

AT HIVE DEN MODSATTE VEJ

"En kunstner, må satse og afsøge." Paprika Steen debuterer som instruktør, og fortæller om humor, alvor og om hvordan man spiller alle Harrison Fords koner.

SIDE 3

KILDEKODER, GAME-ENGINES & INTERFACES

Det Danske Filminstitut er ved at være klar med projektet Den Interaktive Film: Tre nyskabende, interaktive, filmiske produktioner, som præsenteres sammen med et interview med Filmværkstedets leder, Prami Larsen.

SIDE 6

IND + UD + DELETE

'Kill your darlings!' hedder det brutalt, når man bliver nødt til at skære foretrukne sekvenser ud. Klipperne hjælper som instruktørens loyale modstandere med at føre saksen. FILM taler med en række klippere.

SIDE 18

./FILM./

#28

FILM UDGIVES OG DISTRIBUERES AF DET DANSKE FILMINSTITUT / APRIL-MAJ 2003



./FILM./ #28

APRIL - MAJ 2003 / 5. ÅRGANG #28

INDHOLD



Forside: Stovvask af Kassandra Wellendorf. Framegrab

UDGIVET AF: Det Danske Filminstitut
REDAKTØRER: Agnete Dorph Stjernfelt
 Susanna Neimann
REDAKTION: Lars Fil-Jensen
 Vicki Synnott
EKSTERN REDAKTION: Kim Foss
 Rumle Hammerich
 Løke Havn
 Tue Steen Müller
 Anne Hemp
ART DIRECTORS: Pernille Volder Lund
DESIGN: Koch & Täckman
TYPOGRAFI: Milton (e©) Reg.+Bold
 Cendia (e©)
 Underton (e©)
PAPIR: Munken Lynx 100 gr.
TRYK: Holbæk Center-Tryk A/S
OPLAG: 6.000
ISSN: 1399-2813

BRUG BLADET

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

DEADLINE FOR #30

19. maj 2003

NB FILM #29, der udkommer i begyndelsen af maj, bliver på engelsk i anledning af Cannes Film-festivalen og distribueres som sædvanligt til alle abonnenter.

DET DANSKE FILMINSTITUT

Gothersgade 55, 1123 København K
 Tlf +45 3374 3400

ABONNEMENT

ninac@dfi.dk

INTET RØDT UDEN GRØNT *interview med Paprika Steen* 3
 DEN INTERAKTIVE FILM *Prami Larsen* 6
 NYE MEDIER OG UDTRYKSFORMER *fra handlingsplan 2003-2006* 9
 KONFLIKTER I KOGEVASK *Stovvask* 10
 LIVET ER ET LOOP *Switching* 12
 MENNESKET ER EN LABYRINT *Forestillinger* 14
 TEGNESERIEHELTE MED SJÆL *ny animationsuddannelse* 16
 KILL YOUR DARLINGS *klippere* 18
 VI ER KAMÆLEONER *lydfolk* 22
 HAVES: BØRNEFILMBUDGET / ØNSKES: FILMISK NYTÆNKNING 24
 10 TRIN MOD NORD *nye dansefilm* 26
 IKKE ET ORD OM INDVANDRERE *nye dokumentarfilm* 28
 16 FILMFOLK / 16 MÅNEDER *super16* 30
 GØR DET SELV I ÅRHUS *super8* 31
 CIRKUSFILM *nye dvd-udgivelser fra museet* 32
 DER VAR EN GANG ET HALVVEJS FORSVUNDET EVENTYR 34
 NYE BØGER *i cinematekets boghandel* 35
 NYE FILM *i Det Danske Filminstituts distribution* 37
 FILM NYT 40
 KALENDER *april-august 2003* 44

DREYER PRIS

TIL ANNETTE K. OLESEN OG JESPER W. NIELSEN



Foto: Jan Buus



Foto: Jan Buus

Carl Th. Dreyers Mindefond tildelte ved den årlige prisuddeling den 6. marts i Cinemateket, Det Danske Filminstitut, Carl Th. Dreyer prisen til Annette K. Olesen og Jesper W. Nielsen.

Fonden uddeler sine priser som anerkendelse til fortrinsvis yngre filminstruktører eller andre kunstnere

indenfor filmbranchen, som har udmærket sig ved en kunstnerisk indsats. De to instruktører modtager hver 30.000 kr.

Lektor Peter Schepelern, som overrakte priserne, karakteriserede de to prisvindere således:

“Annette K. Olesen er uddannet på

Den Danske Filmskole, hvor man bemærkede afgangsfilmene “10:32 Tirsdag - en kærlighedshistorie” tilbage i 1991. I de mellemliggende år har hun lavet reklamefilm, dokumentarfilm og den fine fabulerende børnefilm *Tifanfaya* (1997). *Små ulykker*, hendes spillefilmdebut, er et kammer-spil, nænsomt og samtidig nådesløst præcist i sin skildring af en håndfuld mennesker med deres håb og desperation. Det er bevægende karakterer, og det er fremragende spillere. Instruktøren samler det i en præcist registrerende menneskeobservation, føjet sammen til en helhed gennem en lydhør menneskelighed.”

“Jesper W. Nielsen har længe været et centralt navn i dansk film, nærmere betegnet dansk børnefilm. Han er uddannet på Den Danske Filmskole i 1989 som klipper, men han markerede sig hurtigt som instruktør. Den effekt-

fuldt iscenesatte *Retfærdighedens rytter* fra 1989 med dens originale julefantasi var et lille gennembrud, og siden har han lavet en række bemærkelsesværdige film for børn og unge, bl.a. *Den sidste viking* (1996), der dog var præget af en besværlig tilblivelse i det baltiske produktionsmiljø, og *Forbudt for børn* (1998), der formede hårde familierealiteter om til dragende, surreale eventyr.

Jesper W. Nielsen har helliget sig børnefilmen i 10-12 år, og det er godt. Men vi har - ikke uden utålmodighed - ventet på, at han skulle komme med en film, der brød bredt igennem og demonstrerede hans store filmiske begavelse. Altså en voksenfilm. Og det kom så med *Okay*. Et nyt gennembrud, der fortæller sin historie med intens energi og virtuositet. Og nu håber vi, at det er de voksnes tur de næste 10 år.”



INTET RØDT UDEN GRØNT

"Hvis man skal være kunstner, må man satse og afsøge," mener Paprika Steen, der snart kaster sig ud i rollen som instruktør. Ovenpå vinterens filmprisregn fortæller hun her om humor, alvor og hvordan man spiller alle Harrison Fords koner.

Foto: Jan Buus

AF LISELOTTE MICHELSEN

"Jeg er blevet spurgt mange gange om, hvad det er, jeg gør, når jeg arbejder. Det er svært at se sig selv udefra og analysere, hvad man gør. Men en central ting er, at jeg altid hiver den modsatte vej. Hvis noget virker oplagt at spille på en bestemt måde, så skal man selvfølgelig spille det oplagte, men også alt det nedeunder og rundt omkring. Der er aldrig noget rødt uden grønt, aldrig noget hvidt uden sort. Min indfaldsvinkel er at tænke dualistisk. Og det er også mit personlige paradoks; det er sådan, jeg er," siger Paprika Steen, som i øjeblikket har en succes, der er uden sidestykke i nyere dansk filmhistorie. To Bodil priser og to Robert'er for roller i *Elsker dig for evigt* og *Okay* har slået hendes position fast som den yngre karakter-skuespillerinde par excellence i dansk film.

Fire prestigefyldte danske filmpriser indenfor et par måneder – det må kunne få selv den bedste til at miste fodfæstet for en stund. Men Paprika Steen virker, som om hun har jordforbindelsen i orden, da hun imødekommende byder mig indenfor i sit køkken en fredag formiddag. Her, midt mellem Gladsaxe Teaters succesforestilling *Cabaret*, hvor hun spiller hovedrollen Sally, og optagelser til tv-serien *Forsvar*, har hun fundet tid til et par kopper kaffe og en samtale om arbejdet som skuespiller.

Det klicheprægede billede, medierne har været med til at bygge op af Paprika Steen som en sjov men lettere intimerende skrappendulle, falder hurtigt fra hinanden, når man sidder overfor hende. Selvom hun ofte bruger kategoriske ord som 'hader, elsker, aldrig og altid' skal man ikke skue københavnerjargonen på hårene; man fornemmer, at der gemmer sig et blufærdigt, sensitivt og (i høj grad selv-) kritisk menneske under overfladen. Og selvom hun fortæller i en humoristisk tone om sit arbejde, er det ikke til at tage fejl af; der ligger dyb seriøsitet bag humoren.

I løbet af de ti år, der er gået, siden hun kom ud fra skuespillerskolen ved Odense Teater, er hendes navn og ansigt dukket op i et utal af sammenhænge. Først var det i de satiriske shows *Guds Blinde Øje* sammen med Hella Joof, Peter Frödin og Martin Brygmann – hendes venner fra teenageårene, som hun betegner som 'sit rodnet' på daværende tidspunkt. Samarbejdet mellem de fire fortsatte med den succesrige tv-satire *Lex & Klatten*, men samtidig fik Paprika Steen en række roller på teateret og i film. I '97 blæste der for alvor nye vinde omkring hendes arbejdsliv. Hun stoppede samarbejdet med Joof, Frödin og Brygmann og blev fastansat på Det Kongelige Teater – hvor hun bl.a. med stor succes har spillet Lucretia i Holbergs *Den Vægelsindede*. Og så spillede hun med i flere dogmefilm, hvoraf rollen i *Festen* var den mest fremtrædende. Men år 2003 kan meget vel blive et nyt vendepunkt for Paprika Steen – efter vinterens prisregn venter en sommer, hvor hun går i gang med optagelserne til den spillefilm, der bliver hendes instruktørdebut.

"HUN HAR JO HEMMELIGHEDER"

Set i bakspejlet fremstår Helene i *Festen* – der indbragte Paprika Steen en Bodil-nominering i '99 – som et startskud til en række portrætter af en moderne kvindetype, hun siden hen har videreudviklet. Den nervøse energi, den udglattende latter, sarkasmen som skærmbret for sårbarheden og det særlige blik i øjnene, der fortæller os, at inde bagved bliver tænkt tanker, vi selv må regne ud, hvad er.

"Engang, da Ebbe Rode så mig spille, sagde han: 'Hun har jo hemmeligheder,'" fortæller Paprika Steen og lægger stemmen i distingveret, dybt toneleje, da hun citerer Rode. "Jeg blev vildt smigret og glad. For jeg går jo ikke rundt og forestiller mig, at folk opfatter mig som en, der har hemmeligheder – snarere som hende, der snakker hurtigt og meget, du ved, 'Paprika Steen' og sådan, den har jeg hørt rigtig mange gange. Men da Rode sagde sådan, tænkte jeg, at det er jo også lige præcis det, det handler om. At være hemmelighedsfuld og flertydig og se flere nuancer i sin karakter. Jeg kan ikke leve med, at der kun er en eller to nuancer – hun er dum eller sød, hun er pæn eller grim."

"Men det at være flertydig har også handlet om overlevelse for mig. Da jeg gik på teaterskolen, fik jeg at vide, at jeg aldrig ville komme til at lave film. Det troede jeg ikke på. Og så mødte jeg heldigvis Thomas Vinterberg og andre fra Filmskolen og tænkte 'Nå, måske alligevel...' Men når man finder ud af, man ikke er en ingenue, tænker man 'hvad skal jeg så?' Jeg ville ikke være 'hende den sjove' og heller ikke hende den kedelige, der står og spiller biroller inde på det Kongelige, jeg ville være nogen. Og så arbejdede jeg på at definere mig selv. Alle de roller, jeg ikke fik lov til at spille, levede jeg ud igennem de roller, jeg fik."

Sjov – det er et ord og en egenskab, Paprika Steen har det dobbelt med.

"Der er så meget, der er 'sjov' – en hat kan være sjov... og 'morsom' er sådan et ord, ens farmor brugte. Det handler ikke om, at jeg ikke synes, det er fint at være sjov. Nogle tror, at komedie ikke koster noget at spille – at det er noget, man bare går ind og gør. Det kan provokere mig helt vildt. At få folk til at grine på den rigtige måde er den største kunst overhovedet. Og det bedste scoretrick – for en fyr vel at mærke – , og bedst økonomisk set, eftersom det sælger godt. Men der er mange variationer af sjov. Jeg er ikke bange for at være sjov, langtfra. Men jeg synes, jeg har lavet så meget andet end at være sjov – selvom det åbenbart er det, der har gjort mest indtryk."

"Jeg tror ikke på selvhøjtidelighed. At tage sig selv alvorligt på den forkerte måde er enormt ødelæggende. Der er lavet nogle film i Danmark, som har været modstykker til *feelgood* film, fordi *feelgood* blev pludselig et bandeord, ih, nu skulle vi lave alVORlige film. Og om fem år må vi ikke lave alvorlige film længere. Hvis det fungerer på den måde, går troværdigheden tabt. For det troværdige er, at der er alvor i humoren og humor i alvoren."

"Hvis man konstant er ironisk og aldrig nogen-sinde alvorlig, er man ulidelig at være sammen med. Og hvis man altid er fuldstændig alvorlig og aldrig ironisk, er man også ulidelig at være sammen med. De fleste, jeg kender, der laver god kunst, har selvi-roni. Hvis ikke man har det, tror jeg det bliver meget svært at skabe noget godt. Jeg synes, én som Anders Thomas Jensen er storslået til at kombinere humor og alvor – man kan gå på opdagelse i hans manuskripter, der viser sig hele tiden nye lag."

TRÆT AF OFFEROLLER

Humor og ironi er et redskab, der kan bruges til meget. Men det kan også misbruges – ikke mindst på en scene, fortæller Paprika Steen.

"Man skal ikke bruge humor til at jorde sin med-spiller. Hvis jeg kommer til det, siger jeg undskyld bag-efter. Men hvis man SKAL jorde – så er humor en god måde at gøre det på. Man kan virkelig tvære folk ud.

Vi optager i øjeblikket nogle afsnit af TV 2's serie *Forsvar*, hvor jeg spiller en anklager. En del scener foregår i Landsretten. Stedet er meget tungt, vi har kapper på og den slags, og jeg har siddet derinde, kigget mig omkring og tænkt 'Hvad helvede er sjovt ved det her?'. Og så har jeg fundet frem til noget, min karakter skal gøre, for eksempel kigger hun konstant på sit ur og udstråler 'Gab, hvor er det kedeligt', når de andre procederer, eller hun kommer med et hånligt 'Ha!' og den slags, som jeg godt ved, man normalt ikke bør gøre. Men min karakter skal jo netop jorde forsvarsadvokaten så meget, hun kan, og derfor har jeg ikke problemer med det i den her sammenhæng. Derimod synes jeg ikke, det er fedt i scener, hvor karaktererne er på lige fod. Så ville det være at misbruge humor."

"Men man kan jo også misbruge offerrollen og alt muligt andet. På mig virker det provokerende med offeragtige kvindroller," siger hun. "Sådan noget 'Det er synd for mig!' er pisseirriterende og røvkedeligt, jeg kan slet ikke identificere mig med det. Men jeg kan omvendt heller ikke identificere mig med en hårdkogt standup-type, der er selvironisk hele tiden. Nuancering og mangfoldighed er jo nøgleordet. Det handler om at afbalancere tingene."

Hun giver et eksempel på måden, hun arbejder med ironi:

"I *Cabaret*, som jeg laver i øjeblikket, har min karakter Sally en replik der lyder: 'Det kan godt være, det fungerer for dig, men hvad så med mig – hvad med min karriere?' Når jeg spiller rollen, siger jeg, 'Hvad med MIN karriere?'. Hvis man bare siger 'hvad så med min karriere?' lyder hendes indvending rimelig, og man tænker, ja, selvfølgelig, hvad med den? Men når man siger 'Hvad med MIN karriere?' bliver 'min' et ego. Det får Sally til at virke irriterende, selvoptaget og teenageagtig, og som en, der lever i et kæmpe selvbedrag omkring, at hun overhovedet har en karriere."

DET MÅ IKKE VÆRE FOR NEMT

Der er meget musikalitet i Paprika Steens skuespil og humor, og hun har ikke musikaliteten fra fremmede. Hun er datter af kapelmesteren Niels Jørgen Steen, og søster til sangeren Nikolaj Steen og guitaristen Kim Sagild.

"Humor har meget at gøre med timing," siger hun. "Med den rette timing kan man få en kedelig replik til at virke sjov, selvom den måske ikke er ment sådan. De replikker, der er skrevet som vitser, får jeg for det meste diskuteret mig ud af. Selvfølgelig spiller jeg dem nogle gange, og specielt hvis forfatteren har skrevet noget virkelig godt. Men det skal være subtilt for ikke at virke plat. Det må ikke være for nemt."

Jeg arbejder meget på det sproglige plan, meget på øret, jeg hører efter, hvordan folk taler. Hvis man står med et spansk stykke, der oversat til dansk, bliver det uinteressant, hvis man laver det i dansk tempo. Spaniolere taler kraftedeme så hurtigt. Så for at få den rigtige energi taler jeg i sådan et stykke tre gange så hurtigt, som jeg gør i virkeligheden. Og hvis man laver Tjekhov, skal man tænke på, at det er russisk og – "hun taler lidt russisk volapyk med dyb, sensuel ryst" – det ligger et andet sted i stemmen."

Trods sine år med satire og humoristiske sketches er det – ganske sigende – ikke deciderede komikere, der kommer først blandt de filmiske forbilleder, Paprika Steen nævner.

"Mit allerstørste filmiske forbillede er Martin



Okay. Framegrab

Scorsese; når jeg læser interviews med ham, synes jeg, han har ret i alt, hvad han siger. Og Robert De Niro. Han har lavet nogle af de sjoveste ting, jeg har set, eksempelvis *King of Comedy*, men alligevel opfatter man ham ikke som komiker. Jeg holder også meget af Chaplin, han er morsom og dybt gribende på en gang, det er den helt rigtige konstellation. Og så er der Cassavetes – han er ved at være lidt gammeldags, men hans film ligger virkelig dybt i mig. Tidligere ville jeg gerne have spillet en ny udgave af *En kvinde under indflydelse*. Men måske passer det bedre ind i tiden at lave en film som *Okay*, der giver et mere nulevende portræt. Det er i højere grad sådan, jeg oplever, at kvinder er i dag.”

GLORIAINSPIRATIONEN

Og her kommer vi ind på en anden Cassavetes-film. *Gloria* og Gena Rowlands har været en stor inspiration for Paprika Steen i flere sammenhænge.

”Scenen, hvor min hovedperson i *Okay* kommer hen til Laura Drasbæk... med solbrillerne og håret – det er total *Gloria*inspireret. I *De største helte* er jeg også Gena Rowlands i *Gloria*, men med omvendt fortegn – her er det mig, der kommer og afleverer barnet. Når jeg skaber mine karakterer, tænker jeg ofte på nogle andre. Jeg har stjålet med arme og ben hele mit liv. I *Elsker dig for evigt* tænkte jeg på alle Harrison Fords koner. Men det er ikke sådan, at jeg har sat mig og set de forskellige film, da jeg forberedte rollerne. Det handler mere om det indtryk, jeg har fået af filmene dengang, og om hvordan jeg husker dem.”

”Generelt vil jeg sige, at jeg identificerer mig knap så meget med de mennesker, jeg kender, som med dem, jeg ser på scenen. I den situation er det mig, der kan indlæse alle deres kvaliteter. Måske spiller de slet ikke på den måde, som jeg ser det, men min opfattelse er sådan. Og herefter transformerer jeg det til noget,

der er mig og som jeg kan bruge. Når jeg ser Diane Lane i *Unfaithful*, som er en middelmådig film, synes jeg, hun er vildt skøn, fordi hun har mod og er almindelig på den måde, hun er almindelig. Det er dybt betagende. Nu, hvor vi laver *Forsvar*, tænker jeg på Katharine Hepburn i hendes samspil med Spencer Tracy. Det bliver jo aldrig magen til, og det er heller ikke meningen, men det er en god inspiration.”

INSTRUKTØR ER NOGET MAN ER

Skuespil vil også fremover fylde meget i Paprika Steens arbejdsliv, men snart fra en ny synsvinkel, nemlig instruktørens. Hun har netop – sammen med Kim Fupz Aakeson – færdiggjort manuskriptet til sin spillefilm, der skal optages i sensommeren. Hun har ikke lyst til at fortælle om filmen endnu, men vil gerne tale lidt om samarbejdet med Kim Fupz.

”Kim er sjov på en helt anden måde end Anders Thomas Jensen. Der er flere måder at forstå og spille Kim på, og jeg bilder mig ind, at jeg har en kanal til ham, som er helt speciel; vi rammer en nerve i hinanden, som virker meget inspirerende for mig. Kim er et mere stille gemyt end jeg, men vi er begge ret private mennesker. Jeg holder meget af hans melankoli og kynisme – og så kan vi grine af tingene på samme måde. Der er også visse fælles træk ved vores baggrund. Han har været tegner i mange år, og jeg har været – hvad kan man kalde det – moderne humorist,” siger hun og kommenterer lavmælt sin egen betegnelse med ”adr, et udtryk”, inden hun fortsætter.

”I begge positioner har man et lidt hårdt syn på tingene. Når man laver tegneserier, er man nødt til at kunne – ”hun laver en fløjtende lyd, idet hun klemmer noget imaginært sammen mellem hænderne,” – formidle det hele i én tegning. Og jeg har lavet masser af små roller i forskellige sketches, *Lex & Klatten* og så videre, hvor man laver et hurtigt

portræt af en type. Der kommer en vis hårdhed, når man tegner noget op i så få streger.”

Det er naturligt nok forbundet med en hel del uro at befinde sig i en arbejdsmæssig situation, hvor der venter mange ubekendte faktorer forude. Og det lægger Paprika Steen da heller ikke skjul på.

”Jeg står lige nu et sted i mit liv, hvor jeg virkelig er *outthere*; jeg aner jo ikke, hvordan det vil gå. Nogle siger til mig ’Du er skuespiller, hvorfor tror du pludselig, at du kan lave film?’ Jeg ser sådan på det, at der er to muligheder for mig: Hvis jeg skal fortsætte som skuespiller, vil udfordringen være at omdefinere mig selv. Eller arbejde i udlandet med nogle nye instruktører. Men det sker jo ikke sådan lige, så man må hellere arbejde mod noget helt andet. Og denne anden mulighed er, at jeg skal lave nogle fede film,” siger hun med en ironi, der kun lige dækker over den agtpågivenhed, hun udstråler, når vi taler om den kommende debut.

”Det virker meget naturligt for mig, at mit næste skridt bliver at instruere. Jeg tror ikke, det at være instruktør bare er noget, jeg skal prøve. Jeg tror, jeg skal være det – enten er man det, eller også er man ikke. Men det er kommet meget spontant. Og det hænger nok sammen med, at jeg kan lide at befinde mig steder, hvor der er noget på spil – hvor det kan gå rigtig godt eller rigtig galt. Det er min måde at være til og anskue livet på. Hvis man skal være kunstner, må man satse, afsøge og springe ud hele tiden” ■

PAPRIKA STEEN er 38 år og uddannet fra skuespillerskolen ved Odense Teater. Sammen med Peter Frödin, Hella Joof og Martin Brygmann lavede hun i 90’erne en række humoristisk-musikalske forestillinger – på teater *Guds blinde øje* og på TV 2 *Lex & klatten*. Hun har endvidere spillet en lang række teaterroller og var i en periode fastansat på Det Kongelige Teater. Har bl.a. spillet med i filmene: *Elsker dig for evigt* (2002), *Okay* (2002), *Max* (2000), *Den eneste ene* (1999), *Mifunes sidste sang* (1999), *Idioterne* (1998), *Festen* (1998), *Hannibal & Jerry* (1997), *De største helte* (1996), *Kun en pige* (1995)



Paradise. Framegrab



Bacon. Framegrab

Siden slutningen af 90erne har Filmværkstedet været spydspids for DFI's udforskning af nye interaktive filmiske fortælleformer. Og snart præsenteres resultaterne af det seneste tiltag, *Den Interaktive Film*: Tre vidt forskellige projekter, der undersøger mulighederne i samspillet mellem konventionel film, digitale værktøjer og nye interaktive fortælleformer. Interview med Prami Larsen, leder af Filmværkstedet.

DEN

AF LARS MOVIN

Den Interaktive Film er igangsat og finansieret af DFI i samarbejde med Kulturministeriets nu nedlagte Udviklingsfond og er rent praktisk blevet administreret af Filmværkstedet. Målet med projektet har været at høste erfaringer med interaktive fortælleformer på et højt kunstnerisk og produktionsmæssigt niveau – samt at etablere forbindelser mellem DFI (og filmens verden i det hele taget) og det brede felt af aktører, som beskæftiger sig med interaktivitet, fra undergrunds-kunstgrupper til kommercielle spilproducenter.

De tre projekter i *Den Interaktive Film* er: *Switching*, en interaktiv dvd-spillefilm instrueret af Morten Schjødt; *Forestillinger*, en bredbåndsbaseret dokumentarfilm af Flemming Lyngse; og *Storvask*, en dvd-rom-produktion for børn af Cassandra Wellendorf.

Projektet blev søsat i februar 2001, da man via Filmværkstedet indkaldte forslag under overskriften *Den interaktive film: Nyt multimedieprojekt*. Ved deadline for indsendelse af projektidéer, i februar 2001, stod man med 67 projekter. En redaktion bestående af repræsentanter for såvel filmbranchen som multimediemiljøet udpegede 21 projekter til pitching, hvorefter syv af disse modtog udviklingsstøtte hen over sommeren 2001. I sidste ende besluttede man at lade de tre ovenfor nævnte projekter gå i produktion.

NY STØTTEORDNING?

Om visionerne for Filminstitutets engagement på det interaktive område fortæller Prami Larsen, leder af Filmværkstedet:

“Vi vil gerne etablere en støtteordning efter de retningslinier, som er skitseret i Filminstitutets handlingsplan. DFI foreslår femogtyve millioner givet som en særbevilling til en ny støtteordning. Midlerne går ind i DFI's bevilling og administreres fra Produktions- og Udviklingsafdelingen, men har ellers sine egne

producere og sin egen kunstneriske ledelse.”

“Det næste spørgsmål er, hvor megen kunstnerisk vurdering der skal ind over. Computerspilbranchen ønsker ingen kunstnerisk vurdering. De vil have, at man smider et projekt ind sammen med nogle vurderinger af markedsmulighederne, og så får man firs procent. Mere eller mindre automatisk a la 60/40-ordningen. Men det får man næppe nogen med på i Kulturministeriets regi. Så skal det over i Erhvervsministeriet.”

Du antyder, at computerspilbranchen har nogle forbehold i forhold til DFIs udspil. Hvad kan man lægge i det?

“For det første synes man i den verden, at femogtyve millioner er en hån. For det andet frygter man, at hvis en sådan ordning skal administreres i DFIs regi, så vil filmfolkene rende med alle pengene. Hvad det sidste angår, mener jeg, at det blot er et spørgsmål om at vælge en konsulent med omhu. Hvem siger, at det ikke kan være en person fra multimediebranchen, der bliver konsulent?”

Som et tredje punkt nævner Prami Larsen, at man i multimediebranchen grundlæggende mener, at området har så lidt med film at gøre, at det skal have sit eget institut, sin egen støtteordning, sin egen administration.

“Hertil kan man sige, at enten kan man vælge at betragte multimedier som en ny selvstændig kunstform, eller også kan man betragte multimedier netop som en digital, interaktiv, mediemæssig udbygning af kunstformer, vi kender i forvejen. Det sidste er formentlig det mest interessante. D.v.s. at filmkonsulenterne, billedkunstkuratorerne, litteraterne, og hvem det ellers måtte berøre, bør lægge de samme værdikriterier og ambitioner ned over de nye medier. Det er stadig de samme spørgsmål, der gør sig gældende: Er det god film, eller er det ikke god film? Er det god kunst, eller er det ikke god kunst? Kort sagt er der ikke nogen mening i at bruge penge til nye mursten og ny administration, når man i stedet kan kvalificere

de ressourcer, der allerede eksisterer. Men uanset hvad, så bliver det ikke til noget lige nu, fordi det ikke kom med i filmforliget. Hvilket er meget ærgerligt, eftersom alt var kørt i stilling. Vi havde gjort vores hjemmearbejde. Handlingsplanen var sund og fornuftig og ikke skudt over målet. Men ministeriet var ikke varm på tanken om at tage et nyt område ind lige nu, og derfor må vi bruge de næste fire år på at forberede os endnu bedre.”

FORHISTORIEN

“Siden slutningen af halvfemserne har det været tanken, at værkstedet skulle være spydspids for den digitale udvikling på i hvert fald to fronter: Dels området med digitalt efterarbejde, altså visuelle effekter – dels det næste skridt, som er interaktive, filmiske fortælleformer. Men eftersom det var et nyt felt, handlede en væsentlig del af opgaven om at definere området: Hvad var det overhovedet, DFI skulle gå ind i? Dét handlede den første del af processen om at afdække,” fortæller Prami Larsen.

Filmværkstedets første synlige skridt var præsentation af en række interaktive værker i forbindelse med 5. *Copenhagen Film + Video Workshop Festival* i 1996.

To år senere, i '98, var Filmværkstedet vært for *Digitale Dage*, som snarere end en egentlig festival var en betegnelse for en række arrangementer omkring digitale og interaktive medieformer: seminarer, workshops, værkpræsentationer samt igangsættelse af fjorten tre-fire minutters kortfilm under overskriften *Den Digitale Workshop*.

Tre af projekterne i forbindelse med *Den Digitale Workshop* var interaktive, og forløbet med disse gav Filmværkstedet en forsmag på de vanskeligheder, der kan være forbundet med at håndtere interaktive fortælleformer.

“De tre projekter gav os først og fremmest en indsigt i, at produktionsformen er væsentligt forskellig fra almindelig filmproduktion. Man har brug for



Airmax and the Cottonball Monsters. Framegrab



Alice' Alice. Framegrab

INTERAKTIVE FILM

redaktioner, teams, lokaler og meget længere produktionsforløb. Man sætter alt i gang samtidig i mod-sætning til i filmproduktion, hvor man først skriver et manuskript, så tager man ud og laver nogle optagelser, så klipper man, og så holder man premiere. Det er en helt anden produktionsform. Vi måtte indse, at Filmværkstedet teknisk og erfaringsmæssigt endnu ikke var gearet til at løfte den type projekter.”

Digitale Dage blev gentaget i april 1999, igen med fokus på interaktive fortælleformer. Og samme år etableredes projektet *digi-X*, der gik ud på at udforske mulighederne i de digitale redskaber til at lave special effects i lineære film. Projekterne under *digi-X* fik hver en kontant produktionsstøtte på 50.000 kroner, det tekniske ambitionsniveau var markant højere end ved tidligere opsøgende projekter, og tre af produktionerne blev vist i forbindelse med markeringen af Filmværkstedets trediveårs jubilæum den 14. oktober 2000: *Under dagen* af Julie Bille, *Hotel Pandemonium* af Kasper Gaardsøe og *Timbuktoo* af Tau Ulv Lenskjold.

STARTSKUDET

Konsekvensen af erfaringerne fra *Den Digitale Workshop* blev en mellemfase, hvor man under overskriften *Interaktiv Platform* gennem seminarer o.lign. sonderede terrænet inden for de interaktive medieformer. Da værkstedet følte sig rustet til det, indkaldte man forslag i foråret 2000. Der blev nedsat en redaktion, som skulle vurdere oplæggene. Men de indkomne forslag levede ikke op til forventningerne:

“Vi måtte erkende, at de tilbud, Filmværkstedet kunne stille til rådighed, ikke lokkede de rigtige projekter til. Forslagene var simpelthen ikke gode nok. Og hvis vi skulle føre an i en proces, hvor filmbranchen skulle gå i clinch med multimediebranchen, og hvor multimediebranchen skulle respektere DFI, måtte der helt andre realiteter og visioner til. Vi måtte også erkende, at det var nødvendigt at have professionelt finansierede projekter for at få det til at ligne

noget, for vi var inde i en pionérperiode, hvor vi skulle lave en masse fejl og høste en masse erfaringer. Og hvis vi ville have et niveau, som DFI kunne lægge navn til, ville det blive dyrt.”

Sommeren 2000 skrev Prami Larsen et arbejdsrapport med overskriften *Multimedie Pilotprojektet: Den interaktive film*, dels som et oplæg til et samarbejde mellem DFI, Undervisningsministeriet og Kulturministeriets Udviklingsfond, dels som et første spadestik i retning af at igangsætte produktionen af tre interaktive filmværker. Papiret førte til et parløb mellem Filmværkstedet og Udviklingsfonden, hvor man på det tidspunkt netop havde multimedier som indsatsområde. Og hvor man – ligesom DFI – havde problemer med at håndtere ansøgninger, der vedrørte digitale og interaktive projekter. Man erkendte, at feltet var vigtigt, men savnede teknisk og budgetmæssig viden.

