode film. Målet er et andet, nemlig at vise den umådelige rigdom af fremragende fotos, film har kastet af sig gennem årene, og samtidig på tematisk vis at pege på nogle af de særlige former, stillbillederne typisk har.

Vi ved alle, hvad filmstills er: I gamle dage for ikke så længe siden hang de i udhængsskabe uden for biografen og fortalte lokkende om alt det, man kunne opleve inde i mørket. I dag ser man dem oftest i foyeren eller brugt som illustrationer i aviserne og bladenes omtaler og anmeldelser. Og vi genkender dem ikke bare på deres ophav i kendte film, men også på en særlig kvalitet, en iscenesat dramatik, vi uden tøven karakteriserer ved begrebet *filmisk*. Filminstituttet i København har en af verdens fineste samlinger af stills, og det er med udgangspunkt i dette rige materiale, udstillingen er blevet til.

Billederne, der oprindeligt blev massedistribueret i noget der ligner A4-format, vil i udstillingen blive vist i mange formater og i flere medier, så hvert enkelt billede kommer til sin ret og mangfoldigheden ikke slår om i monoton. De billeder, vi har inde i hovedet, ligger jo heller ikke i et bestemt format; de bliver aktiveret på forskellig vis, nogle af fysiske oplevelser, andre af stemninger, andre igen af den markante situation eller en specifik genstand. På museet vil billederne kunne opleves forskelligt alt efter, hvad de har at byde på - og ikke mindst: Hvem man er. Hvad man selv kommer med. Hvilke indre film man har kørende.



Dr. Caligari: Filmen trak fra begyndelsen på flere traditioner, både teaterets, det nye dokumentariske foto, den klassiske billedkunst og tidens kunstneriske trends - her både konstruktivisme og kubisme, som med tilføjelsen af de menneskelige figurer tager hul på surrealismen fem år før Bretons berømte surrealistiske manifest. Hvad et billede som dette dog først og fremmest giver det store publikum allerede i 1919, er et hidtil uset blik, en synsvinkel på byen som landskab, der senere bliver dyrket af mange filmskabere. (*Das Cabinet des Dr. Caligari, instr. Robert Wiene, 1921. © Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung, Distribution: Transit Film*)

Film kan åbne verdener for os, der ellers aldrig ville komme til vores kendskab, og de kan give os nye måder at anskue fænomener på - også helt konkret. Kameraet giver os den vinkel, vi ser den givne situation fra, og det har op gennem de sidste hundrede år lært os at se på en mangfoldig række nye måder. Som et destillat af filmen optræder så stillbillederne. Det er de 'skud', der ofte for eftertiden er kommet til at stå som selve indbegrebet af en bestemt film. Ideelt rummer stillbilledet ikke bare lukkertidens frosne øjeblik, men essensen af et forløb; hele den stemning og betydning, der ellers udspilles over tid i filmens fortælling.

FILM, FORBILLEDER OG FÆLLES REFERENCER

Det tyvende århundrede er blevet kaldt *filmens århundrede*, og det giver i hvert fald mening så langt, at filmen har haft betydning for vores kultur på en næsten uoverskuelig række forskellige måder og med en styrke, som er overvældende. Den har grundlæggende påvirket vores måde at fortælle historier på, vores måde at se verden på, vores viden om verden uden for vores egen lille cirkel, vores identitetsdannelse og dermed vores adfærd i stort og småt.

Film er vores stærkeste fælleskulturelle reference, måske den eneste, der virkelig *er* fælles. Når vi forelsker os, gør vi det med filmens romancer som forbillede, når vi ser os selv i spejlet mimer vi måder, vi kender fra film; når vi skændes låner vi særligt stærke replikker og attituder fra film. Der er måder at tænke på, som ville være umulige, var det ikke, fordi vi allerede kender dem fra film: At stå på en åben plads mellem en masse andre mennesker og så ligesom føle, at man løfter sig op, ser det hele inklusive sig selv fra oven, hele dén mentale kameratur (og en masse andre) er kun mulig, fordi vi har 'lært' den fra filmiske forlæg.

Det er ikke udstillingens påstand, at 'nu skal alt dette her så også være kunst'. Det ville være en lidt sær anakronisme i en tid, hvor ikke engang kunsten selv interesserer sig for, om den er det eller ej - og hvis det var de briller, man havde på, ville det på forhånd udelukke en række af de bedste billeder, som overhovedet ikke har nogen intention om f.eks. originalitet, men til gengæld en skyhøj ambition om at gøre det rigtige på den rigtige måde. Vil man se et samlet udsagn hen over alle billederne og deres forskelligartede scenografier på Louisiana, kunne det måske det være det, at billedekspllosionen i slutningen af det tyvende århundrede, det bombardement af visualitet gennem internet, tv, reklamer i alle medier, for slet ikke at tale om flyrejser, bilkørsel ... al den bevægelse ind og ud af verdener, den ustoppelige billedtransport ind og ud af hovedet, som i fuldt alvor har fået sociologer og bekymrede undervisere til at overveje, om vi bevæger os mod skriftkulturens henfald og en ny mørk middelalder - at den udvikling blev kickstartet af filmen og gennem spredningen af filmens billeder. Filmens billeder har på inflatorisk vis gjort verden kendt for os og givet begyndelsen til et nyt alfabet, hvori vi kan udveksle den med hinanden, og vi deler derfor ikke bekymringen.

Les parapluies de Chérbourg:

Ikke bare bestemte modus - her afskeden - men også bestemte midler til kommunikation og transport er intimt forbundet med film. Ingen film uden en telefonscene, en biljagt og en togstation - groft sagt. Det hænger naturligvis sammen med det tidlige sammenfald, der har gjort netop disse vehikler for udvidelse af vores kendte verden til en slags brødre og søstre for filmen selv. Og i stills kan de bruges som metaforer for en dynamik, det ellers kan være ganske svært at fryse fast i ét billede. (Stillfoto: Leo Weisse © cine-tamaris)





Elefantmanden: Byen er ikke bare et landskab, noget udvendigt og fremmed, der skal erobres - den er også hule, forlængelse af det hjemlige, (hvilket som bekendt ikke nødvendigvis betyder det hyggelige!). Dette billede trækker på en lang, i første række europæisk, *cinema noir*-tradition for at skildre byrummet (især om natten) som et slags befriet interiør - her kan Elefantmanden finde en kortfristet pause fra sine lidelser. (The Elephant Man, David Lynch, 1980 © Canal+ Image UK Ltd.)



Sommernattens leende: Et evigt tema også i film, og af fortælleøkonomiske grunde meget ofte repræsenteret på stills, er trekantdramaet. Her udspillet i klassisk gyldent snit med stor blænde og dybdeskarphed i et still fra Bergmans *Sommernattens smil*, 1955. (© 1955 AB Svensk Filmindustri)



Metropolis: Det er amerikanerne, der mest konsekvent har dyrket byen som tomt (klippe-)landskab; men de første og mest indflydelsesrige bud kom fra europæiske instruktører og fotografer - her et still fra Fritz Langs *Metropolis*, 1927. (© Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung, Distribution: Transit Film)

Vivre sa Vie: Stills kan i ét billede give os en tid, en stemning, en type og et projektfelt for forestillinger - Anna Karina i Godards film fra 1962. Selv, hvis man ikke var født endnu på det tidspunkt, bliver man helt nostalgisk. © LES FILMS DU JEUDI

Mennesket er et billedskabende dyr, vi skal ikke bruge ret meget for at kunne forestille os resten; vi kan omsætte todimensionale billeder til tredimensionalt rum, vi kan vende og dreje perspektiver og forskyde skalaforhold, vi kan sammensætte elementer fra forskellige billeder til helt nye forestillinger osv. osv.

Filmenes stills er typisk blevet fremstillet af fotografer, der specialiserede sig i netop denne opgave. Stillbillederne har deres mestre ligesom andre kunstneriske og håndværksmæssige former, og de bedste af dem giver os ud over stjernestøv, gensynsglæde og aha-oplevelser også en række markante temaer i en nøddeskal: Byens rum, mennesket og naturen, magt

og afmagt, trekantdramaer, spejlbilleder, kys, action, gys og gru og katastrofisk voldsomhed. Ofte sammenfattet i hvad man kunne kalde det afgørende øjeblik. Stillfotografens bedste skud er billeder, der - med hele den fortættede ladning af glamour og iscenesættelse, der også er filmens - giver os verden som storladent dramatisk, genkendelig og anderledes, finurlig og rig på detaljer, der kan udforskes og tænkes videre med ■

Mette Marcus og Michael Juul Holm har sammen med Madeleine Schlawitz fra Det Danske Filminstituts Billed- & Plakatarkiv tilrettelagt udstillingen Stjernes kud - 100 års filmbilleder.

1000



ÅRS FILM BILLEDER

***I think this is the beginning of a beautiful friendship* - stillbillederne fra *Casablanca* af Bogart uden for "Café Ricks" og fra slutscenen, hvor Ingrid Bergman forlader Bogart for at følge sin mand i en højere sags tjeneste, er emblematiske visualiseringer af store menneskelige dramaer. Afdelingsleder Madeleine Schlawitz fra DFI's billed- og plakatarbiv, der gennem mange måneder har arbejdet med Louisianas udstilling *Stjernesrud*, fortæller om filmens faste billeder.**

AF AFDELINGSLEDER MADELEINE SCHLAWITZ /
BILLED- & PLAKAT-ARKIVET / DFI

Filmstills har i nyere tid vundet status som estimate-rede, værdifulde og ikke mindst *salgbare* samlerobjekter, i hvert fald hvis udbuddet af salgssites og andre forhandlere kan ses som indikator for markedets størrelse og potentiale. En tilfældig søgning i juni 2006 gav således mere end 1000 forskellige salgssiteadresser, hvor man kan købe originale stills, reproduktioner, postkort, fanbilleder, filmplakater og plakater med filmstills påtrykt, som f.eks. det store website www.allposters.com.

Samlere og andre aficionados har i årevis samlet, købt og handlet med originale stills til temmelig høje priser, bl.a. på websites tilegnet de forskellige hovedaktører i Hollywoods glansår; men også stills og portrætter fra nyere tid og sågar fra film, der havde premiere i år, er efterhånden i høj kurs. På auktioner over grafiske genstande og objekter, finder man ligeledes oftere og oftere originale stills

til salg - og er man så heldig at finde et originalaftryk fra en kendt Hollywood-film på sit loft, kan det muligvis være mange penge værd.

Der er altså tale om en gryende forståelse af, at dette er, om ikke etableret kunst, så i hvert fald en form for *kunstnerisk udtryk*.

Filmforskere og filmhistorikere har imidlertid, på lige fod med lægfolk, hidtil mest opfattet stillbilledet som blot og bar 'illustration' til en given film. Dermed har de set bort fra, at stillbilledet er et ligeværdigt og selvstændigt udsagn, med en unik og selvstændig værdi. Stillbilledet er aldrig udelukkende en illustration til en film. Det både repræsenterer filmen og er sig selv - et markant fotografisk udsagn.

Men litteratur, der omhandler stills som selvstændigt udtryk og kulturelt fænomen er altså yderst sparsom. Der findes indtil videre ingen opdaterede historiske gennemgange af still-fotografiet og dets særlige natur og status. Indfaldsvinklen i de sparsomme artikler og monografier er som regel et enkelt filmselskab eller en enkelt skuespiller.

I 2002 udkom dog en stor biografi om den amerikanske still-fotograf Ruth Harriet Louise, og der findes flere George Hurrell-websites med salg af hans billeder. (Vi vender tilbage til de to senere.) En medvirkende årsag til det manglende fokus på still-fotografiet som selvstændigt værk, er naturligvis dets status som et konsum- og 'brug-og-smid-væk-produkt', der aldrig har været tiltænkt en levetid ud over den tid, filmen skulle annonceres i udhængsskabet og lokke folk i biografen.

At Louisiana nu har valgt at gøre still-fotografiet til genstand for en stor udstilling, siger imidlertid noget om disse visuelle perlers holdbarhed - og

når man med en udstilling som denne betragter still-fotografiet som kunst, ja, så bliver det samtidig mere væsentligt, hvordan det fotografiske billede forholder sig til vores omkringliggende virkelighed. Still-fotografiet bliver kort sagt mere almengyldigt. Det hænger meget godt sammen med det faktum, at stillbilleder fra både nyere og ældre film åbenbart i dén grad har magt til at fascinere os i, at vi ønsker at have disse billeder hængende i vores hjem som reproduktioner og plakater. Dels for at mindes gode filmoplevelser, og dels for at erindre os selv og omverdenen om, hvem vi er, og hvad vi står for, gennem disse stills, som vi vælger at omgive os med i hverdagen.

THE MAN WHO SHOT GARBO

I Hollywoods storhedstid, havde alle de store filmselskaber som MGM, Universal og RKO et decideret *stills department* med en hærske af fotografer, der ofte havde hver sit speciale, og som var utroligt dygtige fotografer. I flæng kan nævnes Clarence Bull, som gennem 40 år simpelthen var MGMs stills department - han er i nutiden mest kendt som *The man, who shot Garbo* - den rammende titel på hans biografi. Ser man i dag et billede af den store stjerne, den mystiske Greta Garbo, er det sandsynligvis et af hans billeder, man har foran sig, idet han var den eneste fotograf, hun siges at have stilet på. Men han fotograferede også stills til *Troldmanden fra Oz* og en række andre kendte film fra 20'erne, 30'erne og 40'erne.

Andre fotografer havde imidlertid også markante karrierer, som strækker sig over årtier og ud over filmens motivverden, som f.eks. ovennævnte Ruth Harriet Louise. Hun var også tilknyttet MGM



Bringing up baby Foto: DFI/ Billed- og Plakatarkiv

og fotograferede en række kendte film fra 20'erne, bl.a. *The Big Parade* fra 1925 og *Flesh and The Devil*, fra 1926, ligeledes med Greta Garbo i hovedrollen. Ruth Harriet Louise formåede at skabe et navn for sig selv i et erhverv, der var fuldstændig mandsdomineret. Hun opnåede at blive MGMs officielle fotograf i årene 1925-1930, en periode hvor MGMs prestige var på sit højeste og selskabets stjerner var Hollywoods største. Over en 5-års periode fotograferede hun mere end 100.000 stills og portrætter, og i dag sammenlignes hun ofte med tidens anden store fotograf, George Hurrell. Sammen var de frontfigurer i udviklingen af den fotografiske genre, der går under navnet *glamourfotografi*. Glamourfotografiet er mere en æstetisk stil end en egentlig teknik og benævnes ofte *The Hurrell Style*. Har man set de mest typiske - og dermed også klassiske - Hollywood-portrætter, som f.eks. dobbeltportrættet af Cary Grant og Katherine Hepburn fra *Bringing up Baby* fra 1938, kan man umiddelbart genkende stilen samt forstå, hvori det glamourøse består.

Filmindustrien formåede at skabe en hel fan-kultur på baggrund af disse billeder, der både blev produceret i forbindelse med den enkelte films premiere og som egentlige glamourshots til at klistre ind i filmentusiastens scrapbog.

ET HISTORISK RIDS

Ifølge en arkivar fra *Academy Archive* i Los Angeles, findes der til en gennemsnitlig amerikansk film-optagelse, i hvert fald frem til omkring 1960, flere tusinde billeder, som dokumenterer produktionsforløbet i alle detaljer. Efter 1960 derimod indeholder arkivet typisk udelukkende de billeder fra



Pierrot le Fou Foto: DFI/ Billed- og Plakatarkiv

”stillbilledet er et ligeværdigt og selvstændigt udsagn, med en unik og selvstændig værdi. Stillbilledet er aldrig udelukkende en illustration til en film. Det både repræsenterer filmen og er sig selv - et markant fotografisk udsagn.”



The Misfits Foto: DFI/ Billed- og Plakatarkiv

filmproduktionen, der har været i anvendelse som pressebilleder. En tilsvarende udvikling kan ses i Danmark - og indholdet i et typisk sæt stillbilleder for en given film har naturligvis ændret sig grundlæggende i de snart 111 år, der er gået, siden verden første gang stiftede kendskab med fænomenet film i 1895.

I den danske stumfilms glansperiode fra 1900 til sidst i 1920'erne var der i vid udstrækning tale om en række billeder, der skulle illustrere det trykte program, som fulgte med enhver filmforestilling. Disse var jo endnu uden lyd, og derfor kunne handlingen til tider være vanskeligt begribelig for datidens biografgængere, selv om de havde de mere eller mindre sporadisk indsatte mellemtekster at holde sig til.

Dermed har motivverdenen ligget fast, og udgangspunktet har været en tekst, som skulle illustreres. Samtlige afgørende plottwists er således blevet gennemspillet på ny og fotograferet, så ingen kunne være i tvivl om, hvad der foregik på lærredet. Af og til kan man af Det Danske Filminstituts samlinger sågar konstatere, at alt er gennemfotograferet i en sådan grad, at man kan lægge stillbillederne i forlængelse af hinanden og derved regne plottet ud i detaljen. Samtidig findes der et utal af 'rolle-portrætter', altså skuespillere i kostume; men disse har næppe været anvendt til andet end referencer under optagelserne. Portrætter forekommer i hvert fald kun yderst sjældent i selve stumfilmsprogrammerne.

Helt op i 1940'erne ser stillbillederne fra både danske og udenlandske film stadig mere eller mindre sådan ud. Det er naturligvis vanskeligt for et museum at afgøre, hvad der har været af materiale som udgangspunkt: men vi må formode, at der har været tale om ganske betragtelige billedmængder, hvis vi ser på vores samlingers indhold i dag. Man kan konstatere, at instruktøren i 40'erne er blevet en vigtig person, idet der nu ofte findes flere portrætter af ham/hende, både i samtale med hovedrolleskuespillere og på optagelse. Man kan også se, at der nu findes flere billeder *on location*, dvs. at filmens tilblivelse bliver vigtigere, og man formodes nu også at interessere sig for det mere processuelle i filmens verden.

Denne tendens er klar helt op til slutningen af 1950'erne; men så sker der noget. En ny type motiver dukker op i løbet af 1960'erne - motiver, som i højere grad har karakter af inciterende appetizers. Den tanke, publikum antages at få ved at se denne type billeder, er: *Hvad foregår der her?* Frem for et ønske om at få levendgjort den handling, man har set i stillbilledet, skaber billederne et ønske hos beskueren om at opklare, hvad filmens handling egentlig er eller kan være. Stillbilledet er nu mere tvetydigt og arbejder sig længere og længere væk fra det umiddelbart illustrative. Tendens er særlig tydelig i f.eks. franske film fra 1960erne som *Pierrot le Fou*, Jean-Luc Godards film fra 1965.

Senere får man også serveret filmens hovedbillede - dvs. det stillbillede, der har til formål at betegne filmens karakter - som en integreret del af plakaten. På den måde får et enkeltstående stillbillede (eller portræt) til opgave at forklare og definere hele filmen og dens indhold. Både plakaten til *Pelle Erobreren* og *Babettes gæstebud*, de to danske



Voksne mennesker Foto: Henrik Ohsten Rasmussen

Oscarvindere fra 80'erne, har plakater skabt efter denne model.

En mere dokumentarisk stil finder man til en hel række – særlig amerikanske – filmtitler fra 1950'erne og 60'erne. Mange af tidens store fotografer 'opdagede' hér stillbilledet som kunstnerisk udtryksform eller i hvert fald filmoptagelserne som en interessant motivverden.

Det bedste eksempel på det er nok John Hustons film *The Misfits* fra 1961. Under optagelserne besøgte fotografer fra den internationalt kendte fotogruppe MAGNUM filmsettet og tog hundredevis af billeder. Den verdenskendte fotograf Henri Cartier-Bresson ledede ekspeditionen og fotograferne ankom på settet to og to og skiftedes til at dække begivenhederne to uger ad gangen.

Resultatet af dette eksperiment, hvor en af verdens bedste instruktører og nogle af verdens bedste skuespillere og fotografer arbejdede sammen, kan ses på websitet *Great Performances. On the Set of THE MISFITS* (<http://www.pbs.org/wnet/gperf/shows/misfits/multimedia/intro.html>) der giver et sjældent indblik i filmens og fotografiets møde på højt plan. Billederne fra denne film er båret af en særlig magi og mystik – dels fordi de er af en helt særlig kvalitet og af en anden karakter end mange samtidige filmstills – og dels fordi *The Misfits* blev sidste film for både Hollywood-legenden Clark

Gable og en af verdens smukkeste og mest fotograferede kvinder, Marilyn Monroe.

NYERE TENDENSER

I de senere år har tendensen været, at det typiske stillssæt begrænser sig til det officielle 'pressesæt' – dvs. de billeder, der er godkendt til pressebrug i det konkrete land, hvor filmen har premiere. Blandt disse billeder (typisk 6-8 stills) er også det billede, vi i daglig tale kalder 'filmens billede', dvs. det billede, der fra centralt hold er udvalgt til at være den pågældende films 'ansigt'. Ofte er de billeder, man ved filmens premiere ser afbildet i medierne de samme 1-2 motiver. Det kan der være utallige årsager til – f.eks. at et af de væsentligste elementer ved promoveringen af en film i dag er *genkendelighed*. Selve stillbilledet er heller ikke længere et til perfektion kopieret aftryk lavet af fotografen selv. En mindre teknisk revolution i fotoudstyr og hele overgangen fra analogt til digitalt fotografi har betydet, at alt fotomateriale fra film nu er elektronisk, og stillbilleder til danske såvel som udenlandske film er noget, man selv henter på Internettet fra filmselskabernes websites.

Samtidig er der, (i hvert fald ifølge de fleste danske still-fotografers udsagn) ikke længere samme fokus på og respekt for væsentligheden af deres arbejde som tidligere. I de sidste ti år er stillbillederne

i udstrakt grad blevet erstattet af framegrabs, som er billeder, der hentes *direkte* ud af filmen digitalt. Med denne tekniske udvikling og processuelle forenkling er der ikke længere tale om stillbilleder i traditionel forstand; man kan sige, at *filmfotografen* på sin vis 'skaber' stillbilledet ubevidst som led i sit arbejde med filmen og dermed overtager stillfotografens arbejde.

Der findes dog stadig en stolt stillfotografisk tradition, både i Danmark og i udlandet, og ser man på stillbillederne til en del af de allernyeste filmtitler – ja, så kunne noget tyde på, at udviklingen måske endnu en gang så småt er ved at vende, så det atter er stillbillederne, der kan og skal sælge filmen. Som eksempel kan bl.a. nævnes Dagur Karis film *Voksne mennesker* fra 2005.

Det er en glædelig udvikling, for – som kunsthistorikeren Mette Sandbye engang meget ramende beskrev det i en artikel i herværende blad – "filmstills (...) har ikke bare inspireret kunstnere som Sherman, Andy Warhol, Douglas Gordon, Victor Burgin og John Baldessari. De er også diffunderet ind i hele den vestlige kulturs kollektive underbevidsthed og har været med til at støtte drømme, fantasier og tankemønstre." (Mette Sandbye: "Proteser for den indre film" *FILM* # 35) ■

På Film skolens 50-års fødselsdag den 19. september udgiver forlaget Aschehoug i samarbejde med Film skolen en broget samling tekster, hvori gamle elever, lærere og rektorer tegner et kalejdoskopisk billede af, hvordan det er *At lære kunsten* - som bogen hedder. FILM har fået tilladelse til at tyvstarte festen med et enkelt af de mange bidrag, nemlig historien om dengang ...

DA DER GIK ILD I MOGENS RUKOV



Foto: Jan Buus

AF LOTTE SVENDSEN /
INSTRUKTØR ÅRGANG 1995

For mig var det en nærmest erotisk oplevelse at gå på Film skolen. Som en 4 års, langstrakt nyforelskelse. Hver morgen kørte jeg af sted på min cykel med en boblende lykkefølelse af ikke at kende dagen. Forventningsfuld gik man gennem porten i Store Sønder voldstræde og var med ét statist - på heldige dage hovedperson - i et eventyrligt rollespil som kun få uden for murene kunne afkode. Nu skal det ikke forstås som om Camre sad oppe på tredje og spillede lut. Operatør-Kaj kunne godt nok ligne noget fra smedjen i et middelaldercenter, men det var kun til man fik øje på hans knaldrøde salamimadder. Næ, magien var knap så synlig. Men der var noget der brændte. En ganske særlig ånd. Lad mig prøve at indkredse stemningen med følgende beretninger:

Niels Jensen havde en mission omkring auteur-filmen. Mellem sine filmvisninger kunne han pludselig udpege sig et offer og gå i gang med at krydsforhøre. Hvem er du? Hvor kommer du fra? Hvad har du at fortælle? Det var den personlige historie der interesserede ham. Nogle elever åbnede sig uden

modtand, andre blev dybt provokerede og klappede i som en østers. Men nu er Niels Jensen jo et sjældent fintfølelse væsen, så en morgen overraskede han os alle ved selv at smække svesken på disken. Han fortalte hudløst ærligt om sin forsmåede elskerinde som måneden før havde begået selvmord. Detaljeret udpenslede han de konkrete hændelser. Barberbladet, badekarret, pletterne på løberen i gangen, skurepulveret, afskedsbrevet, skyldfølelsen, vreden, løgnen. Han satte sig sluttelig på scenekanten og begravede ansigtet i hænderne. Hans ellers så Heerupske uskyld var med ét fordampet. Den nordsjællandske havenisse havde vist sit sande jeg. Vi var lammede. Først måneder senere opdagede vi at historien var tyvstjålet fra den tyske forfatter Doris Dorri. Og der havde vi ellers siddet ÅNDELØSE og fulgt hans undervisning i en blanding af fascination og foragt!

Mogens Rukovs pædagogiske højdepunkt var modsat uigennemtænkt. Det udspillede sig en tirsdag formiddag i Præsteboligens undervisningslokale med seks instruktørelver som vidner. Mogens havde en uvane med at sænke stemmen når han nærmede sig sine allermest presserende pointer. Et meget effektivt statusmiddel. Vi var simpelthen nødt til at ligge med overkroppen hen over bordet og membranen UDEN PÅ øret for at kunne følge med i undervisningen. Men når først man er blevet hostet i hovedet én gang i den stilling så lukker man af. Ens membran sætter sig helt enkelt på tværs i halsen efter sådan et lydchok, og der kan gå måneder før man igen er inden for pædagogisk rækkevidde. Vi havde trukket os, må man sige, og stemningen var søvndyssende under Mogens' monotont messende gennemgang af Aristoteles. Kun afbrudt

af dybe inhaleringer og en konstant forsikren sig om cigarettekens nærvær. Ruben Genz var faldet i søvn, Elmer lod som om han var vågen, da lyset i rummet pludselig ændrede sig markant. De kedelige hvide vægge lyste pludselig orange, sorte skygger flaksede gennem rummet. Mogens Rukov stod i flammer. En dårligt indstillet lighter havde sendt en stikflamme gennem hans skæg og videre op i håret. Det må have været tørt, for ilden udviklede sig hurtigt. Hurtigere end et sankthansbål. Vi sad igen lammede og lod denne lyslevende skandalisering buldre for øjnene af os som en dogme-version af *Kongens Fald* eller Dreyers *Jeanne d'Arc* - nu med hår, indtil holdets workout-dronning, Jessica Nilson, fik flået en pilotjakke af Thomas Rostock og klasket den over hovedet på Mogens. Hun lod en kaskade af flade hagle ned over hovedet på den stakkels professor. Til det kun var røgskyer der stod ud af pilotjakkens ærmer. Så løftede hun redningstæppet til et syn vi aldrig vil glemme. Det var et andet menneske der sad gemt under jakken. Mogens Rukov var væk. På halsen sad en rosin. En rosin i jakkesæt. Nu er det ikke fordi Mogens har et specielt lille hoved, men når man er vant til at se et ansigt kranset ind i hår, så reagerer øjet konservativt og snyder med proportionerne. Den karismatiske professor var med et forvandlet til Jesper Fårekyling. Han forlod med det samme lokalet, og vi så ham først uger senere da håret var på vej i normal retning. Men vi havde set Mogens nøgen. Og det pirrede os. Vi håbede noget lignende ville ske igen og fik svært ved at slappe af i hans nærvær. Og det har han nok ikke været utilfreds med.

Så sent som for en måned siden var jeg gæstelærer på førsteårselever-

nes semesterfilm. Belært af erfaring bad jeg eleverne præsentere sig selv og deres baggrund til at starte med: Hvem er du? Hvor kommer du fra? Hvad har du at fortælle?

Det var ikke imponerende hvad jeg fik hevet ud af dem på den halve time. De blev generte, og det gjorde jeg vist også. Men så nåede runden til Ole John. Et par sekunders usikkerhed bredte sig i gruppen. Ole John var jo lærer. Men han tog med største naturlighed ordet og fortalte med rolig stemme at han var født i Hvidovre hvor moren var slangedamen Leda og faderen tryllekunstner. I en alder af fire var han blevet bortadopteret til en familie på Amager fordi hans far og mor ikke ville have ham længere. Ole John huskede tydeligt den formiddag hans rigtige far havde sat ham, hans lille skrivebord og stol op på en budcykel og transporteret ham til hans nye hjem. Han genså aldrig sine rigtige forældre, men havde haft tretten gode år med kærlige plejeforældre. Vi troede ikke vores egne ører. Hvis Ole John, det milde og harmoniske væsen, indeholdt sådan et tordenvejr, hvad så med os! Se, det var jo et udmærket spørgsmål at få stillet sig selv.

Når jeg beskriver min tid på Film skolen som værende af erotisk karakter, så handler det om blottelse. At fortælle en god historie kræver jo en eller anden form for blottelse. Det er sårbart at stille sig til skue. Sårbart at lade sig danne. Uddanne. Film skolen skal sætte rammen for hvad jeg vil kalde en slags "blottelse i beskyttede omgivelser". Hvad sengen er for seksualakten, skal Film skolen være for fortællingen. Og det går godt, synes jeg. Den Danske Film skole kan stadig sætte i brand, klæde af og blotte det ikke umiddelbart synlige ■



SKÆRPET KONKURRENCE PÅ BIOGRAFMARKEDET



Loke Havn Foto: Jan Buus



Michael Fleischer

Med købet af Sandrew Metronomes biografer Dagmar Teatret i København og Kinopalæet i Lyngby bliver Nordisk Film Biografers magtfulde status cementeret. Samtidig er kampen om de stadig mere populære *upmarketfilm* for alvor sat ind.

AF DORTHE NIELSEN

Den 16. maj i år købte Nordisk Film Biografer biografdelen af Sandrew Metronome, og selvom det kun drejer sig om to biografer, nemlig Kinopalæet i Lyngby og Dagmar Teatret i København, mener mange alligevel, at købet har en afgørende betydning for det danske biografmarked.

Hovedstaden står nemlig for mere end 40 % af det samlede billetsalg i Danmark, og med det nye køb får Nordisk Film Biografer udbygget deres magtbase med en øget markedsandel fra ca. 37 til 44 %.

"Først og fremmest betyder det her, at der kun er én dominerende biografoperatør i København. Hvor man tidligere kunne booke uden om Nordisk Film Biografer i hovedstaden, kan det nu ikke længere lade sig gøre. Det behøver ikke nødvendigvis at give problemer; men hos Foreningen af Filmudlejere i Danmark (FAFID) hylder vi konkurrence og valgmuligheder, fordi det er sundest for et marked," lyder det fra Loke Havn, formand for FAFID.

Bekymringerne går på, at Nordisk Film Biografer udbygger deres kæde, så det nærmer sig monopol-lignende tilstande, og når Loke Havn kigger på

nabolandet Sverige, hvor SF i mange år har været totalt dominerende på biografmarkedet, skræmmer billedet.

"Monopol-lignende tilstande er aldrig godt, fordi risikoen for, at en monopolist udnytter sin dominerende stilling, altid er til stede. Det angår, hvilke film, der skal leve og dø, hvad filmlejen skal koste, og – sidst, men ikke mindst – hvor filmene skal spille. Samtidig kan en så stor spiller holde nye biografinitiativer ude af markedet," siger Loke Havn.

Han er langt fra ene om bekymringen om Nordisk Film Biografers voksende magt, selvom de fleste i filmbranchen vælger at stole på, at Nordisk Film vil forvalte deres position med omhu.

"Man kan godt blive bekymret, når en i forvejen så stor spiller, bliver endnu større i et lille biografmarked, der ikke vokser; men hvor vi tværtimod solgte 5 % færre billetter sidste år. Men jeg tror alligevel ikke, at Nordisk vil udnytte deres position, bl.a. fordi alles øjne vil hvile på dem i kraft af deres størrelse," siger Michael Fleischer, adm. direktør i SF Film.

Hos Nordisk Film Biografer fortæller adm. direktør John Tønnes, at købet af Kinopalæet og Dagmar Teatret naturligvis handler om at udvide og optimere selskabets forretning. Samtidig understreger han imidlertid, at Nordisk Film Biografer ingen intentioner har om at overtage eller styre hele markedet.

"Vi har ingen ambitioner om at sluge det hele. Dels fordi det vil blive uforholdsmæssigt dyrt at nå

de 50-60 % i markedsandel, og dels spiller det også ind, at vi tror på sund konkurrence og derfor ingen interesse har i at blive altdominerende," siger han. Nordisk Film Biografer har imidlertid yderligere udvidelsesplaner: I november åbner virksomheden endnu en biograf med seks sale på Frederiksberg med navnet Falkoner Biografen, nybyggeri er på vej i Randers, og ifølge John Tønnes kigger selskabet også på andre byer.

SKÆRPET KONKURRENCE OM UPMARKET

Hvad angår opkøbet fra Sandrew Metronome vil Kinopalæet i Lyngby, fortsætte stort set som tidligere og ikke give de store ændringer i det samlede konkurrencebillede. Købet af Dagmar Teatret vil til gengæld sørge for hård konkurrence omkring de stadig mere populære *upmarketfilm* som bl.a. *Der Untergang*, *Lost in Translation*, *Bænken*, *Arven* og *Match Point*.

"Det har været tydeligt de senere år, at markedet for *upmarketfilm* er i vækst. Dels, fordi det ældre veluddannede publikum går mere i biografen, og dels, fordi ungdommen samtidig også søger mod andet end mainstream. Så købet af Dagmar passer som fod i hose til vores erklærede strategi om, at vi gerne vil udvikle vores position inden for *upmarketfilm*," fortæller John Tønnes.

Profilen for Dagmar Teatret vil blive mere rendyrket i forhold til biografens oprindelige profil med *upmarketfilm* og *artfilm* – og dermed lagt tættere op af Grand Teatret, end tilfældet er i dag.



John Tønnes



Kim Foss Foto: Per Morten Abrahamsen



Kim Pedersen

Derfor forventer mange, at fremtiden vil byde på hård konkurrence – specielt mellem Dagmar Teatret og det uafhængige Grand Teatret.

På Grand Teatret i Mikkel Bryggers Gade tiltrådte Kim Foss 1. juli som direktør efter den mangeårige leder, Kirsten Dalgaard, der for nylig startede hos Nordisk Film Distribution for at opgradere deres indkøb af *artfilm* og *upmarketfilm*. Men selvom mange er bekymrede for Grand Teatrets overlevelsesmuligheder i den skærpede konkurrencesituation, tager Kim Foss det roligt:

”Vi vil få en skærpet konkurrencesituation, da Nordisk Film vil profilere Dagmar tæt på Grand; men jeg er ikke så nervøs, som mange andre er på mine vegne. Der er rigelig plads til os begge, hvis tingene foregår på en fornuftig måde. Står vi imidlertid ved årsskiftet og kan se tilbage på en efterårssæson, hvor oplagte Grand-titler som Kenneth Kainz’ *Rene hjerter*, Ole Christian Madsens *Prag* og Lars von Triers *Direktøren for det hele* er blevet booket uden om Grand, har vi i en ny situation,” siger han.

Selvom størrelsesforholdet mellem Grand og Nordisk Film Biografer er massivt, så tror John Tønnes heller ikke på, at Grand vil blive klemmt i den ny konkurrencesituation.

”Det vil være at undervurdere Grand, der har et af de stærkeste biografbrands i Danmark.”