Da aftalen lå klar, satte Udviklingsfonden 3,5 mio. af til projektet, mens DFI i første omgang sikrede 2 mio. fra tilskudsmidlerne. Et beløb, der hen ad vejen er vokset til 5 mio. Hertil kommer de tekniske og mandskabsmæssige ressourcer, som Filmværkstedet repræsenterer.

“Vi lagde vægt på det kunstneriske aspekt, og gjorde det til en regel, at hvert team skulle omfatte en billedkunstner – altså foruden en instruktør og en producer, og hvem der nu ellers var involveret. Og for fiktionsprojekternes vedkommende skulle der være involveret en manuskriptforfatter. Dernæst var der enighed om, at der æstetisk set skulle sættes højt. Vi ville ikke lade os nøje med den type dårlig interface, som typisk præger mange mere kommercielle multimedieproduktioner.”

“Filmværkstedets rolle skulle være at sikre, at der var udstyr og maskineri til rådighed, og at projekterne, når de eventuelt løb ind i uventede problemer, havde et sted at henvende sig. Der skulle ikke være for stramme rammer. Alt i alt kan man sige, at med den

model, der blev skruet sammen, var vi i stand til at lave for 15 mio. kroner multimedieprojekter med en samlet investering på 8,5 mio.”

DEN INTERAKTIVE FILM

I efteråret 2001 var Filmværkstedet klar til at indkalde projektforslag med folderen: *Den interaktive film: Nyt multimedieprojekt*.

“Vi søgte ét interaktivt projekt til børn, ét til voksne og ét dokumentar ud fra den betragtning, at det er den type projekter, DFI i forvejen støtter. Vores argumentation var, at hvis det skulle foregå inden for DFIs rammer, måtte det placeres i forlængelse af de aktiviteter, vi i forvejen har.”

“I oktober 2001, blev de tre projekter udvalgt. Med hjælp fra DFIs producere og områdedirektør Lars Feilberg gik vi i realitetsforhandlinger om kontrakterne med henblik på at finde et fælles grundlag. For det første skulle vi finde ud af, hvad det overhovedet var for en type projekter, vi havde med at gøre. Og for det andet skulle Filminstitutets støtteregele og jura gennemgås, idet der som sagt er tale om produktionsmåder, der adskiller sig fra dem, man kender fra filmens verden. Hvordan kunne en støtteordning til multimedier se ud? Hvordan kunne kontrakterne se ud? Hvad er det for en terminologi, der er gældende? Hvad gør man med kildekoder? Hvad gør man med arkivering? Hvem har rettigheder til hvad? Vi var nødt til at gå helt ned i kommaerne og forsøge at forudsige alle de problemer, der kunne opstå undervejs.”

Hvad er de største problemer?

“I kontraktkomplekset er det rettighedsspørgsmålene. Og dét, at produktionerne aldrig bliver færdige. Der er altid et: *Og hvad så bagefter ...?* I budgetkomplekset handler det om, at ingen *leisure software*, altså underholdningssoftware, nogensinde har holdt budgettet eller er blevet færdigt til deadline. Det er aldrig sket. Og som de siger: Selv Bill Gates kan ikke flytte juleaften. Selv de allerstørste firmaer har kæmpe



Samurai. Framegrab



Kokon. Framegrab

FRA DEN OPRINDELIGE PROJEKTBEKRIVELSE TIL DEN INTERAKTIVE FILM

Projektets formål er:

At lokalisere og analysere den kunstneriske multimedieproduktions udviklingsmuligheder og støttebehov

At udvikle det danske produktionsmiljø for interaktive film - herunder undervisningsegne værker - med afsæt i filmens fortælle-mæssige traditioner

At skabe et erfaringsgrundlag for, hvorledes DFI i fremtiden kan støtte den kunstneriske multimedieproduktion

problemer med at lave budgetter og produktionsplaner på dette område.”

Hvad har I gjort af erfaringer med de tre projekter?

“Flemming Lyngses *Glistrup*-projekt er på en måde det mest pionéragtige af de tre, fordi man stort set har været nødt til at udvikle og programmere alle de værktøjer, man skulle bruge. De fandtes ikke i forvejen.”

“Med hensyn til *Switching* kan man sige, at optagefasen på mange måder mindede om en almindelig spillefilm, blot med den ekstra dimension, at man undervejs i hele processen skulle kunne overskue alle de andre tangenter, som historien også kunne bevæge sig ud ad. Så projektet indebærer ikke bare en avanceret programmering af en dvd, men også dette at man udnytter mediet til allersidste tekniske punkt. Dét er ikke set før. De har virkelig været ude og grave i manualerne for at se, om man lige kunne få dén eller dén ekstra ting til at fungere.”

“Så er der *Kassandra Wellendorfs Storvask*, der et langt stykke hen ad vejen ligner de computerspil, som bliver produceret andre steder. Blot er det meget tungere at håndtere, fordi mængden af filmmateriale er så stort. Det stiller enorme tekniske krav. Computerspil udkommer som regel på en cd-rom; men fordi der er så store mængder af stof, skal det over på en dvd-rom, hvorfra man så lægger det ned på en harddisk og afvikler det derfra. Og det er kun de allernyeste maskiner med hurtige grafik kort og store processorer, som kan afvikle det.”

ERFARINGERNE

I formålsbeskrivelsen fra 2000 til pilotprojektet Den interaktive film står, at målet er at “lokalisere og analysere den kunstneriske multimedieproduktions udviklingsmuligheder og støttebehov.” Hvad er den overordnede konklusion på den proces?

“Først og fremmest kunne vi se med det antal projekter, vi fik, at der findes en kæmpe talentmasse

inden for feltet, fra de meget filmiske projekter i den ene ende til de meget interaktive – computerspil, internetprojekter – i den anden. Ting, som Film-instituttet normalt aldrig kommer i nærheden af.”

“Dernæst fik vi med hensyn til støttebehov den erfaring, at vi bliver nødt til at have nogle udviklingspenge i Danmark. Det er så benhårdt et marked, at hvis vi vil have noget her i Danmark og holde liv i det, må der en startkapital til. Til gengæld må det så gerne være markedsorienteret efterfølgende. Det vil være hensigtsmæssigt for de fleste af produktionerne at orientere sig mod markedet, så man får en produktionsfinansiering. Men sådan som situationen er i Danmark, er produktionsselskaberne tvunget til at have succes hver gang. Der investeres så mange ressourcer i hvert eneste projekt, at man blot skal lave ét flop – så er man ude. Uden offentlige midler er der stort set ikke plads til eksperimenter og udvikling.”

“Et mål med tilførsel af udviklingspenge skulle selvfølgelig også være at sikre et kunstnerisk højt niveau. Som det er nu, må de fleste lægge sig i halen på udenlandske investorers kommercielle krav, og man kunne godt ønske sig, at der var en frihed til at starte op på et dansk, eventuelt skandinavisk, marked, hvor man kunne holde en lidt højere kulturel profil. Og hvor man også indholds-mæssigt i lidt højere grad kunne holde sig til nogle problemkomplekser, som er forankrede i den danske eller den nordiske kultur.”

KUNSTSTØTTE?

Filmloven er jo en kunststøttelov. De film, man støtter i DFIs regi, er i princippet film, som ikke ville kunne eksistere på markedets vilkår. Hvis man går ind i dette nye felt, må det samme grundprincip vel være gældende?

“Både ja og nej! Det er et område, hvor man simpelthen er nødt til at orientere sig mere direkte mod markedet. Når det er sagt, har vi i handlingsplanen forsøgt også at tage udgangspunkt i nogle af de ting, vi i forvejen ser i DFIs regi, altså dvd-projekter

som *The Wake* (Michael Kvium og Christian Lemmerz, 2000) og *Villar – Manuelas børn* (Eva Koch, 2002). Interaktive projekter, med kunstneriske ambitioner. Det er klart, at dem vil vi også gerne fortsat have penge til.”

Men er jeres erfaringer ikke netop, at Filmværkstedet som sådan ikke kan tiltrække multimedieprojekter af tilstrækkelig høj kvalitet?

“Jo, det er rigtigt. Sådan som situationen er i dag, kan vi ikke få folk til at sidde halve eller hele år uden løn og nørkle med en interaktiv produktion. Men det hænger sammen med, at produktionsformen ikke er kørt så sikkert og fast ind, som den er med film. Med film har vi en stor talentmasse af mennesker, som ved, hvordan tingene skal gøres, fra manuskript og planlægning og hele vejen igennem til den færdige produktion. Og sådan vil det også være med multimedier om nogle år. Der er nogle basale begreber, man skal lære at kende. For eksempel skal man vide, at der er noget, der hedder en *game-engine*. Det er det centrale produktionsapparat for en interaktiv produktion, altså den software, som bestemmer, hvad spillet kan, hvordan det ser ud, og hvordan det kan manøvrere. Der ligger freeware på nettet, og inden længe vil det være noget, som det er forholdsvis let at få adgang til.”

“Når vi har lært at bruge disse værktøjer, vil vi kunne springe en del af det udviklingsarbejde over, som i dag gør den type projekter så ressourcekrævende” ■

Projektet *Den Interaktive Film* er finansieret af Det Danske Filminstitut, Kulturministeriets Udviklingsfond og DFI Filmværkstedet.

Forestillinger har fået støtte i form af arkivrettigheder fra Danmarks Radio. *Switching* har modtaget manusstøtte fra Media Programme of the European Union. *Storvask* har modtaget støtte fra Undervisningsministeriets Mediekontor

TEKNISK KOORDINATOR DFI Poul Vestergaard. PRODUCER DFI Ene Katrine Rasmussen REDAKTION Mogens Jacobsen, Lars Qvortrup, Erik Stephensen, Camilla Lyngbo Hjort, Karin Søndergaard, Ole Ivanoff PROJEKLEDELSE DFI Lars Feilberg og Prami Larsen.

FRA DFIs HANDLINGSPLAN 2003–2006: NYE MEDIER OG UDTRYKSFORMER

DFI ønskede i forbindelse med forhandlingerne om det nye filmforlig at etablere en støtteordning for nye medier og udtryksformer. Støtteordningen var fra DFI's side tænkt med en bevillingsramme på 25 mio. kr. administreret uafhængigt af de øvrige støtteområder. Forslaget til den nye støtteordning blev desværre ikke medtaget i det endelige filmforlig. FILM bringer hér teksten fra DFI's forslag til handlingsplan for området.

Den digitale teknologi har ikke alene ændret den traditionelle filmproduktion. Der er også udviklet en lang række nye interaktive fortælle- og distributionsformer, og børn og unge bruger i dag mere og mere tid på forskellige former for computerspil. Man vil i de kommende år se et stigende antal produktioner, som bruger de teknologisk bestemte muligheder til at skabe helt nye oplevelser. Men den danske produktion har stærkt brug for støtte til udvikling af nye produkter. Det er vigtigt, at man anerkender de digitale interaktive medier som ligeværdige i forhold til de velkendte filmiske udtryksformer.

På trods af få støttemuligheder har danske spil- og multimedieproducenter udviklet en talentmasse og en række kvalitetsprodukter på et hastigt voksende marked, der er domineret af udenlandske mainstream produktioner.

DEN INTERAKTIVE PRODUKTION I DANMARK KAN GROFT DELES I 3 GENERER:

Fiktionsprægede interaktive fortællinger / computerspil til det europæiske marked. Computerspil fra net-baserede spil til spil på cd-rom eller dvd er en åben teknisk platform og derfor særligt interessant for danske producenter. Markedet er vanskeligt. Producenterne har derfor svært ved at få økonomien til at hænge sammen og ønsker en egentlig produktionsstøtteordning.

Konsolspil udgør et nyt særligt internationalt orienteret marked. Kun få danske producenter er certificeret til at producere til konsolsystemerne, men indtjeningspotentialet for produktioner, der slår igennem er meget betydeligt, idet det internationale distributions- og salgsnet er stærkt udviklet og fungerer effektivt.

Dokumentariske værker som f.eks. infotainment og undervisningsmateriale. I dag varetages området primært af skoleforlagene og DR. Et stigende antal forslag til DFIs kort- og dokumentarfilmområde har imidlertid en interaktiv dimension, netop med henblik på undervisningssektoren. Internationalt skønnes det, at der vil blive en voldsom vækst i interaktiv produktion til undervisningsområdet i de kommende år.

Filmselskaberne viser en voksende interesse for den digitale/interaktive teknologi og alle de anvendelses- og mellemformer, der allerede eksisterer mellem den traditionelle film og det rene spil. Gamle titler kan revitaliseres, der kan tilføjes nye aspekter såsom interviews med ophavsmændene, referencemateriale, citater fra andre relevante film, der perspektiverer hovedemnet osv. (Der udarbejdes p.t. planer for DFIs kort- og dokumentarfilmsamling med særligt henblik på de undervisningsrelevante titler).

Eksperimenterende værker: Ligesom en del billedkunstnere begyndte at eksperimentere med video som udtryksmiddel

tilbage i firserne, har de nye interaktive teknologier tiltrukket sig kunstnernes opmærksomhed. Stimulering af sådanne vækstlag og udforskning af nye mediers muligheder og grænser bør ske side om side med den professionelle udnyttelse.

Der er et voksende pres fra multimedieproducenterne med henblik på at få etableret en støtteordning, da konkurrencen er meget stor fra de udenlandske producenters side. En fortsat dansk produktion, som især har betydning for børn og unge, kan kun sikres ved at tilføre støttemidler. Da multimedieproduktioner har meget tilfælles med den mere traditionelle filmproduktion, vil det være naturligt, at Filminstitutet administrerer en sådan ordning, som imidlertid kun kan gennemføres, såfremt der tilføres nye midler.

I Filminstitutets Handlingsplan 1999-2002 var der forudset en ny særlig indsats på multimedieområdet, med 5 mio. kr. afsat til udvikling og research og 20 mio. kr. til årlig produktionsstøtte. Da Handlingsplanen var baseret på en væsentlig større tilførsel af nye midler, end der blev bevilget, blev multimedieområdet nedprioriteret. Satsningen har overvejende været på udvikling og research og i år og sidste år på en række pilotprojekter, som gennemføres i økonomisk samarbejde med Kulturministeriets Udviklingsfond.

Filminstitutet har hidtil lagt hovedvægten på udvikling og eksperimenter i Filmværkstedets regi. Her indsamles, bearbejdes og formidles viden om ny teknologi inden for multimedieområdet i sammenhæng med den eksperimenterende produktion. Værkstedet skal etablere forbindelse til de kreative kræfter på multimedieområdet med henblik på at forbinde filmens fortælle-mæssige og æstetiske udtryksformer med de nye mediers muligheder.

Det er målsætningen, at DFI i de kommende år skal etablere en støtteordning for digitalt baserede interaktive produktioner, der tager udgangspunkt i den stærke, kunstneriske og pædagogiske tradition på filmområdet, og som kan udgøre et alternativ til en produktion, der overvejende er domineret af udenlandske mainstreamproduktioner.

NYE MÅL

Udarbejdelse af støttestrategi for forskellige typer af interaktive produktioner. Der bør lægges særlig vægt på produktion, der har børn og unge som målgruppe. Etablering af støttevilkår til ikrafttrædelse januar 2003. Samarbejde med Undervisningsministeriet om produktion og finansiering af interaktive film til undervisningssektoren. Arbejde for tilførsel af dansk venturefond kapital til udvikling af internationalt orienterede konsolspil til sikring af større afkast tilbage til Danmark.

VARIATIONEN I GENTAGELSEN

Storvask er en interaktiv produktion for børn, der foregår i en vaskemaskine. Karaktererne i spillet er forskellige stykker vasketøj, der har alle mulige konflikter med hinanden. Dramaturgien er en cirkulær form med ligestillede scener omkring et centralt punkt.

AF MERETE PRYDS HELLE
MEDMANUSKRIPTFORFATTER STORVASK

En almindelig film er karakteriseret ved at være et forløb med en begyndelse og en slutning. Filmen

indeholder som regel en fortælling, som også har en begyndelse og en slutning, selvom fortællingens og filmens begyndelse og slutning langt fra altid falder sammen. Fortællingen er tit i fuld gang, når filmen begynder, og vi lærer den at kende ved forskellige flashback-metoder. Filmens fortælling kan strække sig over årtusinder eller over få timer, alt efter filmens tempo, hvorimod filmen som regel strækker sig over et par timer.

Når man skaber en interaktiv film, skal dramaturgien opbygges ud fra andre kriterier. Også den interaktive film har selvfølgelig et forløb, og publikum vil også opleve en begyndelse og en slutning. Fordi tilskueren har indflydelse på filmen, vil den imidlertid ikke være ens for alle, og det skal dramaturgien tage hensyn til. Fortællingen skal være et forløb, der kan begynde og slutte på forskellige tidspunkter. Man kan ikke arbejde med flashbacks, fordi man ikke har et fast punkt i et dramatisk forløb at fortælle ud fra. Den fortalte tid går

også i opløsning: Tilskueren kan vælge at stå stille på et bestemt tidspunkt i fortællingen og måske gentage en bestemt scene utallige gange. Derfor bliver fortællingens tid strakt og bøjet på et utal af måder, og derfor kan dramaturgien ikke arbejde med spillet mellem det fortalte og den fortalte tid, og manuskriptforfatteren skal holde tungen ualmindeligt lige i munden. Man skal f.eks. have øje for, helt ned i framing og replik, at man ikke ved, hvilke scener publikum har set, og hvilke forudsætninger de har. Introducerer scenen nogle karakterer for første gang, eller er de allerede kendte? Hvordan ser historien ud, hvis den hedder ABC - og hvordan, hvis den hedder CBA? Det er vigtigt at fortællingen er sammenhængende uanset rækkefølgen. Det er ikke let, og man kommer hurtigt til at dumme sig.

VARIATIONER OVER ET TEMA

I *Storvask* har vi valgt en dramaturgi, som ligger langt fra en almindelig film, selvom mange af elementerne,



Framegrab

KONFLIKTER

som animationer og enkelte scener, sagtens kunne indgå i en almindelig animeret film for børn.

Storvask har ikke et afrundet, fuldbyrdet forløb. Den har i stedet en hel masse afrundede, fuldbyrdede forløb. Der er ikke et dramatisk højdepunkt, som er anbragt på et bestemt sted i fortællingen. Det er umuligt, for man ved ikke, hvornår tilskueren ville opleve dette dramatiske højdepunkt, om det var i første eller sidste scene eller slet ikke. I stedet har vi arbejdet med koncentration og tætte forløb i hver scene. Med stemninger, farver og sammenhænge på billedplanet, så filmen hænger sammen, selvom den spilles usammenhængende. Det er her, den interaktive film udfordrer den traditionelle film; det er nødvendigt at give slip på gængse dramaturgiske teorier og finde nye måder at gå til fortællingen på.

Inden for scenerne er der et forløb, man skal igennem, før man kan vende tilbage til udgangspunktet, vaskerummet, og starte på en ny vask eller starte på den samme vask en gang til. Da hver vask kan ses et utal af gange, og da der er forskellige valg at foretage, vil den samme vask kunne være forskellig fra gang til gang. Filmens enkelte scener og gennemspilninger er altså en gentagelse med variationer, hvilket igen ligger langt fra den klassiske filmdramaturgis ønske om *drive* i fortællingen.

Dette skal dog ikke misforstås. Der er masser af *drive* i *Storvask*, for det er en film, og den er fuld af fortællinger. Men der er ikke et *drive* i en overordnet fortælling. Der er virkelig ingen begyndelse og slutning. Der er fornøjelsen ved gentagelsen og ved variationen i gentagelsen. Og måske er det en af attraktionerne ved den interaktive film og det interaktive spil: Det ligner mere vores liv, end filmens fortælling gør, da vores liv jo også mere består af gentagelser med variation end af højstemte dramaer.

BESJÆLEDE SOKKER

Vaskepulver, sæbebobler og hvirvlende tøjstykker. I Cassandra Wellendorfs hænder bliver disse velkendte ting til et magisk spil for børn, hvor mobning, kærlighed, venskab og grænser afprøves for spillerne og for spillets lodne personligheder. For den 38-årige instruktør er *Storvask* et skridt i en ny retning.

AF CAMILLA BUGGE

Storvask handler om tøjstykker som græder, skændes, synger og griner. I en surrealistisk visuel stil og med løjerlige talende bukseben bringer instruktøren os ind

i en verden, hvor ingenting er helt, som det plejer. Og dog. Vasketøjet ser nemlig ud til at have nogle af de samme problemer som de børn, spillet henvender sig til. Målgruppen er børn i alderen 3 til 6 år, og det er deres erfaring med livet, som er udgangspunktet for produktionen.

Storvask er en hybrid, der ligger et sted mellem computerspil og film. Spillet er bygget op som en serie af universer, hvor spillerne kan navigere sig interaktivt igennem. Samtidigt aktiveres der dog hele tiden små filmsekvenser. Sekvenserne fortæller historier om tøjstykkerne og deres situation, og på denne måde opbygges de enkelte tøjstykkers personlighed efterhånden i spillet. Spillerne befinder sig i et drømmende univers, hvor oplevelse er vigtigere end at optjene point.

Der er arbejdet med at gøre spilleoplevelsen taktisk. Filmsekvenserne er lagt ind i programmerings-systemet Director og kan med dette værktøj styres frame by frame. Metoden bliver i nogle scener brugt til at skabe en følelse af at kunne røre ved selve det materiale, som tøjstykkerne er lavet af. Man har også arbejdet med musens tempo for at skabe en illusion om, hvordan tøjets tekstur føles.

HJÆLP!...

Spillet starter i en vaskekurv. Her skal børnene vælge et stykke tøj, som de vil vaske. Når de har besluttet sig og klikker på et ærme et bukseben eller en sok, har de valgt en vask. Når det er gjort, går maskinen i gang, og vand og bobler hvirvler nu tøj rundt. Børnene kan nu vælge at klikke på de enkelte stykker tøj igen. Hvert eneste stykke tøj har en personlig historie at fortælle. Historien indbyder børnene til at hjælpe tøj med at løse en konflikt, der svarer til vaskens overordnede tema. Det kan f.eks. være seks bluser, der er kommet op og skændes, som man skal vikle ud af hinanden eller en sok, der bliver mobbet, fordi den har lort på sig. Når vasken er færdig, flyver tøj ud på en tørresnor, hvor nye konflikter opstår.

BESJÆLING AF DØDE TING

Storvask er på mange måder et skridt i en ny retning for instruktøren. Hendes erfaring ligger primært i filmarbejdet, hvilket hun dog ikke ser som en hæmsko for at arbejde med computermediet. Og det på trods af, at der er mange forskelle i arbejdsproces og opbygning af værket i de to medieformer. Faktisk består teamet bag *Storvask* i høj grad af folk fra filmbranchen.

Men det er ikke kun i valget af medie, at Wellendorf tager et skridt i en ny retning. Både stilistisk og formmæssigt har hun afprøvet flere forskellige udtryk i sine værker. *Storvask* er præget af glade, farvestrålende miljøer, mens flere af de tidlige produktioner er mere mørke i tonen, ofte med clairobscur belysning, som i høj grad ser ud til at være inspireret af stilen i den tyske ekspressionisme. Samtidigt er der dog nogle

elementer i *Storvask* som er karakteristiske for Wellendorf. Fascinationen af animerede ting; stole, borde, stofstykker, der bevæger sig ved egen kraft og vilje, går eksempelvis igen i mange produktioner. Det magiske ved at se på ting, der normalt ligger helt stille, men som i stedet kryber eller danser, er lige så stærk som hos en af instruktørens store inspirationskilder – den tjekkiske animationskunstner Jan Svankmajer – kendt for sine sært fascinerende men også lidt uhyggelige animationsfilm.

I *Storvask* befinder vi os i et mindre faretruende univers. Det meste af tiden skinner solen, og man hører fuglesang eller den milde summen fra vaskemaskinen i baggrunden. Det mystiske og dunkle er dog ikke helt forsvundet. I nogle scener må tøjstykkerne udholde storm, regn og torden, som rusker i deres stofkroppe. Her bliver farverne mørke og uhyggelige, men det varer ikke længe, før vi atter er tilbage i vaskemaskinens rene lys.

BØRNEENS UNIVERS

Og hvad er så meningen med produktionen, spørger man måske sig selv. Heldigvis ligger der ikke nogen firkantet pædagogisk morale under overfladen, selv om der naturligvis er tænkt nogle tanker omkring, hvilken oplevelse børnene har, når de spiller "*Storvask*".

Kassandra Wellendorf fortæller: "Symbolikken i forbindelse med titlen – drejer sig om at blive vasket, det at der bliver gjort noget ved én, som man ikke selv er herre over. Faktorerne i omgivelserne ændrer sig, og for nogle individer kan det være gode ændringer, hvorimod de samme ændringer er meget dårlige for andre. For nogle tøjstykker kan det være fatalt at blive vasket på kogevaske, mens andre netop skal have kogevasken for at føle sig godt tilpas". Om konflikterne i børnenes egne omgivelser siger hun: "Der vil altid være konflikter for børn, som de må prøve at løse. Der er ikke nogen entydig løsning på problemerne, for konflikter vil opstå igen og igen. Undervejs gælder det om at håndtere situationerne så godt som muligt" ■

STORVASK (DVD-ROM)

IDÉ, INSTRUKTION OG PRODUCENT Cassandra Wellendorf
MANUSKRIFT Cassandra Wellendorf og Merete Pryds Helle
ANIMATION Kresten Foerlev & Charlotte Woersaa PRODUCTION
DESIGN Arthur Steijn og Ave Råkk LYDDESIGN Morten Dalsgaard
PROGRAMMERING Jannik Nilsson

Storvask er et interaktivt, filmisk spil for 3-7 årige børn. Spillet foregår i en vaskekurv, i en vaskemaskine og på en tørresnor. Vasketøjet, der har børnestemmer, er besjælet gennem animation og special effects. Tøjet mimer på dets vej gennem vask og tørring børns konflikter med uvenskab, mobning og grænsesætninger. I sæbeskum og blæst, i kulde og regn, i hede og brand, kommer tøj til for utallige trængsler, som brugeren skal hjælpe tøj igennem.

Artiklen har tidligere været bragt i en anden form i WIFTS jubilæumsskrift.

I KOGEVASK

LIVET ER



Foto: Jacob Noel

Med inspirationer fra russisk filmteori, parforholdskrise, nudler og David Lynch har Oncotype med instruktør Morten Schjødt i front skabt Danmarks første interaktive spillefilm *Switching*.

A3-papiret ligner et forsøg på at tegne et bjerg af nudler. Eller måske et meget løst Frank Gehry-udkast. Men det er hverken asiatisk gastronomi eller en tegning til et nyt Guggenheim-museum, men strukturen bag den interaktive fiktionsfilm og dvd-udgivelse *Switching*. Undfanget af tremandsfirmaet Oncotype: Matthias Bodlund, Morten Westermann og Morten Schjødt, der er instruktør på filmen og

sammen med Rasmus Arrildt har skrevet manuskriptet.

Den 33-årige instruktør er uddannet som digital designer fra den nu nedlagte multimedieuddannelse Space Invaders, og det var også her han mødte Bodlund og Westermann. Sammen har de i flere år eksperimenteret med små interaktive film, som de har kaldt Noodlefilms, fordi "det simpelthen er en god måde at forklare folk, at det her ikke er lineær film."

ET LOOP

Det er små film og installationer, der blandt andet undersøger, hvordan man aktiverer brugeren. Tag *Rekyl*, hvor man skal råbe ind i en mikrofon for at få filmen til at fortsætte. "Det er det, vi kalder et interaktivt dilemma," siger Morten Schjødt, "på den ene side vil man egentlig bare gerne læne sig tilbage, modtage og holde kæft. Men samtidig skal man være meget aktiv for at få noget film."

MAN KAN HURTIGT FÅ DET NED AD SKJORTEN

Switching er et noget større projekt med sine to timer og ti minutters film. Og historiens grundkonflikt er genkendelig: Via en natte- og en morgenscene får vi fastslået, at Frida og Simons forhold er ved at løbe af sporet. Gnisten er væk, de kommunikerer ad hekken-feldt til og virker fremmede for hinanden. Noget må tydeligvis gøres, og det er op til brugeren: Sidder du og ser filmen uden at gøre noget, vil de to scener hele tiden afløse hinanden, og du er sammen med parret fastlåst i et håbløst nedslidende loop. Trykker du derimod på fjernbetjeningens enter-knap - hvilket du kan gøre på et hvilket som helst tidspunkt dvd'en igennem - så kommer du ud af loopet og ud i filmens indviklede bjerg af andre loops - nogle korte enkelt-scener, andre lange serier af scener.

"Det er ligesom at spise nudler," siger Schjødt. "Det er en dyb tallerken med en masse stykker, som man må finde sin måde at spise i en bestemt rækkefølge. Men det er også lidt besværligt at spise. Man kan hurtigt få det ned ad skjorten, og man skal lige have en teknik til det. Det kræver noget engagement. Så derfor handler det ikke så meget om at forklare i *Switching*. Selvfølgelig får man at vide, hvad det er man kan gøre, men *hvor* - det står åbent."

Man skaber med andre ord sit eget handlingsforløb. Men ikke hver gang man klikker. Der er særlige knudepunkter i den interaktive film - gerne når hovedpersonerne kigger væk og bliver fjerne i blikket - hvor man bliver kastet ud i nye serier af scener. Men udover disse sporskift kan man også blot klikke sig ud i såkaldte gråzoner, som enten er mere abstrakte, æstetiske sekvenser eller skuespillernes improvisationer over scenerne. Og derefter ryger man tilbage til den nudelstrimmel, man var i gang med at fortære inden gråzonen. "Du skaber dit eget flow, du klipper selv filmen. Og det er mere at bruge en film, end at se den."

KULESHOV VILLE VÆRE BLEVET BLÅ I HOVEDET

Den russiske teoretiker og instruktør Lev Kuleshov (1899-1970) ville være blevet blå i hovedet af intellektuel iver, hvis han havde haft adgang til den inter-

aktive film. Manden, der forklarede, hvordan en scene tager afgørende farve fra de scener, den er sat sammen med, ville se uanede muligheder (eller afgrundsdyb relativisme) i den interaktive film, hvor den enkelte scenes betydning frisættes, fordi den optræder i et utal af sammenhænge. Scenen får en betydningsmæssig autonomi, som den jo berøves når den sættes ind i en lineær film. Den kan nu veksle mellem at være fantasi, drøm, metafor, erindring, men også en virkelighed i forløbet, men med vidt foranderlig betydning. Ved man, at kvinden boller udenom, sympatiserer man med manden i et skænderi. Ved man at manden er en humørsyg hypokonder, sympatiserer man med kvinden.

"Som skaber giver man en masse kontrol fra sig, fordi man ikke kan kontrollere, hvordan andre ser den. Jeg har selvfølgelig prøvet at kontrollere, for at få en eller anden form for sammenhæng. Men jeg har alligevel set folk sidde og klikke og efter 45 minutter aldrig have set faderen for eksempel. De har hørt om ham, men aldrig set ham."

"Når man taler om fiktion og drama, som vi kender det og pludselig bringer et interaktivt element ind, så undergraver man historien. For har du en historie, du vil fortælle, jamen, så ved vi hvordan den skal fortælles: I en bestemt rækkefølge, så folk får den historie ud af det, som de skal. I det øjeblik man bringer interaktivitet ind, så nedbryder man eller åbner op for den struktur. *Switching* er ikke lavet ud fra et lineært system, den er lavet ud fra en tilstand, hvor vi prøver at opløse tiden. Når man sidder og klikker, opløser man tiden. Og vores grundfigur er loopet."

I RING

Schjødt opremser film som *Lost Highway*, *Memento*, *Sliding Doors* og *Groundhog Day* som inspirationskilder. Film der udforsker alternative handlingsstrukturer og loopet som fortælleform. Ligesom han også har fundet genklang i russiske Lev Manovichs teorier, i hans ideer om loopet som fortælleform, om klippets betydningsmæssige selvstændighed og i hans påpegning af parallelterne mellem computerens små filmloops og filmbarndommens zoetroper, der netop også præsenterede loopede sekvenser.

"Loopet kunne meget vel være fremtidens narrative form. Man finder jo også gentagelsen i musikken, i computerspillet, i livet." Loopet findes alle vegne - indtil man klikker eller handler sig ud af det og træder ind i et nyt, forhåbentlig bedre loop.

"Vores inspiration til at arbejde med de her loops, den kommer jo også fra krisesituationen - fra for eksempel når ens kæreste er gået fra en. Så sidder man og vender og drejer situationer igen og igen.

Man tænker dem igennem igen og igen. Det er en krisehjælp, man laver på sig selv. Men det kan desværre også ende med, at man går i ring."

"Vi bruger alle de traditionelle teknikker og måder at fortælle på og bringer så det interaktive element ind. Men det er ikke et spil. Det er ikke en tab- og vindsituation, og der er heller ikke nogen slutning. Det slutter jo heller ikke ude i virkeligheden. En lineær film er jo tit et lille uddrag af virkeligheden, et uddrag med en slutning. Og via den måde vi opbygger gængse film på, skaber vi også en form for bevidsthed i mennesket, der får os til at tænke, at 'hvis bare jeg får fat i hende eller bare får det job, så lever jeg lykkeligt til mine dages ende.' Men sådan er det bare ikke, for dagen efter at du fik det, du ønskede, så kommer hverdagen. Det er den ide, der gemmer sig bag det faktum, at *Switching* aldrig slutter. Og det kan man så opfatte som et meget pessimistisk billede på verden; men sådan opfatter jeg det overhovedet ikke. Tværtimod. Hvis man indser det, så kan man bedre tage det, så forstår man, at det er op og ned hele tiden. At der er ikke nogen slutning. Aldrig" ■

SWITCHING (DVD VIDEO)

MEDVIRKENDE Laura Drasbæk, Rasmus Botoft, Tonny Landy, Johan Widerberg, Kaya Brüel, Lærke Winther Andersen, Henrik Prip / INSTRUKTØR Morten Schjødt / MANUSKRIFT Morten Schjødt og Rasmus Arrildt / KOMPONIST Antonio Tublén / CHEFFOTOGRAF Rasmus Arrildt, DFF / PRODUCER Filip von Spreckelsen / KLIPPER Bettina Tvede Hansen / LYD DESIGN Jens Bønding / TONEMESTER Henry Michaelsen DVD MASTERING Mattias Bodlund / ART DIRECTOR Morten Westermann / PRODUKTION Oncotype ApS.

Frida og Simon er kæresten, men noget har forandret sig, og de må tage et valg. Kan de undvære hinanden, eller vil de kæmpe for deres forhold. De befinder sig i en tilstand, hvor ønsket om forandring står i modsætning til ønsket om at fastholde øjeblikket. Du fanges i dette øjeblik, og gennem dine valg indkredser du deres forvirrede tilstand - og din egen måde at se filmen på.

En rejse tilbage til det sted i Sverige, hvor de mødte hinanden... et møde på en cafe... to steder de hele tiden vender tilbage til. Fridas søster lægger planer. Fridas far kommer hjem fra Amerika. En forførelse... en servitrice, der ser ud til at have forbindelse med dem alle. Det hele virker som et øjeblik... alligevel slutter det aldrig.

MORTEN SCHJØDT 1969, er uddannet i digital design hos SPACE INVADERS, medstifter af den digitale kunstnergruppe ARTNODE og af selskabet Oncotype. Har siden 1994 arbejdet med videobaseret kunst, som i 1998 førte til arbejdet med interaktive film. *The Intruder*, *Bath*, en interaktiv film på cd-rom, samt *Enantiodynamia*, en interaktiv filminstallation er de første Morten Schjødt skrev og instruerede.

www.oncotype.dk

MENNESKET ER

Flemming Lyngses interaktive dokumentarfilm *Forestillinger* inviterer brugeren på besøg i Mogens Glistrup og hans kones hjem. Man må selv finde vej gennem labyrinten af 15 timers videooptagelser og arkivmateriale fra tv og dermed skabe sin egen fortælling og sandhed om Fremskridtspartiets stifter.

AF RALF CHRISTENSEN

"Jeg har jo selv kastet sten efter denne her mand," siger Flemming Lyngse og ler. Han gestikulerer mod computerskærmen, hvor en Quicktime-film er sat på pause og Mogens Gistrups karakteristisk hængende ansigtsfolder er fastfrosset.

40-årige Lyngse er uddannet tv-tilrettelægger fra Filmskolen, og har lavet dokumentarfilm og tv-programmer for blandt andet DR og TV 2. Glistrup er et af hans helt store politiske fjendebilleder, hvilket selvfølgelig heller ikke undrer, når Lyngse fortæller om at b'z'e huse. Men ikke desto mindre brugte han 17 dage af sommeren 2000 på at filme den bornholmske politiker og hans kone i deres hjem.

Glistrup hed dokumentarfilmen om Fremskridtspartiets aldrende stifter. Men der var et eller andet ved de mange timers videobånd fra Glistrup-residensen, som ikke ville slippe taget i Lyngse.

"Der var det problem med denne her mand, at simple ombytninger af to scener kunne forvandle ham fra at være en rar gammel hyggeonkel til en rablende racist. Der er jo virkelig forskel på, hvordan man oplever et menneske, hvis man starter med at høre ham sige: 'Muhamedanerne skal bare smides ud af landet', og at 'de vil stable vores lig langs Roskildevejen.' Det er jo én type menneske. Fremfor hvis du starter med at høre samme mand sige: 'Det første jeg hørte om muhamedanerne var i min barndom, hvor min far og min historielærer, da jeg var ni år gammel, fortalte mig, at de var vores fjender.' Så er det jo allerede en anden mand. Jeg stødte ind i det, jeg oplever som fortællingens problem: At jeg skal fortælle noget bestemt."

REJSER GENNEM VILLA GLISTRUP

Lyngse begyndte at lege med tanken om et interaktivt portræt af Glistrup, og kort efter så han DFI's opslag, hvor man søgte forslag til interaktive filmprojekter. Og dermed startede processen, som er blevet støttet af DFI og af Kulturministeriets hedengangne Udviklingsfond, og som nu har affødt *Forestillinger*. Et stort internetprojekt - indtil videre tænkt tilgænge-

ligt fra Filmhusets computere - undfanget af Lyngse og hans jævnaldrende medinstruktør Mia Fryland.

Lyngses 53 timers optagelser er i mellemtiden blevet sorteret ned til cirka 15 timer og suppleret med en større mængde arkivklip fra DR's over 30 år lange dækning af Glistrup.

Brugeren befinder sig ved indgangen til *Forestillinger* i Lyngses sko: Man nærmer sig hoveddøren, der ringes på, og den kontroversielle politiker åbner gæstfrit.

"Dybest set har vi en person, der ankommer til et meget fremmed sted - altså brugeren, der via mine optagelser ankommer til en verden, som er... mærkelig. Det er bare to ældre mennesker, men de tusser rundt i huset og gør sære ting."

Man rejser gennem dagligdagen i Villa Glistrup via Quicktime-udgaver af ukleppede videobåndoptagelser på typisk mellem 30 sekunder og to minutter, og fra hver scene har brugeren så tre valgmuligheder videre i form af tre kodeord baseret i en rekvisit, en handling og et emne. Ikke fortolkende, men objektivt indlysende kodeord: 'Telefon' fordi der har været en telefon i billedet. 'Klipper i avis' fordi Glistrup har klippet i en avis i klippet. 'Muhamedanere' fordi Glistrup har talt om muhamedanere i klippet.

"Vi har opdaget, at kodeordene er noget af det vigtigste," fortæller Mia Fryland. "Ja, for det svarer til klipningen i en film," supplerer Lyngse. "Vi troede, det ville være i udvælgelsen af klippene, at vigtigheden lå. Men folk lægger ikke så meget mærke til længden på klippene, men enormt meget til ordene."

Brugeren bevæger sig gennem fiktivt konstruerede dage - det næste klip af de tre mulige er altid længere fremme i tiden, men ikke nødvendigvis fra samme dag i virkeligheden. Og når den fiktive dag er omme kan en ny begynde.

"Vi har ikke kunnet finde noget interaktivt dokumentarprojekt af den her størrelse derude. Så vi har været nødt til at opfinde et grundprog, og det er klart, at om fem år så vil det sandsynligvis være at betragte som stenaldersinteraktivitet."

LABYRINTEN OG DEN GYLDNE TRÅD

Forestillinger er ikke desto mindre et fascinerende bud på en interaktiv dokumentarfilm, der vinker farvel til den journalistiske vinkling til fordel for det gennemnuancerede menneskeportræt.

"Her har jeg lov til at fortælle det, der i sandhed interesserer mig: Helt banalt at komme tilbage til at se på et menneske. Hvordan han bevæger sig i et rum, hvordan han snakker. Men vi fortæller stadig en historie, vi er stadig styrende, for det er os, der skriver kodeordene," siger Lyngse.

"Ethvert menneske indeholder en fortælling. Og bare med to scener, for eksempel en med Glistrup ved telefonen og en med Glistrup og konen, bare med sådan to scener er der en hel masse man kan trække på - også inde i en selv. Allerede dér har man skabt en fortælling," siger Fryland. Og Lyngse supplerer: "Som hovedoverskrift har vi brugt, at '*det kræver et aktivt valg at lære et menneske at kende*.' Og vores forsøg med kodeordene har været at undersøge ideen om, at fortællinger opstår ved, at man skaber en type orden i verden. Og det peger jo også i *Forestillinger* tilbage på brugeren. Hvad er det egentlig, brugeren selv er optaget af? I en normal film arbejder man jo hele tiden med vilje. Hovedpersonen har en vilje, og det er det, der driver værket fremad. Men i et interaktivt værk er man nødt til at skabe en vilje hos brugeren til at drive værket frem. På den måde håber vi, at brugeren skaber en orden i fortællingen, som gør, at man efterhånden selv danner sig et billede af, hvem Glistrup er.

Det leder frem til en af vore grundsætninger: At vores oplevelse af et andet menneske er afhængig af rækkefølgen af vore valg."

Er man i tvivl om rækkefølgen af sine valg på sin vej gennem *Forestillinger*, så kan man konsultere erindringsplanen i projektet: En grafisk kortlægning over brugerens færden eller mønstre gennem de foregående fiktive dage, som endda kan besøges på flere leder. Ikke bare i tid, men også ud fra hvilken samling scener man har set fra et givent rum i huset eller hvilke scener med et givent kodeord, man er stødt på. En slags gylden tråd tilbage gennem den labyrint, som Lyngse og Fryland begge ser *Forestillinger* beslægtet med.

RUNDHYL OG TROLDE

"Et sted som indeholder hemmeligheden eller løsningen i sit indre. Men der er mange forskellige veje til den," læser Mia Fryland højt fra et papir, der hænger på væggen på deres kontor i Filmhuset.

"Det er i virkeligheden, hvad en labyrint betyder, og det lagde vi ned over projektet og sagde: 'Nå, men man kunne vel godt opfatte kodeordene som spor i en labyrint - som forskellige stier mellem punkter.' Vi bevæger os så rundt i en mangetydig labyrint, på mange leder - mentalt og fysisk. De første par dage man er derinde føler man, at man ser en masse nyt, men når man har været derinde et stykke tid, så begynder man at få en følelse af rundhyl. De laver de samme ting dag efter dag på stort set samme klokkeslet," fortæller Flemming Lyngse.

I rundhylet er der også en pointe i forståelsen af Glistrup den ældre. Ligesom der i brugerens indi-

EN LABYRINT



Framegrab

viduelle labyrinthstruktur er et endnu mere sanddru portræt af manden, end en gængs dokumentarfilm vil kunne præstere – og i virkeligheden ikke et så voldsomt relativistisk portræt, som man umiddelbart kunne forvente. I hvert fald ikke hvis man bliver ved længe nok, trænger langt nok ind i labyrinthen, hvor klippene begynder at forme et rigt nuanceret billede af mennesket og politikerens.

”Det er meget meget svært at opretholde sine fordomme omkring Glistrup i *Forestillinger*. Selv hvis man bliver ved med at klikke på kodeordet muhamedanere, kommer der alligevel nogle sære brud. Pludselig siger han: ”Jamen, jeg opfatter Muhamed som en af de fem største personligheder, der har

eksisteret’ – og afslører, at han egentlig beundrer ham som politiker: ”Tænk at være så stor en politiker, at man 1500 år efter at have levet stadig har en tredjedel af jordens befolkning bag sig. Det er godt gået,” beretter Lyngse og fortsætter: ”Ethvert menneske er et unikt menneske med en unik historie. Og jeg besluttede at tage ham, som jeg er blevet opdraget til ikke at kunne lide. Og jeg har sprængt klicheen. Han er ikke længere en trold for mig. Nu er han bare en mand, der synes noget andet end mig” ■

FORESTILLINGER (Bredbånd)
INSTRUKTION Flemming Lyngse og Mia Fryland / INTERAKTIONSDISIGNER Sebastian Campion / PROGRAMMØR Jeppe Sohn /

PRODUCENT Minimum.

Forestillinger er en interaktiv, dokumentarisk fortælling til det kommende bredbåndsnät. Instruktøren Flemming Lyngse havde tidligere instrueret filmen *Glistrup*. På baggrund af et meget omfattende materiale samt arkivstof fra mere end 30 års dansk historie bliver projektet en rejse ind i Glistrups univers og et billede af dansk politisk historie. En rejse som publikum må deltage aktivt i.

FLEMMING LYGSE 1962, uddannet på Den Danske Filmskoles tv-linie. Har siden instrueret en lang række dokumentarfilm for tv. Filmene *Udenfor* (1998) og *Glistrup* (2001) er i Filminstitutets distribution.

MIA FRYLAND 1963, billedkunstner og fotograf, uddannet på Gerrit Rietveld Academie i Amsterdam og Konsthögskolan i Malmö. Udstillet i Amsterdam og København. Har desuden arbejdet som illustratør, tekstildesigner og scenograf.

TEGNE- SERIE- HELTE MED SJÆL



Morten Thorning. Foto: Animationsværkstedet



Framegrab

Ny statsstøttet uddannelse i karakteranimation vil dyrke de europæiske myter på markedets betingelser.

AF MARIA LARSEN

Den lille Havfrue mister sin vidunderlige stemme og får ikke sin prins i H.C.Andersens eventyr om *Den lille havfrue*. Så smerteligt ville tegnefilmen om hende også ende, hvis den var blevet lavet i Europa. Og ikke var blevet trukket gennem Disneys vridemaskine.

Det er lederen af en ny bacheloruddannelse i

karakteranimation, Morten Thorning, overbevist om. Han har i flere år arbejdet på at etablere den tre et halvt år lange uddannelse, der er den første af sin slags i Danmark. Uddannelsen har base på Animationsværkstedet i Viborg. Her skal animatorerne uddannes til at skabe tegneseriehelte med sjæl og personlighed, så vi som europæere ikke bliver nødt til at overlade vores myter og fortællinger til Disneys fortolkning.

Karakteranimatorerne skal rustes til at tage kampen op med animationens klicheer og stereotyper. Derfor skal de først og fremmest være skuespillere med blyant og teknisk viden om billedmanipulation. Ligesom

skuespillere på teaterscener og film lærere skal de være eksperter i at give deres figurer sjæl og følelser og få os, publikum, til at tro på dem. Teknikken skal være den bedste af slagsen, men teknikfascinationen må aldrig tage over. Heltenes personlighed tæller mest.

Med et højt fagligt niveau i bagagen skal de kunne arbejde i både danske og internationale virksomheder med animationsteknik til film, tv, spil eller andre computerbaserede medier.

Viborg Animationsværksted har eksisteret i 14 år og været ramme for undervisning og produktion af animationsfilm. Siden 1993 har det tilbudt kurser på

12-18 måneder i karakteranimation, som eleverne selv har finansieret. Ligesom værkstedet fire til fem gange om året har gennemført efteruddannelseskurser for danske og andre europæiske tegnere. Det er erfaringerne herfra, der danner kernen i den nye uddannelse, som Undervisningsministeriet støtter med ni millioner kroner årligt.

MYTERNE

Morten Thorning, der har været leder af Viborg Animationsværksted siden begyndelsen, fortæller om formålet med den nye uddannelse:

"Det er myterne, der giver os værdierne, og vi skal vælge vores idealer med omhu. Hvis en kultur skal have sin eksistensberettigelse, skal den kunne lave sine egne myter. Børn i dag skaber deres idealer ud fra de mange animerede film, de ser. De identificerer sig med figurerne og bruger dem i deres leg. Hvis vi skal fastholde vores store fortællinger, skal vi også kunne formidle dem i det medie, en stor del af befolkningen og især børnene ser," mener han.

De nye karakteranimatorer skal kunne producere dansk kommerciel kultur på højt niveau.

"Den moderne kultur definerer en stor del af sin identitet gennem produktion af levende billeder. Desto højere professionel kompetence på feltet i vores samfund, desto stærkere står vores kultur i det globale kulturbillede."

I dag kommer en stor del af de tv-programmer, film

og computerspil, der fylder børnenes opmærksomhed, fra udenlandske koncerner. Tydeligst er Disney, der har skabt en yderst kommerciel populærkultur baseret på tegnefilmsikoner, påpeger Morten Thorning.

"Som animator optræder man på en bane, som andre har defineret. Siden 20'erne har Disney defineret, hvad tegnefilm er. Og vi har langt fra de 700 mio. kroner til at producere en tegnefilm for, sådan som Disney har, men hvis vi er heldige måske 30 mio. Derfor kan vi ikke konkurrere på det superperfekte, men på historien og karakterernes personlighed."

Egentlig har han ikke noget imod Disney, understreger han. Han er fuld af beundring for deres professionalisme, men bryder sig ikke om klicheerne og de evindelige lykkelige slutninger. Og slet ikke om filmatiseringen af H.C. Andersens *Den lille havfrue*, hvis morale er gået helt tabt i tilpasningen til koncernens stereotype happy ends. Den er og bliver en amerikansk fortolkning af H.C. Andersen, påpeger Morten Thorning.

AMBITIONER

"Hollywood through Viborg", lokker en reklame for animationsværkstedets uddannelser på stedets hjemmeside. 'Selvom man er lille, kan man godt have enorme ambitioner og have held med at realisere dem', kunne være skolens motto. "Vi har været små

men rigtige," forklarer Morten Thorning. Stedet har da også langsomt vokset sig større gennem de sidste 14 år. Spundet netværk med andre uddannelser og filmstudier rundt omkring i Europa. Og knyttet kontakter til adskillige af tegnefilmens prominente personligheder. Tegnere fra Pixar studierne, der stod bag *Toy Story* f.eks. og animation director på *Roger Rabbit* Richard Williams, der på hjemmesiden er citeret for følgende ros til værkstedet: "One of the most dedicated animation institutions in the world." De udenlandske animatorer underviser på både de korte og de lange kurser.

MARKEDET

Disneys skole Calarts i Los Angeles er et af forbillederne for animationsuddannelsen rent organisatorisk.

Uddannelsen i Viborg henvender sig til folk, der kan tegne på et højt niveau i forvejen og adskiller sig ikke på den måde fra de tidligere kurser på stedet. Udover selve karakteranimationen skal eleverne arbejde med kommunikation, teknologi og økonomi.

"Som animator skal man vænne sig til, at man altid arbejder for andre folks penge. Vi vil gerne ruste eleverne til at sælge varen og gøre op med den tænkning, at 'her sidder jeg med mit lille stykke papir, det er for dårligt, at der ikke er noget arbejde til mig'. Eleverne skal kende markedets mekanismer og blive gode til at bringe sig i positioner, der kan være fordelagtige for dem."



Framegrab

Undervejs skal eleverne i praktik, ligesom de skal indgå i interne og eksterne produktionsforløb bl.a. i samarbejde med Den Danske Filmskole, som værkstedet allerede i dag arbejder tæt sammen med.

MR. OGSÅ FOR VOKSNE

Siden 1993 har Animationsværkstedet i Viborg uddannet omkring 20 animatorer på den korte uddannelse.

Morten Thorning anslår, at der findes omkring 200 animatorer i Danmark. 120 af dem har gennemgået værkstedets kursus i karakteranimation. Der bliver et marked for voksenanimation også, er Morten

Thorning ret sikker på. De voksne er blevet formaterede til mediet. Nu er det bare filmene, der mangler. Og dem har de nye karakteranimatorer alle forudsætninger for at lave.

"Animation har haft vanskeligt ved at blive taget alvorligt. Men der er et enormt marked. Bare i 2002 omsatte Disney for 25 milliarder dollars. Det svarer til 15 procent af hele markedet for animationsfilm og beslægtede produkter."

Morten Thorning er sikker på, at efterspørgslen på de kommende karakteranimatorer vil stige. Virksomhederne ligger i Europa og arbejdsmarkedet er internationalt.

Der vil blive brug for mange, der kan bringe liv i tegninger, lerklumper eller elektroniske eksistenser, spår Morten Thorning ■

KARAKTERANIMATOR UDDANNELSEN

Begynder 1. september 2003. Varer 3 1/2 år. Organiseres som en mellemlang videre uddannelse (MVU) ved Center for Videregående Uddannelser (CVU) Midt-Vest. Tæller som en bacheloruddannelse. Budget på 9 mio. Optagelsesprøve med tegneprøve og interview. Optager 25 elever hvert halve år.

VIBORG ANIMATIONSVERKSTED

Har eksisteret siden 1988 og fungerer som base for tegne- og animationskurser for både professionelle og vækstlaget. Har ni fastansatte. www.anim.dk

KILL

YOUR DARLINGS

‘Kill your darlings!’ hedder det brutalt, når man bliver nødt til at skære foretrukne sekvenser ud af sin film. Klipperne hjælper som instruktørens loyale modstander med at føre saksen, og FILM har talt med en række klippere om nogle af de scener, der ikke kom med på lærredet efter filmens sidste gennemskrivning ved klippebordet.

AF EVA NOVRUP REDVALL

Kan du huske den hysteriske scene i *Den eneste ene*, hvor Sidse Babett er pinligt fuld til firmafest med sin italienske kæreste? Eller scenen i *Festen*, hvor Christians veninde kommer og kører ham væk fra familiedramaet? Eller Mads Mikkelsens intense opgør med Nikolaj Lie Kaas på hospitalet i *Elsker dig for evigt*? Det kan du af gode grunde ikke, for scenerne kom aldrig med i den færdige film. Ikke fordi de var dårlige og derfor måtte ryge i svinget, men fordi de af den ene eller anden grund ikke passede ind i helheden.

Elsker dig for evigt er netop kommet i en flot dvd-udgave, hvor man bl.a. kan se den stærke scene mellem Mads Mikkelsen og Nikolaj Lie Kaas. Fraklippede scener bliver stadig mere almindeligt dvd-ekstramateriale, og man kan ikke lade være at

spørge sig selv, hvor mange seværdige øjeblikke, vi egentlig er gået glip af i danske film gennem tiden. Og hvorfor scenerne ikke kom med i den endelige film.

FILM bestemte sig for at sætte en række klippere stævne og spørge til de scener, vi ikke har fået lov at se. Det blev til en række lange samtaler, som ikke handlede om boom i billederne, dårligt skuespil eller utilstrækkeligt lys, men om at fortælle historier – og genfortælle historier. For det er i høj grad det, klipperne gør, når de sammen med instruktøren former materialet til den færdige film.

AT KLIPPE ER AT FORTÆLLE

Morten Giese, som bl.a. har klippet *Okay, Bænken* og *Arven*, mener, at klippearbejdet falder i tre faser. Først har man en udvælgelsesfase, hvor man danner sig et overblik over materialet og laver et første gennemklip. I anden fase finder man filmens struktur og former karaktererne, og i den tredje finpudser man rytme og stil; det mange mennesker normalt forstår ved klipning.

”Det er sådan en udbredt misforståelse, at man har et fuldstændigt gennemarbejdet manuskript og storyboard, man går ud og filmer, og så klipper man i princippet bare klaptræerne ud og sætter det sammen. Sådan arbejder man ikke med film mere. Man arbejder med at skabe muligheder til klippebordet og kunne vinkle materialet på forskellige måder, for man er

godt klar over, at manuskriptet og filmen er to meget forskellige medier. Så som klipper er der ikke noget unikt i at lave meget om på tingene. Klipping er den film, du møder. De valg, der er taget omkring både spillet, vinklerne og historien. Man har taget en masse bidder ud af et kæmpe materiale og skabt en helhed, og det er klart, at man vælger meget materiale bort undervejs.”

KUNSTEN AT KOMME I GANG

Der ryger scener ud i alle klipningens faser og mange forskellige steder i filmen. Ofte ryger der særligt mange først i filmen, fordi historien er for lang tid om at komme i gang. Det var tilfældet med *Bænken*, der blev ændret betydeligt i forhold til manuskriptet.

”Når man ser den første gennemklippede version af en film, ligger det første plotpunkt, altså vendepunkt, meget tit for sent. Og det er et centralt sted, for det er der, hvor vi forstår, hvad filmen kommer til at handle om. I første gennemklip ligger det tit en halv time inde i filmen, og det skal som regel ligge 10-15 minutter inde. Længere gider folk ikke vente, og det havde vi f.eks. en del problemer med på *Bænken*, og vi klippede rigtig mange scener ud.

Pers (Fly, red.) tanke var at lave en meget rå film. Vi skulle starte med, at Kaj vågnede på sofaen og fik et kæmpe hosteanfald. Han havde det ad helvede til. Man skulle med det samme vide, at det var usminket realisme, men vi fandt hurtigt ud af, at man ikke kunne kapere al den realisme lige i starten. Man stod af. Derfor måtte vi omstrukturere hele starten, og manuskriptets første scene ligger nu faktisk langt nede i filmen, i Kajs deroute.

I stedet forsøgte vi at finde scener, hvor Kaj var attraktiv. Vi ville finde scener med humor, f.eks. det med Miljøpatruljen eller den bænkescene, hvor Kaj fortæller, at han er konge af det der miljø. Vi skulle gøre ham attraktiv, gøre ham til konge, for at få lokket folk ind i filmen og realismen. Den mere Ken Loach-agtige og hårde opstart i manuskriptet fungerede simpelthen ikke, og jeg tror, filmen i høj grad lykkedes, fordi folk accepterede den rå realisme, når den blev præsenteret på den måde.”

DOGMECHOK

Pernille Bech fik sammen med Thomas Krag i år en Robert for deres klipning af *Elsker dig for evigt*. I den film røg der også mange scener i starten, selv om de ifølge Pernille Bech var gode. En af dem er en fødselsdagsscene hos Niels (Mads Mikkelsen) og Marie (Paprika Steen), som også er på dvd'en.

”*Elsker dig for evigt* var tænkt som en parallelhistorie i starten, hvor man præsenterer de to par. Og det var egentlig ganske glimrende og en udmærket præsentation. Fødselsdagsscenen gav f.eks. et godt indblik i problemerne med teenagedatteren Stine og rollefordelingen mellem Niels og Marie. På den måde var scenen god, og efter den var der en biltur, hvor Marie kører Stine i skole, og de er lidt for sent på den pga. fødselsdagen. Stine er helt vildt fræk og provokerer Marie til at køre for hurtigt.

Der havde helt klart været en større grad af skyld, hvis den scene havde været med, for der er ingen tvivl om, at man oplever, at hun har koncentrationen et andet sted. Men vi havde brug for at komme hurtigere i gang, og det var også meget tydeligt i den struktur, at der skulle ske et biluheld, fordi man krydsede mellem bilen og Cæcilie og Joachim. Det er fuldstændigt klassisk. Så ved man godt, at de skal mødes lige om lidt. Og da man ikke må bruge effekter i dogme, ville det biluheld blive til ingenting, hvis man vidste, det skulle ske.

Her blev chokket meget større, fordi den anden familie slet ikke er introduceret. Først røg scenen i bilen, så røg fødselsdagen, og så røg der desuden en masse scener mellem Cæcilie og Joachim. Bl.a. klippede vi en masse scener ud med Philip Zandén og den restaurant, Cæcilie arbejdede på. Vi rensede ud og gik lige på. Det gjorde, at vi emotionelt fik fornemmelsen af chokket ved ulykken. Og så gav det ro til historien om Cæcilie

og Joachim. Vi skal se dem have et liv sammen, inden det kan blive slået i stykker.”

FRAKLIP ELLER TILVALG?

De fleste klippere skal grave i hukommelsen for at finde eksempler på fraklippede scener fra film, de ikke netop har færdiggjort. Når først filmen er klippet, er det den færdige version, som man husker, med mindre selve processen har været exceptionel.

Valdis Oskarsdóttir, som bl.a. har klippet *Festen* og *Mifunes sidste sang*, har f.eks. et meget klart minde af klipningen af *Festen*. Det var ikke let at få 56 timers materiale klippet til den færdige spillefilm, og der røg både personer og sidehistorier undervejs. Hovedpersonen Christian bliver i den oprindelige historie hentet af sin gravide veninde efter den første tale til familiefesten.

Veninden blev imidlertid klippet ud, fordi folk ikke forstod, at det ikke var Christians barn, hun ventede. Der var en masse forvirring omkring deres forhold, så alle scener med hende måtte ud. Det samme måtte en række andre spændende sidespring, f.eks. scener med de andre søskende, Christians døde søster, der spøger og en scene, hvor onklen er fuld efter at have været låst inde i vinkælderen. Somme tider må man træffe brutale valg i et materiale for at holde fast i den historie, man vil fortælle.

Klipningen bygger i høj grad på alle disse valg, og som Janus Billeskov Jansen formulerer det, synes han hellere, man skal snakke om tilvalg end fraklip.

”At klippe en film er ikke et spørgsmål om at smide på gulvet og klippe ud. Det lyder så negativt. Det er meget vigtigere at fokusere på, at man hele tiden meget bevidst laver tilvalg. Jeg vælger det her, fordi det er godt. Her spiller hun fantastisk, der er liv i øjnene, og smerten er der. Så står man med dette billede eller denne scene, og så siger man, hvad skal der til, for at publikum oplever det optimalt. Og så begynder man at lægge til uden om de exceptionelle øjeblikke, som der måske er en 3-4 af, når det går højt. Det er de øjeblikke, man værner om. Det er dem, hvorom alting andet drejer sig. Hvis folk spørger mig, hvad jeg klipper efter, klipper jeg efter at få det gode spil frem. Så dybest set er det karakteren i filmen, som bestemmer, hvad der bliver valgt ind.”

STYR PÅ SPILLET

Generelt er der ellers ikke meget snak om dårligt spil blandt de bortvalgte scener. I forholdet til skuespillet handler det mere om, at skuespillerne byder ind med forskellige tolkninger, som så skal justeres i klipningen. I de første versioner af *Okay* udviklede Paprika Steens karakter sig f.eks. ikke nok fra start til slut, og det måtte Morten Giese så forsøge at klippe frem.

”Som regel giver en spiller bud på en masse forskellige ting. De spiller sådan lidt strittende, og det er godt, for det giver liv. Men det giver selvfølgelig også mange muligheder, og det er min opgave at få ensrettet de bud, så det bliver en hel karakter. At finde det attraktive i den karakter, så vi gider se på dem. Da vi klippede *Okay*, fandt vi ud af, at Paprika lå for plant i løbet af filmen. Hun var lidt hård i starten, men også en lille smule følsom, og i slutningen var hun også sådan hård og lidt følsom. Og det var ikke, fordi Paprika havde spillet noget forkert. Hun var fantastisk. Men hun bød ind med en masse ting og havde en masse nuancer, og vi havde ikke været skarpe nok i vores udvælgelse. Vi fandt så ud af, at vi skulle ændre hele hendes kurve, så hun blev mere hård i starten og mere sårbar i slutningen. Ellers forstod man ikke, hvad filmen handlede om. Så jeg gik alle scenerne igennem og rensede ud. Gjorde hende virkelig hård i den første tredjedel. Hun blødte så lidt op i midten, når hun bliver konfronteret med sit problem, og i slutningen tog jeg så alt, hvad der var af hårde udbrud eller hidsighed ud. Pludselig forstod man, hvad filmen handlede om, og det var vigtigt for, at filmen lykkedes.”

KARAKTERERNES BALANCE

I *Bænken* blev der også rensset meget ud omkring Kaj for at



Morten Giese. Foto: Ole Kragh-Jacobsen

holde på det, som efter Per Fly og Morten Gieses mening var det centrale for hans karakter.

"Det attraktive ved Kaj er, at han er en gnaven type, og vi fandt hurtigt ud af, at vi skulle holde den linje hele vejen igennem, for det var det, der drev filmen. Jesper Christensen gav en masse bud på nogle opblødninger rundt omkring. Ikke mindst når han var sammen med drengen. Det er tit svært at være hård i en scene med en lille dreng, og det var klart, at Jesper blødte lidt op. Men vi opdagede, at det ikke var attraktivt, at han var sådan sød og morfar-agtig. Så der røg en del scener. F.eks. en, hvor de sidder på en veranda og planter nogle frø. Kaj viser stor kærlighed til drengen, og det tog fuldstændigt luften af ballonen. Vi vidste godt, at han havde følelser for drengen, men han måtte ikke vise det. Det føles for hårdt at køre den linje på optagelserne, men den linje kunne vi så tilspidse i klipningen ved at vælge det søde fra."

På *Den eneste ene* arbejdede Pernille Bech meget med at forme Sidse Babetts karakter. En af grundene var nogle testkørsler, som viste, at mænd havde svært ved at tackle hendes spil.

"*Den eneste ene* havde mange flere scener med Sidse Babett og hendes italienske kæreste. Der var ret meget præsentation, og der røg flere scener med dem, som gjorde, at han kom til at fremstå mere *typecastet*, og publikum vidste meget mindre om ham. Der var f.eks. en firmamiddag, som var meget vigtig for ham. Han vil gøre et godt indtryk, og så kommer hun for sent og er helt vildt pinlig og drikker for meget. Testkørsler af filmen viste, at mændene slet ikke kunne have hende. De syntes, hun var for hysterisk. Og det kunne jo ikke nytte noget, at folk stod af på Sidse i starten. Susanne (Bier, *red.*) og jeg syntes, scenen var helt vildt sjov, men den måtte ud. Og vi arbejdede generelt meget med at balancere Sidses karakter – så hun ikke blev for hysterisk for mændene!"