Økonomisk er forskellen dog markant. Grand solgte sidste år 355.000 billetter og havde en omsætning på 22 mio. kr. i biograf og cafe. Resultatet for samme landede i nul. Til sammenligning solgte

Nordisk Film Biografer små 5 mio. billetter og havde en omsætning på 370 mio. kr. og et resultat før skat på omkring 7 mio. kr.

MUSKLER TIL INVESTERING

Bortset fra bekymringerne er der også positive røster omkring Nordisk Film Biografers opkøb. Mens rygterne i et par år har svirret omkring salg af Dagmar Teatret og Kinopalæet, har der været begrænset lyst til at investere i de to biografer; men John Tønnes lover nu fremtidssikring af de to biografer.

Hos brancheorganisationen Danske Biografer er man da også positiv over opkøbet.

”Det betyder en større koncentration og en udbygning af Nordisk Films magtbase; men de to biografer og deres publikum vil nyde godt af den power, som Nordisk film har, og der må forventes en opgradering af begge biografer,” siger Kim Pedersen, formand for Danske Biografer.

I forhold til frygten for, at en så magtfuld spiller har mulighed for at holde film ude fra konkurrenternes biografer, peger Kim Pedersen på, at Nordisk Film Biografer på det seneste er blevet mere afhængig af andre distributører end Nordisk Films eget distributionsselskab: ”De har ikke den samme magtbase som tidligere – nu hvor Zentropa og Nimbus har lavet deres eget distributionsselskab, *Filmfolket*, for deres film – og i og med, at samarbejdet med Sony er ophørt, sidder Nordisk pt. uden faste leverancer fra et af de såkaldte *major studios*.” ■

SANDREW METRONOME OVERTAGES AF SCHIBSTED

Samtidig med Sandrew Metronomes salg af deres to danske biografer er selskabet nu også ejet 100 % af norske Schibsted. Hidtil har Sandrew Metronome været ejet med 50 % af den norske børsnotede virksomhed og 50 % af Anders Sandrews stiftelse. Men de resterende 50 % aktier er nu overtaget, og med 100 % ejerskab vil virksomheden blive mere vækstorienteret, fortæller Kim Vestergaard, adm. direktør i danske Sandrew Metronome.

”Vi vil udvikle vores forretning inden for alle områder. Vi ser et stort potentiale inden for den digitale distribution, og vi vil også fortsat være en aktiv deltager i det danske filmmiljø,” siger Kim Vestergaard.

At Schibsted vælger at sælge deres biografer – først i Sverige, nu i Danmark og forventeligt i Finland i løbet af i år – skyldes, at Schibsted udelukkende ønsker at være indholdsleverandør.

BIOGRAFER I DANMARK / 2005

De samlede entreindtægter i landets biografer lå ifølge Danmarks Statistik sidste år på omkring 630 mio. kr. ekskl. moms. Det tal er fordelt over et billetsalg på 12,2 mio. billetter. Tæt ved halvdelen af billetterne blev solgt i hovedstaden.

Ejer	Antal Biografer	Markedsandel / billetter
Nordisk Film	15	37 %
Cinemaxx	3	14 %
Sandrew Metronome	2	7 %
Andre private Forenings-/kommunalt ejede biografer	65	32 %
I alt	79	100 %

Kilde: Facts & Figures 2006 / Det Danske Filminstitut

D-CINEMA

VIL DIGITALISERINGEN TAGE LIVET AF HALVDELEN AF EUROPAS BIOGRAFER?

Alverdens biografer skal have nyt fremviserudstyr. Digitalt udstyr. Men over halvdelen af Europas biografer er meget små og har næppe råd til disse anskaffelser. Og det er tvivlsomt om filmproducenterne og distributørerne har økonomisk interesse i at hjælpe dem. Europa risikerer dermed, at en meget stor del af vores mindre, regionale biografer forsvinder i kølvandet på digitaliseringen.



Anders Geertsen Foto: Mew

AF OMRÅDEDIREKTØR ANDERS GEERTSEN / DISTRIBUTION & FORMIDLING / DFI

Efter mange års tilløb og analyser sker der nu for alvor noget. USA er gået i gang med at digitalisere deres biografer, og Europa følger så småt med. Procentuelt er det stadig kun en lille del af salene, som er blevet digitale; men man kan se, at digitaliseringen nu tager fart, og man kan især se, at USA har

fundet en model til at finansiere det nye udstyr. Thomsen, den franske ejer af bl.a. Technicolor, annoncerede tidligere på året, at de i de kommende år vil udstyre 10.000 amerikanske biografer med 2K digitale fremvisere. Firmaer som Christie, AccessIX og Digital Cinema Network Services (DCNS) har samme planer. Alt tyder på, at en væsentlig del af Amerikas 37.000 sale vil få installeret de nye fremvisere inden for de kommende 2-4 år.

Disse digitale fremvisere finansieres delvist gennem tilskud fra studierne og distributørerne, som kan se en fordel i digitaliseringen. Digitale filmkopier er væsentligt billigere end 35mm-filmkopier, og det er naturligvis denne besparelse, som de store amerikanske studier og distributører har fået øje på.

DE SMÅ BIOGRAFERS PROBLEM

De største og mest rentable sale vil selvsagt have lettest ved at få tilskud til udstyret fra studierne. Disse biografer sælger flest billetter, og det er dem, som i dag modtager de dyre 35mm-premierekopier af filmene. Den store besparelse vil derfor indtræffe, når disse biografer bliver digitale, og distributørerne kan droppe 35mm-kopierne.

Det gode spørgsmål er, hvordan de små biografer skal få finansieret det digitale udstyr. Og ikke mindst om disse mindre biografer når at få udstyret, inden visse distributører helt dropper 35mm-kopierne. Spørgsmålet er specielt alvorligt for Europas vedkommende, hvor markedet netop er kendetegnet med mange små en- eller tosalsbiografer.

EUROPAS BIOGRAFSTRUKTUR

En europæisk biograf har i gennemsnit to til tre sale. Men der er store forskelle landene imellem.

England, Irland og Belgien er kendetegnede ved at have mange multiplexbiografer, mens lande som Norge, Schweiz, Sverige og Grækenland generelt har mange små ensalsbiografer.

En ensalsbiograf er en ganske lille forretning. I gennemsnit sælger én sal i Europa 32.000 billetter om året. Det giver en omsætning på måske 1,5 mio. kr., hvoraf cirka halvdelen går videre til distributøren i form af filmleje. Det er svært at se, hvordan de skal få råd til at finansiere det nye digitale udstyr. Sådan forholder det sig i Europa, og sådan forholder det sig i Danmark.

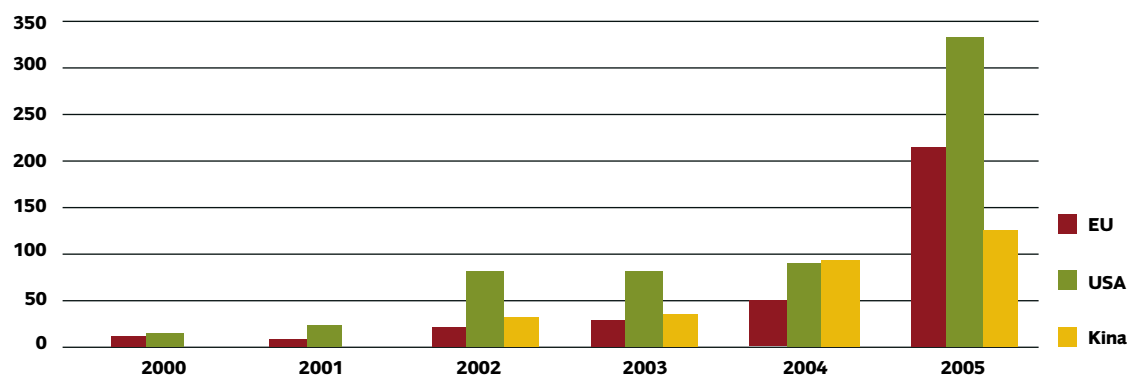
Disse mindre, regionale biografer udgør over en tredjedel af Europas biografer. I Danmark har 90 af vores 165 biografer kun én sal. Hver for sig sælger de ikke mange billetter; men de spiller en vigtig kulturel og regional rolle, og de sikrer, at biografoplevelsen og biografkulturen ikke kun er forbeholdt borgerne i de store universitetsbyer.

HVOR KOMMER FILMENE FRA?

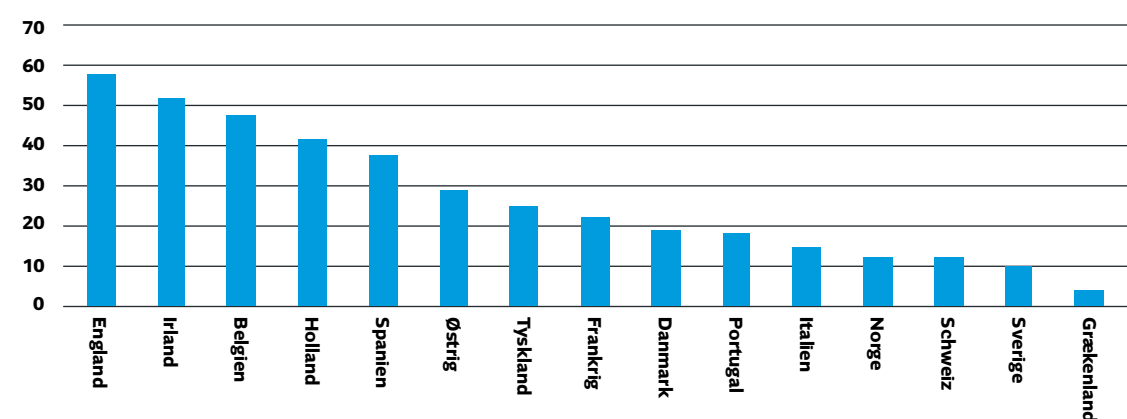
En biograf er i bund og grund en forretning, som lever af at sælge et produkt. Og produkterne, dvs. filmene, kommer helt overvejende fra USA. I 2005 gik 67 % af alle solgte biografbilletter i Europa til amerikanske film.

Når næsten 70 % af de europæiske biografers omsætning kommer fra at sælge billetter til de amerikanske film, er det naturligvis helt afgørende at holde øje med, hvad der sker med disse titler. Hvis de amerikanske film bliver digitale, må de europæiske biografer nødvendigvis få skaffet sig det rette fremviserudstyr, ellers går de simpelthen konkurs. Hvilken anden forretningssektor vil kunne overleve at miste 67 % af omsætningen?

ANTAL 2K FREMVISERE



ANTAL ÉN-SALS BIOGRAFER I % AF ALLE BIOGRAFER



FILMENE BLIVER DIGITALE

Umiddelbart kunne det se ud, som om filmene kun meget langsomt bliver digitale. I 2005 blev der registreret 13.000 premierer over hele verden, og kun godt 200 af disse var digitale. Men en europæisk biograf lever naturligvis ikke af at spille et bredt udsnit af disse 13.000 titler. De europæiske biografer tjener pengene på at spille de store amerikanske film, og disse film er godt på vej til at blive digitale. I 2005 var cirka 5 % af alle amerikanske premierefilm tilgængelige i digitalt format, og omkring 21 % af premierefilmene fra de store Hollywood-studier blev udsendt digitalt.

Warner Brothers tilbød 37 % af deres 2005-titler digitalt, 20th Century Fox tilbød 39 % af deres titler digitalt, og Disney ikke mindre end 41 % af deres titler.

De store leverandører af de store titler, som danner grundstammen i omsætningen, er med andre ord godt på vej til at tilbyde deres film digitalt. Men hvorfor dette hastværk? Givetvis fordi der vil være store penge at spare, den dag studierne ikke længere behøver at levere 35mm-kopier; men kan koncentrere sig om at servicere biograferne med de billigere digitale kopier.

HVEM VIL BETALE?

Hvem vil så betale for det nye udstyr i biograferne? De digitale fremvisere, som allerede er installeret i Europa og i USA, er blevet finansieret på tre forskellige måder: En god del af fremviserne har biograferne selv betalt – simpelthen for at se, hvordan udstyret fungerer og for at komme i gang med at bruge det. Andre digitale fremvisere bliver installeret med offentlig støtte, enten med national støtte, eller med støtte fra f.eks. EU. Endelig er en række digitale pro-

jektorer blevet finansieret via den såkaldte *Virtual Print Fee*-model. Og det er her væksten ligger.

VIRTUAL PRINT FEE

Virtual Print Fee-modellen (ofte kaldet VPF-modellen) er i princippet gribende enkel. Modellen går simpelthen ud på, at distributørerne enes om at betale en merpris oveni den lave kostpris for de digitale kopier. Disse ekstra penge lægges i en fælles pulje, som så uddeles til biograferne, så de kan få råd til at købe de digitale fremvisere. Idéen er, at hvis alle distributører over en 5-7-årig periode betaler denne merpris, vil der være penge nok til at finansiere anskaffelse af udstyret i biograferne.

Man kan prøve med et regneeksempel: Vi antager, at det digitale fremviserudstyr koster 100.000 euro, og at en europæisk biograf i gennemsnit viser 25 premierer per år per sal. Antager vi samtidig, at distributørerne enes om at betale 600 euro per digital kopi i *Virtual Print Fee*, vil biografens investering på de 100.000 euro være betalt efter syv år. Hvorefter distributørerne naturligvis vil ophøre med at betale denne *Virtual Print Fee*.

Ser man nøjere på denne ordning, melder der sig dog flere spørgsmål, som f.eks.: Hvem skal organisere alt dette? Vil alle distributører være med? Og hvad sker der, hvis nogen ikke vil betale?

FREMVISERFABRIKANTERNE

Der er én type virksomhed, både i USA og i Europa, som meget gerne vil administrere en sådan VPF-ordning på vegne af hele branchen. Det er de firmaer, som udvikler, fremstiller og sælger de nye digitale fremvisere. Dvs. firmaer som Thomson/Technicolor, Barco, Christie, EVS m.fl. Disse firmaer

vil naturligvis gerne finde en effektiv finansieringsmodel, så de kan få solgt deres udstyr.

Det er oplagt, at et sådant tilbud kan lyde fordelagtigt for en biograf, og ingen kan nægte, at VPF-modellen tager hånd om det grundlæggende problem, nemlig at digitaliseringen vil give distributørerne en besparelse, men påføre biograferne en investering. Man må derfor finde en udligningsordning, og det er netop dét, VPF-modellen sigter på.

FALDGRUBERNE

Det afgørende spørgsmål er naturligvis, hvor mange af Europas biografer der vil få adgang til denne VPF-finansiering. Det siger sig selv, at studierne og distributørerne kun vil medfinansiere udstyret i de biografer og sale, som har en vis omsætning.

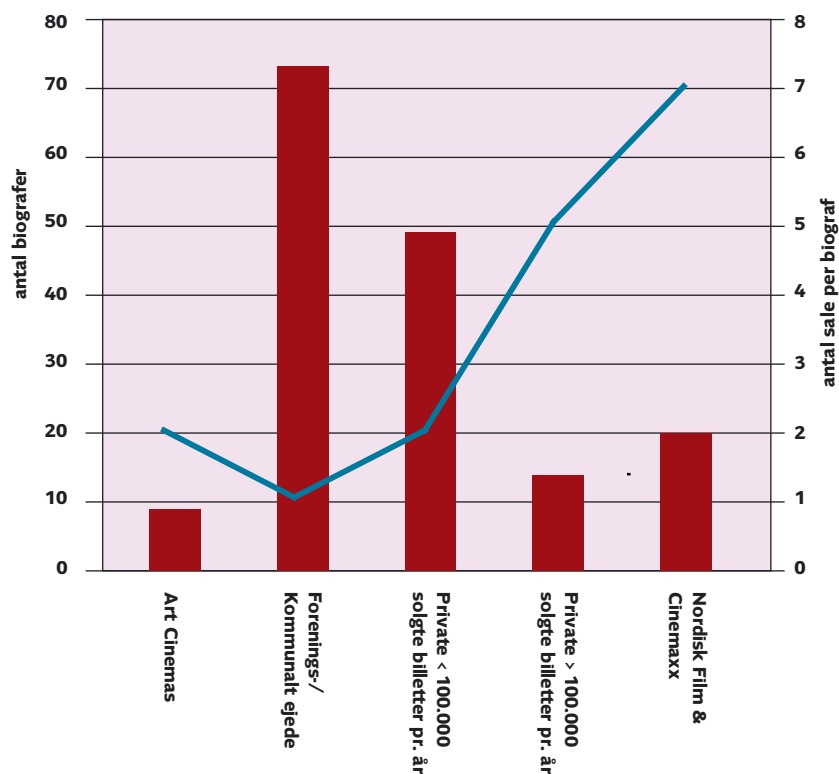
Selv for de biografer, som måske får tilbudet om en VPF-finansiering, er der imidlertid faldgruber og risici. En biograf skal jo vælge en samarbejdspartner, f.eks. Thomson/Technicolor, som så leverer udstyret med den klausul, at biografen tegner en serviceaftale. Derefter skal distributørerne så indbetale deres VPF-beløb til Thomson/Technicolor, hver gang de premieresætter en titel i biografen. Efter en årrække vil regnestykket gå op, og hele udstyret være betalt – i teorien. Hvad sker der imidlertid, hvis nu ikke alle distributører vil være med? Eller nogen kun vil betale en lavere VPF? Eller hvis Thomson/Technicolor ikke kan indgå aftaler med visse studier og distributører. I så fald vil biografen måske ikke kunne få de film, de gerne vil spille.