MELLEMREGNINGER

Elsker dig for evigt havde også en scene, som det mandlige publikum ikke brød sig om ved testkørsler. Det er en konfrontation mellem Niels og Joachim, som endte med at blive klippet ud af filmen.

"Der var en scene i filmen, hvor Niels opsøger Joachim på hospitalet og prøver at overtale ham til at lade Cæcilie gå. Det var en rigtig god scene, og en scene som virkelig betød noget for deres karakterer og plottet. Joachim bliver mere sympatisk af, at den ikke er der, fordi det bliver ham selv, der kommer frem til, at han må give Cæcilie fri. Hvis scenen var med, var det plantet af Niels. Scenen giver også facetter til Niels' karakter.



Pernille Bech. Foto: Ole Kragh-Jacobsen

Gør han det for sin egen eller hendes skyld? Man kan vælge at tro på ham eller lade være.

Jeg kunne enormt godt lide den scene, men det viste sig, at mænd slet ikke kunne have den, fordi det virkede som om Niels meledede sin egen kage. Og i sidste ende røg den også, fordi den var meget lang og blev dårligere, jo mere vi klippede den ned. Niels blev mere og mere usympatisk, jo kortere scenen blev. Rent dramaturgisk er der også en grænse for, hvor mange lange og tunge scener, man kan have så sent i filmen. Filmene har adskillige opgørsscener til sidst, og det var problematisk at have en scene på 6–8 minutter på det tidspunkt. Vi skulle holde filmen på en bestemt længde, og scenen røg i sidste ende. Men det gjorde ondt."

Mange af de bortklippede scener ville have tilføjet nuancer til karakterer eller historier, men oftest er det unødvendige eller overtydelige mellemregninger, som bliver taget ud. De fleste klippere har flere eksempler på enten at have klippet sådanne forklaringscener helt ud eller have reduceret graden af information betydeligt ved at stryge en masse dialog. Som Pernille Bech formulerer det, kan især følelser tit tage lang tid at beskrive på papiret, men når spillerne realiserer scenerne, kan følelsen ligge i et blik på et splitsekund. Og som den gamle 'show don't tell'-regel prædiker, er det bedre at lade tingene være usagt, hvis vi sagtens selv kan se det.

HANDLING OG TEMA

I *Arven* blev konsekvensen af det, at der røg flere af de scener, som drev historien, fordi plottet først prægede historien for meget og overskyggede temaet. Som Morten Giese fortæller, er "handlingsplottet i *Arven*, at faderen dør og Christoffer overtager firmaet og skal løse en masse konflikter. Men filmens tema, det, den i virkeligheden handler om, er, at hvis du vil have magten, må du ofre noget, og så ofrer du måske tit noget, der er meget dyrebart for dig. Her ofrer han kærligheden og er ikke det samme menneske længere. Det er det tematiske lag.

Vi fandt ud af, at filmen var meget plottedrevet, og at det var svært at få temaet frem, fordi de ikke snakker om følelser i det miljø. Hvordan fik vi det stærkt følelsesmæssige tema frem, når Christoffer aldrig formulerede det? Det prøvede vi at løse ved at klippe nogle scener ud i handlingsplottet. Der var f.eks. en scene, hvor de venter på et opkald fra banken, som er afgørende for om firmaet klarer sig. I manuskriptet virkede den vigtig, men da vi klippede, havde man forstået, at der var problemer og havde let ved at følge plottet. Det var vanskeligere at se, hvordan Christoffer havde det med det.



Janus Billeskov Jansen. Foto: Jan Buus



Valdis Oskarsdóttir. Foto: Guðmundur Ingólfsson

Ved at tage den og andre scener med mange informationer ud blev det tydeligere. Generelt valgte vi at klippe filmen meget omkring Christoffer, så han står i en situation og får noget at vide, og så går vi ligesom ind i knolden på ham og suger lyden ud. Det virkede. Han formulerer aldrig, hvordan han har det, men vi kunne vise det ved at isolere ham midt i et inferno af magt og penge og 'du må' og 'du skal'. Vi klippede også meget ned på Ulrich Thomsen. Mange dialogting, så han bare kiggede, var til stede. Så man så, at han havde det dårligt. Ved at gå ind i følelserne i stedet for handlingerne, fik vi tematikken frem. Jeg synes tit, man på den måde arbejder meget med at justere handlingsplanet og det tematiske plan i forhold til hinanden."

DE SVÆRE SLUTNINGER

Og så er der det med at komme rigtigt ud af en film, som alle er enige om, tit kan volde store problemer. Nogle film slutter f.eks. flere gange. Det var et problem, Valdis Oskarsdóttir havde med *Festen*, hvor historien til en vis grad er slut efter aftenens forløb, men der er også en morgen efter.

"Egentlig kan man sige, at *Festen* slutter, når Christian kommer op til sin far, efter at Michael har banket ham. Det er en slutning. Og så skal filmen pludselig starte op igen, fordi vi skal se morgenen efter. Vi havde alle mulige overgange. Billeder med fugle, der flyver. Michael, der bliver vækket af sin familie efter at være faldet i søvn ude i haven. Helene og Gbatokai, der havde sex på deres værelse. Receptionisten Lars, der sidder og ryger, en anden, der spiller klaver. Og så havde vi Christian, der vågner sammen med Trine Dyrholms karakter.

Der var et hav af historier. Det var næsten et helt lille univers uden for den stramme film, vi havde lavet, og det blev alt for langt. Hvis vi skulle starte op igen, skulle det være noget, der fangede med det samme. Vi kom frem til, at hvis vi klippede til morgenbordet, så ved vi godt, at det er næste morgen. Det er ikke noget problem. Og så tog vi en lang snak ud, som de havde over morgenmaden. Vi ville gerne slutte med et billede af Christian, men det var svært at finde ud af, hvad der skulle være det sidste billede. Til sidst valgte vi et og skruede så op for lyden henover det, og det blev enormt stærkt, når der så blev stille. Det føltes rigtigt."

SVÆRT AT MANGLE INDKLIP

Mens der var bunker af materiale at vælge imellem i *Festen*, kan det også være et problem, at der er for få valgmuligheder til sidst. Som Janus Billeskov Jansen konstaterer, er det sværere at klippe ting ind, som man ikke har, end at klippe det over-

flødige ud. Derfor er han fortaler for, at man ikke har for korte dialoger i manuskripter, men at man også skriver underteksten i dialogform.

"Når man sidder og klipper, så opdager man i 90% af tilfældene, at underteksten ligger i spillet, i øjnene på karaktererne, i den måde det bliver opbygget på. Skuespillerne spiller det, så man kan klippe replikken ud, og det er jo fint. Problemet er de 10% af tilfældene, hvor man oplever, at der fanden tage mig ikke er det spil. Det er meget mere vanskeligt at klippe ting ind, som ikke er der, end at klippe det, som folk godt kan læse mellem linjerne, ud."

En af de film, Janus Billeskov Jansen havde problemer med at afslutte, var *Drenge*, som han klippede for Nils Malmros i 1976.

"*Drenge* er en tredelt historie, hvor den første del følger drengen Mads-Ole som barn. Anden del handler om gymnasie-årene og den svære forelskelse, mens tredje del handler om de tidlige universitetsår med værtshusbetog og leg med pigerne. Det ungdommelige var tæt på Niels; men den der voksendel blev aldrig rigtig god. Det ville bare ikke, og det er noget af det allerværste i denne verden at have en dårlig slutning.

Barndomsafsnittet var mesterligt, og ungdomsafsnittet var vældigt fint, men det andet var noget rod og kunne ikke bære at afslutte hele den ungdomsrejse. Vi klippede kortere og kortere og smed scener ud. Det blev hele tiden en torso. Det, vi så gjorde, var at finde et tidspunkt at slutte på i voksenalfsnittet, og så havde vi gemt den sidste tredjedel af barndomsafsnittet, som vi så lagde i slutningen.

På den måde kunne man fortælle voksendelen med en større lethed. Man skulle ikke nå til konklusionen. Man skulle bare lade karaktererne være, og så finde det magiske punkt, hvor man kunne komme tilbage til barndommen. Hvor han går ned i kælderen og stiller sig i vandet. Det bliver pludselig et billede med alt det her vand, der står op nedefra, og underbevidstheden. Man er tilbage, hvor spillet er perfekt, og det blev en perle af en film."

De fravalgte scener fra ældre danske film, må vi tænke os til, men måske vil man i fremtiden få mere indblik i klippeprocessen og kunne gå på opdagelse i filmenes tilblivelse på diverse dvd'er. For den interesserede filmfan er der tit meget at lære af det, der ikke kom med, selv om det selvfølgelig er det, der blev valgt, som tæller.

Og for instruktør og klipper kan det være et plaster på såret efter de døde darlings, at nogle af dem kan genopstå. Som Pernille Bech siger, kan det være hårdt at smide en elsket scene ud – og så kan det være lidt rart at vide, at den måske kan komme med på dvd'en som en slags trøstepremie ■

VI ER KAMÆLEONER

Man lægger kun mærke til deres eksistens, når der er noget galt. Alligevel er deres betydning for en films succes kolossal. FILM har talt med to danske tonemestre Per Streit og Niels Arild. Læs blandt andet om lydoptagelserne til Lars von Triers *Dogville*.

AF JACOB WENDT JENSEN

Tonemester Per Streit betragter sig selv som heldig, fordi han blev uddannet midt i 80'erne med mange af de instruktører og producenter, der er nutidens mest markante skikkelser.

"Til at begynde med satsede jeg mest på lydefterarbejde, ud fra en tanke om, at det er godt at specialisere sig. Men jeg blev hurtigt klar over, at den danske tradition for at tonemesteren også er med på optagelserne, giver et langt større overblik. Man er måske lidt længere tid om at specialisere sig ved at arbejde bredt; men jeg kan godt lide at være på samme projekt i længere tid. Det giver større mulighed for indlevelse," siger Per Streit.

LYD FOR LARS VON TRIER

Fordybelse har der været rig mulighed for på Lars von Triers *Dogville*: "Vi taler altid meget forud for filmen, om hvordan lydkonceptet skal være og så videre; men når vi så først er i gang, så går det af sig selv. Jeg kan godt lide, at man på forhånd har sat markeringspælene op, for ellers er der jo i princippet frit valg på alle lydhylder," siger Streit.

"*Dogville* er en meget speciel arbejdsopgave, fordi hele filmens atmosfære og lyd skal skabes efter indspilningerne. Filmen er som bekendt indspillet i et studie uden lyden af selv det mindste vindpust. Vi gjorde derfor meget ud af at dæmpe lyden af alle rekvisitter og trin under indspilningerne, for at kunne lægge de helt rigtige lyde oven på bagefter. Kun dialogen skulle bibeholdes. Her var von Trier stædig, for den slags beslutninger koster penge. For eksempel indeholder filmen bl.a. en slibemaskine til glas, der måtte lydafskaermes," fortæller Per Streit.

Tonemesteren sad selv i et kontrolrum et stykke fra selve filmstudiet, fordi han havde diverse larmende apparatur. Han fulgte processen via et par overblik-

kameraer, og det billede som von Trier havde i sit kamera.

MIKROFONER I PANDEN

Lars von Triers eksperiment går blandt andet ud på, at alle skuespillerne er i aktion på samme tid i det store filmstudie, hvor i øvrigt kun instruktøren selv med kamera på skulderen samt ham, der skulle stille kameraet skarpt, havde adgang. Murene i den lille amerikanske landsby er kridtstreger på gulvet, så forskellen mellem inde og ude kan kun illustreres ved lyde.

"Mit system var sat op til, at jeg kunne køre med 16 microports ad gangen. Det var grænsen for, hvad vi turde rent udstyrmæssigt. Af og til var der lidt flere skuespillere på scenen, så måtte vi lave aftaler om, hvem der sagde noget eller i hvert tilfælde på forhånd udpege, hvem som ikke skulle sige noget, så jeg var sikker på at få den vigtigste dialog med hjem. I hangaren i Trollhättan kom lyset altid fra loftet, som i et teater, og derfor var det umuligt at arbejde med boomstænger, fordi stængerne ville kaste skygger på skuespillerne. Derfor besluttede vi, at alle skuespillerne skulle have mikrofoner i håret. Også fordi Lars godt ville være så bevægelsesfri som muligt under optagelserne," siger Streit, og fortsætter:

"Det var let nok med kvinderne; men mændene havde ikke særligt langt hår, så hos dem var mikrofonerne sværere at skjule. I begyndelsen havde vi en idé om at lave en kunstig nakke til hver af skuespillerne, men det blev for indviklet at arbejde med, så vi endte med at finde meget små mikrofoner, som vi godt kunne bruge, selv i meget tyndt hår. Problemet var dog stadigvæk ledningen i nakken, men her var sminkeafdelingen oppe på tæerne, så man skal ret tæt på for at se ledningen. Vi aftalte så, at Lars skulle klippe udenom det, hvis man få steder kunne se noget usædvanligt. I sidste ende kunne ledningen fjernes ved computermanipulation bagefter."

STUDIE PAKKET IND I LILLA TÆPPE

Taget i Trollhättan udgjorde et lydproblem, fordi det var lavet af metal. Når det regnede lød det højt i hele hallen, og når det stormede måtte optagelserne af og til stoppes.

Ærgerligt at have fløjet flere hold skuespillere ind fra USA, hvis de må stoppe hver gang de spiller "røven

ud af bukserne", som Streit siger. Man fandt imidlertid en løsning på problemet.

"Vi pakkede simpelthen taget ind i tæpper. Udvendigt. Et helt vildt projekt, når man tænker over det bagefter. Tæppet var i øvrigt lilla, fordi det var den billigste farve. Det så helt vanvittigt ud udefra, men tæppet fik heldigvis transformeret støjen fra at ligge i de lyse frekvenser i lydbilledet – altså der hvor dialogen ligger – til at ligge i de mørke områder, hvor det ikke ødelægger noget."

Lars von Triers nye eksperiment går ud på at få os til at følge en historie, selv om mange af omgivelserne er usædvanlige. Manglen på vægge, døre og så videre gav Streit en stor opgave med at gøre lyden til en hjælp i orienteringen. Når de medvirkende træder på gulvet indendørs, skal det helst lyde af træ; men uden dørs skal det lyde som på grus.

"Hvis vi ikke lagde lyde på, ville det virke som gammeldags tv-teater. I begyndelsen vil de fleste formentlig tænke – HVAD? – men så går man med ind i historien, og accepterer de usædvanlige præmisser. Idéen er at skabe et troværdigt lydunivers, selv om billederne i første omgang signalerer noget andet."

NY LYDTREND PÅ RIGET

Tonemester Streit er ikke meget for at hæfte en bestemt lydstil på sit arbejde, men erkender, at han i øjeblikket er optaget af at lave mere dokumentar-agtig lyd:

"Man har jo nok en stil, men den kan være meget forskellig fra film til film. Med von Trier forsker vi meget i at komme tilbage til det vi kalder "det dybe mono". Væk fra alt det som dogmebølgen var en protest imod. Vi prøver at holde os åbne over for de foræring, der rent lyd-mæssigt ligger i location-optagelser. Frem for at sidde og konstruere det hele i et studie. Egentlig elsker jeg jo det traditionelle lyd-arbejde, men det har været sundt og udviklende i en periode at arbejde væk fra et lydbillede, der var ved at blive for pænt og kontrolleret."

På *Riget* ville Lars von Trier for første gang have uro på lydsiden. Han ville have, at hvert klip var filtreret forskelligt for at give et indtryk af permanente forandringer. Som en ekstra "sten i skoen".

"Vi snakkede meget om stilen på forhånd, og jeg var ret utryk ved idéen. Kunne man nu gøre dialogen forståelig? Vi udviklede et system, hvor vi lavede store

spring i lydniveauet fra klip til klip. Det kunne man opnå for eksempel ved at lave uegale klip. I virkeligheden ligger uligheder og uegaliteter i en films råklip i forvejen. Vi beholdt dem bare, og spillede på dem frem for at jævne lydmæssigt ud. Min kritiske tærskel overfor lyd som er kunstigt tilført filmen, er lavere efter dogmebølgen, og det er jo en bagage, jeg altid vil have med mig, selv om lyden nok snart bliver pænere igen."

KORTE OG LANGE LYDOPGAVER

Det danske Filmstudie i Lyngby har en anden væsentlig dansk tonemester, Niels Arild, i reglen til huse. Han kom ud af Filmskolen i 1976, hvor der var stor efterspørgsel på tonemestre.

"Når man er knyttet meget til bestemte instruktører, så får man deres stil ind under neglene. Jeg lægger for eksempel lyd til en del tegnefilm, og har lavet fire spillefilm med Jannik Hastrup, inklusive hans nyeste *Drengen der ville gøre det umulige*. Jeg er ikke særlig spartansk med, hvad jeg siger ja til, og det er under alle omstændigheder også ofte svært at gætte, hvordan en film vil forme sig rent stilmæssigt ud fra manuskriptet. Vi indgår i et samarbejde i ordets bedste betydning," forklarer Niels Arild.

Han sætter pris på vekselvirkningen mellem optagelser og efterarbejde:

"Når vi er på optagelser, er lydfolkene en relativt lille del af en stor maskine. Man får kontakt til skuespillere og instruktører, og samler indtryk ind. Hvis man samtidig ved, at man skal lave filmen færdig bagefter, så tænker man ofte forud i arbejdsprocessen. Omvendt så har efterarbejde i sig selv en anden charme. Man er ikke forudindtaget, og kan se på projektet med friske øjne. Når man både har været med på optagelserne, og skal arbejde videre med filmen bagefter, tager man ofte en anden tonemester med ind, som kan bidrage med en frisk vinkel. Der er udfordringer ved begge arbejdsmåder."

KUNSTNERISKE DISKUSSIONER

Niels Arild refererer til filmklipperen Janus Billeskov Jansen, når han skal beskrive sin rolle i en filmproces:

"Vi er kamæleoner, som Billeskov Jansen plejer at sige." Kamæleoner måske, men ikke uden kunstneriske meninger og idéer om hvordan jobbet skal udføres:



Per Streit. Foto: Rolf Konow

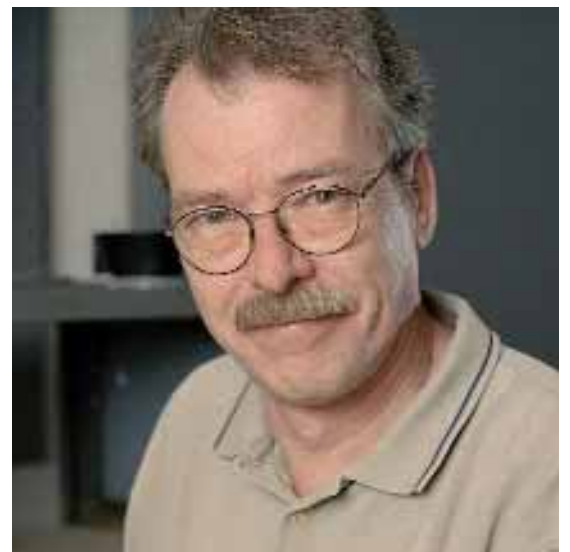
"De fleste producenter herhjemme respekterer instruktøren ret meget, og man oplever ikke de der udenlandske tilstande, hvor en instruktør kun har 30 pct. at skulle have sagt og producenten resten. Når man har arbejdet så lang tid på samme projekt, så kæmper alle i reglen for at arbejde sammen og få den bedste film ud af anstrengelserne. Der kan godt være kunstneriske diskussioner, men det betragter jeg som en vigtig del af arbejdsprocessen og ikke som konflikter."

"Jeg har et eksempel fra Morten Henriksens *Magnetisørens femte vinter*, hvor jeg arbejdede tæt sammen med komponisten. På et tidspunkt havde vi lavet en musikside, som Morten Henriksen ikke brød sig om. Her valgte instruktøren og producenten at lade en anden tonemester prøve med musikken, frem for at give mig en ekstra chance. Sådan noget kan virke irriterende, når det sker, men alle var under et ekstremt tidspres, og jeg er helt sikker på, at det var rigtigt for filmen alt i alt. Jeg nævner det blot som et eksempel på en kunstnerisk uoverensstemmelse, som der kan være så mange af."

FRA SNAKKEFILM TIL COMPUTER

Niels Arild er udlært i en tid, hvor der blev produceret flest dialogbaserede film i den danske filmverden.

"Jeg bruger meget tid på at bearbejde dialogen, og på



Niels Arild. Foto: Ole Kragh-Jacobsen

at få det menneskelige udtryk i dialogen til at træde frem. Små ting som vejtrækningen betyder meget for, hvordan vi opfatter spillet i en film. Jeg bruger meget tid på at bearbejde, trække til og lægge fra den dialog vi har fra optagelserne for at få det helt rette udtryk."

Alligevel er den 51-årige tonemester glad for den tekniske udvikling.

"Computerens udvikling har gjort det lettere at arbejde med lyd. Vi har fået meget af det, vi har gået og drømt om. Vi kan arbejde hurtigere i dag, men samtidig er kravene steget til, hvor godt det skal være. I 70'erne havde vi mulighed for at arbejde med ti lyde på samme tid, mens vi er oppe på 150 i dag. 64 lydspor er billigere i dag, end to lydspor var dengang. Vi bruger nok ligeså lang tid på lyden som før, fordi vi så tilbringer længere arbejdstid på billigere og bedre udstyr. Kravene til lydsiden er nemlig steget kraftigt" ■

PER STREIT begyndte med at lave lyd for Jørgen Leth og senere Susanne Bier og Jacob Grønlykke, ligesom svenske Lukas Moodysson havde Streit til at mixe lyd på *Lilja 4-ever*. Den største del af 90'erne er gået med at være fast lydmand på alle Lars von Triers film, på nær *Riget II*.

NIELS ARILD har bl.a. været med på Morten Arnfreds *Johnny Larsen* og *Der er et yndigt land*, som var den første stereofilm i Danmark. Det er også blevet til fire film med Nils Malmros samt Bille Augusts *Pelle Erobreren* og *En sang for Martin*.

HAVES:

ØNSKES:



Foto: Kirsten Bille

Kort- og dokumentarbørnefilmkonsulent Bodil Cold-Ravnkilde om film for børn og unge - og om jagten på en ny visuel stil og nye fortælleformer.

AF FLEMMING KASPERSEN

Bodil Cold-Ravnkilde er filmkonsulent med ansvar for kort- og dokumentarfilm for børn og unge. Hun er én af i alt seks filmkonsulenter på Det Danske Filminstitut, og hun har netop fået sin kontrakt forlænget med yderligere to år frem til maj 2005.

Hun er kommet til DFI fra mere end tredive år i DR TV's B&U-afdeling. Og selvom denne samtale først og fremmest skulle handle om film, kommer den også til at handle en hel del om tv. Og det skyldes ikke kun Bodil Cold-Ravnkildes baggrund - men i mindst lige så høj grad, at de to medier, navnlig på børne- og ung-

domsområdet, er tættere forbundet og kan bruge hinanden mere, end man måske skulle tro.

FILM OG TV: SYNERGI

"Min væsentligste opgave er at sætte film i gang. At være med til at støtte og give tilskud til folks ideer. Med de penge jeg har, støtter jeg flest dokumentarfilm, en del animationsfilm, og så er den korte fiktion desværre den, det er sværest at finde penge til. Det er jo sådan med konsulenterne, at vi betaler ikke hele gildet. Vi giver et tilskud, men fordi det ofte er svært at finde andre, der vil være med til at finansiere den korte fiktion, lider disse film en noget krank skæbne. F.eks. er tv-stationer ikke særligt interesserede i enkeltstående, kort fiktion. Desværre. Jeg har selv været tv-programredaktør og været med til at lave *schedules*, så jeg ved udmærket, hvor besværligt det er, hvis man har en serie på 13 eller 26 afsnit, og der så kommer en lille, forkølet novellefilm eller kortfilm. Vi kan synes, at den er rigtig god, og at den fortjener en ordentlig placering, men den er svær at placere, det kan vi lige så godt se i øjnene. Det er svært i tv's *flow* at gøre opmærksom på én film, og derfor er det ikke de store penge, der kommer til korte fiktionsfilm fra tv. Og det er ærgerligt."

Er det lettere at sælge dokumentarfilm end kort fiktion til tv?

"Ja, men det kan såmænd også være svært at få en dokumentarfilm placeret på tv. Men dér har vi lavet nogle ret gode løsninger, hvor DFI f.eks. får én velgennemarbejdet dokumentarfilm, mens tv ud af samme materiale får tre eller fire kortere dokumentarprogrammer. Ofte er der forskellige klippere på de to versioner, så vi hver især får det bedste ud af materialet. Og så begynder det at ligne noget. Det er gået rigtig godt, f.eks. i film som *Ghettoprinsesse*, *FodboldDrengen*, *Drengene fra Ølsemagle* og *Konfirmanderne*. På den måde får begge parter, både tv og Filminstitutet, noget godt. Så det er en model, jeg synes, det er værd at gå efter. Men set fra min stol, er det ærgerligt, at der på tv ikke længere er værter, som kan knytte de korte film til programfladens *flow*. Man kan f.eks. have en film

om mobning, og som tv ser ud i dag, vil den bare glide direkte over i f.eks. *Pokémon* uden ophold imellem. Der er det jo dejligt, at filmen (via DFI's distribution, red.) også kan vises i en skoleklasse, hvor man kan snakke om den. På tv kommer filmene i dag helt alene - men det er samtidig sådan, at når filmen har været på tv, så kommer der en langt større interesse for den, og ungerne får lyst til at låne den, og så bliver den solgt. Så den synergi mellem tv og film er utrolig vigtig."

"S-TOG"

"Noget, som jeg synes, er banebrydende og nytænkende, er det projekt, der hedder *S-tog*. Projektet startede med, at produktionsselskabet Koncern havde en idé til en dokumentar-serie om unge i Ishøj syd for København, og det var i første omgang tænkt som ti tv-udsendelser. Men Thomas Heurlin (fra Koncern, red.) og jeg kom frem til, at vi laver en tv-serie på ti afsnit til TV 2, som slutter med den største *cliffhanger* i denne verden - og så afsluttes historien i en biograf-film. Vi vil jo utroligt gerne have, at der kommer en masse unge i biografen for at se dokumentarfilm. Og jeg er sikker på, at når *S-tog* har kørt i ti afsnit, er der ikke længere nogen, der tænker på den efterfølgende film som en dokumentarfilm - så skal de i biografen og se, hvad der sker med personerne. Dette med at lave en dokumentar-tv-serie og så afslutte den med en dokumentar-biograf-film, det synes jeg, er et scoop. Det er ikke lavet før, og måske kan det danne en slags præcedens. Det er jo en meget god samarbejdsform mellem tv og Filminstitutet."

DEN RINGEAGTEDE BØRNE- OG UNGDOMSDOKUMENTAR?

Du er blevet citeret for at sige, at "dokumentarfilm for børn er ringeagtet".

"Altså, det er den jo ikke alle steder, men da jeg trådte til i det hér job for to år siden, da var der nogen, der sagde "velkommen, du er den, der er lavest i hierarkiet". Nå, tænkte jeg, det må vi se at få lavet om på - og det tror jeg godt, vi kan. Dokumentarfilmen kan også gøres mere synlig. Jeg synes f.eks., at Filminsti-

BØRNEFILM- BUDGET FILMISK NYTÆNKNING

tuttets Center for Børne- & Ungdomsfilm og festivaler som BUSTER og BUFF (i Malmø, red.) er med til at synliggøre dokumentarfilmen. Og når vi så får lavet endnu flere gode dokumentarfilm, så tror jeg ikke, at det bliver ved med at være en ringeagtet genre.”

Handler det også om, hvilken prestige der er i at lave dokumentarfilm for børn og unge?

”Ja, det tror jeg. Men det passer alligevel ikke helt, for jeg har f.eks. nu lokket Jørgen Leth til at skrive manuskript til en dokumentarfilm for børn. Og jeg har lokket Jytte Rex til at begynde at tænke på det. Og det synes de faktisk er en interessant opgave. Men enten er de ikke blevet spurgt, eller også har de tænkt, at det kunne de ikke. Og de er instruktører, som har en visuel stil, som jeg gerne ser overført til børnedokumentarfilmen.”

MOD EN NY VISUEL STIL...

Er dokumentarfilmens stil noget, der ligger dig på sinde?

”Ja. Jeg synes at dokumentargenren bærer meget præg af, at filmene i vid udstrækning er lavet af journalister, som tænker i tv-baner. Og det kan jeg godt forstå, for nogle af dem har aldrig prøvet at lave en film før, og de spørger faktisk mange gange, ‘jamen, hvad er forskellen?’”

Hvad er forskellen så?

”Forskellen ligger blandt meget andet i den måde, man komponerer billedet på, i den måde man i redigeringen lader pauserne stå. Klipperytmen er i det hele taget noget af det allervigtigste. Og så sker der jo ofte det, at når man laver en film, så får man tit bedre muligheder for, specielt i redigeringen, at kigge på, hvad det er, billedet kan. Hvad er det egentlig, der skjuler sig bag det?! De allerfleste har oplevet at sidde i et klippe- rum og skulle have noget færdigt, fordi de skal videre til det næste. Så ser man måske ikke alle mulighederne i det stof, man har.

Der sker også noget, når man får en filmfotograf på. Jeg mener ikke, at alle unge filmkunstnere selv skal fotografere. De vil alle sammen meget gerne. Det viser sig faktisk meget hurtigt, at der er nogle, der kan dét dér – som kan *frame* og som har en billedæstetik – og så er der nogle, der slet ikke kan.”

”I nogen af de begrundelser jeg får i mine ansøgninger, handler det med selv at fotografere om at få en intimitet frem. Men den intimitet tror jeg bestemt også, at et rigtigt filmhold kan få frem. Hvis en professionel filmfotograf, en lydmand og en instruktør har researchet ordentligt og ved, hvad de vil lave, så kan de også hurtigt nå dertil, at de, der bliver filmet, ikke lægger mærke til dem. Tag f.eks. Lars Schou og Kjeld Ove Hansen, som er fotograf og lydmand på Lars Engels’ dokumentarprogrammer. De kan det dér med at gå i ét med tapetet. Så jeg synes ikke, at det er der, man skal spare. Slet ikke når man tænker på, at nogle af de film, vi laver herinde, også skal kunne vises i en biograf.”

”Mange af de ansøgninger, jeg får, har en historie, de gerne vil fortælle, men det er meget sjældent, at de forholder sig til hvilken visuel stil, de vil fortælle i. Disse film er billeder af en handling, som journalisten har interesseret sig for. De er meget sjældent det omvendte: nemlig en handling i billeder. Og de bedste dokumentarfilm er ”en handling i billeder”, for at citere salig Theodor Christensen. Der kommer faktisk nogle rigtigt gode historier; men det er meget sjældent, at der kommer nogen, som forholder sig til, hvordan det skal se ud.”

BLANDINGSGENRER

Tror du, at dokumentarfilmen ville nå et større publikum og få større interesse, hvis man gjorde mere ud af den visuelle stil?

”Ja, og det er jo meget interessant, når Jørgen Leth og Lars Von Trier her i FILM snakker med hinanden omkring det at blande dokumentar og fiktion og bruge de bedste ting fra fiktionen i dokumentarfilmen og omvendt. Der synes jeg, at på børnedokumentarområdet er det meget gammeldags. Når man tænker på, hvad unger kan med deres mobiltelefoner, med deres visuelle grej, hvordan de kan lave 100 ting på én gang på computer osv., så er det da mærkeligt, at man lige præcis på børnefilmen og navnlig på børnedokumentarfilmen anvender en meget, meget traditionel stil og ikke tør bruge alle de visuelle ting, som ungerne faktisk kan – det er jo børnene, der mestrer

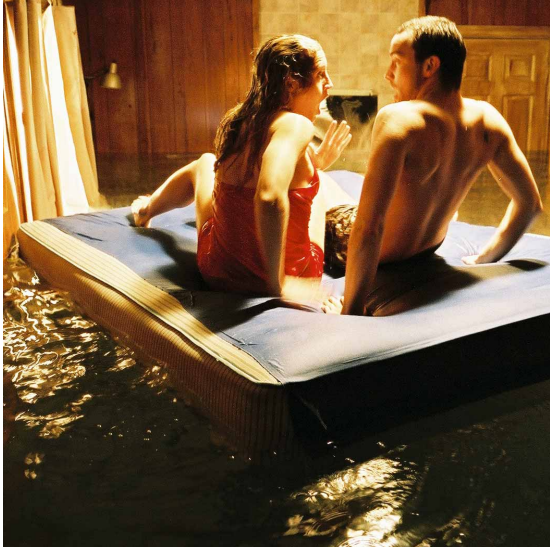
dem bedst. Vi har simpelthen et publikum, som vi undervurderer.”

”Hvis man f.eks. laver en dokumentarfilm om mobning, som vi har taget flere tilløb til, og som er noget af det allersværeste at filme, fordi det næsten altid er skjult – der er jeg sikker på, at man f.eks. kunne lave animationsscener. Det kunne medvirke til at gøre de ting, der er de allersværeste, til at forstå for børnene. Så ja, lige til vores målgruppe, der er blandingen af genrer helt oplagt.”

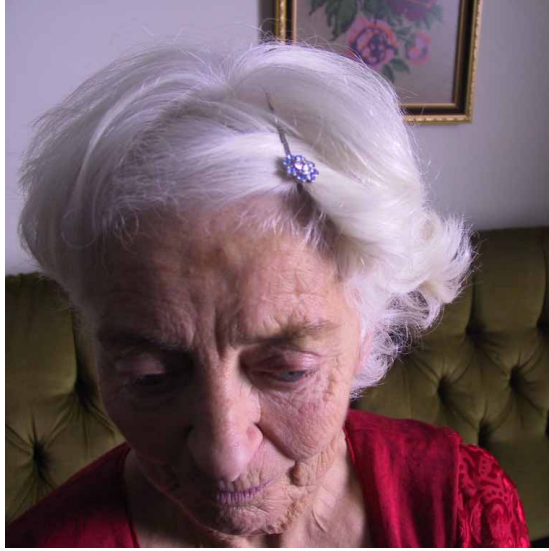
Har du eksempler?

”Ja. Gabriella Bier, som har gået på dokumentarlinien på den svenske filmskole, har lavet en film, der hedder *Sexan*, hvor hun ser tilbage på, hvordan hendes liv var, da hun gik i sjette klasse i den jødiske skole i Stockholm. Nu sidder hun som 35-årig og ser på sit gamle klassebillede og bliver nysgerrig efter at vide, hvordan de personer, hun gik i skole med, har det nu. Hvordan har de piger, som hun følte sig mobbet af, det. Dem møder hun, dem filmer hun, og de snakker om, hvordan de oplevede den tid. Der er nogle sekvenser i den film, som er animerede – i bedste MTV-stil og skidegodt! Nogen af problemstillingerne i den film er faktisk ret svære, men vha. animation og vha. den visuelle stil får filmen behandlet disse ting på en virkelig god måde. Men der er selvfølgelig noget, som holder folk tilbage: Hver gang man kigger på animation, bliver en film frygtelig dyr. I tilfældet med *Sexan*, som er 36 min. lang, er der imidlertid måske seks-syv min. animation, som gør at den film får et helt specielt visuelt look. Det er klart animationsdelen af den film, der har været det dyreste. Men den er det absolut værd.”

”Så derfor er det bare hit med nogle kroner til børnefilmen! For det er helt sikkert, at samtidig med at barndommen er den vigtigste periode i vores liv, så er de film, vi ser som børn, nogen vi husker fuldkommen klart og tydeligt. Filmoplevelser i barndommen er utroligt vigtige, og der har vi jo heldigvis et system hér i Danmark, hvor børnefilmen er sikret 25% af støttemidlerne. Og her i huset ved vi, at det er børne- og ungdomsfilmene vi kan gøre noget for” ■



1. *Burst Pipeline*. Foto: Joi Bjarnason



2. *While the Cat's Away*. Foto: Helena Jónsdóttir



3. *Vertebra - how a thought becomes a movement*. Foto: Milla Moilanen



7. *Rewind*. Foto: Märten Nilsson



8. *Thursday - all we really want to do is dance*. Foto: José Figueroa



9. *Regin smidur - une danse ballade*. Foto: Noam Griegst

10 TRIN MOD NORD

***Moving North* er titlen på en ny nordisk antologi af ti korte dansefilm. Initiativtagerne er danske Vibeke Vogel og norske Magne Antonsen. De tror begge, der findes et publikum til dans på levende billeder - det er et spørgsmål om kvalitet og om at finde det rigtige vindue.**

AF ANNA BRIDGWATER

En familie ankommer til et norsk træhus, hvor en ung pige sidder og venter. I dans udtrykker de ordløst deres sorg over en gammel mands død, inden de forsvinder ind i huset. I en anden scene griber færøske værtshusgæster hinanden i hænderne og kaster sig ud i en klassisk kædedans med rødder i 1200-tallets Frankrig. Et indkøbscenter bliver indtaget af to unge kvinder, der fylder rummet med deres frejdige dansetrin, indtil vagten smider dem på gaden.

Det er scener fra de i alt ti nordiske dansefilm, der

udgør serien *Moving North*. Serien er produceret i samarbejde mellem fem nordiske produktionsselskaber, med Vibeke Vogel fra Barok Film som hovedproducent. To år har filmene været undervejs, og nu står Vibeke Vogel med et færdigt projekt:

"Det, vi vil, er at lave interessante bud på kortfilm, som ikke primært bruger det talte sprog, men som bruger det kropslige. Det handler om at fortælle visuelt."

DANS ER FUNDAMENTAL

Der er langt fra folkedans til ballet. Men den nye antologi rummer begge dele. Og den forskellighed er typisk for hele antologien: Den finske *Vertebra* bruger videoens muligheder for at manipulere billeder. *Thursday* låner forstædernes og indkøbscentrenes grå, ensformige og trivielle socialrealistiske udtryk, og *Rewind* bruger en voice-over. Men serien fungerer i sin helhed, synes Vibeke Vogel. Efter hende mening har vellykkede dansefilm det fællestræk, at de har en særlig universalitet:

"Det mest banale for os alle er at stå på denne jord

og bevæge os og have en krop. Jeg kan godt lide det fundamentale ved det kropslige og ved bevægelsen," forklarer producenten og understreger, at dansefilm er mere end blot filmet dans. "Dansefilm er en syntese af to udtryk. Det er en rendyrkning af alt det, film er ud over det talte sprog. Dansefilm producerer betydning ud af bevægelse. Der, hvor jeg synes, det rykker, det er i forholdet mellem det kropslige og det billedlige."

Det er vigtigt for Vibeke Vogel at fremhæve, at der er stor forskel på dans på scene og dans på film. "Filmen fortæller hurtigere. Og alt det med at klippe og arbejde med nærbilleder, det kan være overvældende for en koreograf."

Trods genreens særlige udfordringer bliver dansefilmen ikke dyrket ret meget i Danmark, og der er langt mellem de nye titler. Men i Frankrig og Belgien eksisterer der miljøer, der tager dans på film meget alvorligt, BBC har en sendeflade udelukkende til genren, og flere andre landes tv-stationer har vist interesse for de nye dansefilm fra Norden.

"Der er en lille niche for det i udlandet, der er festi-



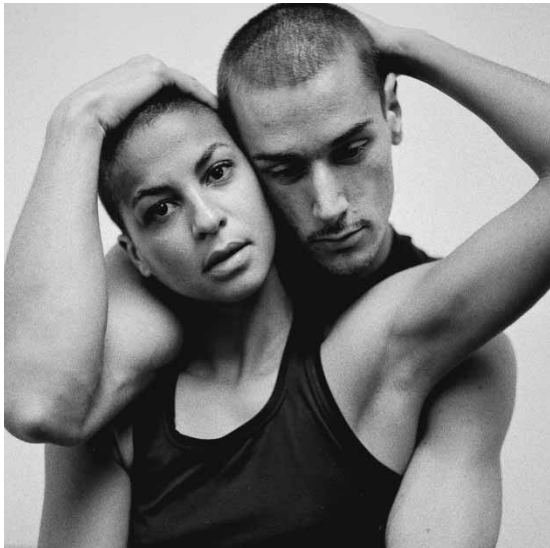
4. *Portrait*. Foto: Outi Rousu, Rauno Ronkainen



5. *The Radio Ballet*. Foto: Jan Bull



6. *To the House*. Foto: Ketil Bruun Andersen



10. *Urge*. Foto: Noam Griegst

1. *Burst Pipeline* / Reynir Lyngdal / Island / I et soveværelse skændes et par over et vandrør, der er sprunget læk. Teknisk er der brugt eksploderende vandbeholdere og trampoliner. Visuelle henvisninger til kampsport og tegneserier.
2. *While the Cat's Away* / Helena Jonsdottir and Unnur Osp Stefansdottir / Island / Mens den unge, pedantiske datter er på arbejde, forvandles hendes gamle mor til en vild danser, som bruger hele den trange lejlighed som sin scene. En hjertevarm komedie om fordomme, selvværd og drømme, der går i opfyldelse.
3. *Vertebra - how a thought becomes a movement* / Milla Moilanen / Finland / animation. Videnskabeligt materiale er brugt i studier af bevægelse, form og rytmer i den menneskelige krop.
4. *Portrait* / Saara Cantell / Finland / Et ægtepar skændes hos en portrætfotograf. En tragikomisk farce om facader og de barske sandheder i et forhold.
5. *The Radio Ballet* / Per-Ivar Jensen / Norge / Et ældre ægtepar lytter til radioen, som udsender Radio Balletens danseopførelse af et eventyr. Fortællingen er som en kinesisk æske, og den handler om kærlighed til dans og musik.
6. *To the House* / Dag Johan Haugerud og Kajsa Næss / Norge / En ung pige oplever, at hendes bedstefar dør, samme dag som hun fylder 15. Det er tid til en sær familiesammenkomst. Familiemedlemmernes personligheder og spændingerne mellem dem udtrykkes gennem koreograferede bevægelser og dans, set fra pigens pov.
7. *Rewind* / Mårten Nilsson / Sverige / Hvad var det nøjagtigt, der skete, den dag Henry flyttede ind i sit nye hus? Et hus, otte dansere og et kamera.
8. *Thursday - all we really want to do is dance* / Minna Krook og Lisa Spets / Sverige / To unge kvinder er besat af dans og pjækker fra hverdagens forpligtelser, fordi "det eneste vi har lyst til, er at danse". I en humoristisk tone viser denne film, hvad der sker, når kvindernes skæve opfattelse af virkeligheden møder livet i storcentret.
9. *Regin smidur - une danse ballade* / Katrin Ottarsdottir / Danmark / En dans fra det 12. århundredes Frankrig. Engang var dansen populær over hele Vesteuropa. Men kun på de fjerne Færøer har dansen overlevet som en levende tradition. Det er en subjektiv tolkning af kædedansen. Gennem intense og rå billeder, lyd og klip, fanger filmen dansens ånd og glæde, som nærmer sig trance og ekstase.
10. *Urge* / Ulrik Wivel / Danmark / Fire dansere - et rum / Denne film er dans for kamera i ren og subtil form. To klassiske og to moderne dansere optræder i en rytme, der skabes et sted mellem bevægelse, musik, billedkomposition og klip.

vals og et miljø omkring det. Nogle af verdens mest markante koreografer laver ligeså tit værker for film, som for scenen, fx Edouard Lock, Wim Vanderkeybus m.fl."

Engang i senfirserne og de tidlige 90ere, var den brede adgang til videomediet forholdsvis nyt, MTV fascinerede og inspirerede, og kunstnere fra andre medier eksperimenterede med det i videoens muligheder. Dengang opstod der en helt ny genre, "video dance", som levede sit eget liv under videokunstens paraply og blev dyrket på festivals. Og en af dem, der brændte for video dance, var netop Vibeke Vogel.

Vibeke Vogel er klar over, at mange ser dansefilm som tom, svært forståelig æstetik. "Billedet er, at dans og dansefilm ikke kommunikerer," indrømmer hun. Da Vibeke Vogel mødtes med en tv-redaktør for at tale om dansefilmene, afviste han helt spontant tanken om dans på tv, fortæller hun. Men vedkommendes modstand blev vendt til begejstring, da han så, at en dansefilm både kan fortælle en historie og appellere til følelserne.

INGEN SIKRE SÆLLERTER

Men måske var den redaktør bare gammeldags. For nutidens seere løber ikke nødvendigvis skrigende væk ved synet af dansefilm på tv, mener Vibeke Vogel. "MTV har betydet, at folk er vant til at se på dans og film, der ikke er båret af det talte sprog og traditionel fortælling. Musicals har pludselig fået en revival med

Moulin Rouge, Evita, Dancer in the Dark og *Chicago*. Det havde været utænkeligt for 10 år siden, at folk på lærredet pludselig brød ud i sang."

Alligevel har moderne dans ikke noget stort publikum, erkender Vibeke Vogel: "Der er et publikum til dans, men det er et meget indviet publikum, så danserne er interesseret i at komme ud til et bredere publikum." For at overvinde alle fordomme om moderne dans, skal *Moving North* ikke præsenteres som dansefilm: "De bliver lanceret som kortfilm. Så tror jeg, at de kan nå ud til et meget bredere publikum." Det mest almindelige bliver, at man ser dem hver for sig. Det er voldsomt at se dem alle ti ud i et stræk. Dansefilm og alle mulige andre kortfilm mangler et vindue. Men her er der 10 gode kortfilm, som man kan bruge alle mulige steder i programfladen."

Foreløbig har det ufærdige projekt været præsenteret på den biennale festival og marked "Dance Scene" i Monaco, hvor reaktionerne var meget positive. Vibeke Vogel arbejder også på at få lavet filmkopier af de danske bidrag til *Moving North*, så de kan køre som forfilm i biografene. Allerede nu kører et af de finske bidrag, *Vertebra*, som forfilm i Finland.

TUNG PRODUKTION

Mere end to år har *Moving North* været undervejs, siden Vogel sammen med Magne Antonsen fra Senter for Dansekunst i Oslo tog initiativet til projektet. Første etape var et seminar for nordiske koreografer, dansere og film-

folk i 2001 i Nordscen's regi, en institution som har været Baroks tætte samarbejdspartner under hele forløbet. Her blev projektet "Nordisk dans for kamera" formuleret. Efter seminaret modtog Barok Film 120 ansøgninger fra de fem nordiske lande, som blev vurderet af en internationalt sammensat komite, der udvalgte fire projekter fra hver af de fem lande. Hvert projekt fik 20.000 kr. og klippefaciliteter til at producere en færdigklippet pilot samt et manus. Og så blev der udviklet på livet løs i to måneder. Ud af de 20 pilotfilm blev der udvalgt de 10 projekter, der udgør *Moving North*.

Projektet har været en produktionsmæssig udfordring. Kernen i *Moving North's* økonomi er, at hvert lands filminstitut og en tv-station har støttet projektet. Udover pengene fra filminstitutionerne og tv er budgettet et kludetæppe af penge fra bl.a. Media og fonde under Nordisk Ministerråd. I alt har projektet kostet seks millioner kroner, filmene tegner sig for fire en halv million.

"Vi kunne lige så godt have lavet en spillefilm," griner Vibeke Vogel. Hun er sikker på, der er råstof nok til flere vellykkede dansefilm, for der er et frodigt danse-miljø i Danmark. Dansere og koreografer står ikke længere i kø for at rejse til udlandet for at få noget at lave. "Talentet er der i Norden nu," siger Vogel ■

MOVING NORTH har premiere i Park Bio 25. april og indgår senere i Det Danske Filminstituts distribution.

Fem hjerteslag er fem dokumentarfilm med hjertet som fælles tema. Fem unge instruktører med fremmed baggrund er blevet inviteret til at give deres bud på et stort og vigtigt øjeblik i et menneskes liv. Det er der kommet fem meget forskellige og eksperimenterende film ud af.

AF NATHALIE PADE

”Altså, vi vil gerne undgå ordet indvandrer,” lyder det indtrængende fra Sfinx Films kontorer i Sølvgade. Her har Annette Mari Olsen og Katia Forbert Petersen brugt det sidste års tid på at koordinere arbejdet for fem unge instruktører med *Fem hjerteslag*. Projektet er støttet af Det Danske Filminstitut og har filminstruktør Reza Parsa og manuskriptforfatter Johan Bergman Lindfors som idé-bagmænd. Instruktøren Sami Saif har fungeret som dramaturgisk konsulent.

”Vi har længe gerne villet lave et modbillede til det gængse medie billede af indvandrere,” siger de to producere, som selv har fremmed blod i årerne – Annette Mari Olsen som polsk-dansk iraner, og Katia Forbert Petersen som politisk flygtning fra Polen. Med *Fem hjerteslag* har Sfinx fungeret som fødsels-hjælper for unge instruktører med fem meget forskellige dokumentarfilm tæt på deres egen virkelighed – uden fokus på indvandreremaet, men med kulturforskelle som en markør.

”Hensigten er, at vi om nogle år ser danske film med mørke ansigter uden at andre os,” siger de to producere. Derfor er der opsat et sæt regler i arbejdet med filmene: ingen taxachauffører, kioskejere eller storfamilier.

Ingen fordomsfulde klichéer relateret til andre kulturer, hedder det i oplægget.

Og instruktørerne selv har oplevet begrænsningen som en befrielse.

”Fordi formålet er at vise mennesker, der tilfældigvis er mørkhårede – uden at det bliver et tema i sig selv,” siger Manyar Parwani, en af instruktørerne bag filmen *Avation*.

May el-Toukhy, instruktør af filmen *Min velsigende bror* siger, at hun som filmskaber med en fremmed baggrund nødvendigvis har måttet forholde sig til spørgsmålet om etnisk identitet “fordi man på lige fod med at blive spurgt om, hvad man laver, bliver spurgt om, hvor man kommer fra,” som hun siger. Derfor finder man i hendes film en billedlig hentydning til hendes egyptiske baggrund, uden det har direkte forbindelse med filmens omdrejningspunkt: broderen, og hendes eget forhold til ham.

”Det er et forsøg på at række ud over det navlebeskuende og en antydning af, at der også ligger en

søgen efter identitet i det at forholde sig til sin etniske baggrund”, siger hun. Det, der er filmens tema: at finde et ståsted i tilværelsen igennem det at få stille en diagnose, er en anden måde at søge efter identitet på.

”Vi vil vel dybest set alle gerne rubriceres og høre til, og det kan man jo søge på mange måder. For mennesker med anden etnisk baggrund, kan det at være sig sin kulturarv bevidst og trygheden i at vide man tilhører en gruppe også være en måde at søge ståsted og tilhørsforhold på,” siger hun.

Dermed er vanskeligheden ved overhovedet at omgå indvandrer-temaet anslået. For selvom de unge instruktører har skullet finde hver en hovedperson og skildre “et stort øjeblik i personens liv,” som det hedder i manifestet, så er disse hovedpersoner nødvendigvis forankret i deres kulturelle baggrund. Og det kan mærkes i alle filmene, som har hver deres specifikke billedsprog og tone. I hver film har hovedpersonens historie dikteret produktionsvilkårene.

DET ULOGISKE INSTRUMENT

Arun Sharma er af indisk oprindelse og opvokset i England, hvor han også har studeret filmvidenskab og produktion. I Danmark har han flere produktioner bag sig fra Filmværkstedet i Haderslev. Han er for tiden i Burma og indspille en ny film. Manuskriptet til *Det Ulogiske Instrument* er skrevet sammen med italieneren Alessandro Canossa.

Filmen skildrer hvorledes et instrument – bandoneonen, som er en lille harmonika – bliver italieneren Paolos livline i forhold til kæresten, Katrine og hendes sygdom. Hun har fået konstateret lymfekræft, og man ser hende på hospitalet, hvor hun ikke kan udholde de “sørgelige blikke” fra de besøgende, og derfor anskaffer en pruttepude. Paolo udforsker musikken og instrumentet, alene og i mødet med andre musikere, mens billedet panorerer fra Paolo på badeværelset med instrumentet på knæene over til Katrine i stuen og på hospitalet. Den overdådige latinske harmonikamusik og tangorytmerne akkompagnerer Paolo og Katrines kamp mod sygdommen, og humoren er et bærende element i deres samliv og adskillelse. “Musikken giver mig kræfter til at tage mig af Katrine,” siger Paolo.

Bandoneonen er et overlevelsesinstrument i denne dokumentarfilm, som i en sammenkobling af musikken

og det visuelle udtryk nedbryder grænsen mellem dokumentar og fiktion.

IT'S ALL GOOD

Mahi Rahgozar er født i Teheran og kom til Danmark i 1988 sammen med sin familie. Hun er uddannet filmklipper fra Den Danske Filmskole.

Filmen handler om instruktørens iranske veninde, Ati, som netop har afsluttet jurastudiet og har fundet ansættelse hos Kammeradvokaten. Hendes drøm er at blive Højesteretsdommer og leve et liv i sus og dus i et Strandvejspalæ. Hun har netop sagt nej til et attraktivt jobtilbud i New York, fordi hun ikke ville kunne have sine hunde med. Men hun må alligevel skille sig af med sine kære venner, da hun får en ny flot lejlighed på Langelinje. Filmen viser en stærk og temperamentsfuld pige, der ved, hvad hun vil – men som heller ikke er bange for at vise sine følelser for åbent kamera. Hun taler åbenhjertigt til veninden og lukker døren op til sit liv. Et liv som ansvarlig voksen, hvor der også skal være plads til sjov og hundeklipning – en ubetalelig scene i filmen viser Ati hos frisøren, mens hendes puddelhund er under saksen hos hundefrisøren. Mobiltelefonen stemmer i med fyrig mavedansermusik og Ati kommenterer: ‘Rigtig perkermusik’.

Flere steder i filmen forholder Ati sig direkte til det at være fremmed, når hun enten udtaler stærke meninger om islamisk hykleri eller koketterer med sin identitet som “perker”. Ati er overbevist om, at hun nok skal nå sine mål. Det hedder ikke ‘hvis’, men “når jeg får mand og børn” – og det er tydeligt, at Ati er vant til at færdes i de bedre kredse og have råd til det meste. Hvilket hendes besøg i en luksus *pet shop* i London vidner om.

Mahi Rahgozar: “Jeg har forholdt mig aktivt til indvandrer-temaet – for det fylder. Efter at have gået på Filmskolen med de samme mennesker i fire år, oplever jeg stadig at nogle af dem spørger mig: “Nå, skal dine forældre så bestemme, hvem du skal giftes med?” Man bliver mindet om sin baggrund konstant, og Danmark bliver mere og mere racistisk. Derfor er spørgsmålet ikke til at komme udenom.”

”Samtidig har jeg den her iranske veninde, som vil være Højesteretsdommer. Og hun kendetegner den typiske iranske kvinde, som er ambitiøs, veluddannet

IKKE ET ORD OM INDVANDRERE

og sætter sig høje mål. I Iran ville hun ikke være noget specielt - men i Danmark bliver hun et modbillede til fordømmen om kioskejeren og taxachaufføren. Hun udfordrer Janteloven ved at sige: "Jeg har et godt job, som jeg er stolt af. Det går jeg ikke og skammer mig over."

AVATION

Manyar I. Parwani kom til Danmark fra Afghanistan som ti-årig og Faisal N. Butt har pakistanske rødder, men har boet i Danmark hele sit liv.

De to instruktører har lavet film på Filmværkstedet i Haderslev.

"Avation" er et ord, som drengen Halil engang indgraverede på et træ i Grib Skov, hvor en flok unge venner var på telttur. Han vidste ikke, hvad det betød, men sagde til sin ven Manyar: "Du kan jo bruge det engang i en film." Og det er nøjagtig hvad Manyar har gjort. I sorg over kammeraten Halils selvmord drager han af sted med et kamera og vennen Navid til Tyrkiet, hvor Halil er begravet i den landsby, han kommer fra, for at forsone sig med vennens død. For Manyar er rejsen en nødvendig pilgrimsfærd i sin egen sjæls indre, en insisteren på, at Halils død ikke skal have været forgæves.

Navid og Manyar skændes, græder og slås på et hotelværelse i Ankara. "Hvorfor reagerede du ikke, når du aldrig havde set ham sådan før?" spørger Manyar Navid, som mødte Halil på gaden den aften, han begik selvmord. Manyar slås med en skyldfølelse, som endnu ikke har forladt ham, da han er færdig med filmen.

Navid indrømmer, at han undgik Halil den aften. "Når folk snakkede dårligt om ham, grinede jeg bare og sagde: "Ja, sådan er Halil" - selvom jeg havde kendt ham i ti år."

I den stemningsmættede *road movie* følger man de to venners kamp for at komme overens med sig selv og sone den skyld, som de føler over at have svigtet Halil - og deres frygt for, at det alligevel ikke skal lykkes: "Hvad nu hvis det ikke går væk, når jeg står ved hans grav og stadig føler mig tung her," siger Manyar og peger på sit mellemgulv.

Manyar I. Parwani: "Jeg stod ved den grav og følte mig enormt flov. Stå dér og sige noget, efter at han er død. Det var ikke forløsende for mig, selvom graven var målet for rejsen. Men jeg fandt Navid igen. Udgangspunktet for filmen var at lære Navid, at man ikke må svigte sine venner. Men det handlede mindst lige så meget om, at jeg ikke selv kunne acceptere, hvad der var sket."

"For Navid var det enormt hårdt, da hans mor døde af kræft. Hun stod for alle de værdier, vi svigtede i forhold til Halil: Respekt og omsorg for dem, man elsker". Manyar Parwani fortæller, at Navid græd, da han så filmen.

MIN VELSIGNEDE BROR

May el-Toukhy er opvokset i Danmark som barn af en dansk mor og en egyptisk far. Hun er uddannet fra Statens Teaterskoles produktionslinje og har skrevet både teaterforestillinger og kortfilm på Filmværkstedet i København.

Filmene skildrer et søskendeforhold mellem en store søster - instruktøren selv - og hendes lillebror, Magdi, begge i midten af tyverne og tæt forbundne. Magdi har gennemlevet voldsomme psykiske op- og nedture, nu vil han søge hjælp i behandlersystemet.

Søsteren følger ham, med håndholdt kamera, i hans søgen efter et ståsted, og tilskynder til, at han får stillet

en diagnose. Hun reagerer på, at han undviger, og anklager ham for at bruge sin sygdom som undskyldning, uden at han vil stå til ansvar i sidste ende. Broderen svarer, at han har forelsket sig. Dermed opstår en konflikt mellem bror og søster. Fra at være betragteren bag kameraet, kommer instruktøren og søsteren under angreb, og pludselig er nerven i forholdet blotlagt, som tændsatsen til en bombe.

Søsteren træder i karakter som den sårbare, i sin angst for at miste intimiteten imellem dem, og kontrollen over broderen. "Det ligger dybt i mig at passe på dig," siger hun, men Magdi afviser hende. "Jeg vil ikke tage medicin for et problem, der handler om kærlighed," siger han og anklager søsteren for ikke at have været der for ham, da han havde brug for det. Omvendt gør hans nye forelskelse, at hun står alene. Broderen har fundet sig en pige, med hvem han har tænkt sig at lave "et kæmpe privat rum, hvor der ikke er plads til vrede mennesker." Det fremgår snart, at søsteren og broderen må gå adskilte veje frem mod en identitet og erkendelse.

May el-Toukhy: "Historien forvandlede sig og blev til en anden, end jeg havde forestillet mig - og jeg måtte bare følge med. Fra at handle om Magdis psykiatriske behandling blev det til en film om en bror og en søster, der bliver voksne. Jeg har genvundet kontrollen i klippeprocessen, og filmen kommer til at handle mindst lige så meget om mig selv, som om min bror. Den er et punktnedslag i et søskendeforhold."

"Udgangspunktet var, at jeg kender mange unge, som har svært ved at finde et ståsted og en mening med livet - som har haft depressioner og neuroser. Det slog mig, at det at blive syg også kan være en måde at forholde sig til verden på. Det at få en diagnose kan være et ståsted i livet. Men i filmen må Magdi erkende, at det ikke er løsningen for ham - og kaster samtidig sin søster ud i en konflikt. Hun bliver bange for at miste ham, men er nødt til at give slip."

BELAS DUKKEHUS

Paula Oropeza er fra Venezuela og har en uddannelse i visuel kommunikation fra Madriids universitet. I Danmark har hun arbejdet med filmgrafik og animation.

Filmene er en monolog, fortalt af Bela, en herboende venezuelansk kvinde, som har mistet sit barn. I rolige, smukke billeder, fortælles om Belas tab - og hun fortæller selv historien til sin fraværende datter, mens hun bygger et dukkehus. Filmene er en slags rejse ind i fortidens smerte og genoplevelsen af det indkapslede tab. Da rejsen er slut, står dukkehuset færdigt. Filmene er den eneste af de fem, hvor der ikke tales dansk. Bela taler spansk, men bor i Danmark, hvor hun har genfundet en kærlighed og ny tro på livet.

Paula Oropeza: "Dukkehuset var min idé, for at Bela kunne glemme sig selv undervejs. At lade Bela fortælle sin historie henvendt til den afdøde datter var en måde at genskabe hendes indre univers på. Vi lavede filmene på tre dage, hvor vi optog om dagen, og jeg sov hos hende om natten. For hende blev det en slags terapeutisk proces, hvor hun undervejs fik bearbejdet sin sorg."

"Mit tema er universelt - og tæt på mig selv som kvinde og mor, da jeg selv kender angsten for at miste mit barn" ■

FEM HJERTESLAG har premiere i Cinemateket 26. april og indgår i Det Danske Filminstituts distribution.



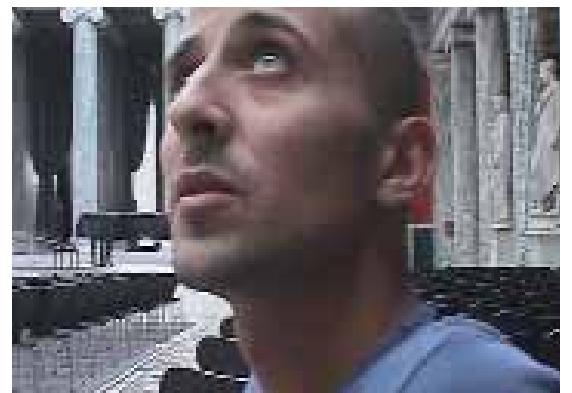
Det ulogiske instrument. Foto: Katia Forbert Petersen



It's all good. Foto: Katia Forbert Petersen



Avation. Foto: Katia Forbert Petersen



Min velsignede bror. Foto: Katia Forbert Petersen



Belas dukkehus. Foto: Katia Forbert Petersen

16 FILMFOLK / 16 MÅNEDER



Julie Bille og Lise Saxtrup. Foto: Caroline Baclig Smith

For 16 måneder siden 'optog', de nu afgående medlemmer fra Super16's første årgang 16 nye instruktører og producere. For nylig lagde Empire Bio biografier til en vellykket eftermiddag, da vi - anden årgang - viste vores nyeste produktioner.

AF LISE SAXTRUP
PRODUCER I SUPER16

Vi afgør i øjeblikket, hvad næste skridt for Super16 er. Vi ved, at nye folk skal videreføre foreningens virke, når vi er færdige, men hvem, hvordan og præcist fra hvornår har vi ikke besluttet. Vi er i gang med at forberede vores næste - og måske sidste - produktion som Super16-medlemmer. Hvis vi skal have en afslutningsfilm i efteråret 2004, er det ikke for tidligt at arbejde på finansieringen nu. Eller hold, historie og makkerpar.

"Super16 er et forum, hvor evnen til at samarbejde er vigtigst. Det gælder både samarbejdet omkring at få foreningen til at fungere, men selvfølgelig i høj grad samarbejdet med produceren. I Super16 har jeg mulighed for at prøve fortælle-mæssige og visuelle ideer af i praksis. Jeg har mulighed for at finde ud af, med hvem og hvordan jeg arbejder bedst. Jeg har allerede lavet en hel del produktioner og har ikke brug for en egentlig filmuddannelse, men derimod et sted, hvor jeg kan udvikle det, jeg har fundet ud af, at jeg interesserer mig for og blive bedre til det, jeg har svært ved," siger Julie Bille, som er en af Super16's otte instruktører.

COOL GIRL

Julie har arbejdet sammen med undertegnede (en af foreningens otte producere) på kortfilmen *Cool Girl* - en musical og et eventyr om ungdom og

frihed. Udgangspunktet for vores samarbejde var, at realiseringen af filmfortællingen er et fælles projekt. Derfor havde historien også høj prioritet for os begge og ud fra en fælles idé og tæt samarbejde, skrev Julie historien over to numre af den danske popgruppe *Superheroes*.

Fordi Super16's produktioner foreløbig er no-budget og derfor 'mangler' en del af producerens arbejde, og fordi ressourcerne i produktionerne er al vores fritid, er engagementet og nysgerrigheden efter at se det endelige resultat hele drivkraften. Jeg har et stort behov for bl.a. at have indflydelse på, hvad og hvordan vi fortæller og på udtrykket. Vi var fra starten enige om en masse ting - at vi ikke ville lave en realistisk fortælling i et realistisk univers. Det har været en ret stor mundfuld, selv om den kun er 10 minutter lang. Til gengæld har vi fundet ud af, at vi er rigtig gode til nogle ting sammen, og at vi for eksempel begge to slet ikke er færdige med at arbejde med musik som et bærende element i film.

VEKSELVIRKNING

I Super16 producerer vi film i vekselvirkning med, at vi får undervisning i alt fra finansiering, bogføring og personlig instruktion, til dramaturgi, film-musik og forhandlingsteknik. Underviserne spænder vidt og tæller blandt mange andre dramaturgen Trine Breum og Morten Fisker, jurist på Nimbus Film, produktionsleder og producer i Nordisk Film Marianne Christensen og instruktør Tómas Gíslason. I lang tid har vi kun kunne honorere underviserne med et par flasker vin. Men i løbet af efteråret har vi fået fondsmidler fra blandt andre Danske Instruktører og Nordisk Film Fonden og har derfor mulighed for at andet end dejlige dråber for den uundværlige undervisning. Vi har også modtaget støtte fra Dansk Skuespillerforbund, så skuespillerne i vores seneste film får løn.

MASSEHJÆLP

Super16 har et lille kontor hos Nordisk Film, der har huset os i de 3 år, foreningen har fungeret. Og ellers er der nærmest ikke det produktionsselskab, der ikke på en eller anden måde stifter bekendtskab med os. Det hænger selvfølgelig sammen med, at der heldigvis sidder folk i den danske filmbranche, der er lige så nysgerrige som os selv efter at se, hvad det egentlig er, vi laver. Og som hjælper os med konsulentbi-

stand, udstyr og produktionsfaciliteter. Uden dem kunne Super16 slet ikke lade sig gøre, fordi vi ellers kun har de penge at producere for, som vi kan hive ud af privatbudgettet.

Men no-budget-produktion eller ej - det er imponerende, hvad vi faktisk kan få op at stå, selv om det ofte er et utaknemmeligt arbejde og et stort puslespil, at sætte en produktion sammen med et godt hold og det nødvendige udstyr, når vores udgangspunkt er så godt som ingenting.

NETVÆRK

Men det kan også kun lade sig gøre, fordi vi har et netværk - både under produktionerne, men også til hverdag. Vi er 16 mennesker, der hver især har vores venner, kontakter og erfaringer. Derfor er der heller ikke særlig langt til løsninger og ideer. Det er en af hovedprioriteterne i foreningen at bakke hinanden op og at finde hjælp, når vi ikke kunne overskue arbejdet med at holde

en forening som vores i gang. Derfor har Julie Bille blandt andet stået for at tage kontakt til Københavns Universitets Institut for Film- og Medievidenskab, for at finde folk, der har lyst til at kombinere deres studier med praktisk erfaring. I dag sidder Camilla Ramonn og arbejder med at få vores film på internationale festivaler. Derfor er Julie Billes første Super16-film *Candela* (2002), som hun lavede med produceren Peter Anthony blev vist ved Film Festival Rotterdam (22. januar - 2. februar 2003). Herudover bidrager praktikhungrende studerende fra universitetet på nærmest samtlige i gangværende Super16-film ■

COOL GIRL / INST. Julie Bille PROD. Lise Saxtrup
ORKIDEEN / INST. Morten Hartz Kaplers PROD. Peter Anthony
FANGEN / INST. Nønne Rosenring PROD. Astrid Hytten
LAUGES KAT INST. Christina Rosendahl PROD. Mette Ejlersen
DEN ANDEN PIGE / INST. Martin Barnewitz PROD. Signe Rasmussen
SMÅ MÆND STORE PROBLEMER INST. Parminder Singh PROD. Stine Hamburger
DANI / INST. Ulrik Wivel PROD. Lea Christensen



Cool Girl. Foto: Caroline Baclig Smith



rooooooskilde af Morten Boesdal og Jens Birkholm. Framegrab

Blot et stenkast fra byggepladsen, hvor Filmby Århus til august 2003 slår dørene op til et jysk, professionelt filmmiljø i vækst, finder man Århus Filmværksted, der lægger hus til et nyt uddannelsesprojekt for unge filminstruktører og producere. Gruppen hedder Super8, og er en århusiansk pendant til Super16.

AF MORTEN BOESDAL
FORMAND FOR SUPERS8

Vi stjal ideen fra Super16. Vi var i forvejen en håndfuld filmnørder, der havde hjulpet hinanden, så vi tænkte: Det kan vi da også gøre. Vi var selv blevet afvist på filmskolen, og havde brug for undervisning fra den etablerede filmbranche. Jeg selv havde i årevis lavet film med min enmandshær. Super8 gav mig muligheden for i fællesskab med andre at udvikle mig i mere professionel retning.

I Super8 er vi en fast gruppe, der hele tiden vurderer os selv fagligt, og sammen løser de problemer, der opstår hen ad vejen. Og det er en både fantastisk og privilegeret oplevelse, at man den ene uge kan bande over et manuskript, der er gået i stå, og så ugen efter sidde over for manuskriptguruen Mogens Rukov og få mulighed for at drøfte det hele grundigt igennem med ham.

For mit eget vedkommende har

Super8 betydet hurtigere udvikling. Bare i løbet af det første år er det blevet til to meget forskellige film: *Kraftedeme*, en fiktiv film om cancer, bygget over dokumentarisk småfilm fra 70'erne. Den anden film, *rooooooskilde*, er en humoristisk dokumentation iblandet fiktionselementer fra Roskildefestivalens våde, skæve og voldsomme verden. Det er hele to film, jeg har fået fra hånden – i modsætning til en professionel karriere som instruktør, hvor der oftest går flere år imellem bevillingerne.

Vi har det særlige "problem", at vi har valgt at bo i Århus. Skønt det er almindeligt kendt, at vil man noget seriøst i filmbranchen – så flytter man til København. Men vi tror på de historier, vi kan fortælle fra vores eget miljø. Vi mener, det er vigtigt, at livet uden for hovedstaden også bliver fortalt. At der laves film, hvor sproget ikke er københavnsk. Å la svenske "film i vest", hvor *fucking Troldhättan* har skabt ny god stil.

FILMSKOLEN II ?

For os er Super8 samtidig et brud med de gængse kunstneriske uddannelsesmiljøer; hvor unge ikke bare bliver uddannet, men også opdraget til at fungere inden for bestemte institutioners snævre rammer. Vi forsøger at gøre op med traditionerne og selv kæmpe os vej. Forhåbentlig kan vi bane vejen for nye metoder og nye syn. Vi er i hvert fald tilfredse med at uddanne os på vores egen fleksible facon, fordi det giver os

GØR DET SELV I ÅRHUS

plads, og fordi vi selv tager ansvaret. Det giver os også en hårdt tilkæmpet fornemmelse for, hvad det kræver at lave film. Konceptet er at tage ansvar for sin egen udvikling, og vi inviterer selv de undervisere, vi gerne vil have.

Vi ringer typisk til folk fra DFI-bogen, og præsenterer os. Og vi har mødt en enorm *goodwill* fra professionelle filmfolk, som har stillet deres ekspertise og kontakter til rådighed. De har sågar brugt hele dage på at tage til Århus for at diskutere semesterproduktioner. Og det er uden løn. Hvis vi kunne, havde vi med glæde betalt for deres kompetence; men vi er taknemmelige for, at det ikke er nødvendigt at lade kroner og ører stå i forvejen for at lære noget.

PROBLEM ELLER UDFORDRING

Super8 har nu fungeret i 1? år. Et problem, vi har oplevet, er markedsføring. Det lyder naivt; men vi har nok været for optagede af at lave film. Vi prøver nu en mere aggressiv strategi med pressemeddelelser, interviews, slikposer og hjemmesider for at vores film kan nå et større publikum. Fordi vi skal gøre alt selv, er det først nu, vi ser den enorme betydning af PR. Og det er spændende at prøve, det tager bare så irriterende lang tid, når det, vi nu vil, er at lave film ■

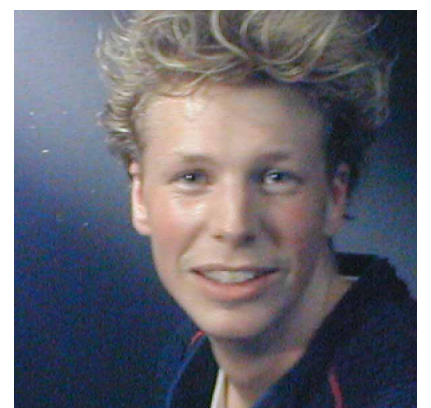
INSTRUKTØRER Morten Boesdal / Morten Lundgaard / Nikolai Feifer / Henrik Vestergaard
PRODUCERE Line Daugbjerg Christensen / Line Aamand Hansen / Anne Ellemann / Melek Caglar

UDDANNELSESFORLØB Super8 består af 4 instruktører og 4 producere. Ud fra et 3-årigt forløb har medlemmerne forpligtet sig til selv at skaffe den egentlige undervisning til gruppen. Samt parvis lave en film hvert halve år med det formål at udvikle vores kreative samarbejde.

ØKONOMI Super8 kan ikke støtte alle produktioner. Derfor må gruppen selv skaffe den eksterne finansiering. Århus Filmværksted har garanteret hele gruppen et carte blanche til at booke udstyr, redigering og mandskab hos dem. Derudover har Den Vestdanske Filmpulje doneret 100.000 kr. til brug i forbindelse med produktioner og undervisere.

NETVÆRK Super8 benytter sig primært af gratis arbejdskraft. Til gengæld kan gruppen tilbyde seriøse opgaver til teknikere, der ude i den kommercielle branche blot er volontører, runnere eller assistent-assistenten. På Super8s film får de A-funktioner. De kører kamera. De klipper, laver lyd og lys. På den måde er Super8 også med til at uddanne kommende filmarbejdere.

ARBEJDSVILKÅR I Super8 sætter man selv sine ambitioner. Alle har enten arbejde eller anden skole ved siden af.



Morten Boesdal. Framegrab

CIRKUS- FILM



Klovnen (A. W. Sandberg 1917) var en af Nordisk Films Kompagnis største publikumstræffere. Her krakelerer masken for klovnen Joe Higgins (Valdemar Psilander). Det er svært at være ægte i livets cirkus - især da, når en abe - som plakaten annoncerer - er "almost human".



Den hvide Rytterske (Alfred Cohn 1915). Efter Alfred Linds succes med *De fire Djævle* (Alfred Lind, Carl Rosenbaum og Robert Dinesen 1911) og *Den flyvende Cirkus*, som Nordisk Films Kompagni købte rettighederne til, byggede selskabet i 1912 en permanent cirkusscene i Valby. Billedet er fra optagelserne til *Den hvide Rytterske* (Alfred Cohn 1915). Foto udlånt af DFI/Billed- & Plakatarkiv.

AF ESSEN KROHN
MAG. ART. / DFI, MUSEUM & CINEMATEK / FORSKNING

I tiden omkring den Første Verdenskrig havde Danmark uhørt succes med filmproduktion. Nordisk Films Kompagni var et af verdens største filmfirmaer med den store stjerne Valdemar Psilander. Her arbejdede også Carl Th. Dreyer fra 1913, først som manuskriptforfatter senere som instruktør. Asta Nielsen, den senere så forgudede "die Asta", havde sin debut i *Afgrunden* (Urban Gad, 1910). Og Benjamin Christensen skrev, spillede og instruerede *Det Hemmelighedsfulde X* (1914) og *Hævnens Nat* (1916). De tre har lagt navne til Cinematekets tre biografale.

Nu giver Det Danske Filminstitut mulighed for at genopleve, og måske genoplive, den danske stumfilm. Flere midler til Filmarkivet og nye medier gør det muligt. Der er foreløbig kommet tre udgivelser på dvd: en med 70 korte dokumentarfilm fra perioden 1899-1913 (omtalt i FILM #23); en med Carl Th. Dreyers *Der var Engang* (1922) - se s.34. Den tredje udgivelse er to film instrueret af Alfred Lind fra selskabet Skandinavisk-Russiske Handelshus: *Den flyvende Cirkus* (1912) og *Bjørnetæmmeren* (1912).

Efter min mening er man ofte ret nøjet, når man i dag ser stumfilm - måske ud fra bedste intentioner. Man forsøger at finde "den gode historie". Man prøver at overse den tilsyneladende primitive teknik, og man afviser skuespillets sære manerer som blot et udtryk for den mangler, det er at være uden talens brug. Ja, alt hvad der i grunden er særegent, støder man væk - for det her er vigtigt: Det er jo vores kulturarv. Men på den måde, just fordi man så desperat ønsker at se, ser man i grunden ingenting. Man går glip af det, der også var en pointe i filmene, dengang de blev vist: At filmene udstiller filmens teknik og skuespillere.

I dag er film en umiddelbar del af vores hverdag, og det er let at glemme, hvor spektakulær en succés det nye medium i grunden var. Film er ikke noget nemt medium at arbejde med. Det kræver teknisk kunnen, kemisk viden og det kræver specielle rum: filmstudier og biografer. Hvis filmen ikke havde haft et sidestykke i underholdningsverdenen, hvis der så at sige ikke var et publikumsønske for den filmiske oplevelse allerede givet i samtiden, kunne filmen aldrig havde erobret verden så hurtigt og totalt, som den gjorde. Og her er cirkusmiljøet, som *Den flyvende Cirkus* og *Bjørnetæmmeren* udspiller sig i, interessant.

CIRKUS INDBYDER TIL FILM

Cirkus indbyder på flere måder til film. For det første er der selve filmens historie. De levende billeder opstod i første omgang af et ønske om at studere dyr og menneskers bevægelser. Dette kinetiske (kinetisk: som har at gøre med bevægelse, *red.*) ønske ligger gemt i ordet "cinema". For det andet var der i stumfilmen en naturlig barriere med hensyn til at skabe psykologiske karakterer. Figurerne kunne jo bogstaveligt talt ikke tale for sig selv, de måtte være i kraft af deres, gerne umiddelbart genkendelige, udtryk, så publikum kunne følge med, og cirkus har dette faste inventar af typer. For det tredje er der handlingsgangen i cirkusforestillingen: sensation på sensation. Den var oplagt for filmen, som på det tidspunkt havde dets store publikum blandt godtfolk, der snarere end at gå i teateret eller læse romaner underholdt sig med føljetoner, hvor man også ser det sensationelle og serielle opdyrket. For det fjerde havde cirkus hele den eksotiske og spændende verden samlet i et rum, og befolket af interessante dyr og mennesker, som havde til formål via et varieret program at underholde publikum. Alt, hvad cirkus kunne byde på med hensyn til det eksotiske og spektakulære, blev også fremvist ved de første filmforevisninger. For det femte var der også på det tidspunkt en tradition for at vise pantomimer eller skabe tableauer i cirkus. Noget som også stumfilmen naturligt måtte betjene sig af. Cirkus var kort sagt den perfekte ramme for stumfilm. Den havde et

inventar, en form og et publikum, som egnede sig til den stumme scene.

Cirkus byder ydermere på en særegen grænseverden. Der er dyr, som ikke er rigtige dyr. De er dresserede og udfører menneskelige kunster. Der er mennesker, som udfører overmenneskelige eller nærmest dyriske bedrifter. Det hele samlet af bevægelse med det formål at bevæge et publikum. I cirkus er grænsen mellem dyr og menneske - natur og kultur - flydende, ligesom forholdet mellem liv og død tematiseres i halsbrækende numre. Dyrene er interessante i kraft af, at de 'ikke er dyr', menneskene er værd at se på, når de opgiver eller op hæver deres umiddelbare menneskelighed.

Det er denne tvetydighed, som filmen dobler op i vores cirkusfilm, der kom før Hollywood og hele den kanoniserede filmfortælling. Før filmen fortalte historier, pointerede den iscenesættelsen, og før karaktererne forestillede mennesker, udstillede den roller. Det kan lyde en smule indviklet, men det er faktisk det, man helt konkret ser i mange stumfilm. Cirkusfilm har to scener, den ene er en fiktion i fiktionen, cirkus, den anden er en realitet i fiktionen, hvor tilskueren kommer bag scenen eller bag masken på karaktererne. Ligeså har vi på samme tid en pæn portion stumfilm, der foregår i kunstnermiljøer, hvor der spilles mellem teaterets og virkelighedens verden, og de forskellige krav disse sætter til de altså dobbelt forstand agerende skuespillere. For at være en kilde til attraktion må skuespilleren træde ind i rollen, men for at være som menneske må skuespilleren træde i karakter. Der er tale om et dobbeltspil, hvor det moderne medium lurur.

AT SPILLE PÅ DET MAN IKKE KAN

Cirkus- og artistfilm spiller på det, stumfilmen ikke kan: talen. I stedet for blot at udvise en mangel, indskriver stumfilmen de agerende figurer i denne tavshed. Karaktererne bliver udtryk ved det stumt spektakulære, ikke ved det indre, der kan bringes ud via dialog. Personerne på det hvide lærred bliver dermed stærkt forbundet med selve det medium, som kalder dem frem.

Stumfilm kan synes så fjerne. På grund af den skrøbelige teknik, de er forbundet til, og tiden, der har tæret på billederne, er det let at afvise dem, som noget der kun har historisk interesse. Men hvad jeg finder fascinerende ved stumfilm, er det filmiske ved dem. Om filmene blot fremstod som fortællinger, der var uberørt af selve den teknik, som mediet indebærer, var de ikke interessante. Og om de karakterer, som agerer i filmene ikke er i et refleksivt forhold til den maskine, der driver dem, er de ikke gribende. Når man ser danske stumfilm fra denne periode, bør man koncentrere øjet og vende det døve øre til både historien og mest af alt til de domme og fordomme, senere tider har afsagt og udstyret filmene med. Man må se, hvad der er og høre, hvad der ikke er. På den måde bliver filmene mere end blot at være noget, som blev set: De bliver noget, der indebærer en måde at se på, og som kan genses. Og dermed bliver de igen aktuelle.

Der er naturligvis en stor forskel på, hvad biograferne i dag viser frem, og hvad vi kan hente frem af arkiverne. Alligevel - måske på grund af en arbejdsskade - synes jeg, at der er en vis sammenhæng mellem det, der for tiden tryllebinder det store publikum, og det, som fascinerede fortidens tilskuere. Da jeg således vovede mig ud i virkelighedens verden og så *The Lord of the Rings: The Two Towers* (Peter Jackson, 2002), slog det mig i hvert fald, hvor stumfilmsagtigt filmen er - og det er altså på ingen måde ment som en kritik. Alle disse postulerede karakterer uden dybde. Personerne taler ikke til hinanden som mennesker (eller hvad de nu er - dværg, elv, hobbit etc.) men fra figur til figur. Og den lange rejse gennem spektakulære scener og hele den programmerede handlingssang. Jeg kom da i tanke om, at Peter Jackson også har lavet en vidunderlig "mockumentary" om stumfilm: *Forgotten Silver* (1995). Den foregiver en fortid som ikke var. I Peter Jacksons seneste film så jeg, en fortid som var, og som er - om man har øjne for det ■



I *Den flyvende Cirkus* (Alfred Lind 1912) begiver linedanseren Laurento (Richard Jensen) sig ud på en svimlende færd for at vinde sit hjertes udkårne. En undvegen slange spærrer vejen til Paradiset. I virkelighedens verden var faren dog begrænset. Alfred Lind havde med fin beskæring af billedet og en model af kirketårnet sikret sig. Foto udlånt af DFI/Billed- & Plakatarkiv.



Foto udlånt af DFI / Billed- & Plakatarkiv

DER VAR ENGANG ET HALVVEJS FORSVUNDET EVENTYR

Det Danske Filminstitut udsender Dreyer-filmen *Der var engang* i restaureret udgave.

AF EDVIN KAU

Efter i mange år at have henligget som fragment er en af Carl Th. Dreyers tidligste film blevet restaureret og bearbejdet, så det er muligt at danne sig et indtryk af dens handlings helhed.

I 1922 havde Carl Th. Dreyer allerede instrueret fire film. I 1918 og 1919 havde han lavet *Præsidenten* og *Blade af Satans Bog* på Nordisk Films Kompagni. Siden var han nærmest sortlistet hos det selskab på grund af økonomiske

uoverensstemmelser i forbindelse med den sidstnævnte. Efter at have lavet *Præsteenken* (1920) og *Elsker hverandre* (1921) i hhv. Norge og Tyskland var han i '22 hjemme i København og lavede her sin femte film, *Der var engang*, med Sophus Madsen som uafhængig producent. Denne letbenede film må siges at være et mellemstykke i Dreyers ellers noget tungere projekter. Desuden er det en af de film, hans selv satte mindst pris på. Trods det kan dvd-udgivelsen være anledning til at pege på et par ting, han måske har set som det interessante i forlægget, Drachmanns "eventyr-komedie", som poeten selv kaldte produktet.

Når man, som jeg, før har arbejdet

minutøst med Dreyers filmproduktion, herunder det fragment, der er det eneste bevarede af *Der var engang*, er det spændende ved udsendelsen af denne dvd at se, om der er dukket nyt materiale op i arkiverne. Det er der ikke. Både de bevarede sammenhængende forløb og anvendte still-billeder har jeg set før. Men det gør det ikke til en mindre fortjeneste, at Thomas Christensen og Casper Tybjerg dels har sørget for, at de levende billeder står smukt efter restaureringen, at materialet er føjet sammen i den oprindeligt tænkte kronologi og for helhedens skyld suppleret med faste stills og forklarende tekster, hvor det er nødvendigt for forståelsen. Desuden er den unaturligt stumme oplevelse af stumfilm undgået ved, at specialisten Neil Brand akkompagnerer, et hverv han varetager uden at overdramatisere, som man undertiden hører det på lydspor til såkaldte stumfilm.

Om selve dvd-tilrettelæggelsen kan man tilføje et par ting. Den er i forhold til mange af tidens overlæssede dvd-produktioner befriende enkel og sober. Ud over filmen rummer den en kort Dreyer-biografi, et lille billedgalleri med fotos ud over dem, der er brugt som supplement inde i filmhandlingen. Der til kommer det bevarede, men uklippede materiale til en scene, samt den i forhold til manuskriptet redigerede udgave, som er brugt i det rekonstruerede forløb. På den anden side kunne biografien måske have fået lidt mere kød på, f. eks. ved at skitsere denne films placering i Dreyers produktion lidt nøjere. Arbejdet med den omtalte scene kunne måske have affødt en refleksion over Dreyers brug af det optagne råmateriale, hans kamera- og klippepraksis, ligesom såvel still-billeder som filmens fotografering kunne have ført til en fremhævelse af fotografen George Schneevogts mesterlige indsats som en digter i lys. *Der var engang* var hans tredje af i alt fire film som fotograf for Dreyer.

Som det har været tilfældet med *Jeanne d'Arc's Lidelse og Død*, troede man i mange år, at *Der var engang* var forsvundet. Da Sophus Madsen i 1930 forlod jobbet som direktør for Paladsteatret, huskede han åbenbart ikke at tage filmen med sig, så i 1964 blev den fundet i biografen på Axeltorv. Dog i en stand, hvor meget var gået til. På trods af, at den efter de flestes - også Dreyers - mening er den svageste af hans film overhovedet, er det godt, at en restaurering nu er gennemført, så flere får mulighed for ved selvsyn at se Dreyers tidlige forsøg i den lettere genre.

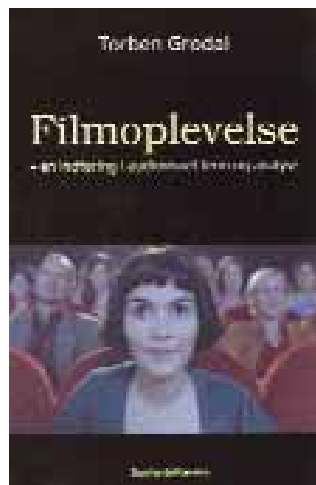
Filmens manuskript følger Drachmanns forlæg ret tæt, hvad hand-

lingens hovedtræk angår, og forudsat at vi med dvd-udgavens sammenkædning af materialet har den i sin tid udsendte films kæde af begivenheder på plads, er der enkelte træk, der er interessante ved en sammenligning af film og manuskript. "Eventyr-komedien" bygger naturligvis på en gammelkendt eventyrstruktur som i H.C.Andersens *Svinedrengen*, hvor dobbeltspil og hemmelighedskræmmeri er væsentlige hjælpemidler, når folk (som stædige prinsesser og naive konger) skal narres til at gøre det rigtige. I Dreyers manuskript viser dette sig bl.a. ved klare angivelser af en vekslen mellem forskellige lokaliteter (prinsessens kammer vs kongens gemakker, hvor Kasper Røghat som udsending fra Prinsen af Danmark truer med krig, hvis ikke prinsessen og stodderen smides ud af Illyrien; eller hytten i skoven, hvor prinsen under dække af at være stodder/pottemager bor med prinsessen, vs slottet, hvor Kasper Røghat giver den som statholder i prinsens fravær).

Som i kameraarbejdet og klipningen af enkelte scener med prins og prinsesse ser det ud til, at Dreyers interesse med den tydelige optagethed af krydsklipninger (i manuskriptets anvisninger) samler sig om psykologisk intensitet og dynamik i gestus og spil (akkurat som i hans øvrige produktion) midt i Drachmanns rene diverterende eventyr-komik. Måske ikke det rette sted at forsøge den slags dybdeboringer. Og uanset om scener, der skulle danne basis for krydsklipningerne er gået tabt eller aldrig blev realiseret, betyder deres fravær, at hemmelighedskræmmeri og dobbeltspil, som er vigtige elementer i eventyrets mekanik og underholdningsværdi, kommer til at savne nogle dimensioner. Dobbeltspillet skulle i følge manuskriptet netop holdes ved lige og publikum orienteret gennem krydsklipningen mellem stodderplanet og det royale plan.

Trods manglende opfyldelse af manuskriptets ambitioner, måske på grund af uheldige produktionsbetingelser, er det meget værd med denne dvd at få chancen for at følge den unge instruktørs forsøg, også med et genstridigt stof. Så kan man efter temperament sammenholde sit indtryk med Dreyers egen nøgterne kommentar, som han engang gav den til vennen Ebbe Neergaard: "*Der var engang* gav mig den bitre lære, at man ikke kan bygge en film op på stemninger alene. Netop hvor filmen burde være taget til i dramatisk styrke og spilmæssigt være kulmineret i en stormfuld kamp mellem to mennesker, stod handlingen stille som en sommerdag uden vind."

NYE BØGER I CINEMATEKETS BOGHANDEL



FILM PÅ HJERNEN 40 års bedste biografoplevelser

Der er ros fra alle kollegerne til Morten Piils *Film på hjernen*. "Morten Piil er landets bedste filmanmelder", fastslår Berlingske Tidens Ebbe Iversen, og i bogen har Morten Piil altså udvalgt 350 af disse anmeldelser.

Film på hjernen giver et vue over højdepunkter i nyere udenlandsk og dansk filmhistorie. Fra film af amerikanske mestre som Orson Welles og Kubrick til Scorsese, Spielberg og Fincher. Fra Ny Bølge-folk som Truffaut og Rohmer til engelske Loach og Leigh. Plus de mange andre centrale navne: Hitchcock, Kieslowski, Bergman, Buñuel, Kurosawa, Fellini, Coppola, Cassavetes, Woody Allen, Kaurismäki, Moodysson og flere fra hele verden. Og så naturligvis de danske; fra Dreyer til Dogme, Trier og Vinterberg.

Udover anmeldelser rummer bogen en række oversigtsartikler, ledere, nekrologer og reportager fra Cannes.

Morten Piil, *Film på hjernen - 40 års bedste biografoplevelser*, Informations Forlag 2003, 666 sider, 368 kr.

KAMERAET I HOVEDET FEAR X og Nicolas Winding Refn

Igennem tre år har journalist Henrik List fulgt tilblivelsen af Nicolas Winding Refns første engelsksprogede film, den internationale co-produktion FEAR X. Igennem op- og nedture, gennem

økonomiske og kunstneriske frustrationer.

Bogen er et personligt portræt af den kompromisløse instruktør, men handler også om dansk film midt i en historisk boomperiode. Om kampen mellem original kunst og cool cash. Om iskolde optagelser i et snedækket Canada, suspekter filmhajer fra Hollywood, pengeproblemer og personkonflikter, selvoptagede amerikanske filmstjerner og ophidsede arbejdsnedlæggelser i København. Dyb angst, store drømme og en benhård vilje til at realisere sine kunstneriske visioner.

Kameraet i hovedet indeholder desuden interviews med stjernenavne som hovedrolleindehaveren John Turturro, komponisten Brian Eno og romanforfatteren Hubert Selby JR.

Henrik List, *Kameraet i hovedet - FEAR X og Nicolas Winding Refn*, Art People 2003, 240 sider, 299 kr., www.artpeople.dk

FILMOPLEVELSE En indføring i audiovisuel teori og analyse

Filmoplevelse vil forklare, hvad vi gør med filmen, og hvad filmen gør ved os.

I mange menneskers liv fylder filmen næsten lige så meget, som virkeligheden gør. Det skyldes, at filmens fiktioner er suveræne til at simulere alle aspekter af de menneskelige følelser og handlinger.

Det er den såkaldt kognitive film-

teori, der på psykologisk og biologisk grundlag har afdækket spillefilmens funktion som ikke blot en slags erstatning for, men også en udvidelse af, vores virkelighedsoplevelse. Gennem filmene får vi mulighed for at opleve de følelser, der knytter sig til både hverdagen og de store højdepunkter i livet. *Filmoplevelse* er en introduktion til den kognitive forståelse af filmen og den menneskelige filmoplevelse, men den giver også en generel indføring i grundlæggende filmteoretiske begreber og traditioner.

Torben Grodal, *Filmoplevelse - en indføring i audiovisuel teori og analyse*, Samfundslitteratur, 346 sider, 285 kr. www.samfundslitteratur.dk

FILM STYLE AND STORY A tribute to Torben Grodal

Film Style and Story er en englesproget antologi, hvis bidrag er inspireret af professor Torben Grodal og hans forskning i den kognitive filmteori. Bidragsyderne er Joseph D. Anderson, Ib Bondebjerg, David Bordwell, Edward Branigan, Lennard Højbjerg, Birger Langkjær, Peter Larsen, Johannes Riis, Murray Smith, Casper Tyberg, og Peter Wuss.

Lennard Højbjerg & Peter Schepelern (red): *Film Style and Story - A Tribute to Torben Grodal*, Museum Tusulanums Press 2003, 252 sider, 248 kr., www.mtp.dk

SPILLET KUNST

Gennem filmmediet kan skuespilleren kommunikere følelser til tilskueren. *Spillet kunst - Følelser i film* viser hvordan. Bogen henter sine eksempler fra bl.a. Colin Nutleys *Englegård*, Roberto Rossellinis *Rejse i Italien*, Robert Bressons *Blodpenge*, Bille Augusts *Pelle Erobreren* og hhv. Laurence Oliviers og Mel Gibsons udgaver af *Hamlet*. I en række analyser af udvalgte scener forklares de psykologiske mekanismer, der gør tilskueren i stand til at læse skuespillerens udtryk.

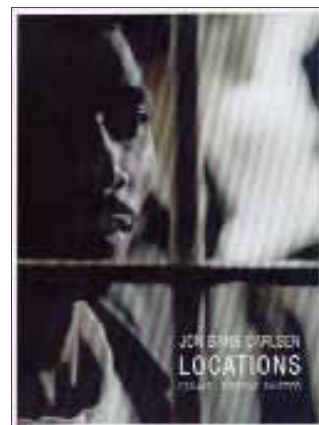
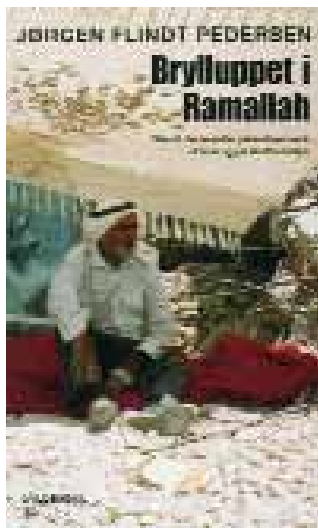
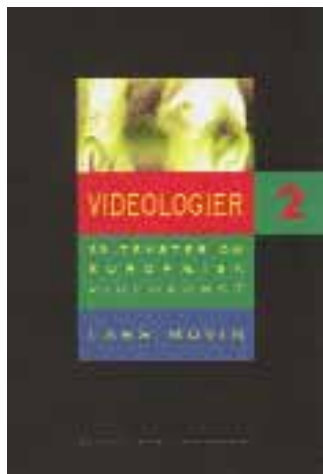
Stilbegreber som visuel og verbal komik, *verfremdung* og *method-acting* sættes i forhold til centrale temaer som spillestil, rollefortolkning og realisme. Og det vises hvordan forskelle i amatør- og stjerneskuespillerens spillestil afspejles i fotograferingen og klipningen. Bogen slutter med at stille en række spørgsmål, som kan danne udgangspunkt for en generel analyse af film-skuespillets mange facetter.

Johannes Riis, *Spillet kunst - Følelser i film*, Museum Tusulanums Forlag 2003, 264 sider, xx kr.

VIDEOLOGIER 2: 33 TEKSTER OM EUROPÆISK VIDEOKUNST

I 2001 udkom *Videologier 1: 33 tekster om amerikansk videokunst*. Nu foreligger andet bind, hvis ambition er at skabe overblik over den europæiske videokunst, specielt som den har ud-

NYE BØGER I CINEMATEKETS BOGHANDEL



foldet sig de seneste 10 år. Her tegnes omridset af en kunstform, som har spillet en fremtrædende rolle i den nyere samtidskunst.

Undervejs portrætteres en række fremtrædende kunstnere, der har beskæftiget sig med videomediet: Marina Abramovic, & Ulay, Pipilotti Rist, Georgina Starr, Pierre Huyghe, Douglas Gordon, Kutlug Ataman, og danske navne som Eva Koch, Peter Land, Gitte Villesen, Joachim Koester, og Kvium/Lemmerz.

Teksterne falder i fire blokke: 1. Video og performance/body art, 2. Video og dokumentarisme, 3. Video og fiktionsfilm og 4. Scatchvideo.

Lars Movin, *Videologier 2: 33 tekster om europæisk videokunst, Mediekunsthøgskolen, Kunstakademiets Billedkunstskoler 2003, 404 sider, 200 kr.*

IT'S ALL ABOUT LOVE Romanen efter et filmmanuskript af Thomas Vinterberg og Mogens Rukov

Roman over Thomas Vinterbergs nye film, som både blev udtaget til Sundance filmfestivalen og Berlinale. Som noget helt usædvanligt har forfatteren Mich Vraa fået lov til at skrive en roman baseret på det filmmanuskript, som Thomas Vinterberg og Mogens Rukov har lavet sammen.

It's All About Love er fortællingen om John, den stiltfærdige litterat, der

langsomt er ved at miste sin kone, Elena, en verdensberømt og feteret skøjteprinsesse. Hun er omgivet af en nærmest mafios organisation, der tilsyneladende har ildevarslende planer for hendes fremtid. *It's All About Love* er en kærlighedshistorie i et næsten surrealistisk miljø, der har mange lighedstræk med nutiden. Mich Vraa er tidligere journalist og nuværende oversætter. Han har desuden skrevet adskillige spændingsromaneer.

Mich Vraa: *It's All About Love, Høst & Søn, 160 s., 129 kr., www.hoest.dk*

BRYLLUPPET I RAMALLAH Blandt de besatte Palæstinensere i Gaza og på Vestbredden

Brylluppet i Ramallah tager Jørgen Flindt Pedersen tråden op fra sin sidste bog *Drengene fra Vollsmose*. I den odenseanske bydel opdagede han ved mødet med palæstinensiske familier, hvor lidt han kendte til disse menneskers historie, og hvordan hans fra barndommen cementerede sympati for det jødiske folks skæbne i den grad havde skygget for en erkendelse af arabernes ofre i forbindelse med oprettelsen af staten Israel i 1948. Og dermed også for hans forståelse af den vedvarende og grusomme konflikt i Mellemøsten.

Brylluppet i Ramallah viser, hvordan der også findes en arabisk lidelsesberetning, en historie om fordrivelse, om

tab af land, undertrykkelse og diskriminering. Gennem samtaler med beboere på Vestbredden og Gaza skildres besættelsens anatomi og psykologi. Hvordan både besætteren og den besatte bliver ofre for den dæmoniske ondskab, hvis eksistens vi som civiliserede mennesker helst vil benægte. Men *Brylluppet i Ramallah* tør alligevel slutte med et spirende håb om, at parterne endelig kan slippe ud af ondskabens cirkel gennem en retfærdig løsning for palæstinenserne.

Jørgen Flindt Pedersen: *Brylluppet i Ramallah, Gyldendal, 216 s., 198 kr., www.gyldendal.dk*

DOGMA 95 IM KONTEXT Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre

Kyskhedsløftet - som DOGME-brødrene med Lars von Trier i spidsen aflagde om at reducere alt udenomshalløjet omkring den filmiske proces til et absolut minimum - har sat sig mange spor.

Denne tyske bog samler elleve kulturvidenskabelige bidrag, som beskæftiger sig med de forskelligartede virkninger af manifestet. Den behandler også mediernes autensitetsbestrebelse op gennem 90'erne, Lars von Triers værk og overvejelser over dokumentar-genren. Temaerne er bl.a. fortolkningen af reglerne og deres eventuelle virkning på Hollywood-film og beslægtede

områder uden for filmverdenen. Målet er en kritisk evaluering af DOGME-filmene og deres grundlæggende intentioner.

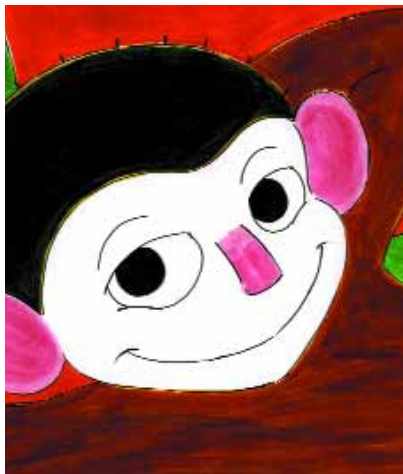
Matthias N. Lorenz (red.): *Dogma 95 im Kontext - Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im Dänischen Film der 90er Jahre, Der Deutsche Universitäts-Verlag 2003, 224 sider, 34,90 euro, kan bestilles på www.duv.de*

LOCATIONS

Jon Bang Carlsen er en af dansk dokumentarfilms mest ihærdige vandrefugle, så selvfølgelig gemmer mandens bærbare på masser af indtryk fra fjernere himmelstrøg. Nogle af de steder, personer og historier, som filmarbejdet har sat ham i kontakt med, indgår i essaysamlingen *Locations*. Instruktørens motivation formuleres også, bl.a. i dette citat fra 'Stilheden er en gave': 'Set med de lokales øjne ligner jeg sikkert de mænd, som cruiser i byens gader for at finde kvinder til at viske deres begær ud. Og de har ret. Der er tale om begær. Et begær efter at genkende det ukendte. Jeg spiller billedlotteri med mig selv og pladerne er malet på indersiden af mit kranie. Det gælder om at genfinde motiverne ude i den virkelige verden.'

Jon Bang Carlsen: *Locations. Tiderne Skifter 2002, 173 sider, 225 kr., www.tiderneskitter.dk*

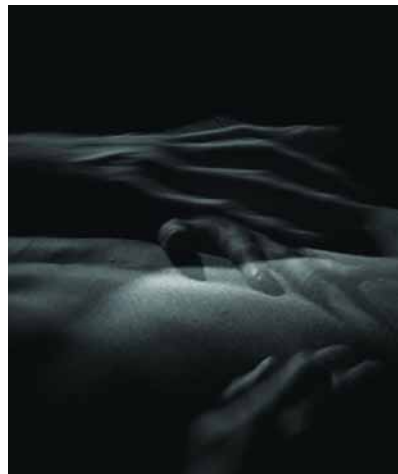
NYE FILM I DET DANSKE FILMINSTITUTS DISTRIBUTION



ABEN OSVALD - 3 TEGNEFILM FOR DE YNGSTE

33 min. Danmark/Sverige, 2001 / Instr. Peter Hausner, Jannik Hastrup, Lasse Persson / Prod. Magic Hour Films ApS, Dansk Tegnefilm2 ApS, PennFilm Studio AB, Hokus Bogus Danmark ApS

Tre søde og enkle animationsfilm til de mindste børn. *Hund & fisk* er historien om den umulige kærlighed mellem en fisk og en hund. Og om hvordan skuffet kærlighed kan afløses af ny livsbekræftende kærlighed. *Aben Oswald* er bygget over Egon Mathiesens klassiske børnebog. Her møder vi Oswald og hans abevenner, der springer rundt i træerne og pludrer og sludrer, mens solen skinner på dem. I en farveeksplodning af gyngende aber og slyngende planter - ledsaget af Pierre Dørges jazzede musik - fortælles historien om Oswald af en syngende troubadour. I *Karla Kanin på stranden* følger vi en kanin pige med lange ører og storprykkede bukser - og hendes møde med en mariehøne. Egnet til børn fra 4 år.



CLOSE

16 min. Danmark, 2002 / Instr. Cassandra Wellendorf / Prod. Rex Film ApS

Close undersøger en række situationer mellem kroppe, der rækker ud efter hinanden. Hvor tæt kan man komme? Kan man nogensinde komme tæt nok på? Hvornår er tæt for tæt, hvordan gemmer man sig for hinanden? Formen er eksperimenterende og fremstiller kroppenes måde i smukke og anderledes nærbilleder, der undviger den gængse pornografiske fremstilling af nøgne kroppe. I samspil med improvisationer af moderne dansere, har instruktør og fotograf arbejdet med en 'nærbilledets koreografi'. Resultatet er en billedballet, der både rummer stor skønhed og klaustrofobisk rædsel i sin fremstilling af angst, nærhed og afstand.



DE BESATTE

99 min. Danmark, 2002 / Instr. Jørgen Flindt Pedersen / Prod. Hansen & Pedersen Film og Fjernsyn

De besatte er en film om fem palæstinenserers liv i Gaza og på Vestbredden. Fortællingen om deres 'besatte' hverdag væves sammen med beskrivelsen af det palæstinensiske folks historie, siden de mistede deres land i 1948. Filmen handler om undertrykkelsens og besættelsens dæmoniske natur; om hadet og vreden hos et folk, hvis åndedræt gennem generationer har været kontrolleret af staten Israel. Men det er også en film om den livsglæde og kærlighed, der vokser frem - trods alt - under deres ufrivillige indespærring.

I forbindelse med arbejdet på filmen har Jørgen Flindt Pedersen udgivet bogen *Brylluppet* i Ramallah, 2003, Gyldendal.



DET GODE OG DET ONDE

77 min. Danmark, 1975 / Instr. Jørgen Leth Prod. Jørgen Leth

I dette filmiske hovedværk gøres et grotesk forsøg på at ordne tilværelsen ud fra en række stikord. At katalogisere livets bestanddele. Hverken mere eller mindre. I en serie tableauer optræder skuespillere eller andre kendte danskere som 'eksempler' på de følelser, tilstande eller fænomener, som den neutrale og autoritative speakerstemme taler om: Ansigterne, Kroppene, Tingene, De nødvendige handlinger, De unødvendige handlinger, De gode tanker, De dårlige tanker, etc. Jørgen Leth indleder med en typisk erklæring: "Livet er interessant. Vi vil undersøge det". Og instruktøren har selv kaldt sin film en collage eller et tilværelseskatalog. Ligesom han har kaldt den en surrealistisk komedie. Den er lidt af det hele. Og den ligner ikke nogen anden film.



DRØMME MED DEADLINES

106 min. Danmark, 2002 / Instr. Dola Bonfils Prod. Easy Film A/S

I foråret 2000 åbnede Novo Nordisk for første gang dørene for et udefra kommende filmhold. I to år havde de fri adgang til at filme og fik dermed et sjældent indblik i hverdagen i et miljø af kreative forskere, læger, marketingfolk og ledere, som dagligt står over for dilemmaer og etiske og moralske konflikter i udviklingen af fremtidens lægemidler og sygdomsbehandling. Filmen fokuserer på to projekter: Det ene er et forskningsprojekt, der udnytter de mest avancerede bioteknologiske metoder til udvikling af et nyt lægemiddel. Det andet er et udviklingsprojekt, der afprøver en ny langtidsvirkende insulin, der er nået til de vigtige stadier med afprøvning på sukkersygepatienter og lanceringsforberedelser til et marked med hård konkurrence og milliarder af kroner på spil.



FLUESUPPEN

28 min. Sverige, 1995 / Instr. Lennart Gustafsson, Ylva-Li Gustafsson / Prod. Kanalfilm Cartoon AB

Frødrök er en lille frø. Han har en mor, en far, mange søskende og kusiner og en morfar, der fortæller eventyr. Familien skal have fluesuppe til aftensmad, krydret med friske myrææg. Men det er slut med myrææggen, Frødrök bliver sendt over til naboen, tudserne, for at låne myrææg. På vejen hjem overraskes han af et uvejr og havner på en lille ø i vandmasserne sammen med en kat. Katten og frøen er et umage par, men de kommer til at lære hinanden godt at kende på en rejse gennem det oversvømmede landskab. En charmerende tegnefilm for børn fra 4 år.



FREESTYLE 88

41 min. Sverige, 1999 / Instr. Bo Harringer Prod. FilmAteljén, HHM Film

I Gøteborg-forstaden Hammarkullen samles de unge andengenerations indvandrere om hiphop-kulturen. Bydelens beboere kommer fra vidt forskellige baggrunde i Sydamerika, Afrika eller Mellemøsten, men i rap, breakdance og freestyle-arrangementer har de fundet et fælles sprog. En platform for udvikling af drømme, ambitioner og identitetsfølelse i en ellers svær situation. Miljøets stjerner er rap-gruppen Hammer Hill Click, som gennem deres succes er blevet forbilleder og har givet selvtillid til en udsat generation. Filmen følger hiphop-miljøet i Hammarkullen i tiden omkring tragedien den 30. oktober 1998, hvor et diskotek brød i brand, og 63 unge omkom, heriblandt to medlemmer af Hammer Hill Click.



FRIHEDSMASKINEN

27 min. Danmark, 2002 / Instr. Jannik Splidsboe Prod. Haslund Film ApS

Gennem mediernes dækning af retssager vedrørende IT-kriminalitet og gennem Hollywoods kulørte fremstillinger er der blevet skabt et billede af hackere som en blanding af højteknologiske terrorister og subkulturelle anarkister. Gennem et dobbeltportræt af to erklærede hackere tegnes et noget anderledes billede.

Daniel fra Struer er 20 år og fordriver fritiden foran skærmen, dels af kedsomhed, dels for at lære mere om computere. Tim fra Berlin er 36 år, han leder den lokale afdeling af Chaos Computer Club og arbejder med avanceret installationskunst. Begge er nørder, og begge bevæger sig i en gråzone, hvor de udfordrer systemerne. Men fælles for dem er først og fremmest en brændende interesse for computerens kreative muligheder.

NYE FILM I DET DANSKE FILMINSTITUTS DISTRIBUTION



HIMMELSPJEJLET - 6 FILM FRA DEN STORE VERDEN

38 min. Cuba, Mozambique, DK, Frankrig, Mexico, 1995-2002 / Instr. Maite Rivera Carbonell, Orlando Mesquita Lima, Leif Jappe, Kirsten Addemos, Martin Legrand, Chico Carneiro, Carlos Salces / Prod. Maiteu Films, Escuela Internacional de Cine Y TV, Promarte, Jappe Film, SM FILMS, Mexican Film Inst.

6 små filmfortællinger i børnehøjde, fortalt i mange smukke billeder og få ord: *Den sidste tone* om en cubansk dreng, der leder efter noget ganske bestemt. *Gadens hjul* om hvor meget drenge i Mozambique kan få ud af hjemmelavede køretøjer. *De grønne is - en historie fra Thailand* om at have god og dårlig samvittighed. *Inch' Allah* om en eneboer i en ørken. *Afrika-sjip* om piger, der udfordrer hinanden i rytmiske og ekvilibristiske opvisninger omkring sjippetov og elastikhop. *Himmelspejlet* om en dreng, der forsøger at fange spejlbilledet af en flyvemaskine. Egnet til børn fra 6 år.



JEG HED SABINA SPIELREIN

90 min. Sverige, 2002 / Instr. Elisabeth Márton Prod. Idé Film

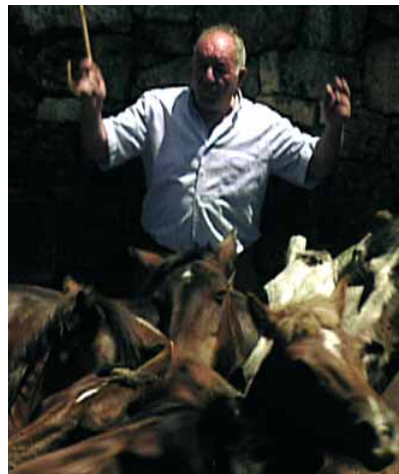
I 1977 fandt man i en kælder i Geneve en kuffert med et usædvanligt indhold. Den indeholdt breve og dagbøger med en udførlig korrespondance mellem to af psykoanalysens mest indflydelsesrige mænd, Sigmund Freud og Carl Gustav Jung. Men også med en ukendt russisk kvinde ved navn Sabina Spielrein. Hendes bidrag blotlægger de tres usædvanlige forhold og udpensler dramatiske historier bag den akademiske facade. Denne dokumentarfilm dramatiserer Sabina Spielreins livshistorie - en historie, der er tæt forbundet med den tidlige psykoanalyse og teorien om "overføring" mellem patient og analytiker.



KOSOVOS BØRN

90 min. Ungarn, 2001 / Instr. Ferenc Moldoványi Prod. Ferenc Moldoványi

Kosovo, sommeren 2000. Alt ånder fred mellem ruinerne. Men i børnenes ansigter kan aflæses sporene af de rædsler, der kort forinden har hærget hen over landet. I filmen får albanske og serbiske børn mulighed for at tale om deres oplevelser under krigen. Og i modsætning til i mediernes reportager får de god tid. Netop tiden er vigtig. Det er svært at tale om død, brutalitet og lemlæstelse. Om mistede familiemedlemmer, voldtægter og angst. Og det kan være svært at være vidne til. Men filmen viser gennem lange insisterende optagelser den terapeutiske værdi, det har for børnene at dele deres erfaringer med andre. I nyhedsstrømmen ville børnenes gråd være en pointe. I denne tålmodige dokumentarfilm ligger pointen i, at man fornemmer grådens lindring.



MAND MOD HEST

32 min. Danmark, 2002 / Instr. Franz Ernst Prod. Jensen & Kompagni A/S

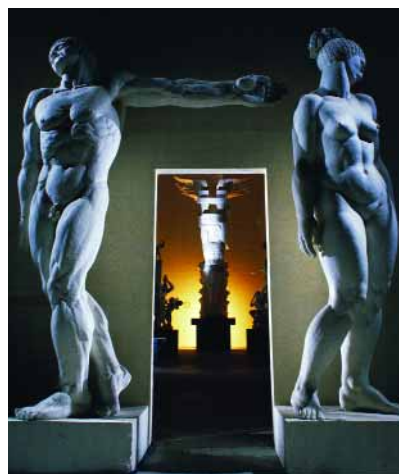
I landsbyen Sabucedo i Galicien i det nordvestlige hjørne af Spanien udspiller sig en gang om året en stor begivenhed Rapa des bestas - klipning af hestene. På denne dag går eller rider de fleste af landsbyens beboere op i bjergene og gerner de vilde heste sammen til en stor flok på omkring 400. I landsbyens arena udspiller sig herefter et voldsomt drama; ifølge det gamle - og langt fra ufarlige - ritual skal hestene berides og lægges ned i gruset med de bare næver for at få klippet hale og manke. Bagefter slippes hestene løs, og de forsvinder op i bjergene. Filmene følger den ældre herre Jaime, der lidenskabeligt følger slagets gang og giver sin yngre stedfortræder Roi gode råd fra sine mange år som aloitador. Filmene er en enkel og smukt fortalt historie uden ord. En ren oplevelse; i billeder, lyde og musik.



NATHANIEL WALLICH OG BOTANIKKENS IMPERIUM

36 min. Danmark, 2002 / Instr. Morten Skriver Prod. Zentropa Real ApS

I 1806 rejste den 21-årige danske læge Nathaniel Wallich (1785-1854) ud for at besætte en stilling som kirurg i kolonien Fredriksnagor i det nordøstlige Indien. Det blev starten på et livslangt eventyr. I den lille danske koloni begyndte han at dyrke sin interesse for botanik, og i løbet af de næste 40 år indsamlede og registrerede han mere end 9.000 asiatiske plantearter. I 30 år var han direktør for det Britiske Østindiens Kompagnis botaniske have i Calcutta. Han grundlagde Asiens første natur- og kulturhistoriske museum og opdagede den indiske teplante, der blev en af kolonitidens vigtigste handelsvarer. Den fantastiske historie om den verdensberømte dansker fortælles gennem nye optagelser fra Indien, England og Danmark ledsaget af en indre monolog af digteren Morten Vizki.



RUDOLPH TEGNER

61 min. Danmark, 2002 / Instr. Lars Brydesen, Søren Schandorf / Prod. Lars Brydesen Film

Et sted i Nordsjælland, på et forblæst stykke land står en række store statuer med frit udsyn over havet, lyngen og stjerneerne. Her finder man også en mærkværdig museumsbygning - lige så lukket og streng betonhuset virker udefra, lige så overrumplende fremstår den store samling skulpturer indenfor. Det var billedhuggeren Rudolph Tegner (1873-1950), der skabte parken og museet. Tegnens liv som kunster var usædvanlig hårdt, og diskussionerne om ham og hans værker bølger stadig. Tegnens figurer og statuegrupper, store og anderledes som de var, blev mødt med skænseløs afvisning af datidens kunstkritikere, men Tegner fandt også støtte og beundring hos folk som Georg Brandes og Carl Jacobsen. Hans kunstnerskæbne fortæller en vigtig historie om kompromisløshed og kampånd.



STJERNEKIGGER

72 min. Danmark, 2002 / Instr. Christina Rosendahl / Prod. Rosendahl Film

I januar 2001 udkom den danske gruppe Swan Lee's debut-cd *Enter*. Året efter opnåede bandet ikke færre end seks nomineringer ved Danish Music Awards 2002. Umiddelbart en knastfri succeshistorie. Men forud for gennembruddet lå fire år med op- og nedture, udskiftninger af bandmedlemmer, frustrerende forsøg på at få en pladekontrakt og hårdt arbejde rundt om på landets mange små scener. Med under hele processen var dokumentaristen Christina Rosendahl, søster til sangerinden og frontfiguren i Swan Lee, Pernille Rosendahl. I filmen berettes om den energi, der skal til for at realisere en drøm. Og om at det stadig er tro, håb og kærlighed, der driver musikken frem - selv om branchen i stadig højere grad forsøger at beregne sig frem til succes.



STEPS FOR THE FUTURE

Co-produktion: SPOR Media, Yleisradio OY - Finnish Broadcasting Company, Day Zero Film & Video Production

Steps for the future er et stort dokumentarfilmprojekt, skabt af filmfolk i det sydlige Afrika, med det formål at portrættere livet i skyggen af den nuværende aids-epidemi. Projektets motto er "Faktisk er livet fantastisk!" - og det kommer til udtryk i hver enkelt film.

Supplerende materiale på www.spormedia.dk/steps

NYE FILM I DET DANSKE FILMINSTITUTS DISTRIBUTION



STEPS FOR THE FUTURE: BOLDEN - HIMLEN I HENDES ØJNE - UNG FREDTID
43 min. Mozambique, Sydafrika, Zambia, 2001 / Instr. Orlando Mesquita Lima, Ouida Smit & Madoda Ncayiyana, Sampa Kangwa-Wilkie & Simon Wilkie/ Prod. Eban Multimedia, Lda., Vuleka Productions, Mubasen Film & Video Productions Pty Ltd

På dette bånd er samlet tre film for børn og unge. *Bolden* er en charmerende, næsten ordløs fortælling om, hvad kondomer også kan bruges til, hvis man er fattig og mangler en fodbold. *Himlen i hendes øjne* er en smuk og gribende novellefilm om en pige, der forsøger at komme overens med sin sorg og forvirring, efter at hendes mor er død af aids. *Ung fremtid* følger den uimodståelige pige Memory, der er et blandt mange gadebørn i Zambias hovedstad Lusaka. Memory kan mere end at overleve. Hun kan drømme og handle, og hendes store ønske er at se en solformørkelse.



STEPS FOR THE FUTURE: DET ER MIT LIV
71 min. Sydafrika, 2001 / Instr. Brian Tilley
Prod. Dominant 7 Productions, Big World Cinema

Zackie Achmat er en sydafrikansk aids-aktivist, som nægter at tage aids-medicin, før den bliver tilgængelig for alle. Efter en sejr over de multinationale medicinalfirmaer vender han sig mod den sydafrikanske regering på grund af dens uklare politik vedrørende hiv/aids. Filmen er optaget over fire måneder, personlige og offentlige billeder er vævet ind i hinanden, så filmen giver indblik både i en internationalt kendt kampagne og i dens sammensatte leder.



STEPS FOR THE FUTURE: FRA MOR TIL BARN
45 min. Sydafrika, 2001 / Instr. Jane Thandi Lipman / Prod. Corrent Affairs Films

Forebyggelsen af mor-til-barn smitte med hiv - menneskene bag statistikkerne - bliver levende i denne dokumentarfilm. Vi følger to gravide, hiv-positive kvinder, der er så heldige, at de kan få medicinsk behandling på Chris Hani Klinikken på Baragwanath Hospitalet i Soweto. Filmen beskriver Pinkie og Patiences liv, mens tiden for fødslen nærmer sig. Den viser deres forventninger, håb og uundgæelige frygt - ikke bare for børnenes helbred, men også for at skulle afsløre deres sygdom overfor familie og partnere.



STEPS FOR THE FUTURE: HISTORIEN OM EN FORUDSIGELIG KATASTROFE
56 min. Frankrig, 2002 / Instr. Philip Brooks
Prod. Dominant 7 Productions

Fra år 2000 til 2010 vil aids-epidemien kræve lige så mange døds ofre som alle krige i 1900-tallet til sammen. *Historien om en forudsigelig katastrofe* er en dokumentarfilm om verdens første 20 år med aids. Filmen gennemgår sygdommens historie, den medicinske udvikling og diskussionerne om forebyggelse og helbredelse. Den viser, hvordan myter, fordomme og snævre politiske og personlige interesser har hindret bekæmpelsen af aids. En rystende fortælling med mange skurke og kun få helte.



STEPS FOR THE FUTURE: EN MINEARBEJDETS FORTÆLLING
40 min. Mozambique, 2001 / Instr. Gabriel Mondlane, Nic Hofmeyr / Prod. Cool/Uhru Pictoures Production

Joaquim er en migrantarbejder, som er splittet mellem sit ansvar for sin yngste kone i Sydafrika og sin første kone og familie i Mozambique. Da han besøger sit hjem i Mozambique efter mange års fravær, bliver splittelsen mellem de to verdener smertefuld konkret: På den ene side er han hiv-positiv og kender det ansvar, det indebærer, på den anden side står det traditionelle landsbysamfunds forventninger til ham som mand: Joaquim skal gøre sin pligt og give sin kone flere børn.



STEPS FOR THE FUTURE: SIMON & JEG
54 min. Sydafrika, 2001 / Instr. Beverley Palesa Ditsie, Nicky Newman / Prod. See Thru Media

Simon & jeg er historien om to store personligheder i Sydafrikas bøsse- og lesbiske bevægelse, Simon Nkoli og filmens instruktør, Beverly Palesa Ditsie. Det er Bev, der beretter, både som et personligt vidnesbyrd og en politisk historie. Gennem intense og hårde tider udviklede deres forhold sig på baggrund af politisk aktivitet og hiv/aids-krisen. Deres sammenfaldende og divergerende livsforløb, der kulminerede med Simons død, bliver genoplevet i denne dybtfølte film, der mikser interviews og arkivmateriale.



STEPS FOR THE FUTURE: SJÆL OG LEGEME
50 min. Sydafrika, 2001 / Instr. Melody Emmett
Prod. Curious Pictures (Pty) Ltd

I Sydafrika berører religion alle dele af samfundet. Med tusinder af mennesker, der dør af aids, er religionerne i dag konfronteret med en virkelighed, som rækker ud over deres verdenssyn. Filmen giver stemme til enkeltpersoner og organisationer fra de store religioner, som kæmper for at udvikle en teologi, der favner aids frem for at sky det, en teologi med fokus på retfærdighed og medlidenhed frem for på synd og fordømmelse. Dette omfatter blandt andet et radikalt anderledes syn på forholdet mellem sex og åndelighed.



STEPS FOR THE FUTURE: ØJBLIKKET - DRØMMEN OM DET GODE LIV
25 min. Sydafrika, 2001 / Instr. Siyabonga Makhatini, Bridget Pickering / Prod. Curious Pictures (Pty) Ltd, Ice Media

Dette bånd indeholder to film: *Øjeblikket* er en sjov og overraskende film, hvor ni meget forskellige mennesker fra Sydafrika deler deres mest personlige tanker om forførelse og seksuel adfærd: Øjeblikket man mødes, får kontakt, kysser, tager tøjet af... *Drømmen om det gode liv* er en film om hiv og kvinder. Om latter og frygt og trøsten ved at dele. Fem kvinder taler om livet og kærligheden og om drømme om fremtiden, der alle bliver fortalt i datid.

NORDISK BRANCHETRÆF UNDER BUSTER

Efter et open call fra Scandinavian Films er BUSTER Københavns Internationale Børnefilmfestival blevet valgt som vært for det årlige, nordiske børnefilmtræf. Det nordiske filmtræf har fået navnet New Nordic Children's Film, og det bliver både et internt nordisk branchetræf og stedet, hvor det internationale filmmiljø en gang om året kan skaffe sig overblik over de nordiske børne- og ungdomsfilm og indgå nye samarbejds-, produktions- og distributionsaftaler.

Det nordiske børnefilmtræf har en lang historie bag sig og har senest ligget under Haugesund Filmfestival i Norge. Tildelingen af værtsrollen til BUSTER sker i anerkendelse af, at BUSTER på kun tre år har formået at etablere en international børne- og ungdomsfilmfestival med en stærk filmprofil. Den del af BUSTER vil fortsætte uafhængigt af New Nordic Children's Film. Igen i år vil man derfor på BUSTER filmfestivalen finde et internationalt program af spillefilm, kortfilm, dokumentarfilm og animationsfilm.

BUSTER ligger i år 29. september-5. oktober.

Deadline for film submission til BUSTER 2003 er 10. juni. VHS-kopi sendes til sekretariatet:
BUSTER Københavns Internationale Børnefilmfestival
Att: Ane Skak
Vognmagergade 10
1120 København K

Se www.busterfilm.dk for yderligere information.



NYT UNDERVISNINGSMATERIALE OM ANDEN VERDENSKRIG OG GRØNLAND

Fire gange årligt tilbyder Det Danske Filminstitut landets folkeskoler såkaldte temapakker, hvor en række film fra DFI's distribution samles tematisk. Temapakkerne ledsages af skriftligt undervisningsmateriale.

Tidligere på året kom en temapakke om Anden Verdenskrig: seks film der bl.a. inkluderer den danske *Det gælder din frihed* (1946), Alain Resnais' rystende *Nat og tåge* (1956) og Louis Malle's *Vi ses igen* (1987).

I april udsendes "Grønlandspakken": syv titler, fra en samling af Jørgen Roos' klassiske dokumentarfilm til helt nye film som *Forbrydelse og straf i Grønland* og *Jeg husker... fortællinger fra Grønland* (begge 2002).

På spillefilmsiden er der for nylig lavet undervisningsmateriale til to nye, danske børnefilm - Jannik Hastrups *Drengen der ville gøre det umulige* og Henrik Ruben Genz' *En som Hodder*.



Alle materialerne kan findes på www.undervisning.dfi.dk - hvor man også kan læse om DFI's øvrige tilbud og aktiviteter på undervisningsområdet.

NY LANCERINGSCHEF MAJA DYEKJÆR GIESE



Foto: Kirsten Bille

Maja Dyekjær Giese tiltrådte den 1. april som ny lanceringschef i Det Danske Filminstitut, med reference til område-direktør for Distribution & Formidling, Anders Geertsen. Maja Dyekjær Giese

arbejder allerede i dag i Filminstituttet, som marketing producer i Produktion & Udvikling.

Maja Dyekjær Giese er cand. mag. i filmvidenskab og økonomi. Inden hun kom til filminstituttet erhvervede hun sig bred erfaring fra filmbranchen, dels som produktionsassistent og produktionsleder, dels som filmchef og marketing ansvarlig hos Scanbox Entertainment.

Maja Dyekjær Giese vil som lanceringschef få det overordnede ansvar for filminstituttets samarbejde med producenter og distributører omkring lancering af danske spillefilm i biografene, samt filminstituttets biografstøtte, støtte til art cinemas, støtte til import af kunstnerisk værdifulde film, samt hele det internationale festivalarbejde.

TALENTUDVIKLING NY PULJE

Formålet med *Talentudvikling* er at støtte og inspirere udviklingen af filmens formsprog og fortælling, så dansk film bevarer og styrker sin dynamik og diversitet. Det skal sikres, at nye generationer af filmfolk ikke forfalder til konventionelle overleverede udtryk, men til stædighed stræber efter at afsøge grænser og skabe nye oplevelser for publikum, hvad enten det sker i biografen eller foran tv-skærmen.

Talentudvikling skal forstå at udnytte talenternes energi og retning frem for at styre dem i bestemte retninger.

Filmforliget 2003-2006 har afsat godt 100 mio. kr. over perioden. Ca. 75 mio. kr. kommer fra DFI, mens DR og TV 2 bidrager med 32 mio. kr. Den nye støtteordning afløser *Novellefilm*, som blev nedlagt som selvstændig institution

i 2002 efter politisk beslutning.

Talentudvikling baserer sig på et samarbejde mellem DR, TV 2 og Filminstituttet. Visioner, mål og konditioner udarbejdes af de tre organisationer, som etablerer en styrelse, der vil have det overordnede tilsyn med driften af *Talentudvikling*. Da *Talentudvikling* institutionelt er forankret i Filminstituttet, ligger det formelle ansvar for støtteordningen i Filminstituttets direktion, men en samarbejdsaftale mellem DR, TV 2 og Filminstituttet skal sikre fælles ansvar og indflydelse.

Filminstituttet forventer, at aftalerne med tv-stationerne kan være på plads medio april. Stillingsopslag vedr. ledelse af *Talentudvikling* samt udmelding om ansøgningskonditioner og tidsfrister vil komme omkring 1. maj.

LOUIZ PÅ HOLMEN TILBYDER ARBEJDSSTATIONER

Louiz har 60 arbejdspladser til kulturiværksættere indenfor film, design, arkitektur, edutainment, digitale kulturprodukter m.m. Tilbydes: fysiske faciliteter, personlig coaching, hjælp til udvikling af forretningsplaner og kontakt til investorer. Denne hjælp udføres af en lille stab, samt af et solidt netværk i både kultur- og erhvervslivet. Missionen er at fremme kulturelle virksomheder. Der er for tiden 25 iværksættere fordelt på 15 virksomheder, der arbejder med design, arkitektur, film, digitale produkter, kommunikation m.m. Louiz modtager en 3-årig driftsstøtte fra Kulturministeriet og skal derefter være selvfinansierende. Vil du vide mere, så besøg www.louiz.dk eller kontakt culture manager Heidi Meier Pedersen på heidi@louiz.dk eller telefon 3264 5003. Louiz, Fabrikmestervej 4, 1437 København K

DISTRIBUTIONS-SAMARBEJDE

Pr. 1. januar 2003 varetager DBC medier salget af de mere end 1500 kort- og dokumentarfilm, som findes i Det Danske Filminstituts distributionskatalog. Det betyder, at biblioteker, skoler, institutioner m.v. der vil købe DFI's video- og dvd-udgivelser fremover skal bestille filmene hos DBC medier (netbutik.dbc.dk).

Samtidig med DBC mediers overtagelse af salgsfunktionen tilbydes alle nye film på både vhs og dvd.

Det Danske Filminstitut varetager fortsat formidlingen af filmene via webkataloget www.katalog.dfi.dk og diverse publikationer.

Udlejning af 16mm og 35mm film varetages fremover af DFI/Museum.

BIOGRAF-PUBLIKUMMET

Der blev solgt 12,9 mio. billetter i biografene i 2002, heraf 3,5 mio. til danske film. Det svarer til, at hver dansker går i biografen 2,4 gange om året, det højeste tal siden midten af 80'erne. Ser man lidt nærmere på tallene fra Danmarks Statistik, viser det sig, at københavnere går i biografen ikke mindre end 7 gange om året, århusianerne 3,7, odenseanerne 3,8 og ålborgenserne 2,9.

Dette billede tegner sig også i en undersøgelse af det danske biografpublikum, som Det Danske Filminstitut har gennemført i samarbejde med Vilstrup Research i 2001 og 2002. Undersøgelsen bygger på ca. 21.000 telefoninterviews. Hele undersøgelsen findes på www.dfi.dk under punktet Filmstøtte > Rapporter & artikler.



FILM-X Foto: Per Morten Abrehansen

REKORDBESØG I FILM-X OG CINEMATEKET "DANMARKS BEDSTE BIF"

"Det er simpelthen Danmarks bedste bif med alle mulige vidunderlige film. De har sådan en god redaktion, der konstant vælger spændende film, som man havde glemt, hvor gerne man ville se."

(Lone Scherfig, Børsen 27. januar 2003)

2002 blev et rekordår for Cinemateket. 105.485 billetter blev der solgt til de 1.117 film og andre arrangementer, som Det Danske Filminstitut præsenterede i Cinemateket. Programmet består bl.a. af filmhistoriske klassikere og af film fra dele af verden, der yderst sjældent vises i de danske biografteatre.

Der er også gang i FILM-X, DFI's interaktive oplevelsesrum for børn og unge. I slutningen af marts er det 4 måneder

siden, at Cinemateket slog dørene op for de besøgende. Og at måle ud fra besøgstallet er det blevet en stor succes!

Godt 2.500 elever - fra 1. klasse i folkeskolen og op til 3. g har allerede prøvet kræfter med filmproduktion i FILM-X, og der må meldes udsolgt indtil skolernes sommerferie. Mange lærere har også vist stor interesse for at udvide kendskabet til praktisk filmarbejde - godt 120 lærere har været på kursus i FILM-X forud for deres besøg.

I weekenden, hvor FILM-X er åbent for private, har der især været besøg af familier samt børn og unge i mindre grupper. Derudover har der været holdt en del børnefødselsdage i FILM-X. Fælles for alle de mange weekendbesøgende er, at de har haft mulighed for at gøre sig erfaringer med at skabe film - og i fællesskab få en sjov og lærerig oplevelse.

SPILLEFILM / MANUSKRIFT- OG UDVIKLINGSSTØTTE / 16. NOVEMBER 2002 - 17. MARTS 2003

(ARBEJDS)TITEL	FORFATTER	INSTRUKTØR	PRODUCENT	KONSULENT* LOI	MANUSKRIFT	UDVIKLING	PRODUKTION
BØRN OG UNGE (60/40)							
FAKIREN FRA BILBAO	Mette Heeno	Marcus Olsson	M & M Productions		400.000	0	
MØGUNGER	Stefan Jaworski, Søren Danielsen		Crone Film Produktion	60/40	0	92.413	5.500.000
BØRN OG UNGE (SPILLEFILM)							
CIRKELINE 3	Kit Goetz	Jannik Hastrup	Dansk Tegnefilm 2	MDS	100.000	0	0
GRIMME ÆLLING, DEN	J. Kenworthy, K. Kilerich, S. Fjeldmark	Karsten Kilerich	A. Film	MDS	60.000	0	0
HANNAH MED H	Annika Thor, Per Nilsson	Christina Olofson	Crone Film Produktion	MDS	0	0	1.000.000
JUNGLEDYRET HUGO - FRÆK SOM ALTID		Flemming Quist Møller	Asta Film & Television	MDS	50.000	0	0
STRINGS	A. Rønnow-Klarlund, Naja Maria Aidt	Anders Rønnow-Klarlund	Bald Film	MDS	0	0	4.820.000
TRUE LOVE WAITS	Christian Tafdrup			MDS	30.000	0	0
TÆL TIL HUNDREDE	P. Blad, L. Krogsøe Holmberg, S. Jaworski	Linda Krogsøe Holmberg	Nimbus Film Productions	MDS	50.000	0	6.485.000
VOKSNE (SPILLEFILM)							
ARAKI - THE KILLING OF...	Anders Morgenthaler	Anders Morgenthaler	Thura Film	VW	50.000	0	0
AT HOLDE VEJRET	Kim Fupz Aakeson	Jacob Thuesen	Nordisk Film Productions	VW	50.000	0	0
BABY	Kirsten Thorup, Linda Wendel	Linda Wendel	Babyfilm, Fanefjord Filmproduktion	VW	0	0	542.683
BILLYS PEOPLE	Mikael Olsen, Nicolas Winding Refn		NWR	VW	50.000	0	0
BRIDGE	Jesper Jensen, Klaus Rifbjerg	Peter Schrøder	Zentropa Productions2	VW	80.000	0	0
DEAR WENDY	Lars von Trier	Thomas Vinterberg	Zentropa Entertainments6	MG	100.000	1.000.000	0
DEN JØDISKE LEGETØJSGRØSSIST	Jacob Grønlykke			VW	50.000	0	0
DIG OG MIG	Axel Hellstenius, Cæcilia Holbek Trier	Cæcilia Holbek Trier	Crone Film Produktion	VW	60.000	0	0
DOKTOR STRUENSEE	Gert Duve Skovlund		M & M Productions	MG	80.000	0	0
FLYV FUGL, FLYV	Henning Carlsen		Dagmar Film Produktion	MG	0	25.000	0
I KRIG OG KÆRLIGHED	Gert Duve Skovlund, Lars Johansson	Bille August	Final Cut Productions	VW	50.000	0	0
INDUSTRIFILM DK	Anton Bidstrup et al.	Anders Morgenthaler et al.	Industrifilm	VW	0	93.053	0
JØRN	Susanne Olsen	Kaspar Rostrup	Sandrew Metronome Danmark	MG	75.000	0	0
KONE NUMMER TO	Kari Vidø			VW	30.000	0	0
KRONVIDNET	Stefan Jaworski	Peter Flinth	M & M Productions	MG	50.000	0	0
KUNSTEN AT GRÆDE I KOR	Gert Duve Skovlund, Peter Schønau Fog	Peter Schønau Fog	Final Cut Productions	MG	60.000	280.000	0
LAD DE SMÅ BØRN	Kim Fupz Aakeson, Paprika Steen	Paprika Steen	Nordisk Film Produktion	MG	0	0	6.420.000
LIVSKVALITETEN I STIVE KOMMUNE	Lars Kjeldgaard, Åke Sandgren		Nordisk Film Produktion	VW	50.000	0	0
LOOK SEXY NOW	K. Leona Rasmussen, P. Fischer Christensen	Pernille Fischer Christensen	Nimbus Rights	VW	60.000	0	0
LØFTE	Anker Li	Jesper W. Nielsen	Angel Production	MG	0	0	350.000
MARTIN LUTHER KING & MIG	Niels Arden Oplev	Niels Arden Oplev	Zentropa Entertainments6	VW	60.000	0	0
MENAGE-A-TROIS	Jens Michael Schau	Hans Kristensen	Nimbus Rights	MG	50.000	0	0
MINISTEREN	Linda Wendel			MG	50.000	0	0
NOI THE ALBINO		Dagur Kári	M & M Productions	VW	0	0	1.000.000
OTTE AKKORDER	Mogens Rukov, Tómas Gíslason	Tómas Gíslason	Angel Production	VW	142.500	250.000	0
PARADIS	Bent Haller	Pia Bovin	Zentropa Entertainments6	VW	40.000	0	0
ROYAL PHYSICIANS VISIT, THE	Michael Hirst		Nordisk Film Produktion	VW	100.000	0	0
RUED	Mette Winge, Uffe Borgwardt		Cubus Film & TV	MG	50.000	0	0
SECRETS	F. Cosaro, M. Henriksen, G.a Duve Skovlund	Morten Henriksen	Magic Hour Films	MG	115.000	0	0
SILKEVEJEN	Jytte Rex		Barok Film, Thura Film	VW	0	0	3.450.000
STRINGS	Anders Rønnow-Klarlund, Naja Maria Aidt	Anders Rønnow-Klarlund	Bald Film	VW	0	0	2.000.000
WASEEM	Faisal N. Butt, Manyar I. Parwani	Manyar I. Parwani	Zentropa Productions	VW	40.000	0	0
WAYNE	Anders Thomas Jensen, Lone Scherfig	Lone Scherfig	Zentropa Entertainments11	VW	100.000	0	0
WEEKENDFAR	Nikolaj Scherfig		Cosmo Film	VW	40.000	0	0

*Konsulenter: MDS: Mette Damgaard Sørensen / VW: Vinca Wiedemann / MG: Morten Grunwald

KORT- OG DOKUMENTARFILM / MANUSKRIFT- OG UDVIKLINGSSTØTTE / 16. NOVEMBER 2002 - 17. MARTS 2003

(ARBEJDS)TITEL	FORFATTER	INSTRUKTØR	PRODUCENT	KONSULENT* LOI	MANUSKRIFT	UDVIKLING	PRODUKTION
VOKSNE							
ADVERTISING CULTURE	Camilla Nielsson	Camilla Nielsson	Third Eye Productions	JH	30.000	0	0
CASSABLANCA DATE	Anders Morgenthaler	Anders Morgenthaler, Phie Ambo-Nielsen	Zentropa Entertainment3	JH	30.000	0	0
DEMARKATIONSLINIEN 422 DAGE ...	Henrik Wadt Thomsen	Henrik Wadt Thomsen	Produktionsselskabet	JH	0	0	1.100.000
DET DANSKE KONGO-ÆVENTYR	Jørn Stjerneklar, Peter Tygesen	Jørn Stjerneklar, Peter Tygesen	Tygertryk	JH	20.000	0	0
FORÆLDREPRØVEN		Anja Dalhoff	Angel Production	ABN	0	0	500.000
FREEWAY, THE	Nicolaj Scherfig	Jacob Thuesen	Tju Bang Film	JH	0	0	217.000
GENFØDTE DANSKER, DEN	Erik Meier Carlsen	Christina Rosendahl	Skandinavisk Film Kompagni	JH	0	50.000	450.000
HISTORIEN OM VINDMØLLERNE		Jørgen Vestergaard	JV Film & TV	ABN	0	0	380.000
HOLMBØE		Frode Højer Petersen	Final Cut Productions	ABN	0	55.000	0
HUSET I KØBENHAVN		Jakob Martin Strid	Spild af Tid	JH	0	70.000	0
INSIDE BEN	Katrine Østlund Jacobsen	Katrine Østlund Jacobsen	Fine & Mellow Productions	JH	10.000	0	0
JERUSALEMSYNDROMET	Jeppe Rønde	Jeppe Rønde	Cosmo Film	JH	0	50.000	1.160.000
JØRGEN HANSEN - SKULPTUR		Jesper Jargil	Jesper Jargil Film	ABN	0	95.000	0
KASHMIR - MAKE IT GRAND	Kasper Torsting	Kasper Torsting	Zentropa Productions2	ABN	0	110.000	0
KVINDELIV		Katrine Borre	Radiator Film	ABN	0	0	1.400.000
KØBENHAVNERFORTOLKNINGEN	Lars Becker-Larsen	Lars Becker-Larsen	Arentoft Film	JH	0	0	150.000
LANDSCAPES AND REMEMBRANCE	Jon Bang Carlsen		C & C Productions.	ABN	0	0	1.000.000
LEVENDE MIRAKLER	Lene Stæhr	Lene Stæhr	Zentropa Real	ABN	0	0	545.000
LIVSREJSEN		Peter Engberg		ABN	75.000	0	0
LJUSÅR		Mikael Kristersson	Lisbet Gabrielson Film, Pica Film	JH	0	0	85.000
LYRIK	Jenz Koudahl, Julie Asmussen	Jenz Koudahl, Julie Asmussen	Spild af Tid	JH	10.000	0	0
LØVINDEN FRA BELLAHØJ		Vibeke Muasya	Zentropa Real	ABN	0	75.000	235.000
MILITÆRET		Dola Bonfils	Easy Film	ABN	25.000	0	0
MINISTERIET		Dola Bonfils	Easy Film	ABN	25.000	0	0
MUSIKVIDEOENS HISTORIE	T. Hedemann Christensen, Y. Wedel	T. Hedemann Christensen, Y. Wedel		JH	30.000	0	0
OPERAHUSETS INDRE	Peter Anthony		Nordisk Film Production	ABN	50.000	0	0
RIGMORS UNIVERS			Offside Pictures	ABN	0	25.000	0
SIGØJNERE I ITALIEN	F. Cavaterra, U. Kampmann, V. Gad			ABN	50.000	0	0
SKILSMISSENS FIRE ÅRSTIDER	Eva Bjerregaard	Eva Bjerregaard	Angel Production	ABN	20.000	0	0
STEMMER I NATTEN		Ivars Sillis	Sonne, Postproduktion film og TV	ABN	25.000	0	0
THROUGH DARKNESS	Renita og Hannes Lintrop	Renita og Hannes Lintrop	Filmstudio See, Zentropa Real	ABN	0	0	25.000
VIKEKE TØJNER		Jesper Jargil	Jesper Jargil Film	ABN	0	0	450.000
BØRN OG UNGE							
BIERNES BY		Bertel Torne Olsen, Laila Hodell	Frejas Børn	BCR	0	0	550.000
BRUDEPIGEN		Leif Jappe	Jappe Film	BCR	0	0	92.183
BØRN OG ALKOHOL	Jesper Troelstrup	Anne Eberhardt, Jesper Troelstrup	Koncern TV- og Filmproduktion	BCR	0	94.303	600.000
EFTERSKOLEN	Peter Engel	Peter Engel	Zentropa Entertainments9	BCR	0	0	100.000
FILMEN FOR DE VÆRDIGTRÆNGENDE	Mikkel Stolt	Mikkel Stolt	Fennis Film & Multimedia	BCR	25.000	0	0
FRUER OG FRILLER	Lissen Dirckinck-Holmfeld	Lissen Dirckinck-Holmfeld	Angel Production	BCR	0	0	200.000
GÅDEFULDE FOLK, DET	Cæcilia Holbek Trier	Cæcilia Holbek Trier	Sfnix Film/TV	BCR	0	0	600.000
HEMMELIGE VERDEN, DEN	Jannik Splidsboel	Jannik Splidsboel		BCR	25.000	0	0
HERTE HOSPITALET	Trylle Vilstrup		Dansk Tegnefilm 2	BCR	20.000	0	0
HVIS DU FINDES, GUD	Erlend Mo		Mosaik Film	BCR	50.000	0	0
HVOR LIGGER JULELAND?	Liller Møller	Liller Møller	Filmforsyningen	BCR	0	0	900.000
JAGTEN PÅ KÆLEDYRET	Helle Melander	Helle Melander	Zentropa Entertainments9	BCR	0	0	650.000
KLASSEBILLEDET	Gabriella Bier	Gabriella Bier	Alroth Film & TV, Hakuna Matata	BCR	0	0	175.000
KLASSENS KLOVN	Hans Kragh-Jacobsen			BCR	25.000	41.514	390.000
MIRZA OG KONGENS DATTER	Peter Hausner		Tinyfilm SKP	BCR	0	125.000	0
MY FAVORITE THING	Jon Mieke		Easy Film	BCR	0	0	575.000
PERKERLUNGER	Lærke Morell Pedersen	Lærke Morell Pedersen	Minerva Film	BCR	25.000	0	0
PIGEN MED SVOVLSTIKKERNE	Mihail Badica	Mihail Badica	Artigfilm.dk	BCR	0	169.710	0
PIGEN OG ELEFANTEN	Asger Thor		Millenium Film	BCR	25.000	0	0
PUSLINGELANDET	E. Mogensen, P. Seltøft, P. Østerfelt	Preben Østerfelt	S.Film	BCR	25.000	0	0
TO AF OS		Klaus Kjeldsen	Konsortiet Koncern & Fjernsynsfabr.	BCR	0	0	189.795
TOURETTE MIN TOURETTE	Katrin Ottarsdóttir			BCR	25.000	0	0
TRE H.C.ANDERSEN DUKKEFILM		Jørgen Vestergaard	JV Film & TV	BCR	25.000	0	0
ZEN OG KUNSTEN AT BRUGE EN BUE		Tina Haag	Vesterholt Film & TV	BCR	0	0	500.000
ÅRHUSFORTÆLLINGER	Jørgen Leth			BCR	25.000	0	0

*Konsulenter: JH: Jakob Høgel / ABN: Allan Berg Nielsen / BCR: Bodil Cold-Ravnkilde

**FILMVÆRKSTEDET /
19. DECEMBER 2002 - 21. MARTS 2003**

TITEL	PRODUCENT	FORMAT
PR. 19.12.2002		
AFVÆNNING	Gita Kapila	Video
FOUNTAIN HEAD	Peter Anthony	16mm/Video/S-8
KOKKEDAL KEBAB	Ulrik Weck	Video
KYSSSS	Kaspar Munk	16mm
OPDAGEDE... , DE	Ali Kazim	Video
REFLEKTION	Katrine Kjærgaard	16mm
SIDSTE DANS	Morten Kjems Juhl	16mm
ZENA	Anne Katrine Talks	Video/S-8
PR. MARTS 2003		
[E]VANGELION	Michel Winckler-Krog	Video
3 ÅR I BROOKLYN	Sidse Kirstine Kjær	Video/S-8
CIRKLER	Martin Køhler Jørgensen	Video
FILANTROPISKE SELSKAB, DET	Niels Kjær Olsen	Video
FØRHØRET	Linda Krogsøe Holmberg	16mm/8mm
RIDE, THE	Nadia Lubov Nabbanja Mukibi	Video
STRIBER	Peter Bay	Video/eft.
ZUZANA	Cecilie Rosdahl	Video

**VIDEOVÆRKSTEDET /
01. JANUAR - 21. MARTS 2003**

TITEL	PRODUCENT
CUT, THE	João Lobo
ELI	Marian Hirschorn
GOLDFISH	Morten B. Høstrup
KUNST I KINA	Reno Erik Kofoed
KVALM	Christophe Dolcerocca
STILLE REGN, DEN	Morten Chr. J. Olsen

**ALMEN STØTTE /
01. JANUAR - 20. MARTS 2003**

PROJEKTNAVN	BELØB
ASFILA Film Festival	70.822
B.S.A.C. Events Limited	66.136
Berlinale Talent Campus	17.818
Bodil-Uddelingen 2003	3.000
Dagbog fra Dogville	80.000
David Østerbøg / Rotterdam	5.000
EDN & DOX	400.000
Eva Novrup Redvall / Göteborg	4.500
Rikke Hallund / Golden Lion Festival Taiwan	1.800
Martin de Thurah / Illumination 2003 Finland	3.000
MandagsDokumentar Filmklub	50.000
MEMOfilm / Venedig Film 2003	4.000
Rasmus Brendstrup / Iran	3.500
Anja Andersen / SAMS 13. Seminar - Dansk Film	15.000
SRH/Filmfabrikken Danmark	25.000
Thomas Henriksen / Mexico	7.276
Århus Filmby 2003	50.000

**DISTRIBUTION OG FORMIDLING /
SPILLEFILM /
01. JANUAR - 20. MARTS 2003**

ANDRE LANCERINGSTILTAG	BELØB
Danmarks Statistik 2003	129.946
Danske Biografer 2003	100.000
DB European Cinema Exhibition	50.000
Jødisk Filmfestival 2003	15.000

ARTICINEMA BIOGRAFER	BELØB
MANDEN UDEN FORTID (Filmporten)	12.843

BIOGRAFER	BELØB
Munkebio, Solrød Strand	122.000
Vamdrup Kino, Forstærkerudstyr	250.000
Øst for Paradis	8.000

DANSK BIOGRAFLANCERING	BELØB
ANJA EFTER VICTOR	750.000
ARVEN	20.000
DRENGEN DER VILLE GØRE DET UMULIGE	160.000
EN SOM HODDER	55.000
FEAR X	175.000
GRØNNE SLAGTERE, DE	750.000
REMBRANDT	41.500
SKAGERRAK	640.000
SONG FOR A RAGGY BOY	100.000

DANSKE FESTIVALER	BELØB
Copenhagen International Film Festival	300.000

IMPORTSTØTTE	BELØB
BALZAC ET LA PETITE TAILLEUSE CHINOISE	135.000
HUNDSTAGE	135.000
KAMCHATKA	135.000
LOS LUNES AL SOL	95.000
SECRETARY	135.000

INTERNATIONAL FESTIVALSTØTTE	BELØB
BERTRAM & CO	16.500
Carsten Bliigaard / Utah	7.251
DRENGEN DER VILLE GØRE DET UMULIGE (Fortsættes ...)	35.476

INTERNATIONAL FESTIVALSTØTTE (FORTSAT)

ELSKER DIG FOR EVIGT	80.048
European Film Promotion 2003	30.156
Eye on the Oscars Annonce, Variety	55.524
IT'S ALL ABOUT LOVE	144.906
Jacob Neiiendam / Sundance 2003	19.246
KALD MIG BARE AKSEL	15.000
LEILA	14.474
Rotterdam Film Parliament 2003	1.114
WILBUR WANTS TO KILL HIMSELF	233.084

KOPITILSKUD	BELØB
ARVEN	334.194
ASKEPOP	363.181
BERTRAM & CO	48.444
EN SOM HODDER	29.986
FEAR X	6.552
GRØNNE SLAGTERE, DE	40.434
IT'S ALL ABOUT LOVE	11.971
LYKKEVEJ	96.865
MIDSOMMER	280.137
SE TIL VENSTRE, DER ER EN SVENSKER	153.006
SKAGERRAK	181.056
SPØGELSESTESTEN/ZAFIR	10.506

VERSIONERINGSSTØTTE	BELØB
DRENGEN DER VILLE GØRE DET UMULIGE	50.000

**DISTRIBUTION OG FORMIDLING /
KORT- OG DOKUMENTARFILM /
01. JANUAR - 21. MARTS 2003**

INDKØB TIL DISTRIBUTION	BELØB
AIMEE & JAGUAR	3.317
ALI ZAOUA	12.907
CHAMBRE FROIDE	3.986
PROMISES	5.080
WITH MORNING HEARTS	598

INTERNATIONAL FESTIVALSTØTTE	BELØB
ARAKI - THE KILLING OF A JAPANESE PHOTOGRAPHER	7.946
BALLERINA	47.606
BRÆNDENDE KÆRLIGHED	6.456
CLOSE	2.441
DER ER EN YNDIG MAND	84.609
FORTÆLLINGER FRA GRØNLAND	24.202
HOW TO INVENT REALITY	955
HUNDEN OG FISKEN	4.125
NYE SCENER FRA AMERIKA	6.747
RÉVERIE (TELENDOS)	2.161
Semaine de la Critique, Cannes	4.744
TROVÆRDIGHEDENS RIGE/ DE LUTREDE	32.387
TUNNELN	13.014
TYREN	3.261

KOPITILSKUD	BELØB
WEIGHTLESS/VÆGLTØS	7.150
YDMYGHEDENS PORT	30.000

LANCERINGSTILSKUD	BELØB
Biografpakker	1.086
CODES/FRIHEDSMASKINEN	30.500
DRØMME MED DEADLINES	67.000
ICH HIESS SABINA SPIELREIN	40.000
VILDE HESTE	38.000
YDMYGHEDENS PORT	150.000

LICENS	BELØB
DET GÆLDER DIN FRIHED	20.000
NUL I OPFØRSEL / ZERO DE CONDUIT	4.761

ROYALTIES	BELØB
Nordisk Copyright Bureau	15.000

**DISTRIBUTION OG FORMIDLING /
CENTER FOR BØRN OG UNGE /
01. JANUAR 2002 - 20. MARTS 2003**

2002	BELØB
Biffen Toppen og Bolden	14.400
Børnefilmfestival Buster	765.500
Danske Børne- og Ungdomsfilmklubber	450.000
Filmskatten	10.000
Film- og mediepædagogisk tidsskrift EKKO	260.000
Projekt Anima	100.000
Station Next	400.000
Vollsmosesekretariatet Friluft	25.000

01. JANUAR 2003 - 20. MARTS 2003	BELØB
Film- og mediepædagogisk tidsskrift EKKO	385.000

WWW.DFI.DK

**APRIL 2003
CINEMATEKET
DET DANSKE FILMINSTITUT**

NATFILM FESTIVAL 2003
NICOLE KIDMAN
TOM TYKWER
MOTEN PIILS FAVORITTER

Tir-Søn 12.00-22.00

SULT - Café & Restaurant
Tir-Lør / 18.00-24.00
Søn / 18.00-22.00
Man / lukket

Gothersgade 55, tel 3374 3412
Hent programmet i Cinemateket
eller se www.dfi.dk

KALENDER APRIL-AUGUST 2003

APRIL

CINEMATEKET	HARRIET ANDERSSON, MED KAMERAET SOM VÅBEN (FILM OM MELLEMLØSTEN) NICOLE KIDMAN, TOM TYKKWER, MORTEN PIILS YNDLINGSFILM, EUROPÆISK VIDEOKUNST, JOHN PILGER
05.04. - 27.04.	DANSKE FILM OG FILMSKABERE TIL MOSKVA
25.04. - 04.05.	HOT DOCS CANADIAN INTERNATIONAL DOCUMENTARY FESTIVAL, TORONTO WWW.HOTDOCS.CA
28.04. - 04.05.	NYON VISIONS DU RÉEL WWW.VISIONSDUREEL.CH

MAJ

CINEMATEKET	AKIRA KUROSAWA, LEV MANOVITZ, SOFT CINEMA, MYTER MED MAGT, JØDISK FILMFESTIVAL, TORBEN ULRICH
01.05. - 06.05.	OBERHAUSEN INTERNATIONAL SHORT FILM FESTIVAL WWW.KURZFILMTAGE.DE
08.05. - 25.05.	WORLD WIDE VIDEO FESTIVAL, AMSTERDAM, HOLLAND WWW.WWVF.NL
14.05. - 25.05.	FESTIVAL INTERNATIONAL DU CANNES, FRANKRIG WWW.FESTIVAL-CANNES.FR
28.05. - 01.06.	KRAKOW FILM FESTIVAL, POLEN WWW.SHORTFILM.APOLLO.PL

JUNI

CINEMATEKET	LARS VON TRIER, FANTASTISKE UNIVERSER, TRIPS, LAUREN BACALL, CLARK & CORINNE, HITCHCOCK CONNECTION
02.06. - 07.06.	ANNECY INTERNATIONALE ANIMATIONSFILMFESTIVAL, ANNECY, FRANKRIG WWW.ANNECY.ORG
04.06.	'DOGVILLE' AF LARS VON TRIER HAR PREMIERE
06.06. - 15.06.	TROIA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, SETUBAL, PORTUGAL WWW.FESTROIA.PT
06.06. - 20.06.	SYDNEY FILM FESTIVAL, AUSTRALIEN WWW.SYDNEYFILMFESTIVAL.ORG
07.06. - 15.06.	SHANGHAI INTERNATIONAL FILM FESTIVAL WWW.SIFF.COM

JULI

04.07. - 12.07.	KARLOVY VARY INTERNATIONALE FILMFESTIVAL, TJEKKIET WWW.IFFKV.CZ
19.07. - 26.07.	GIFFONI FILM FESTIVAL, ITALIEN WWW.GIFFONIFF.IT
20.07. - 29.06.	MOSKVA FILMFESTIVAL, RUSLAND WWW.MIFF.RU
23.07. - 10.08.	MELBOURNE INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, MELBOURNE, AUSTRALIEN WWW.MELBOURNEFILMFESTIVAL.COM.AU

AUGUST

06.08. - 16.08.	LOCARNO FILMFESTIVAL, SCHWEIZ WWW.PARDO.CH
08.08.	'BABY' AF LINDA WENDEL HAR PREMIERE
11.08. - 16.08.	ODENSE FILM FESTIVAL WWW.FILMFESTIVAL.DK
13.08. - 20.08.	COPENHAGEN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL WWW.COPENHAGENFILMFESTIVAL.COM
13.08. - 24.08.	EDINBURGH INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, SKOTLAND WWW.EDFILMFEST.ORG.UK
15.08.	'LØFTET' AF JESPER W. NIELSEN HAR PREMIERE
17.08. - 24.08.	NORWEGIAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, HAUGESUND, NORGE WWW.FILMWEB.NO/FILMOGKINO/FILMFESTIVALEN
18.08. - 21.08.	NEW NORDIC CHILDREN'S FILM, HAUGESUND, NORGE WWW.FILMWEB.NO/FILMOGKINO/FILMFESTIVALEN
27.08. - 06.09.	VENEDIG INTERNATIONALE FILMFESTIVAL, ITALIEN WWW.LABIENNALE.ORG
27.08. - 07.09.	MONTREAL WORLD FILM FESTIVAL, CANADA WWW.FFM-MONTREAL.ORG
29.08.	'FORBRYDELSE' AF ANNETTE K. OLESEN HAR PREMIERE
29.08. - 01.09.	TELLURIDE FILM FESTIVAL, TELLURIDE, USA WWW.TELLURIDEFILMFESTIVAL.COM



FIND FILM PÅ NETTET ARTIKLER.DFI.DK



MAGTENS BILLEDER

DFI og DR TV inviterer filmbranchen til at producere en række dokumentarfilm, der kritisk skal undersøge og skildre magtens mange ansigter i Danmark. Det er målsætningen at igangsætte 10-13 film inden for en økonomisk ramme på 15 mio. kr. Det er planen, at filmene bliver vist på DR TV i foråret 2004.

UDGANGSPUNKTET

for dokumentarserien er *Den Danske Magtudredning*, som er iværksat af Folkeetinget. Ansøgningsfrist: 1. maj 2003.

UDVÆLGELSE

Udvalgte ansøgere indkaldes til uddybende samtale med en projektredaktion bestående af konsulenter fra Film-instituttet og redaktører fra DR TV. En endelig stillingtagen til igangsættelse af produktioner kan forventes 6. juni 2003. Projektredaktionen kan i særlige tilfælde vælge at bevilge midler til research inden endelig stillingtagen til projektforslaget. Der kan ikke ansøges om research-støtte. Den endelige udvælgelse af projekterne vil ske under hensyn til bl.a. følgende forhold:

Opnåelse af såvel dagsordensættende, banebrydende som historisk vægtige film i serien.

Diversitet i filmenes indhold i henhold til målsætningen om at opnå en righoldig beskrivelse af magten i Danmark.

Diversitet i filmenes vægtning af henholdsvis journalistiske og filmkunstneriske metoder og målsætninger.

Den enkelte films originalitet og udfordring af instruktørens/tilrettelæggerens eksisterende kompetencer.

Såfremt projektredaktionen vurderer, at der ikke er indkommet minimum 10 kvalificerede projektforslag, forbeholder redaktionen sig mulighed for ikke at igangsætte produktion af *Magtens Billeder*.

FORBEREDENDE REDAKTION

Henrik Grunnet, programredaktør DR1. Stefan Samsøe-Petersen, chef for DR Dokumentar. Gitte Rabøl, programchef DR2. Flemming Grenz, producent DR Dokumentar. Jakob Høgel, filmkonsulent, DFI. Allan Berg Nielsen, filmkonsulent, DFI. Henrik Veileborg, producer kort- & dokumentarfilm, DFI.

Mere information om *Magtens Billeder* kan findes på: www.dfi.dk > Filmstøtte > *Magtens Billeder*.