EUROPA SKAL MED

VPF-modellen er sat i værk i USA, og der er næppe tvivl om, at den i de kommende år vil være med

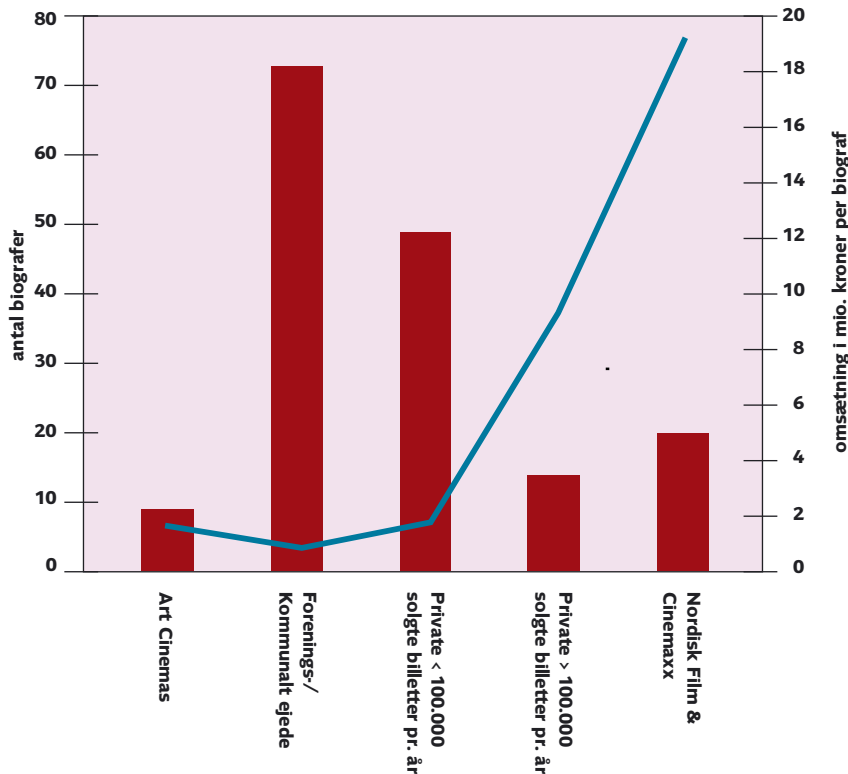
ANTAL SALE PER BIOGRAF / GENNEMSNIT

Kilde: Danmarks Statistik, 2004



ANTAL SALE PER BIOGRAF / GENNEMSNIT

Kilde: Danmarks Statistik, 2004



til at finansiere digitaliseringen af de store sale i Amerika. Men VPF-modellen kan ikke uden videre overføres til Europa. Vi har mange små biografier, og mange små nationale distributører, som alle skal tages i ed og blive enige om at betale deres VPF. I den forbindelse er det afgørende, at Europa snarest muligt kommer i gang med at forhandle udformningen af en mulig europæisk VPF-model, som tager højde for vores distributions- og biografandskab. De europæiske producenter og distributører skal være med, og de skal - på lige fod med amerikanerne - være med til at betale deres VPF-afgift. Ellers holder modellen slet ikke. Skulle nogen i Europa få den tussede idé at bede amerikanerne betale hele gildet, vil vi givetvis effektivt få udelukket europæisk film fra vores egne biografier.

SCENARIER FOR EUROPA

Branchen spørger naturligvis sig selv, hvad der vil ske i de kommende år i Europa. På det europæiske marked gælder den kendte 80/20-regel, nemlig at 20 % af biografierne indspiller 80 % af omsætningen. Det er med andre ord et marked, hvor få store biografier og sale står for langt størstedelen af omsætningen, mens en lang række små biografier - ofte kun med én sal - kun sælger få billetter.

Danmark har cirka 165 biografier; men det er de 34 største, der genererer 77 % af omsætningen. 73 af Danmarks biografier er helt eller delvist kommunalt ejede, og de har i gennemsnit kun omkring 500.000 kr. i omsætning per år. Cirka 50 af Danmarks biografier er mindre, privatejede biografier, med under 100.000 solgte billetter per år, hvilket i gennemsnit giver en omsætning på cirka halvanden mio. kr.

Det er vanskeligt at se, hvordan en så lille omsætning vil kunne finansiere nyt digitalt udstyr til mellem en halv og trekvart mio. kr. per sal. Og det er nok også vanskeligt at forestille sig, at studier, producenter og distributører vil falde over hinandens ben for at yde store tilskud i form af VPF-betaling. Det er bestemt ikke usædvanligt, at en film sælger under 200 billetter i én af disse små sale. Det kan slet ikke retfærdiggøre en VPF-check på måske 500-600 euro per film.

Man kan så overveje, hvordan disse små biografier og sale overhovedet har kunnet få film i et analogt marked. Det kan de naturligvis, fordi de får de dyre 35mm-kopier, når de er brugt og udspillet i de større sale i de større biografier. I det nuværende marked bliver de dyre 35mm-kopier ikke fremstillet til de små biografier i Danmark. Tilsvarende vil det heller ikke give økonomisk mening at give dem digitale kopier med en *Virtual Print Fee*-check hæftet bagpå. De vil sandsynligvis kunne 'låne' de digitale kopier af de store biografier; men checken med *Virtual Print Fee* vil nok være snuppet af en anden, inden den digitale kopi når frem til den lille biograf.

STOPPER LEVERANCEN AF 35MM KOPIER?

Hvis man sidder i regnskabsafdelingen hos et af de store studier i Hollywood, må man nødvendigvis lege med følgende regnestykke: Hvornår har så mange store sale i verden fået det digitale udstyr, at det ikke længere kan betale sig at sende 35mm-kopier ud? Man skal her huske, at det er omkostningsfyldt af distribuere i to formater, og at studier og distributører vil kunne spare mange penge, når de en dag går over til ren digital distribution.

Vil det kunne betale sig for studier og distributø-

rer at droppe 35mm-kopien, når 80 % af omsætningen er sikret via de digitale sale? Det vil i Danmark i givet fald være, når de 34 største biografier har fået udstyret. I så fald vil de resterende 130 biografier i Danmark stå tilbage uden mulighed for at vise disse titler. Eller vil det først ske, når 90 % af omsætningen er dækket gennem de største, digitale sale? Altså for Danmarks vedkommende, når halvdelen af vores biografier - men 77 % af salene - har fået det digitale udstyr.

HVEM FÅR ADGANG TIL VPF-CHECKEN?

Som biografier i Europa må man i disse år fundere over, hvor mange billetter man skal sælge per sal for at kunne få adgang til VPF-checken fra distributøren. Alle aktørerne på markedet er yderst forsigtige med at udtale sig om disse ting, så nedenstående beregninger og tal må stå for min egen regning:

Hvis man antager, at VPF-checken per premierefilm kan komme helt op på 600 euro, og hvis man antager, at omkostningen for at fremstille den digitale kopi kan komme ned på måske 250 euro, så vil det altså koste en distributør 800-900 euro at sende en digital kopi med en VPF-check til en sal. Hvor mange billetter skal salen indspille på denne titel for at det giver mening? Vi kender jo alle billetterpriserne, så man kan selv regne på det; men mit gæt er, at det slet ikke hænger sammen med mindre salen sælger over 400 billetter til filmen, eller skaber en omsætning på omkring 20.000 kr. per titel. Der er imidlertid mange europæiske og danske sale, som slet ikke når op på så høje tal.

"MEN IN BLACK" & "SPIDERMAN"

To store film som *Men in Black II* og *Spiderman II*

DIGITALISERING AF DE DANSKE BIOGRAFER / ANSLÅET UDGIFT I MIO. KR. *

Kategori biograf	Antal biografer	Sale per biograf (snit)	Sale i alt per kategori biograf	Entreindtægt per kategori biograf (i mio. kr.)	Investering per kategori biograf (i mio. kr.)	Samlet investering per kategori biograf (i mio. kr.)
Art Cinemas	9	2	18	1,3	1	9
Forenings-/kommunalt-ejede	73	1	73	0,5	0,5	36,5
Private med under 100.000 solgte billetter per år	49	2	98	1,4	1	49
Private med over 100.000 solgte billetter per år	14	4,5	63	8,9	2,3	31,5
Nordisk Film & Cinemaxx.	20	6,5	130	19	3,3	65

*Baseret på en anslået udgift på 0,5 mio. kr. per sal, inklusiv ombygning af operatørrum, idet udgiften per sal forventes at falde til omkring 0,5 mio. kr. per sal i de kommende år. I internationale analyser sættes prisen i dag ofte til 100.000 USD eller 100.000 Euro.

Alle tal er gennemsnitstal. Afrunding af tallene er foretaget.

solgte henholdsvis 270.000 og 360.000 billetter i Danmark. Hvilket er meget høje tal, som kun få titler opnår. Begge titler blev spillet i over 100 danske biografer. Alligevel var der 55 danske biografer, som ikke kunne skabe en omsætning på 20.000 kr. på *Men in Black II*. 51 af de biografer, som viste *Spiderman II*, kunne ikke skabe en omsætning på 20.000 kr. Det er tvivlsomt, om studierne og distributørerne bag film som *Men in Black* og *Spiderman* vil sende en digital kopi plus en VPF-check på 600 euro til den slags biografer – endsige til deres endnu mindre kollegaer.

VEJEN FREM

Europa står med andre ord med to store udfordringer:

Vi skal udarbejde en europæisk VPF-model, som kan hjælpe branchen i vores del af verden med at finansiere det digitale udstyr. Vi kan ikke blot overtage den amerikanske model, for deres marked, distributions- og biografstruktur er forskellig fra vores. Det værste vi kan gøre, er sandsynligvis at bede amerikanerne betale hele gildet. For det vil i givet fald blot føre til, at de amerikanske selskaber får den fulde kontrol med de europæiske biografer.

Den anden udfordring består i at hjælpe alle de små europæiske biografer og sale med at få udstyret. Man kan næppe forestille sig, at det offentlige vil gå ind og fuldfinansiere de digitale fremvisere. Kommuner og mindre byer i hele Europa må dog tage truslen om de kommende års biografdød alvorligt og overveje, om de af kultur- og regionalpolitiske hensyn vil give en hjælpende hånd, så deres borgere ikke skal miste muligheden for at gå i biografen ■

ANTAL TITLER DISTRIBUTERET DIGITALT I 2005 / HOLLYWOOD.

2005	antal premierer	heraf digitale	digitale premierer i %
Disney	17	7	41%
DreamWorks	9	1	11%
Miramax	14	1	7%
Paramount	12	1	8%
Sony	23	1	4%
Twentieths C Fox	18		39%
Universal	19	2	11%
Warner Bros	19	7	37%
TOTAL	131	27	21%



KAN MAN DANSE TIL PANSER- KRYDSEREN POTEMKIN?

Det blev der i hvert fald en lys sommernat på årets Roskildefestival, hvor Eisenstein Cinematic Orchestra leverede symfonisk, foruroligende og stemningsmættet punk-rock med Sergej Eisensteins som dirigent. Til efteråret er der mulighed for at opleve Panserkrydseren Potemkin med ny live musik rundt omkring i landet.



Eisenstein Cinematic Orchestra Foto: Tom Jørgensen

AF ULLA HJORTH NIELSEN

Guitaristen Peter Peter fra det legendariske Sort Sol, der både har skrevet musik til *Pusher I-III* og *Bleeder*, og organisten Christian Rønn, der blandt meget andet har nyskrevet musik til Fritz Langs *Metropolis*, fik et tilbud, de ikke kunne afslå fra producenten Palle Vedel. Det blev til *Eisenstein Cinematic Orchestra*. Christian Rønn spiller keyboards og synths, Peter Peter guitarer og bas, og på scenen supplerer de sig med trommeslageren Freddie Pedersen. En klassisk rocktrio med andre ord. Men er besætningen lille, er musikken til gengæld monumental og matcher den revolutionære kamp mellem matroser og officerer ombord på det russiske krigsskib i Odessas havn 1905, hvor handlingen udspiller sig.

Filmen var oprindeligt et sovjetisk propagandabestillingsarbejde, der skulle markere revolutionens spæde begyndelse og endelige sejr tyve år senere. Den blev imidlertid et hovedværk i filmhistorien pga. Eisensteins revolutionerende brug af egne montage teorier i praksis.

Evnen til at fortælle i billeder og montere dem psykologisk, associativt og rytmisk er aldrig overgået siden.

Og hvordan får man så et moderne musikalsk udtryk til at matche denne klassiske filmkunst? Vejen hedder kontrast og timing, og resultatet er blevet en spændende oplevelse, hvor mødet imellem Eisensteins billeder og vor tids lydunivers falder overraskende naturligt.

Det er ikke første gang *Potemkin* møder musikken. I 1925 skrev Edmund Meisel musikken til premieren i Moskva. Ved Berlinerpremieren året efter censurerede tyskerne imidlertid den sovjetiske – og måske et nummer for heroiske – musik væk. Hans May skrev ny musik til filmen, og det blev i hans musikalske fortolkning, at filmen vandt international popularitet.

Siden 1950 har det imidlertid været udvalgte værker af Dmitri Sjostakovitj, der har ligget på filmens tonespor. Dvs. musik der ikke er skrevet direkte til filmen. Musikken er smuk og pompøs, men har længe trængt til et modspil. Eller som Christian Rønn, der som nævnt også har lavet ny musik til

Fritz Langs *Metropolis* siger: "I virkeligheden burde der laves nye musiksider til de store stumfilm hvert 10. år!"

KONCERT MED LEVENDE BILLEDER

Som filmen er opdelt i fem akter – *Mænd og madiker*, *Drama på skansedækket*, *Den dødes appel*, *Odessatrappen* og *Mødet med eskadren* – er musikken skrevet i fem satser og får uvægerlig symfonisk karakter. Musikken er komponeret i nøje overensstemmelse med Eisensteins dramaturgi, og under koncerten følger musikerne filmen – som en slags dirigent – på hver sin lille monitor. Præcisionen bliver derfor helt anderledes end med Sjostakovitjs store musikflader.

Musikken starter med enkle rifs, men introducerer fra begyndelsen en underliggende foruroligende keyboard bas. I takt med matrosernes opstand – pga. det rådne suppekød, der serveres for panserkrydserens mandskab – tager musikken til i omfang og kampgejst. Officererne nægter at skyde på matroserne, men Vakulintjuk (med Stalin-moustache) betaler med sit liv for den opstand, han selv har iscenesat. Og da han dør – og bliver lagt lit de parade på molen i Odessa – bliver musikken nærmest lyrisk, med diminutive pauser indlagt, for at understrege vmodet og den solidaritet, som befolkningen begynder at vise oprørerne. Arbejderne strejker, folk samles. Vreden over, at Vakulintjuk skulle dræbes "for en skefuld suppes skyld", er dråben, der får det hele til at koge over. Rygtet om opstand spredes med foruroligende optimisme i musikken.

Resten er velkendt filmhistorie med den berømte trappescene, hvor Zarens kosakker bliver sat ind og brutalt mejer kvinder, børn og babyer ned i en montage – og hvor Eisenstein gør op med begrebet realistisk tid, så forløbet forlænges og dramatiseres. Christian Rønns keyboard går gennem marv og ben og understreger uhyrlighederne. Freddie Pedersens trommer skyder løs på de civile.

Klokkeklang og tung revolutionsrock følger. Peter Peter skifter guitareren ud med el-bas, og de kanoner – som netop ikke affyres fra de øvrige skibe mod den oprørske panserkrydser – høres som sejrskanoner i musikken. Det røde flag er hejst. Den slumrende løve er vågnet og er klar til at forsvare revolutionen.

AT KOMPONERE TIL STUMFILM

Hvor lang tid tager det at skabe sådan et værk?

Peter Peter: "Det var koldt, da vi startede, så det er

vel halvandet år siden. Det har nok taget et halvt års tid at finde selve tonen i filmen, men vi har været meget enige ..."

Christian Rønn: "Det var ikke svært at finde en linje i det – en symfonisk fornemmelse. Det er jo alt andet end en *frame by frame* musikvideokomposition."

Peter Peter: "Vi prøvede os af på trappescenen, der er den sværeste. Men vi har ikke tænkt over, hvad andre vil sige. Det duer ikke."

Havde i skrupler med at prøve kræfter med Eisenstein?

Christian Rønn: "Næ, den største forskel på at arbejde med en stumfilm og en ny film er, at her er der ingen instruktør. Der er højest en medkomponist og en producent. Palle Vedel er et godt 3. øre. Vi har en god kommunikation."

Eisensteins genialitet bestod i at få enkeltindstillinger til at arbejde sammen i en rytmisk montage. Er hans særlige klippeteknik en styrke, når der skal komponeres?

Christian Rønn: "Ja, men hvis Eisenstein klipper fire gange for at opnå en bestemt effekt, er det så 1. gang eller 3. gang, det skal markeres i musikken? Det er den slags spørgsmål, der hele tiden opstår." Freddie Pedersen: "Trommerne er skibets motor og forholder sig ligesom klippet meget klart herfra og dertil (gestikulerer med usynlige trommestikker). Palle Vedel: "De tre musikere tilfører så meget nyt til Eisenstein – alle er jo vilde med den film. De stumfilm, jeg har set, har været med forstemt klaver. Det her skulle være noget helt andet. Et hovedværk i filmhistorien skal opleves. Det må ikke hænge fast i et museum."

Hvad er den største fornøjelse ved at spille live til filmen?

Peter Peter: Lige meget, hvor du spiller, vil det altid være forskelligt, selvom du er optaget af monitoren. Men to store passager i filmen er åbne for improvisation, så hvis publikum er lidt fede så ... I bioversionen bliver detaljerne mere tydelige – kontrasterne større end i festivaludgaven, hvor vi, af gode grunde, trykker den helt vildt af ■

I november 2006 gentages filmvisning og koncert i DGI-byen, senere er der biografpremiere over hele landet. I november udgives *Panserkrydseren Potemkin* med den nye musik på dvd. Se www.filmogmusiklive.dk for nærmere information om spillesteder og tider.

CHRISTIAN RØNN Organist og filmkomponist. Pladedebut med soloalbummet *Ganga* 1995. Har bl.a. skrevet musik til Buster Keaton filmen *Steamboat Bill Jr.* og Fritz Langs *Metropolis*.

PETER PETER Guitarist (tidligere Sort Sol) og filmkomponist (har bl.a. skrevet musikken til *Pusher I-III* og *Bleeder*.)

FREDDIE PEDERSEN Erfaren trommeslager, bl.a. i grupperne Hotel Hunger og Love Shop.

PALLE VEDEL Filmproducent, producer og eventmager. Grundlægger af produktionsselskabet Manden med Kameraet, mangeårig leder af filmfestivalen Film fra Syd, nu leder af Film og Musik.



Linerboard



Swallow



Habitat



Something to Love



Me as Usual



The Campaign

ÅBN ØJNENE!

På den forestående 17. udgave af Nordisk Panorama skal kortfilmgenren udfordres. For hvorfor skulle musikvideoer og videokunst ikke være med? På dokumentarsiden gjaldt opråbene. Væk er navlepilleriet, frem er kommet en nuanceret granskning af samfundet.

AF STEFFEN MOESTRUP

Om få uger, den 22. til den 27. september, blænder den 17. udgave af filmfestivalen Nordisk Panorama op for det ypperste indenfor nordisk kort- og dokumentarfilm. De levende billeder rejser på tværs af regionen; fra samernes forhold helt mod nord over bureaukratiet på asylkontorer i Oslo til en finsk fantasiverden, hvor dyr og mennesker bytter plads. Men hvorfor overhovedet fastholde det nordiske som fællesskab, giver det mening i dag?

”Det føles rigtigt i maven. Vi har et undersprogligt fællesskab, en fælles kultur og historie. Rent filmisk tror jeg, vi lettere fanger hinandens referencer. Og så har Norden af en eller anden grund tradition for dokumentargenren. Desuden er der de filminstitutionelle ligheder; måden hvorpå filmstøtte uddeles minder jo meget om hinanden i de nordiske lande. Derfor tror jeg også, vi som branchefolk kan berige hinanden,” siger fe-

stivaldirektør Karen Rais-Nordentoft, som for anden gang styrer filmslagets gang på Nordisk Panorama. Sidst var i 2001, og det var dengang – som nu – Århus, der lagde lærred til fremvisningerne, men ellers er meget ændret siden da. Et sæt retningslinier dikterer ganske vist nogle formelle krav til festivalledelsen, men autonomien er alligevel til stede. Og dette især i sideprogrammer og seminarer, hvor kortfilmgenren i år skal udfordres. ”Vi er gået efter at inddrage filmmagere fra genrens randområder. Vi skal se på hybridformer og den digitale leg med genren. Og vi vil inddrage musikvideoer og videokunst i et forsøg på at debattere kortfilmgenren. Et af vores seminarer er med Jesper Just, der jo er videokunstner og hvis værker hyppigst kan ses på gallerier. Derved håber vi på at kunne sparke til den lidt for konservative opfattelse af genren, som især har præget danske kortfilm. Jeg synes, vi for længe blot har gjort det, vi vidste, vi var gode til; nemlig at fortælle en god historie.

kortfilm jo vist efter voksnes sengetid – hvis de da overhovedet bliver vist.”

ÅBN ØJNENE

Hvor kortfilmene glimrer ved sin kaotiske udspaltning, tegner der sig mere markante mønstre i dokumentarfilmene på Nordisk Panorama. Her er ganske vist film om parforholdet, om at blive alene – og film der tager pis på det ynkelige, ensomme menneske. Men frem for alt er de politiske dokumentarfilm i vælten. Og i modsætning til 1970-ernes typisk lettere propagandistiske film, er de fleste af filmene i Århus en nuanceret behandling af aktuelle problemstillinger i en kompleks verden.

”Især flygtninge- og indvandrerproblematikker bliver behandlet i mange af dokumentarfilmene. Det er jo et emne, der findes på tværs af grænserne i de nordiske lande. Filmene er typisk meget observerende i deres stil. De viser tingene frem, og så dvæler de især ved det menneskelige. Det handler altså om at finde etiske og episke sammenhænge snarere end – på mere journalistisk vis – at afsløre enkeltsager,” siger Karen Rais-Nordentoft.

”Væk er i hvert fald navlepilleriet, som eksisterede i dokumentarfilm få år tilbage. Når filmen *Black at Heart* eksempelvis viser os de inhumane forhold, asylansøgere lever under i dagens Danmark, kan man mærke, at filmmageren er genuint involveret. Det er film, der får os til at spærre øjnene op ■

Men kortfilmen kan jo så meget andet. I modsætning til spillefilmen evner den jo i høj grad at basere sig på en æstetisk pointe,” siger Karen Rais-Nordentoft, der glæder sig over, at arbejdet i Talentudviklingspuljen ser ud til at bære frugt – forstået sådan at flere mere eksperimenterende danske kortfilm er undervejs.

”Nu mangler vi bare at få forbedret publikums muligheder for at se filmene i biografen og på tv. Tænk bare på svensk tv, hvor de gerne placerer en kortfilm i prime time, eksempelvis lige inden en tv-avis. I Danmark bliver

Nordisk Panorama finder sted i Århus, den 22. til den 27. september, 2006.

Udover hovedkonkurrencen for nordiske kortfilm og dokumentarfilm præsenterer Nordisk Panorama blandt andet en række jyske film- og videoproduktioner i konkurrencen GO WÆST!, en række prisvindere fra det europæiske filmakademis Prix UIP, et program med nyere nordiske musikvideoer samt ConsumerDox, der er en serie dokumentarfilm om den globale fødevareindustri.

Desuden afholdes seminarer med emner såsom gode begyndelser i dokumentarfilm, samarbejdet mellem Jesper Just og Kasper Tuxen, en masterclass om lyddesign med Kristian Eidnes Andersen og en workshop med Leonard Retel Helmrich.

Mere info kan læses på www.nordiskpanorama.com



Som dokumentarist er det afgørende at være fair i skildringen af sine hovedpersoner, og her har instruktør Cathrine Asmussen fået meget ud af lærernes tilbagemeldinger.

Foto: Stig Stasig

”Mange børn har et medieforbrug på mere end fem timer om dagen. Det vil altså sige, at de på ét år bruger flere timer på medier, end de bruger i skolen,” siger skolekonsulent i Center for Børne- og Ungdomsfilm Ditte Mejlhede. ”Vi vil gerne gøre børnene til bevidste og kritiske medieforbrugere, derfor laver vi filmkurser for lærerne, der jo møder børnene i dagligdagen.” På flere kurser deltager filminstruktører i diskussioner om filmens virkemidler, og de får også noget med hjem efter mødet med de nysgerrige undervisere.

AF MARKUS BERNSEN

”Selv om lærerne er gode til at bruge filmen som tekst på linje med romaner og noveller, er mange af dem ikke opmærksomme på, at filmen har sit eget sprog. Derfor gør vi meget ud af at præsentere dem for de filmiske virkemidler, når vi tager

SÅ KA' DE LÆRE DET ...

rundt i landet med vores filmkurser,” siger Lisbeth Juhl Sibbesen, der sammen med Ditte Mejlhede er ansvarlig for DFI's kursusvirksomhed.

DFI's Center for Børne- og Ungdomsfilm (CB&U) har tit en instruktør med ud på kurserne. Det hele bliver mere konkret, når deltagerne kan gå direkte til filmens kilde. Og instruktørerne får også noget ud af at dele deres arbejde med skolelærerne – og af at stille sig op foran et kritisk publikum, der tager indholdet meget alvorligt.

”Selv om man konstant bliver bedt om at reflektere over sit arbejde på Filmskolen, er det alligevel noget helt andet at stille skoleret til CB&U's kurser,” siger Louise Friedberg, der har været med CB&U rundt i landet med sin filmskoleafgangsfilm *Afrejsen*.

ET TAKNEMMELIGT MØDE

Cathrine Asmussen er efterhånden en rutineret underviser. I mere end fire år har hun været med på CB&U's kurser. Da hun første gang skulle holde oplæg i et lokale fyldt med skolelærere, var hun imidlertid rystende nervøs. Filmen var *Ghettoprinsesse*, en dokumentarfilm om to pigers venskab på tværs af kulturelle barrierer.

”Man starter altid med at vise filmen, for den skulle jo gerne kunne stå for sig selv. Mens den kører, sidder man så der med alle følelserne udenpå. Det er jo et stykke af en selv, man viser frem, og man tænker, at lige om lidt skal folk have lov til at kritisere det. På den måde er man meget sårbar, første gang man er ude,” siger hun. Når den første berøringsangst har lagt sig, viser det sig imidlertid hurtigt at være et taknemmeligt møde, hvor begge parter kan lære meget af hinanden. Som dokumentarist er det afgørende at være fair i skildringen af sine hovedpersoner, og Asmussen har fået meget ud af lærernes tilbagemeldinger.

”Som regel sidder der jo et meget motiveret publikum, som spørger ind til det hele, og som virkelig synes, de får noget med hjem. Så det er en fin måde at møde et publikum på. Jeg opdager, hvilke scener der har gjort størst indtryk på dem og kan blive opmærksom på nogle fortolkninger, som jeg måske ikke selv havde tænkt over. Og ind imellem lærer jeg faktisk også *både* noget om, hvad jeg selv kan gøre for at blive bedre til at skildre mine personer klarere, og om at sikre mig, at situationer i mine film ikke kan forstås på flere måder.”

INGEN PORNO PÅ BORNHOLM

De temaer, som CB&U vælger at lave kurser om, skal gerne skabe debat i klasseværelserne – og de film,

der vælges ud til formålet, skal derfor turde rejse nogle svære spørgsmål.

Skolekonsulenterne kommer rundt i hele landet, og de ofte kontroversielle emner kan af og til virke meget fremmede for skolelærerne. Cathrine Asmussens dokumentarfilm, *ZeZils verden*, om en dansk storby pige i en klasse med anden generationsindvandrere, var meget svær for en samling vestjyske lærere at forholde sig til. De kendte slet ikke til de forhold, som filmen skildrede, og fortolkede flere scener på en helt anden måde, end Københavner-lærerne gjorde.

Også Christina Rosendahls *Fucking 14*, hvor en af scenerne udspiller sig i en butik med pornofilm, fik en friskolelærer fra Bornholm til at rynke let på brynene. Så vidt han vidste, fandtes der ikke den slags butikker på øen. Men kursusarrangørerne Lisbeth Juhl Sibbesen og Ditte Mejlhede mener, at det – til trods for manglen på identifikation – måske netop er i de tilfælde, at filmene er med til at rykke grænserne for, hvad der bliver diskuteret rundt om i landets klasseværelser.

Det kan filmen også bruges til ■

Center for Børne- & Ungdomsfilm gennemfører ca. 40 filmkurser om året for omkring 2000 lærere. Hvis disse lærere videregiver deres opdaterede filmviden til blot to klasser betyder det, at ca. 100.000 ud af landets 500.000 skoleelever bliver mere kvalificerede brugere af film.

Filmkurserne er skræddersyede til henholdsvis lærere i grundskolen og gymnasiet, skolebibliotekarere og lærerstuderende. Der udbydes både grundkurser og kurser for viderekomne.

Temaerne for filmkurserne i skoleåret 2006/2007 er:

Til skolelærere:

- Film i indskolingen
- Kortfilm til mellemtrinnet
- Film omkring det grønne bord
- Filmgenrer – gyseren, science fiction-filmen og melodramaet
- Børn og sorg
- Kulturmøder
- Sport og identitet

Til gymnasielærere:

- Litteraturens film
- Magt – et tværfagligt forløb
- Miljøets globale historie – et naturfagligt forløb

To kursuskonsulenter fra CB&U kommer ud til alle hjørner af Danmark med film og undervisningsmaterialer i kufferten. Det skyldes i høj grad et velfungerende samarbejde med landets amtscentre, lærerseminarier og Centre for videregående uddannelse (CVU).

NYE FILM I DET DANSKE FILMINSTITUTS DISTRIBUTION



AT SKRIVE ELLER DØ - EN FILM OM HENRIK STANGERUP

Forfatteren, filminstruktøren og debattøren Henrik Stangerup (1937-98) er en af det moderne Danmarks væsentligste kunstnere. Instruktøren Ole Roos, der også var Stangerups nære ven, har i denne film samlet en række vidner fra Stangerups liv og taget dem med på en filmisk togrejse gennem forfatterens omskiftelige, vanskelige og produktive liv. Med glimt fra et ambitiøst, men køligt barndomshjem og fra ægteskaberne med skuespilleren Lotte Tarp og billedkunstneren Susanne Krage. Stangerup provokerede ikke for provokationens skyld. Han kæmpede og levede for friheden til at tvivle, bryde op og bevæge sig, mentalt som fysisk. Det gjorde han i sin kunst, i sin journalistik og i sit liv, og for dette måtte han betale en ret høj pris.

På dvd'en findes også *At forråde virkeligheden* - en dokumentarfilm af Lasse Jensen, der går bag om Roos' portræt af sin afdøde ven.

76 min. Danmark, 2006 / Instr. Ole Roos, Lasse Jensen. Prod. Jensen & Kompagni A/S



AT VÆRE OG AT HAVE

Dokumentarfilmen *At være og at have* giver et livsbekræftende indblik i hverdagen i en fransk landsbyskole, hvor én lærer underviser én klasse med 13 børn mellem fire og ti år. Sammen med deres lærer gennemgår børnene vanskeligheder og glæder ved at lære at læse og regne og skrive og vokse op. Georges Lopez er læreren, som underviser og trøster, løser konflikter og opmuntrer, udreder forskellen mellem leg og arbejde, samt forklarer, hvad det vil sige at tage et ansvar og med hele sin person viser, hvad tålmodighed betyder. En kærlighedsfuld skildring af indlæringsens store kunst og al den dramatik som udspringer sig i et klasseværelse. Nicolas Philiberts film har været en enorm succes; i Frankrig solgte den mere end 1,8 millioner biografbilletter, og den har desuden vundet en række internationale priser.

101 min. Frankrig, 2002 / Instr. Nicolas Philibert Prod. Maïa Films



BANKEN, PRÆSIDENTEN OG AFRIKAS PERLE

For første gang nogensinde har et filmhold fået adgang til at skildre hverdagen bag glasfacaden i Verdensbankens imponante hovedkvarter i Washington, D.C. Her har man i årtier truffet beslutninger af afgørende betydning for fremtiden i lande i Den Tredje Verden. Men det er nye tider, og nye løsningsmodeller er påkrævet. Med Uganda som eksempel følges gennem et år forsøgene på at finde en løsning på udviklingslandenes ofte helt uoverskuelige gældsbyrder. Verdensbanken må ikke blande sig i interne politiske anliggender, men der gives ingen klare definitioner på området, og såvel bankens nye direktør, James Wolfensohn, som Ugandas nye præsident, Yoweri Museveni, er henvist til at improvisere sig frem i en diplomatisk gråzone mellem lovgivning, gambling og intuition.

99 min. Storbritannien, 1997 / Instr. Peter Chapell Prod. IBT (International Broadcasting Trust), JBA Productions



BAWKE / I SKJUL

To film om at være flygtning. Den norske noveldefilm *Bawke* dedikeres "Til alle, der forlader deres fædreland, deres rødder og deres sprog i deres søgen efter et bedre liv". *Bawke* er kurdisk og betyder "far", og filmen fortæller historien om en far og hans søn, der gennem længere tid har været på en umulig flugt gennem Europa. Da de endelig når deres destination, Norge, erfarer de imidlertid, at de stadig har problemer, og for at sikre sin søns fremtid må faren vælge mellem to onder.

I skjul er en tegnefilm baseret på en autentisk båndoptagelse af en samtale med den 12-årige Giancarlo fra Peru, som fortæller på lydfrit svensk om sin desperate situation; han har levet i to år under jorden i Sverige, hvortil han blev hentet af sine forældre efter i et år at have været overladt til sig selv som gadebarn i Peru.

23 min. Norge, Sverige, 2002-2005 / Instr. David Aronowitsch, Hanna Heilborn, Mats Johansson, Hisham Zaman. Prod. Story Productions AB



HVOR GÅR GRÆNSEN ... DILEMMAER FOR MENNESKER

I Irak sætter en amerikansk oberstløjtnant pistolen mod en fanges hoved og tvinger ham til at afsløre sine attentat-planer. Oberstløjtnanten redder sine mænd, men bliver senere stillet for en militærdomstol. I England konfronteres fhv. udenrigsminister John Straw med en række eksempler på vold og overgreb i engelske fængsler. Men der er ikke mange stemmer i at forbedre fangers vilkår. I Haag bliver en tidligere Bosnisk soldat dømt ved Men neskerettighedsdomstolen, selv om hans overordnede tvang ham til at udføre krigsforbrydelserne. I Frankfurt truer en tysk politiofficer en kidnapper med vold for at redde et lille barn, og sagen deler den tyske befolkning i to - for hvor går grænsen mellem menneskerettigheder og sikkerhed? Med stærke eksempler og nærværende optagelser og interviews tegner filmen et globalt billede af et højaktuelt dilemma.

59 min. Danmark, 2006 / Instr. Lars Feldballe Petersen. Prod. Film & TV Compagniet ApS



HØNSENES HAVE

En dokumentarfilm om høns og deres forunderlige verden. Vinteren er barsk for hønsene, men om foråret begynder livet at folde sig ud omkring hønsene. Dagen går med at spise, ordne fjer, sove og parre sig. Hønsene holder vagt, for oppe over haven svæver de sultne musvåger. Hønsene har også travlt med at kæmpe mod hinanden, men lige nu er det gamle Amadeus, der regerer. Æg bliver til kyllinger, kyllinger til høns, og sådan vokser flokken til næsten tredobbelt størrelse hen på sommeren. Hverdagen har også sine små dramaer, som da en spansk højlandshøne flytter ind og skaber røre i flokken. Eller da den vilde fasanok pludselig forsøger at sætte hønsene fra bestillingen. Filmen er en kærlig hyldning, fuld af farver, lyde og stemning, til de gamle junglefugle og til livets gang i deres store have.

28 min. Danmark, 2006 / Instr. Laila Hodell, Bertel Tørne Prod. Frejas Børn



KORT FILM OM TRO / DEAR GOD

To film om religiøs tro. *Kort film om tro* er en personlig, poetisk beretning om at vælge at prøve at tro på Gud. Instruktøren Nikolai Østergaard er vokset op uden et særligt forhold til religion, men som voksen begynder han at gå i kirke - og lærer at tro på Gud. *Dear God* tegner et stemningsmættet portræt af det støvede Dead Letters Office og stedets postmester. I en fabriksbygning i Jerusalems industri-kvarter ligger det israelske postvæsenes afdeling for strandet post. Her modtager Avi Yaniv breve til Gud, skrevet af mennesker fra hele verden, der har noget på hjerte og ønsker sig, at livet bliver anderledes. En dag om året bringes de mange hundrede breve til Gud til deres rette destination. Avi Yaniv, "Guds postmester", tager brevene med ned til grædemuren for at putte ønskerne ind i murens sprækker.

44 min. Danmark, 2005-2006 / Instr. Nikolai Østergaard, Lise Birk Pedersen Prod. Nordisk Film A/S



KROPPEN MIN

Da Margreth var fem år, fik hun at vide, at hun havde mærkelige fødder. Siden var det hendes mave, der var noget galt med, så hendes tænder, så var det noget med hænderne. Og altid var kvinderne de værste kritikere. Med dokumentarfilmen *Kroppen min* fortæller den norske instruktør sin krops historie - om skammen og ydmygelserne fra hendes unge år til den indsigt og forløsning, der kom med datterens fødsel. Filmen er iscenesat som en poetisk film-scrappbook, hvor Margreth Olin med lune og lige-fremhed tilføjer sin private bekendelseshistorie en almen gyldighed: Det handler om at finde sin plads i verden. Filmen er en hyldning til kvindeskroppen og til de mænd, der forstår at elske den, som den er - og et hib til kvinderne selv og deres nådesløse trang til at nedgøre deres medsøstre.

26 min. Norge, 2002 / Instr. Margreth Olin Prod. Speranza Film AS

NYE FILM I DET DANSKE FILMINSTITUTS DISTRIBUTION



BØRGE RING - FILMANIMATOR OG JAZZMUSIKER

En dokumentarfilm om den 85-årige Børge Ring og hans bidrag til den internationale tegnefilmkunst. Børge Ring er dansker, men har boet og arbejdet i over 50 år i Holland. Filmen berører Rings tidlige karriere som jazzmusiker, men er først og fremmest en hyldest til en original og imponerende dansk filmkunstner. Han rager op ude i den store verden, og herhjemme er han en levende pionerskikkelse og inspiration for yngre generationer af tegnefilmskabere. Med udgangspunkt i den Oscar-belønnede *Anna & Bella* og de prisbelønnede *Oh my Darling* og *Og møllen drejer* prøver dokumentarfilmen at trænge ind i tegnefilmkunstens artistiske hemmeligheder. Disse tre film findes også på dvd'en.

53 min. Danmark, Holland, 1978-2006 / Instr. Børge Ring, Jørgen Vestergaard
Prod. Cilia van Dijk, A Film, Cinetè Filmproduktie BV, Karsten Küllerich, Nico Crama, JV Film & TV



DEN DAG JEG ALDRIG GLEMMER

Den britiske instruktør Kim Longinotto forberede sig i ti år på at lave denne film om omskæring af kvinder i Kenya. Uden at forenkles og fordømme undersøger hun den komplekse tradition ud fra både kulturelle, religiøse, seksuelle og politiske dimensioner. Sygeplejersken Fardhosa har viet sit liv til at bekæmpe indgrebet, den 9-årige Fasia konfronterer sin mor efter at være blevet omskåret, og en gruppe piger er stukket af hjemmefra i et forsøg på at undgå omskæring. I en nærmest uudholdelig scene følger kameraet en pige, som bliver opereret. *Den dag jeg aldrig glemmer* har været vist verden over og naturligt nok rejst debat om sit kontroversielle emne. For instruktøren handler filmen imidlertid ikke primært om omskæring; det er en film om piger, der vil ændre deres liv og gøre oprør.

92 min. Storbritannien, 2002 / Instr. Kim Longinotto



DARWIN'S NIGHTMARE

I 60'erne blev den gigantiske store nil-aborre sat ud i Victoriasøen i Tanzania som et biologisk eksperiment. Det gik ikke som forventet. Nil-aborren har i dag udryddet næsten alt andet liv og æder endda sine egne unger. De afrikanske og europæiske forretningsdrivende underspiller betydningen af den økologiske katastrofe og negligerer det faktum, at lokalbefolkningen sulter ihjel ved søens bred, mens den kødfulde nil-aborre mætter millioner af europæere hver dag. Filmen skildrer det darwinistiske mareridt med blik for den sorte ironi i selv de mest fortvivlende situationer. Mens mændene fisker for at brødføde de hvide herrer, prostituerer kvinderne sig for de russiske piloter, der flyver fiskene til Europa. Og for ikke at flyve tomhændet den anden vej har russerne kalashnikovs med til øst- og centralafrikanske oprørsbevægelser.

106 min. Østrig, 2004 / Instr. Hubert Sauper
Prod. Mille et une productions, Paris, coop99 filmproduktion, Vienna, Saga Film, Bruxelles m.fl.



GITMO

Efter terrorangrebet i New York 11. september 2001 etablerede USA en fangelejr på Guantanamo, Cuba. Hundrevis af fanger fra hele verden blev sendt derud, og stedet blev hurtigt kendt og frygtet. Menneskerettighedsaktivister kalder Guantanamo en ø uden for loven, militæret kalder basen GITMO. De svenske filmskabere Erik Gandini og Tarik Saleh leder efter svar på spørgsmålet: Hvad foregår der egentlig på Guantanamo? I foråret 2003 besøgte de stedet. Militæret gør deres bedste for at overbevise dem om, at alt, hvad der foregår, er lovligt, menneskeligt og nærmest hyggeligt for både fanger og soldater. Gandini og Saleh graver dog dybere - og finder ud af, at der bag facaden er forbindelser hele vejen til Pentagon, hvor visse personer håber, at denne film aldrig var blevet lavet.

77 min. Sverige, 2005 / Instr. Erik Gandini, Tarik Saleh. Prod. Atmo Film

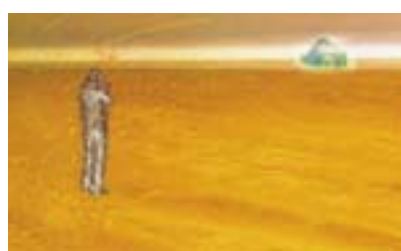


MENNESKENES LAND - MIN FILM OM GRØNLAND

Et personligt og mangefacetteret portræt af Grønland, på en gang en samling af indtryk fra det store hvide land i nord og et kor af stemmer - optimistiske såvel som pessimistiske - i debatten om politisk selvstændighed og identitet. Via en dansk psykiaters arbejde i de nordlige bygder, Qaanaq og Siurapaluk, ses på de menneskelige omkostninger ved sammenstødet mellem fangersamfund og modernitet parallelt med, at de folkevalgte diskuterer frihed vs. økonomisk tryghed. Som klangkund for jagttagelserne fra et Grønland i rivende udvikling ligger klip fra Jørgens Roos' klassiske dokumentarfilm fra 60'erne, og som udtryk for et positivt håb for fremtiden høres en buket af landets unge generation af talentfulde musikere og sangere.

Filmen kan ses med danske, grønlandske og engelske undertekster.

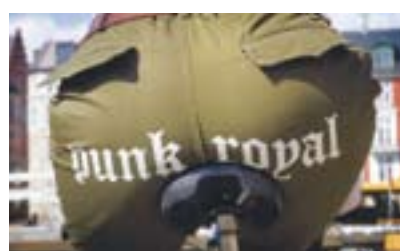
81 min. Danmark, 2006 / Instr. Anne Regitze Wivel. Prod. Barok Film A/S



OG HJERTET ER SORT / UDVIST

Dybt inde i skovene på Midtsjælland ligger Avnstrupcentret, et udsendelsescenter for afviste asylansøgere. Her opbevares de mennesker, som ikke kan sendes tilbage, hvor de kom fra, og som ikke kan få lov til at blive i Danmark. På centeret lever de en skyggetilværelse, frataget almindelig menneskelig værdighed. Filmen er optaget på værelserne hos tre irakiske familier, der har boet i Danmark mellem 4 og 7 år. Den svenske film *Udvist* følger familien Pacolli, der efter næsten fem år i Sverige vender tilbage til deres gamle hjemland Kosovo. Fem år er lang tid for børnene; de taler svensk, har fået svenske kammerater og er blevet vant til svensk kultur. Det er svært at vende tilbage til et land og en kultur, de nærmest har glemt. At se fattigdommen gennem svenske øjne og indse, at der ikke er nogen vej tilbage.

93 min. Danmark, Sverige, 2005-2006 / Instr. Maria Mac Dalland, Katarina Johansson, Ulrika Widmark. Prod. Wake Film ApS, Filmosont



PUNK ROYAL - ET BRAND PÅ RØVEN

Punk Royal er et ungt dansk tøjdesign firma, som på kort tid har gennemgået en turbulent udvikling. Igennem tre år følger filmen, hvordan de tre mennesker bag ideen bliver til trendsættere, og hvordan deres hippieforetagende med noget muggent militærtøj i en lille kælderbutik i København udvikler sig. På rekordtid sælger de tøj i det meste af Europa, og snart er de klar til at blive lanceret i USA. Pludselig handler det ikke om at printe og designe nogle få stykker tøj efter lyst. Det drejer sig om at levere store mængder af fejlfrit tøj til aftalt tid. Nu skal det vise sig, om de kan overleve i en behård modeverden, hvor der er kort fra succes til fiasko. Martin, Mette og Cibo har tilsammen en magi som et orkester, der svinger og får succes. Hvis man skifter det ene medlem ud, kan det hele falde til jorden.

58 min. Danmark, 2006 / Instr. Robin Schmidt, Niels David Rønsholdt. Prod. Søren Steen Jespersen, Bastard Film A/S

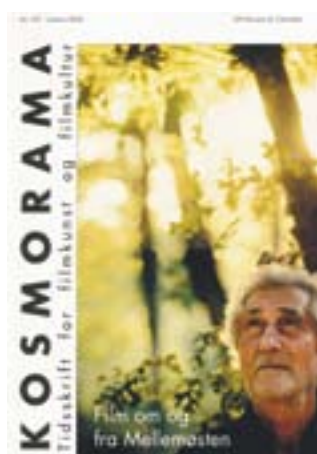


ROBUST

Robust er en dokumentarserie om fire unge, der har klaret sig godt trods en svær opvækst. Serien fokuserer på de unges ressourcer og deres kamp for en bedre tilværelse end forældrenes. *Fuck hva' nice* handler om Kristine, der bor på ungdomshjem, og som fundrer over den svære kærlighed til moren, der satte hende i pleje som 6-årig. Hovedpersonen i *Ida's vilje* bor på børnehjem. Lige siden Ida løb hjemmefra som 13-årig, har hun holdt sig oppe ved at danse. I *Ingen skal kalde mine forældre tabere* er Johannes begyndt på efterskole, og snart skal han fortælle kammeraterne, at han bor på børnehjem, da begge hans forældre er psykisk syge. I *Sofie's år* prøver Sofie at forlige sig med forældrenes skilsmisse og sygdommen OCD, som præger hendes hverdag med evige tvangstanker.

163 min. Danmark, 2006 / Instr. Hans Fabian Wullenweber, Aage Rais-Nordentoft, Anders Gustafsson, Cæcilia Holbek Trier
Prod. Easy Film A/S

NYE BØGER I CINEMATEKETS BOGHANDEL



KOSMORAMA #237

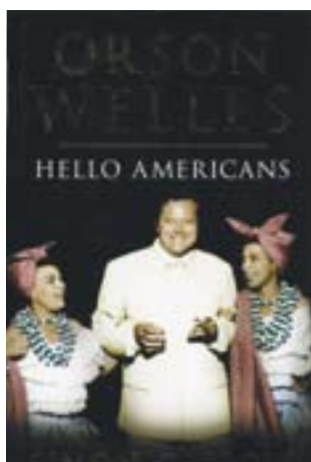
I anledning af festivalen *Images of the Middle East* retter Kosmorama denne gang lyskeglen mod syd og øst - fra Egypten, som i 1920'erne og 30'erne spillede den centrale rolle som eksponent for en selvstændig arabisk kulturproduktion i Mellemøsten - over bl.a. Israel, hvis mest markante og kontroversielle instruktør, Amos Gitai, portrætteres af Carl Nørrested - til det iranske filmmirakel, den tyrkiske filmindustri chauvinistiske kvinde billeder og den nationale syriske filmkunst set i mellemøsthistorisk

perspektiv. Nummeret krydres med artikler om vestlige film om Mellemøsten som f.eks. Disneys *Aladdin* og Ridley Scotts *Kingdom of Heaven*.
Eva Jørholt (ansv. red.):
Kosmorama #237 - Film om og fra Mellemøsten. Det Danske Filminstitut 2006, 160 sider, 175 kr.



THE FUNDAMENTALS OF ANIMATION

En grundig gennemgang af hovedprincipperne og de vigtigste processer i animation fra konceptudvikling over teknik og stil til det praktiske arbejde med animation. En lærebog.
Paul Wells: *The Fundamentals of Animation. AVA Publishing 2006, 196 sider, 279 kr.*

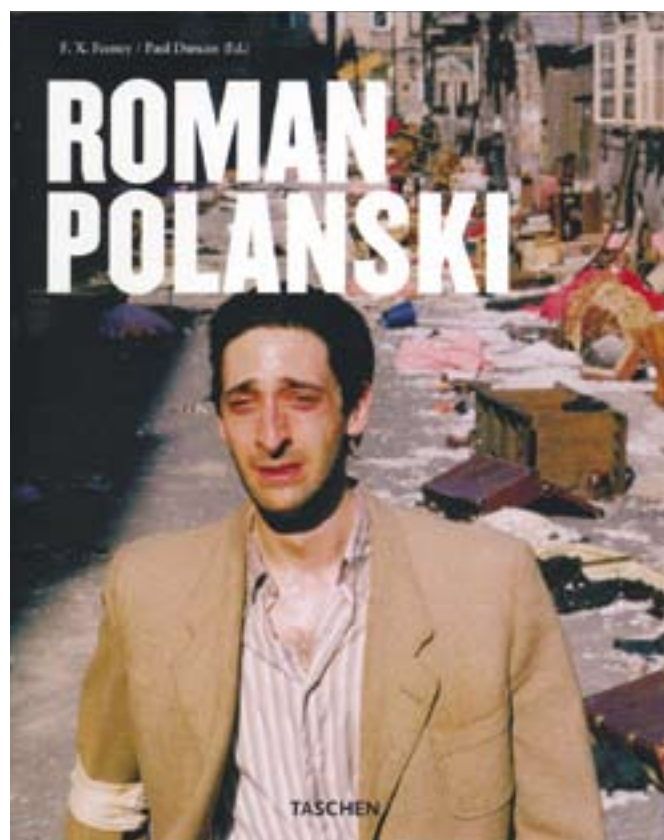


ORSON WELLES - HELLO AMERICANS

Historien om Orson Welles - fra debutfilmen *Citizen Kane* til *Macbeth*, som afslutter Welles' amerikanske karriere og videre til årene i Europa med en detaljeret beskrivelse af hele det virvar af øvrige aktiviteter, Welles var engageret i: radio, teater, journalistik, tv og politiske aktiviteter osv.
Simon Callow: *Orson Welles - Hello Americans. Random House 2006, 508 sider, 349 kr.*

ROMAN POLANSKI

"Beautifully presented and featuring many rare-behind-



the-scenes photos, this lush-looking coffee table tribute also benefits from a well-considered text that is packed with revelations and observations about the director's working methods and the end result of

his endeavours. A delight to leaf through, this has style and well as substance."
F.X. Feeney: *Roman Polanski. Taschen 2006, 192 sider, 149 kr.*

DANSK-ISLANDSKE BIODAGE 1906/2006



Nói albinói

Til november sætter Dansk-Islandske Biodage 1906/2006 fokus på de filmiske relationer mellem Danmark og Island.

Årets Dreyer Pris gik til den islandske instruktør Dagur Kári for de originale outsiderfilm fra hhv. Island (*Nói albinói*, 2003) og Danmark (*Voksne mennesker*, 2005). Kári indskrives sig dermed i en lang historie af filmmagere, som har krydset det Atlanterhav, der ellers adskiller Island og Danmark.

Den 2. november er det 100 år siden Alfred Lind åbnede Reykjavík Biograftheater, Islands første biograf. Udover Alfred Lind har en lang række andre centrale, danske filmpersoner og selskaber

været aktive i Island. Allerede i 1919 producerede Nordisk Films Kompagni *Borgslægtens historie* (1920), den første spillefilm indspillet i Island, og i 1962 bidrog selskabet til Erik Ballings islandske film *79 af stöðinni* - eller *Pigen Gogo*, som den hed i Danmark.

I de senere år har også Nimbus og især Zentropa samarbejdet med islandske filmfolk og selskaber. Zentropa har været koproducent på 13 islandske spillefilm, hvoraf broderparten er produceret af Islands films første mand, instruktøren og producenten

Fridrik Thór Fridriksson. Han har til gengæld sin andel i bl.a. Lars von Triers *Dancer in the Dark*, hvor man ellers især bemærkede Björk som islandsk. Og pudsigt nok dukker Fridriksson nu op som skuespiller i Triers premiereaktuelle *Direktøren for det hele*.

Det er denne berigende kontakt mellem landene, som *Dansk-islandske Biódage 1906/2006* udforsker historisk og aktuelt i kulturhuset Nordatlantens Brygge til november.
Yderligere information findes på www.bryggen.dk.



Carl Th. Dreyer Foto: Ordrupgaard

BILLEDMAGI

**HAMMERSHØI - DREYER /
ORDRUPGAARD 1. 9. 2006
- 7.1. 2007**

”Det beriger Hammershøi at blive vurderet med et filmisk blik, ligesom man får øjnene op for nye sider af Dreyers billedskabende evner,” siger Ordrupgaards direktør Anne-Birgitte Fonsmark.

Stille stuer, dvælende panoreringer og besjælede rum. Slægtskabet mellem maleren Vilhelm Hammershøi og Carl Th. Dreyer er tydeligt. Det kan man

netop nu opleve på Ordrupgaards udstilling *Hammershøi - Dreyer Billedmagi*.

Hammershøi og Dreyer tilhørte hver deres generation; men kunstnerisk er slægtskabet overordentligt tydeligt. Udstillingen på Ordrupgaard viser de stærke visuelle og kreative relationer mellem de to kunstnere, deres metode og deres kunstneriske selvforståelse. Det er første gang Hammershøis og Dreyers værker sættes sammen i en udstilling. Ideen er oprindeligt udviklet sammen med den nu afdøde danske kunsthistoriker Poul Vad, der var en af de førende kendere



Vilhelm Hammershøi Foto: Ordrupgaard

af Hammershøis værk. Poul Vad så Dreyer som den betydeligste og måske eneste arvtager til Hammershøi.

Selv siger Dreyer i et interview: ”Allerede i min første film, *Præsidenten*, stræbte jeg hen imod en forenkling – og det var især af dekorationerne. Jeg havde dengang den teori, at når man

trådte ind i en mands stue, så kunne man alene ved at se sig om i stuen danne sig et indtryk af hans personlighed og hans væsen. Ved indretningen af disse interiørs ved jeg, at jeg var inspireret af Vilhelm Hammershøi, hvis specialitet det var at male tomme stuer – meget smukke billeder”.



Du skal ære din hustru Foto: DFI/ Billed- og Plakatarkiv

DREYER TILBAGE PÅ DET STORE LÆRRED

Dreyer kan alt for sjældent ses på det store lærred. Det gør Copenhagen International Film Festival og Cinemateket nu noget ved ved for første gang at vise alle hans danske film. Cinemateket og CIFF håber med denne indsats at kunne kaste nyt lys

på Dreyers betydning - ikke blot ved at lokke nye og gamle fans til filmene, men også gennem et inspirerende seminar med landets ledende Dreyer-eksperter.

Seminaret foregår mandag d. 25. september på Filmskolen.



Foto: Stig Stasig

CHARLOTTE RAMPLING I CINEMATEKET

I juni havde Cinemateket besøg af skuespillerinden Charlotte Rampling, som blev hædret med en retrospektiv filmserie. Rampling fortalte, at hun er en stor fan af dansk film, og især af det mod, som adskiller dansk film fra mange andre små filmlande. Rampling var i Berlin selv med til at hædre Pernille Fischer Christensens *En Soap*, som hun holder specielt meget af.

”Very good actors”, som hun sagde; men også *Festen* var en øjenåbner for hende. Faktisk blev hun tilbudt rollen som moderen, da *Festen* blev opført på Broadway - men takkede nej! ”Hvem kan være så meget *in denial* aften efter aften?” som hun udtrykte det. Hun elsker også von Trier og ser frem til en dag at arbejde sammen med ham.

Af programredaktør Claus Kjær / Cinemateket

SEPTEMBER 2006

CINEMATEKET

DET DANSKE FILMINSTITUT



ANIME EXPLOSION

JULIE CHRISTIE

USA EFTER 9/11

JACQUES BECKER

100 ÅR

SCORSESE

CINEMATEKETS BILLETSALG:

Gothersgade 55 / 3374 3412

Tir-fre 9:30-22:00

Lør-søn 12:00-22:00 / 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

**DISTRIBUTION OG FORMIDLING
SPILLEFILM / 01. MAJ - 31. JULI 2006**

DANSK BIOGRAFLANCERING TILSAGN	
EN SOAP	275.000
FAR TIL FIRE/exit poll	15.100
PRINCESS	200.000
DEN SIDSTE ÅNDEMAGER	43.050
RÅZONE	500.000
DE TRE MUSKETERER	200.000
RENE HJERTER	325.000
SPRÆNGFARLIG BOMBE	680.000
SUPERVOKSEN	500.000

KOPITILSKUD (35MM)		TILSAGN
EN SOAP	100.000	
PRINCESS	70.000	
DAG OG NAT	30.997	
DEN SIDSTE ÅNDEMAGER	15.000	
NYNNE	235.660	
RÅZONE	230.000	
DE TRE MUSKETERER	120.000	
RENE HJERTER	125.000	
SPRÆNGFARLIG BOMBE	450.000	
SUPERVOKSEN	250.000	

FESTIVALER		TILSAGN
HandicapFilmFestivalen	40.000	
NatFilm Festival/instruktørmiddag	7.910	
Copenhagen Gay and Lesbian	100.000	
Copenhagen International FF	100.000	

INTERNATIONAL FESTIVALSTØTTE		TILSAGN
ADAMS ÆBLER / rejsetilskud	595	
ADAMS ÆBLER / rejsetilskud	15.000	
ADAMS ÆBLER / Oscar	86.025	
ALLEGRO / rejsetilskud	10.000	
DRØMMEN / FK2	5.000	
EFP, Producers on the move / Cannes	10.409	
EN SOAP / rejsetilskud	7.092	
EN SOAP / rejsetilskud	2.651	
FAKIREN FRA BILBAO / rejsetilskud	5.448	
MIN SØSTERS BØRN I ÆGYPTEN / rejsetilskud	2.995	
PRAG / FK	40.000	
PRINCESS / Cannes lancering	247.290	
PRINCESS / FK	40.000	
PRINCESS / fransk FK	40.000	
PUSHER III / rejsetilskud	40.000	
Scandinavian Films 2006	492.742	
SUPERVOKSEN / FK	40.000	
TEMPELRIDDERNES SKAT / rejsetilskud	8.764	

IMPORTSTØTTE		TILSAGN
C.R.A.Z.Y	120.000	
THE WOODSMAN	120.000	
ROAD TO GUANTANAMO	120.000	
OLDBOY	120.000	

**DISTRIBUTION OG FORMIDLING KORT- OG
DOKUMENTARFILM / 01. MAJ - 31. JULI
2006**

DANSKE FESTIVALER		TILSAGN
Copenhagen ShortFilm 2006	50.000	
Cosmic Zoom, underskudsdekning	5.000	
Dok.filmklub i Kulturhus Gimle, Føllensler	17.250	
Filmvisninger i dk fængsler i jul/aug-06	25.000	
21. Odense Int. FF 2006	575.000	

INTERNATIONAL FESTIVALSTØTTE TILSAGN

BEG BORROW AND STEAL / rejsetilskud	3.274
MED TOG I INDIEN / rejsetilskud	6.501
SMILING IN A WAR ZONE / rejsetilskud	6.224
DRØMMENES HOTEL / rejsetilskud	2.326
JOE'S CARWASH / festivalkopier	9.000
LILLE MAND / engelsk kopi	5.902
KARAVANEN / rejsetilskud	3.640
GUERRILLA GIRL / rejsetilskud	7.053
BEG BORROW AND STEAL / rejsetilskud	4.841
KAN MAN DØ I HIMLEN / rejsetilskud	3.051
EPIDEMEN / rejsetilskud	10.700
I HENDES HÆNDER / festivalkopier	8.131
HØNSENES HAVE / festivalkopier	11.875
INDEN FOR MINE ØJNE / festivalkopier	9.420
JEG SOM REGEL / festivalkopier	2.933
Jørgen Leth retrospektiv / rejsetilskud	3.538
VORES LYKKES FJENDER / festivalkopier	34.325
KORT FILM OM TRO / rejsetilskud	6.610
KRIG OG KAGER / festivalkopier	4.657
EN SORT STREG OM ØJET / festivalkopier	7.002
YNGLINGE / festivalkopier	9.881

LANCERINGSTILSKUD

LANCERINGSTILSKUD		TILSAGN
MARILYN MAZUR	9.358	
MIG OG DIG	75.000	
OMFAVN MIG MÅNE	10.000	
SPOR Media/Oplysning-Formidling	85.000	
BZ	90.000	
New Danish Screen, DVD	81.500	
PUNK ROYAL	80.000	
VORES LYKKES FJENDER	75.000	

**CENTER FOR BØRN OG UNGE / 01. MAJ
- 31. JULI 2006**

TILSAGN	
Betty Nansen Teatret / Tigersmør	392.500
Dabuf /Drift 2006	250.000

ALMEN STØTTE / 01. MAJ - 31. JULI 2006

PROJEKT		TILSAGN
Dk Filmfotograf Forbund / Dig. Cinema Conference	50.000	
FAFID / Antipirat-kampagne	400.000	
Future Shorts i København	15.000	
Knud Fischer-Møller / Göttinge Int. FF	3.500	
Oncotype / Performance Cinema Prog, San Jose	9.662	
Reichardt / R. McKees Genre Seminar N.Y.	10.000	
Dansk Film bag kameraet/Haase & Søns Forlag	50.000	
Søby, Danske Film og filmfolk / Nyt Nordisk Forlag	32.500	
EDN/Twelve for the Future	45.000	
Clod-Svensson & Simonsen/Twelve for the Future	10.000	
Saxtrup & Bligaard Søby/Twelve for the Future	10.000	
Kantarius & Birk Pedersen / Twelve for the Future	10.000	
Danmarks Film Akademi	50.000	
Nordatlantens Brygge / Dk-islandske biodage	25.958	
Valeria Richter / Screenwriters' s Festival	9.100	
Twelve for the Future 2005/06	30.000	

**INDKØB AF FILM TIL FILMINSTITUTETS
DISTRIBUTION / 01. MAJ - 31. JULI 2006**

TILSAGN	
DARWIN'S NIGHTMARE	8.230
DET VI SER	38.000
DRENGENE FRA 4. SAL / 4TH FLOOR	15.513
ETRE ET AVOIR	4.625
PIGE MED MOBIL	45.000

FILMVÆRKSTEDET / 2. ANSØGNINGSRUNDE / 23. JUNI 2006

ARBEJDSITTEL	STØTTEMODTAGER	KATEGORI	KONSULENT
SNEBOLDSKAMPEN	Andreas Caspersen	Fiktion	PFC
SØRENS BØJLE	Christina Christensen	Dokumentar	MK
BREVET	Ulrik Weck	Fiktion	MK
PAPA	Samanou Acheche	Fiktion	PFC
DACAPO	Else Bro Thuestad	Dokumentar	MK
KL. 13:03 - FRANK BOYSEN	Søren Grinderslev Hansen	Fiktion	PFC
GOODBYE BLUE BIRD	Lisa Aschan	Fiktion	PFC
MØDET MED MIN FAR; ...	Lea Glob	Dokumentar	MK
WINDOW OF OPPORTUNITY	Sidse Carstens	Fiktion	PFC
ENSOMHED I FIRE AKTER	Kristian Hoeck	Fiktion	PFC
VOICE OVER VOICE	Malene Choi Jensen	Dokumentar	MK

DGJ: Dunja Gry Jensen. FL: Flemming Lyngse

NY PUBLIC SERVICE PULJE

Medieforliget 2007-2010 opererer med en ny *Public Service Pulje*, hvis midler skal administreres af DFI.

Puljen indeholder 75 mio. kr. til fordeling over de næste fire år til produktion og udsendelse af dansk tv-drama og tv-dokumentarprogrammer. Støtten kan ikke gå til licensfinansierede public service-foretagender eller ikke-kommercielle, lokale tv-stationer.

Programmerne skal være på dansk og sendes på en kanal, der når mindst 50 pct. af de danske husstande i tidsrummet 18:30-23:00. Derudover er der endnu ikke fastlagt yderligere retningslinier for puljen og DFI's administration af den. Det vil ske efter drøftelse med Kulturministeriet og aftalepartierne bag medieforliget. Det forventes, at de første projekter kan igangsættes i første halvår 2007.

DOKUMENTARFILM/ MANUSKRIFT, PRODUKTIONS- OG UDVIKLINGSSTØTTE / 30. MAJ - 14. AUGUST 2006

TITEL	FORFATTER	INSTRUKTØR	PRODUCENT	KONSULENT	MANUS	UDVIKLING	PRODUKTION	I ALT
ALDRIG ALENE AM I BLACK ENOUGH FOR YOU	Rikke de Fine Licht	Christian Bonke Göran Olsson	Koncern TV- og Filmproduktion ApS Cosmo Film Doc ApS, Story Productions AB	MIN	50.000	0	0	50.000
BZ	Helle Hansen	Helle Hansen	Bastard Film A/S	DOB	0	0	loc 250.000	250.000
DEN ANDEN STEMME		Cathrine Marchen Asmussen, Ole Tornbjerg	Easy Film A/S	MHC	0	0	730.000	1.288.400
DEN LILLE KRABBE	Morten Dragsted	Kirsten Skytte	Radar Film ApS	MIN	15.000	0	0	121.000
DET ARABISKE INITIATIV	Lotte Mik-Meyer	Lotte Mik-Meyer	Barok Film A/S	DOB	0	99.500	0	99.500
DET TOMME RUM	Cæcilia Holbek Trier	Cæcilia Holbek Trier	Sfinx Film/TV ApS	DOB	0	240.000	0	370.000
DET TRUEDE SAMFUND	Jens Arentzen	Jens Arentzen	Stories Production	MHC	30.000	0	0	30.000
EKELOFS ØJEBLIK	Claus Bohm, Neal Ashley Conrad	Claus Bohm	Athenafilm, Magic Hour Films ApS	DOB	0	0	loc 490.000	585.000
JØRGEN HAUGEN SØRENSEN	Grete Møldrup, Malene Ravn	Malene Ravn	Magic Hour Films ApS	DOB	0	0	820.000	955.000
KRIG OG KÆRLIGHED	Helle Toft Jensen	Helle Toft Jensen	Spor Media	DOB	0	75.000	0	75.000
LYS VAR NATTEN		Luc Perez	Dansk Tegnefilm 2 ApS	MHC	0	0	1.160.000	1.280.000
MAN WHO SAVED THE WORLD		Peter Anthony	Statement Film Aps	MHC	0	222.000	0	222.000
MUSENES HUS		Laila Hodell	Frejas Børn	MIN	25.000	0	0	25.000
MY BROTHER	Yulie Cohen Gerstel	Yulie Cohen Gerstel	Cohen Gerstel Hafakot Ltd., First Hand Films World Sales, Magic Hour Films ApS	DOB	0	0	150.000	150.000
NOGET I MAVEN	Erlend E. Mo	Erlend E. Mo	Magic Hour Films ApS	MIN	15.000	0	0	60.000
PALLE ALENE I VERDENEN	Malou Schultzberg	Malou Schultzberg	Zentropa Entertainments25 ApS	MIN	0	170.000	0	300.000
PELLE GUDMUNDSSEN-HOLMGREEN	Jytte Rex	Jytte Rex	Kollektiv Film ApS	DOB	0	0	loc 700.000	865.000
POKERENS PROFFER	Poul Martinsen	Poul Martinsen	Poul Martinsen Film ApS	DOB	0	0	300.000	300.000
PURITY BEATS EVERYTHING	Jon Bang Carlsen	Jon Bang Carlsen	C&C Productions ApS	DOB	0	0	loc 750.000	849.712
RECIPES FOR DISASTER		John Webster	Magic Hour Films ApS	MHC	0	0	loc 400.000	400.000
ROSKILDE- EN FILM OM MUSIK	Ulrik Wivel	Ulrik Wivel	Barok Film A/S	MHC	0	160.000	0	235.000
SADDAM ON TRIAL		Esteban Uyarra, Michael Christoffersen	Team Production ApS	MHC	0	0	loc 500.000	750.000
THE TRAP		Michael Madsen	Cosmo Film Doc ApS	MHC	60.000	0	0	60.000
THORS SAGA	Bo hr. Hansen, Majbritt Soll, Ulla Boje Rasmussen	Ulla Boje Rasmussen	Cosmo Film Doc ApS	DOB	0	0	loc 1.400.000	1.660.000
TO MÆND - TOLV TEGNINGER		Vibeke Heide-Jørgensen	Bastard Film A/S	MHC	0	0	625.000	850.000
UTYSKE	Gorm Rasmussen			DOB	60.000	0	0	60.000
VERDEN I DANMARK	Max Kestner	Max Kestner	Bastard Film A/S	DOB	0	0	1.000.000	1.000.000
VÆGGENE FORTÆLLER	Elsbeth Nielsen	Rikke Hallund	New Danes Production	MIN	15.000	0	0	213.000

60/40 / PRODUKTIONS- OG UDVIKLINGSSTØTTE / 30. MAJ - 14. AUGUST 2006

TITEL	FORFATTER	INSTRUKTØR	PRODUCENT	MANUS	UDVIKLING	PRODUKTION	I ALT
DET STORE STJERNESPRING	Hannu Tuomainen, Marteinn Thorisson	Kari Juusonen, Michael Hegner	A. Film A/S	60/40	0	loc 3.000.000	3.000.000
HVID NAT	Anders Thomas Jensen	Jannik Johansen	Nimbus Film Rights ApS	60/40	0	loc 6.940.000	7.000.000
NYNNEES DAGBOG 2	Anna Neye Poulsen, Paola Pellettieri	Jonas Elmer	Bebopfilm ApS	60/40	100.000	0	100.000
TEMPELRIDDERNES SKAT II	Philip Lazebnik	Giacomo Campeotto	M & M Productions A/S	60/40	0	loc 6.500.000	6.500.000

SPILLEFILM / MANUS, PRODUKTIONS- OG UDVIKLINGSSTØTTE / 30. MAJ - 14. AUGUST 2006

TITEL	FORFATTER	INSTRUKTØR	PRODUCENT	KONSULENT	MANUS	UDVIKLING	PRODUKTION	I ALT
AÏCHA	Natasha Arthy	Natasha Arthy	Nimbus Film Rights ApS	MDS	50.000	0	0	420.000
CYKKELMYGGEN OG DANSEMYGGEN	Flemming Quist Møller	Flemming Quist Møller, Jannik Hastrup	Dansk Tegnefilm 2 ApS	MDS	0	0	loc 8.320.000	9.000.000
DEN GODE KRIG	Christoffer Boe, Christoffer Guldbrandsen	Christoffer Boe, Christoffer Guldbrandsen	Alphaville Pictures Copenhagen ApS	LHV	130.000	350.000	0	480.000
DEN GRIMME ÆLLING OG MIG	Karsten Killeerich, Mark Hodgkinson, Michael Hegner, Stefan Fjeldmark	Karsten Killeerich, Michael Hegner	A. Film A/S	MDS	0	0	250.000	7.000.000
DEN ONDE LYKKE	Mette Heeno	Christina Rosendahl	Nordisk Film Production A/S	LHV	40.000	0	0	40.000
DRENGE OG PIGER DANSER	Kim Fupz Aakeson,							
ERIK NIETZSCHE - DE UNGE ÅR	Pernille Fischer Christensen	Pernille Fischer Christensen	Zentropa Entertainments25 ApS	LHV	100.000	0	0	100.000
SE MIN KJOLE	Lars von Trier	Jacob Thuesen	Zentropa Entertainments19 ApS	LHV	0	0	loc 7.420.000	14.920.000
SKYTSENGLER	Hella Joof, Ida Maria Rydén	Hella Joof	Fine & Mellow Productions A/S	MDS	100.000	0	0	160.000
TYRFING	Ida Maria Rydén, Ina Bruun	Rumle Hammerich	Metronome Film A/S	LHV	40.000	0	0	215.000
UNDER OMBYGNING	Rasmus Heisterberg, Søren Kragh-Jacobsen	Søren Kragh-Jacobsen	Nimbus Film Rights ApS	LHV	60.000	0	0	160.000
ÆBLET OG ORMEN	Emma Hamberg, Erik Ahnrbom	Hella Joof	AB Svensk Filmindustri, Fine & Mellow Productions A/S	MDS	0	0	2.000.000	2.000.000
	Anders Morgenthaler, Marie Østerbye	Anders Morgenthaler	Zentropa GRRRRR ApS	MDS	80.000	0	0	80.000

NEW DANISH SCREEN / MANUSKRIFT, PRODUKTIONS- OG UDVIKLINGSSTØTTE / 24. MAJ - 14. AUGUST 2006

TITEL	FORMAT	MANUSKRIFTFORFATTER	INSTRUKTØR	PRODUCENT	UDVIKLING	UDVIKLING	PRODUKTIONSSTØTTE	I ALT
COMEBACK	o. 75 min.	Ulrik Wivel	Ulrik Wivel	Nordisk Film A/S - Film Production		175.000		175.000
DET GRØNNE GRÆS	25-30 min.	Oliver Zahle	Oliver Zahle	Miso Film ApS	25.000			25.000
EKKO	o. 75 min.	Mette Heeno og Anders Morgenthaler	Anders Morgenthaler	Zentropa Entertainments 22 ApS			4.000.000	4.060.000
HUE	40-45 min.	Rune Schjøtt & Martin de Thurah	Martin de Thurah	Tju-Bang Film A/S	35.000	100.000		135.000
HVOR DU FRA?	25-30 min.	Thomas Glud og Lars Wass	Thomas Glud og Lars Wass	Deluca Film A/S	25.000			25.000
IBRAHIM	40-45 min.	Manyar I. Parwani	Manyar I. Parwani	Zentropa Productions2 ApS	35.000	100.000		135.000
MA SALAMA JAMIL	o. 75 min.	Mogens Rukov og Omar Shargawi	Omar Shargawi	Zentropa Entertainments25 ApS			4.000.000	4.235.000
MORS DRENG	40-45 min.	Jannik Tai Mosholt & Poul E. Madsen	Poul E. Madsen	Thura Film A/S	35.000			35.000
NÅLETRÆER	40-45 min.	Line Langebek Knudsen & Stefano González	Stefano González	Asta Film ApS			2.600.000	2.735.000
OP LILLE HANS	25-30 min.	Kari Vidø	Kari Vidø	Tju-Bang Film A/S		75.000		75.000
RICH KIDS	o. 75 min.	Rune Bendixen	Rune Bendixen	Regner Grasten Filmproduktion A/S	60.000	175.000		175.000

DEFIL.DK



Foto: Mew

PERNILLE MUNK SKYDSGAARD / NY LANCERINGSCHEF

Pernille Munk Skydsgaard tiltrådte som leder af Distributions- & Lanceringsafdelingen den 1. august. Hun efterfølger Maja Dyekjær Giese, som samme dag tiltrådte som direktør for Trust Film Sales.

Munk Skydsgaard har en solid og værdifuld baggrund, såvel teoretisk som praktisk. Hun er cand.mag. i film- og medievidenskab, og har samtidig første del af politstudiet (dvs. økonomi) fra Københavns Universitet.

Munk Skydsgaard har erfaring fra produktionsmiljøet (bl.a. fra Zeitgeist i 1997-1988, og Byzance Productions, Paris, i 1995), samt erfaring fra EUs Media-program, hvor hun fungerede som Assistant Manager på MEDIA Desk Denmark fra 1999 til 2000.

Yderligere har hun tre års erfaring fra det internationale festivalarbejde i sit job som Festival Manager på Filminstituttet fra 2000-2002.



Foto: Caroline Schmidt

NY LEDER AF NORDISK FILM & TV FOND

Tidligere producer (Fine & Mellow) og salgskordinator hos TV 2 WORLD, Hanne Palmquist, overtager stillingen som direktør for Nordisk Film & TV Fond efter Svend Abrahamsen per 1. januar 2007.



Rookies Foto: Bruce Calvert

PÅ SPORET AF KARL DANE

DFI's bibliotek modtager hver dag forespørgsler fra ind- og udland. Dette er historien om en researchopgave vedr. den danske Hollywoodstjerne Karl Dane, der ikke klarede springet fra stum- til talefilm og begik selvmord i 1934. Projektet munder forhåbentlig ud i en biografi - den første om Dane nogensinde!

AF CHRISTIAN HANSEN / BIBLIOTEKAR / DFI

Laura Balogh fra New Jersey mailede biblioteket i april og efterspurgte materiale om Karl Dane (1886-1934), der rejste fra Danmark til New York i 1916, og senere skabte sig en karriere som skuespiller i Hollywood.

I efteråret 2005 havde Balogh set filmen *The Whispering Shadow* (1933), med bl.a. Bela Lugosi og Karl Dane. Hun kendte Dane i forvejen, men blev på ny betaget af hans karismatiske ydre og den eksotiske accent. Men hvordan var det nu med accenten? Var det ikke netop den, der ødelagde hans filmkarriere? Og endte Dane ikke sine dage ved et tragisk selvmord, efter at have solgt hot-dogs ved indgangen til de filmstudier, hvor han

få år tidligere havde været stjerne og tjent 2500 \$ om ugen?

Balogh håbede på, at en biografi om Dane kunne give hende svar. Den fandtes bare ikke, så hun satte sig for selv at skrive en.

Hun kontaktede DFI's bibliotek, som hun havde fået anbefalet af en amerikansk filmforsker. I første omgang lignede det en nem researchopgave, da biblioteket havde en avisudklipsmappe på Karl Dane; men det skulle vise sig at blive svært at komme videre derfra.

Jeg sendte Balogh kopier af en række danske avisartikler. I dem dukkede navnet Arnold Hending (dansk digter og filmjournalist) op flere gange. Derfor gennemgik jeg flere af Hendings film- og scrapbøger, dog uden at finde Dane omtalt. Jeg var i kontakt med Århus Stiftstidende, som i 1958, i forbindelse med en større portrætartikel, havde bedt deres læsere om hjælp til at kaste lys over Danes liv før afrejsen til USA - det journalistiske baggrundsmateriale er desværre ikke bevaret. Journalisten Tage Elmholdt erindrede overhovedet ikke at have skrevet artiklen.

Landsarkivet havde Balogh selv været i kontakt med. Dermed synes

mulighederne i Danmark udtømte; men nu er Balogh selv i kontakt med efterkommerne til de børn Dane fik med sin første kone, inden han rejste til USA. Måske tilvejebringer det flere oplysninger, og i USA er hun i kontakt med en lang række biblioteker, arkiver og personer.

Der er stadig mange ubesvarede spørgsmål ang. Dane. For hvem var han i virkeligheden, denne Rasmus Karl Therkelsen Gottlieb, der gjorde dansk militærtjeneste under første verdenskrig, arbejdede som tømrer, maskinarbejder og landmand, var gift tre gange, forlod kone og børn i København for at søge lykken i USA og endelig blev kendt som komiker og birolleskuespiller med størst succes i King Vidors krigsfilm *Den store parade* (1925)?

Balogh regner med snart at publicere et forstudie til bogen i form af en artikel om Dane - måske også på dansk (biblioteket har formidlet kontakt til en række danske filmtidsskrifter).

Den foreløbige forskning kan studeres på www.karl-dane.com. Supplerende oplysninger om Karl Dane modtages meget gerne på bibliotek@dfi.dk eller på 3374 3590.

Louisiana

Museum for Moderne Kunst
www.louisiana.dk

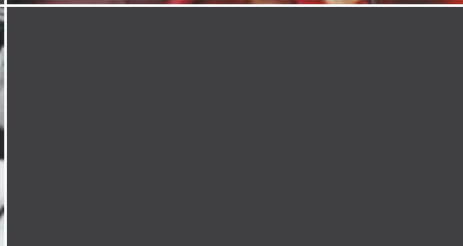
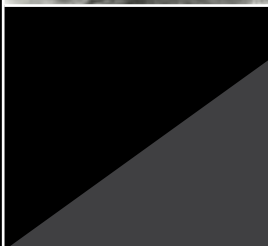
The Kid / Chaplins plejebarn
Instr. Charles Chaplin, 1921
Charles Chaplin, Jackie Coogan
©Roy Export Company
Establishment
DFI / Billed- og plakatarbivet

Paris, Texas
Instr. Wim Wenders, 1984
Aurore Clément
Foto: Robin Holland
©Road Movies
DFI / Billed- og plakatarbivet

Farlige forbindelser
Instr. Roger Vadim, 1960
Gérard Philipe, Jeanne Valérie
©1960 TF1 International
DFI / Billed- og plakatarbivet

Kill Bill
Instr. Quentin Tarantino, 2003
Uma Thurman
© Miramax Film
DFI / Billed- og plakatarbivet

Pelle Erobreren
Instr. Bille August, 1987
Max von Sydow, Pelle Hvenegaard
Foto: Rolf Konow
©Nordisk Film
DFI / Billed- og plakatarbivet



STJERNESKUD



magt
afmagt
længsel
møde
kys
afsked
gys
flugt
erotik

100 års filmbilleder

13/10/06
25/02/07

KALENDER

SEPTEMBER - DECEMBER

2006

SEPTEMBER

CINEMATEKET	FILMSERIER: KIM KI-DUK / ISLANDSK FILM / SEAN PENN / INGMAR BERGMAN
30.08 - 09.09	VENEDIG INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, ITALIEN/ WWW.LABIENNALE.ORG
07.09 - 16.09	TORONTO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, CANADA/ WWW.BELL.CA/FILMFEST
08.09 - 15.09	BUSTER INTERNATIONAL BØRNEFILMFESTIVAL, KØBENHAVN/ WWW.BUSTER.DK
21.09 - 30.09	SAN SEBASTIAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, SPANIEN/ WWW.SANSEBASTIANFESTIVAL.COM
21.09 - 01.10	COPENHAGEN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL/ WWW.COPENHAGENFILMFESTIVAL.COM
22.09 - 27.09	NORDISK PANORAMA, ÅRHUS/ WWW.NORDISKPANORAMA.COM
28.09 - 13.10	VANCOUVER INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, CANADA/ WWW.VIFF.ORG
29.09 - 15.10	NEW YORK FILM FESTIVAL, USA/ WWW.FILMLINC.COM/

OKTOBER

CINEMATEKET	FILMSERIER: DE NYESTE SCHWEIZISKE FILM / JOHN FRANKENHEIMER / NYE EUROPÆISKE SKUESPILLERE / INGMAR BERGMAN
05.10 - 12.10	FILMFEST HAMBURG, TYSKLAND/ WWW.FILMFESTHAMBURG.DE
05.10 - 19.10	CHICAGO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, USA/ WWW.CHICAGOFILMFESTIVAL.COM
09.10 - 13.10	MIP COM, CANNES, FRANKRIG/ WWW.MIPCOM.COM
10.10 - 21.10	FLANDERS INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, GENT, BELGIEN/ WWW.FILMFESTIVAL.BE
12.10 - 20.10	PUSAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, KOREA/ WWW.PIFF.ORG
13.10 - 21.10	ROM FILM FEST, ITALIEN/ WWW.ROMACINEMAFEST.COM
13.10 - 25.10	WIEN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, ØSTRIG/ WWW.VIENNALE.AT
20.10 - 28.10	VALLADOLID INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, SPANIEN/ WWW.SEMINCI.COM
20.10 - 29.10	COPENHAGEN GAY & LESBIAN FILMFESTIVAL/ WWW.CGLFF.DK
20.10 - 02.11	SAO PAULO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, BRASILIEN/ WWW.MOSTRA.ORG
21.10 - 30.10	TOKYO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, JAPAN/ WWW.TIFF-JP.NET
22.10 - 29.10	CINEKID, AMSTERDAM, HOLLAND/ WWW.CINEKID.NL
23.10 - 26.10	SHOWEAST, ORLANDO, USA/ WWW.SHOWEAST.COM
23.10 - 29.10	UPPSALA INTERNATIONAL SHORT FILM FESTIVAL, SVERIGE/ WWW.SHORTFILMFESTIVAL.COM/

NOVEMBER

CINEMATEKET	FILMSERIER: KRZYSZTOF KIESLOWSKI / KON ICHIHAWA / NORDISK FILM 100 ÅR
01.11 - 05.11	NORDISKE FILMDAGE I LÜBECK, TYSKLAND/ WWW.FILMTAGE.LUEBECK.DE
01.11 - 08.11	AMERICAN FILM MARKET, AFM, SANTA MONICA, USA/ WWW.AMERICANFILMMARKET.COM
02.11 - 12.11	AFI FEST, LOS ANGELES, USA/ WWW.AFI.COM/AFIFEST
10.11 - 19.11	CPH:DOX, COPENHAGEN INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL/ WWW.CPHDOX.DK
16.11 - 25.11	INTERNATIONAL FILMFESTIVAL MANNHEIM-HEIDELBERG, MANNHEIM, GERMANY/ WWW.MANNHEIM-FILMFESTIVAL.COM
20.11 - 25.11	INTERNATIONAL HANDICAP FILM FESTIVAL, KOLDING/ WWW.HANDICAPFILMFESTIVAL.DK
23.11 - 03.12	IDFA, INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL, AMSTERDAM, HOLLAND/ WWW.IDFA.NL/

DECEMBER

CINEMATEKET	FILMSERIER: KRZYSZTOF KIESLOWSKI / CAROL REED / BILL MURRAY / NY ITALIENSK FILM
02.12	EUROPEAN FILM AWARDS, WARSAWA, POLEN/ WWW.EUROPEANFILMACADEMY.ORG/

2007

18.01 - 28.01	SUNDANCE FILM FESTIVAL, USA/ WWW.SUNDANCE.ORG
23.01	NOMINERINGER TIL ACADEMY AWARDS OFFENTLIGGØRES, LOS ANGELES, USA/ WWW.OSCAR.ORG
24.01 - 04.02	INTERNATIONAL FILM FESTIVAL ROTTERDAM, HOLLAND/ WWW.FILMFESTIVALROTTERDAM.COM
26.01 - 03.02	CLERMONT-FERRAND SHORT FILM FESTIVAL, FRANKRIG/ WWW.CLERMONT-FILMFEST.COM
26.01 - 05.02	GÖTEBORG FILM FESTIVAL, SVERIGE/ WWW.GOTEBORG.FILMFESTIVAL.ORG
02.02 - 04.02	COSMIC ZOOM, HAL-D, KØBENHAVN/ WWW.COSMICZOOM.DK
08.02 - 18.02	BERLIN FILMFESTIVAL, TYSKLAND/ WWW.BERLINALE.DE
25.02	UDDDELING AF ACADEMY AWARDS, LOS ANGELES, USA/ WWW.OSCAR.ORG
23.03 - 08.04	NATFILM FESTIVAL/ WWW.NATFILM.DK
20.04 - 29.04	HOT DOCS CANADIAN INTERNATIONAL DOCUMENTARY FESTIVAL, TORONTO/ WWW.HOTDOCS.CA
16.05 - 27.05	CANNES FESTIVAL, FRANKRIG/ WWW.FESTIVAL-CANNES.FR

Seminarer og master classes

Copenhagen International Film Festival præsenterer dette års seminarer og master classes.

Master classes:

Stephen Frears

Fredag 22.9. kl. 14.30 Filmskolen. Billetpris 100 kr.

Mød den alsidige engelske filminstruktør og hør ham fortælle om sit arbejde med film som "High-Fidelity", "Mrs Henderson Presents" og den helt nye "The Queen" med Helen Mirren.

Tilmeld dig på: frears@copenhagenfilmfestival.com



Goran Paskaljevic

Søndag 24.9. kl. 13.30 Filmskolen. Billetpris 100 kr.

Den kontroversielle og politisk engagerede eks-jugoslaviske filmskaber Goran Paskaljevic, har lavet de bedste film om krigen på Balkan, men var tvunget til at forlade hjemlandet under Milosevic's regime. Han vil blandt andet fortælle om arbejdet med sin seneste film "The Optimists".

Tilmeld dig på: goran@copenhagenfilmfestival.com



Ghita Nørby

Fredag 29.9. kl. 16.00 Filmskolen. Billetpris 100 kr.

I anledning af 50 året for Ghita Nørbys debut på det store lærred modtager den folkekære skuespiller ikke blot festivalens ærespris, men vil i samtale med Ole Michelsen også kaste et blik tilbage på sine mange film og de instruktører, hun har arbejdet med.

Tilmeld dig på: ghita@copenhagenfilmfestival.com



Robby Müller

Lørdag 30.9. kl. 13.00 Filmskolen. Billetpris 100 kr.

Den prisvindende filmfotograf, der har arbejdet med så forskellige instruktører som Wim Wenders, Jim Jarmush, Lars von Trier og Michael Winterbottom, vil fortælle om sit arbejde og sin metode.

Tilmeld dig på: robby@copenhagenfilmfestival.com



Seminarer:

Carl Th. Dreyer - Dansk films Godfather d. 25.9. kl. 10-13. Filmskolen.

Amos Gitai - Dokumentartriologien "House". d. 27.9. kl. 16-19. Filmskolen.

New Danish Screen - Talentudviklingen fortsætter. d. 28.9. kl. 14.00. Bio Carl, Cinemateket

Istvan Szabo - Den ungarske mester i fokus. d. 23.9. kl. 13.30-16.30. Filmskolen.

Læs alt om seminarer og masterclasses på: www.copenhagenfilmfestival.com

Copenhagen
International
Film Festival
2006 21.09 - 01.10



Med et Filmpas om halsen er du klar til en koncentreret filmoplevelse med næsten ubegrænset adgang til alle festivalens film. Køb dit Filmpas på www.copenhagenfilmfestival.com/filmpas, eller i din lokale Irma-butik.

OFFICIEL PARTNER:





MEDIA PARTNER:

