

FILMSTILLS

Stillebilledet prioriteres ikke så højt i dag. Førhen var der en stillfotograf til stede under hele en films optageperiode, nu er framegrabs og opstillede produktionsbilleder med de vigtigste skuespillere ved at erstatte de klassiske stillebilleder. Gør det noget?

SIDE 3-11

MAGTENS BILLEDER

Med udgangspunkt i Folketingets magtudredning satte DFI og DR sig for at skabe en filmisk pendant. De satte de danske dokumentarister og journalister stævne, og nu foreligger der 12 nye film om det danske samfund. FILM præsenterer baggrund og resultater.

SIDE 12-25

FESTIVALGUIDE #2

Casting Director Rie Hedegaard deltog i en *Talent Campus* på Berlinfestivalen med deltagere fra USA, Frankrig, Italien, Tyskland og Danmark. Læs mere i 2. del af FILMs festivalguide, som denne gang bl.a. også omhandler Cannes-festivalen.

SIDE 28-33

FILM

#35

FILM UDGIVES OG DISTRIBUERES AF DET DANSKE FILMINSTITUT / APRIL - MAJ 2004



./FILM/ #35

APRIL-MAJ 2004 / 5. ÅRGANG #35



Elizabeth Taylor i *Kat på et varmt bliktag*.
Foto: DFIs Billed- & Plakatarkiv

UDGIVET AF: Det Danske Filminstitut
REDAKTØRER: Agnete Dorph Stjernfelt
 Susanna Neimann
REDAKTION: Lars Fil-Jensen
 Vicki Synnott
 Anne Hemp
ART DIRECTORS: Pernille Volder Lund
DESIGN: Koch & Tackman
TYPOGRAFI: Millton (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 gerne indlæg og idéer til kommende numre. Skriv til susanna@dfi.dk eller agnetes@dfi.dk

DEADLINE FOR #37
17. maj 2004

NB FILM# 36, der udkommer den 10. maj, bliver på engelsk i anledning af Filmfestivalen Cannes og distribueres som sædvanligt til alle abonnenter.

DET DANSKE FILMINSTITUT
 Gothersgade 55, 1123 København K
 Tlf +45 3374 3400

ABONNEMENT
 minac@dfi.dk

TINTIN ET MOI

"MRKRPXZKRMTFRZ! Min whisky, din drukkenbolt! ... Fyldebøtte! ... Sut! ... Bavian! ... Klaptorsk! ... Svamp! ... Spritter! ... Subjekt! ... Spruttyv! ... Svirebror! ... Svumpukkel! Hundrede billioner sribede havkatte! ... Kom hened, din feje kujon."

Anders Østergaards dokumentarfilm *Tintin et moi* indgår snart i DFIs distribution, og til efteråret vises den i FILM-X BIO. DFI har lavet undervisningsmateriale til filmen. Hent det gratis på www.film-x.dk under FILM-X BIO.



Tintin i Tibet. Tilladelse fra Moulinsart

INDHOLD

- 3 TEMA: FILMSTILLS**
 Hvad er et godt filmstill? Tema om billedet, som både skal kunne sælge og huske filmen – før nogen har set den og længe efter.
- 12 TEMA: MAGTENS BILLEDER**
Magtens Billeder går tæt på magten i Danmark i 12 film om bl.a. magtforholdet mellem mand og kvinde over juristens magt i samfundet og militærets magt. En filmisk samfundslære i spændingsfeltet mellem journalistik og dokumentarisme.
- 26 KONSULENTEN: MORTEN HARTKORN**
 Morten Hartkorn er ny filmkonsulent for kort- og dokumentarfilm. Han udvælger ikke projekter efter emne eller historie; men ser på de filmiske virkemidler og fortællingens evne til at røre os.
- 28 FESTIVALGUIDE #2**
 Om festivalerne i Cannes, Annecy, Moskva, Karlovy Vary og Locarno – deres historie, profil, serier, markeder, konkurrencer, dansk deltagelse og nuværende status.
- 34 GEDIGENT KAOS**
 I april viser Cinemateket en serie med film af Michael Winterbottom. Mød hans 24-årige cheffotograf Marcel Zyskind, der er dansk og bor på Christianshavn.
- 36 VIDEOMARKEDET**
 Foreningen af Danske Videogramdistributører har 25-års jubilæum. Dermed runder det organiserede videomarked også det kvarte århundrede. Foreningens medlemmer kan se tilbage på et år, hvor omsætningen passerede milliarder.
- 40 NYE BØGER**
- 41 EKKO**
- 42 NYE FILM**
- 43 NYHEDER**

KØBENHAVNERPRIS TIL NATFILM OG CPH:DOX

NatFilm Festivalen og cph:dox har modtaget Københavnerprisen i kategorien **FILM** - uddelt af Nat&Dag, MetroXpress og Vega.

Juryens nomineringstekst:

"Ildsjæle har arbejdet en filmfestival op fra bunden, som filmfreaks kan lide. NatFilm Festivalens nyeste skud var Københavns første internationale dokumentarfilmfestival, cph:dox. Under kampråbet Reality Rocks! viste cph:dox, at tiden er med dokumentarfilmene. Bl.a. at dømme ud fra de 11.706 tilskuere, der ville se levende billeder fra virkelighedens verden. cph:dox er skabt på publikums betingelser. Den er up-front og introducerer nye genrer og nye lande. NatFilm Festivalen har ramt noget typisk københavnsk - det var flot at de kunne introducere cph:dox oveni - og få folk i biffen i modsætning til andre af årets store filmfestivaler."

Ved Citadels 4WARD-show 10. januar blev cph:dox kåret som et af det kommende års vigtigste attraktioner, ligeledes i kategorien film.

FILM ønsker tillykke!

DU KENDER DEM ... DE STYRER DINE DRØMME ... OG DE SLIPPER DIG IKKE ... DE ER

FILMSTILLS



Janet Leigh i *Psycho*. Foto: DFIs Billed- og Plakatarkiv

Smukt, fortættet og dramatisk. *Barbara*. Foto: Torben Strøyer

PROTESER FOR DEN INDRE FILM

Stillbilledet er filmens appel, facade og hukommelse. Men hvad er et godt filmstill? Hvad skal det kunne? Hvordan bliver de til? Og er der nok af dem, de gode filmstills, i disse år hvor dansk film går sin sejrsgang jorden rundt?

På de følgende sider belyser FILM stillbilledet gennem kunsthistorikeren, lanceringschefen, distributøren, producenterne og fotografen, som bidrager med hver deres erfaring.

AF METTE SANDBYE, KUNSTHISTORIKER

En åben mund, der skriger, helt tæt på. De fleste behøver ikke engang en billedtekst for at genkende Janet Leigh i *Psycho*. Eller hvad med en skygge af en mand med cowboyhat, der falder på en sherifstjerne i sandet fra *High Noon*, eller damen med de ituskudte briller på en trappe og barnevognen på samme trappe: *Panserkrydseren Potemkin*. Elizabeth Taylor i underkjole på en seng med et smertende blik, der vidner om indestængt begær og manglende anerkendelse: *Kat på et varmt bliktag*. En alt for overdrevent sminket Bette Davis kigger med et sært blik ud gennem en sprække i et gardin; *Baby Jane* tænker man straks, hører hendes stemme, ser kanarieflugten, søsteren ...Det er stills, der selvfølgelig stammer fra meget berømte film, men som også har brændt sig fast i den visuelle underbevidsthed. De er gode, fordi de på én gang kan stå monumentalt alene i de film-bøger, hvor vi har mødt dem, og så samtidig på hver sin måde inkarnerer filmen, så den begynder at køre i hovedet, bare man ser fotografiet.

Tre andre gode stillfotos: En ung lyshåret kvinde af typen 'kontormus fra provinsen, 1950'erne' er fotografet skråt nedefra med et skræmt blik og New Yorks skyskrabere i baggrunden. En lyshåret Marilyn Monroe-type haster gennem en mørk nattegade, mens hun trækker kraven godt op over skuldrene. En mørkhåret kvinde har tabt alle sine købmansvarer på gulvet og er ved at samle dem op, men kigger nu foruroligt op fra gulvet mod noget eller nogen, der er kommet ind i køkkenet, men som vi ikke kan se. Man genkender fotografierne, interiørerne, blikkene, lyset, kameravinklen, typerne. De er lige så karakteristiske som de førstnævnte, og filmen begynder allerede at rulle i fantasien. Men hvad er det nu for nogle film, de tre billeder er fra, og hvem er hende den lyshårede, der ligner Marilyn men ikke er det? Det er Cindy Sherman, både foran og bag kameraet, og fotografierne er fra serien *Untitled Filmstills* fra slutningen af 1970'erne. Det var første gang en billedkunstner gjorde stillbilledgenren til sit hovedmotiv, og serien gav Sherman *instant fame*.

DEN STANDSEDE, MONUMENTALISEREDE FACADE

Stillfotografiet er en underlig hybridgenre. Den har enorm betydning, fordi den både er filmindustriens visuelle facade og dens hukommelse.

Stillfotografiet er en form for protese, der hjælper filmen på vej, ja uden hvilken filmen ville være svært handicappet, men som ligesom alle andre proteser helst ikke skal opføre sig alt for selvstændigt og stikke alt for meget af fra selve filmen. Derfor har man det med at overse genren eller betragte den som ligegyldig, hvilket er en fatal fejlslutning.



Hvilken film? *Untitled Filmstills*, 1970'erne. Foto: Cindy Sherman

Cindy Shermans *Untitled Filmstills* stammer fra ikke-eksisterende film. Men hun var i eminent grad i stand til at ramme genren lige på sømmet, så Hitchcock-thrillers og Douglas Sirk-melodramaer begyndte at køre for det indre blik. Og herved kom Shermans serie også indirekte til at udpege nogle vigtige genretrekk.

Et godt still er taget af en selvstændigt visuelt tænkende fotograf, der formår at leve sig ind i filmens fortælle-mæssige såvel som visuelle stil og analysere dens plot, og som er i stand til at kondensere det. Stillfotografiet er filmens standsede, monumentaliserede facade. Det har enorm betydning som opmærksomhedsskabende faktor *før* filmen og som en del af den historiske hukommelse – både hos den enkelte biografgænger og i den bredere kulturhistorie – *efter* filmen. Det er gennem stillfotografiet, at vi i første og sidste omgang møder, ser og husker filmen.

FORTÆTTET DRAMATISK ØJEBLIK

Det gode stillfoto opleves netop ikke som et tilfældigt framegrab, men besidder sin helt egen plasticitet og følelsesmæssige magi, der indimellem kan gøre, at det opleves som kunst. Det skal gøre opmærksom på sig selv med det samme, ikke med billige tricks, men ved at besidde en slags hyperrealisme, der kondens-

serer filmen i et fortættet dramatisk øjeblik, som peger på den konkrete handling og samtidig præcist rammer filmens overordnede stemning, så man simpelthen begynder at se den for sig. Også selvom man ikke har set den endnu, som det jo er tilfældet med Shermans filmstills. Her indfanges man ikke mindst af intense blikke, som meget ofte er en grundingrediens i et godt still, men også af poseringer, lys, en kameravinkel, noget sært eller spændingsladet, der foregår i baggrunden.

Billedet af Malmros' Barbara, der desperat ror ud til fregatten i underkjole og tågedis er smukt, fortættet, dramatisk og fanger filmens stemning; men det er de færreste film, der rummer den pathos, som dette fotografi indfanger.

Ud over at stillfotografiet skal være godt, spændende eller komplekst komponeret, pege på filmens handling, ja helst rumme en lille analyse af den, og ofte vinder i kraft af intense og tætte beskæringer, så er det netop vigtigt, at stillfotografiet er tro overfor filmens stemning.

Fotografiet af Jørgen Leth, der sidder i smoking ved bordet med hvid dug og kandelabre midt i en travl indisk gade, er godt, fordi det fænger og rummer hele filmen *De fem benspænd* i sig. Det er monumentalt og enkelt og samtidig fuldt af signifikante detaljer.

De to hovedpersoner fra *It's all about love*, der hånd i hånd løber på gaden i citydress og et unaturligt kunstigt lys, får også den indre film i gang med det samme. Men hverken Barbara-fotografiets tågede pathos, Vinterbergfilmens sært lysende art film-look eller den iscenesatte Leth ville passe til en film som *Pizza King*, som fordrer et langt mere rå, snapshotagtigt og realistisk udtryk.

Ansigtsudtryk i tæt beskæring og intense blikke virker som sagt ofte godt, og som regel skaber for mange personer rod i billedet. Men på et præcist ramt still fra *Arven* ser man Ulrich Thomsen skridte gennem den store hal mellem et mylder af gule hjelmklædte arbejdere på hans afgørende vej mod netop at "tage arven på sig". Stillbilledet skal passe til filmen, og det skal begynde at fortælle den blot berørt af et hurtigt blik.

De mange filmstills fra Hollywoodfilmens storhedsperiode har ikke bare inspireret kunstnere som Sherman, Andy Warhol, Douglas Gordon, Victor Burgin og John Baldessari. De er også diffunderet ind i hele den vestlige kulturs kollektive underbevidsthed og har været med til at støtte drømme, fantasier og tankemønstre. Jo, Hollywood vidste, at industrien var handicappet uden sine proteser ■

STOPEFFEKTEN



Masser af drama, spænding, humor og production value. *Braveheart* for børn. Lad os straks købe en billet! *Ørnens Øje*. Foto: Lars Høgsted

De alt for få gode stillfotos: Hvem har ansvaret?

AF LOKE HAVN, DIREKTØR
SANDREW METRONOME FILMDISTRIBUTION

En vellykket filmproduktion er ofte et resultat af et intimt og velintegreret holdarbejde, hvor en række individualister skrårstreg specialister er dybt fokuseret omkring et fælles mål.

En af de specialister, der er tilknyttet processen, er imidlertid ofte mindre velintegreret end de andre. Det er holdets stillfotograf. Som udenforstående kan man ofte få det indtryk, at stillfotografen står i vejen

for filmen eller betragtes som et nødvendigt onde. Ret beset bidrager stillfotografen da heller ikke til, at filmen i sin egentlige skabelse bliver bedre *her og nu*. Frugterne af hans/hendes arbejde skal først høstes langt senere. Det påvirker uundgåeligt arbejdsvilkårene. Altså på *visse* produktioner. *Ikke* dem alle. (Nu er paraderne oppe, hvis nogle skulle føle, at jeg generaliserer).

MENNESKER FRA NAKKEN AF

På denne lidt bagvendte måde tør jeg godt nærme mig den påstand, at der kommer alt for dårlige stillfotos ud af flertallet af danske film. Eller alt *for få gode* stillfotos i hvert fald. Når man betænker, hvor

mange billeder der skydes under en dansk filmproduktion er det forstemmende, at det indimellem er så svært at udvælge bare 10 rigtigt gode, handlingsmættede og 'sælgende' udstillings- og pressefotos. Og det er forbløffende, hvor mange billeder der viser mennesker fra nakken af. Dette siges med afsæt i mere end 15 års erfaring med danske film.

Hvad er så årsagen til denne tilstand?

Et muligt svar er anført i indledningen til denne lille artikel og handler om arbejdsvilkårene for stillfotograferne. Læg lige mærke til, at det *ikke* drejer sig om fotografernes tekniske og faglige dygtighed. Det vil jeg meget gerne slå fast, understrege og gentage. Vi har fremragende stillfotografer i dette land. Jeg

MAJA GIESE / LANCERINGSCEF, DET DANSKE FILMINSTITUT

Om positionering:

"Det handler ikke bare om at vælge et flot billede, men om at vælge det *rigtige* billede. Stillbilledet skal give en forestilling om filmen, og den forestilling vil vi gerne styre i retning af, hvad vi mener er *filmens særlige styrke* - det kan være i forhold til handling, karakterer, genre m.m. Er styrken en særlig elsket skuespiller? Eller miljøskildringen? Er det en komedie? Og hvem er målgruppen?"

Det handler om at vælge præcist. Præcist i forhold til det udsagn, man har valgt i den overordnede plan for lancering og *positionering* af filmen i markedet. Når man er sikker på sin strategi, kan man fravælge det, der *ikke* skal repræsentere filmen. Det handler ofte om fravalg mere end tilvalg.

Et eksempel: I *Elsker dig for evigt* ligger Nikolaj Lie Kaas i en sygeseng det meste af tiden ... Dilemmaet var, at vi på trods af det faktum, *ikke* ville gøre filmen til en sygehistorie. Men vi ville gerne have Nikolaj Lie Kaas med, og så måtte vi jo sige: Ingen billeder af ham efter ulykken. Så der findes ingen billeder af Kaas i presse materialet fra efter 5 min. inde i filmen og til slutningen.

Et andet eksempel: I *Bænken* var valget, at filmen *ikke* skulle give forestillinger om socialrealisme; men vi ville gerne understrege de stærke skuespillerpræstationer, ikke mindst Jesper Christensens. Derfor fravalgte vi alle billeder, hvor personerne fremstod ynkelige. Der skulle være styrke i elendigheden."

Om framegrabs:

"Framegrabs er ikke optimalt, men de kan være ok. Det kommer an på filmens karakter og look. Man *kan* vælge at bruge et framegrab med Kim Bodnia, der står med en pistol for tindingen, som udtryk for, at det her er en actionfilm med Kim Bodnia - og han er presset!"



I *Elsker dig for evigt* ligger Nikolaj Lie Kaas i en sygeseng det meste af tiden. Men i lanceringsstrategien ville man ikke gøre filmen til en sygehistorie... Foto: Rolf Konow

nævner i flæng og uprioriteret Rolf Konow, Ole Kragh-Jacobsen, Lars Høgsted, Jens Juncker-Jensen, Per Arnesen, Birger Vilén Petersen og mange flere. Ingen kan være i tvivl om deres faglige standard. De matcher Hollywood, de matcher Europa.

PASSIVE PORTRÆTTER

Alligevel kan man som distributør ofte befinde sig i den situation, at man får leveret kilovis af ringbind med fotos fra en films tilblivelse, hvor kun få billeder har *den sælgende kraft*, der skaber den fornødne 'stop-effekt', når man præsenteres for dem.

Helt basalt skal man kunne stille det samme krav til et presse- eller udstillingsfoto som til en god

annonce for en vilkårlig vare. Nemlig, at det er i stand til at fastholde beskueren længe nok til at skabe interesse og købslyst. *Det er enkelt i sin essens, men vanskeligt i sin eksekvering.*

Generelt kan man sige, at der er for mange passive portrætter imellem de billeder, vi præsenteres for.

Bevares, visse portrætter kan være gode nok i den spirende stjernekultur, som dansk film oplever. Der kan således være en udmærket stop-effekt i et billede af nogle af de mere folkekære skuespillere. I den ideelle verden skal billedet bare kunne noget andet og mere end at eksponere skuespillere.

Presse- og udstillingsfotos skal indgå i og spille med på den overordnede *positioneringsstrategi* for

filmene. Lad mig give et eksempel. Forud for produktionen af *Ørnens øje* havde vi et møde med filmens stillfotograf, Lars Høgsted. Vi fortalte ham, at vores positioneringsstrategi for filmen kunne sammenfattes i sætningen "*Braveheart* for børn".

Vi sagde også, at vi gerne ville have handling i billederne, og at der skulle være en god portion højformat billeder at vælge imellem også. Den fattede han med det samme og gik ud og lavede nogle fuldstændigt forrygende billeder, der til fulde underbyggede den valgte strategi.

I det hele taget er det min erfaring, som distributør af danske film, at det generelt har været en god idé at holde et indledende møde med produktionens

IB TARDINI / PRODUCER, ZENROPA

Om det uden for billedet:

"Det godt filmstill fortæller om det, der er uden for billedet. For mig er det ikke interessant at se eksplosionen, det er meget mere interessant at se angsten i øjnene på dem, der oplever eksplosionen. Forskellen på et stillbillede og andre fotografier er, at et stillbillede ikke skal fortælle færdige historier. Et stillbillede skal skabe nysgerrighed. Man skal sige: Nej, det vil jeg gerne se noget mere af ...

Jeg plejer at sige, at det ikke er nogen stor kunst at filme en historisk film, for her vil billedet altid have en stor attraktion i sig selv. Det er meget sværere at lave et kammerspil - en snakkefilm - og få en dynamik i de billeder og skabe en nysgerrighed og forventning."

Om fotografer på deltid:

"Jeg har valgt at lade stillbilledfotograferne gå på deltid. Jeg bestiller dem ind til nogle bestemte situationer. Jeg udvælger nogle dage sammen med instruktøren, og så laver vi typisk et opsamlingsheat, hvor jeg går ud med fotografen og laver de billeder, der mangler. Jeg reetablerer nogle situationer fra filmen, eller også laver jeg nogle situationer, som ikke er i filmen. Det er jeg helt kold overfor.

Et eksempel: Fra *Arven* har vi et begravelsesbillede, hvor alle kommer gående. Det er et billede, jeg har arrangeret, fordi jeg ville have et billede, hvor familien var samlet. Disse billeder skal selvfølgelig passe *til* filmen, men de behøver ikke at være *i* filmen. De skal bruges i pressesammenhæng: Der er Ghita Nørby, Ulrich Thomsen og Peter Steen. Jeg er meget styrende og kan finde på at skubbe stillfotografen hen foran en bestemt vinkel.

En stillbilledfotograf har svært ved at holde koncentrationen hele dagen, hvis de er på i otte uger. Men hvis de er på i 4 uger, så er de fuldstændigt koncentrerede, fordi de ved, at de her skal lave det optimale for filmen. Det er også et spørgsmål om filmens størrelse. Hvis det er en stor international film, så er der brug for mange billeder til mange forskelligartede formål. Men der er andre film, hvor der ikke er nok til et fuldtidsjob."

Om framegrabs:

"Det er noget lort!"



Arrangeret still fra *Arven*. Signal: Stærkt cast, i en film om det danske overklassmiljø. Foto: Per Arnesen

stillfotograf. I modsat fald sker der ofte det, at *stillfotografen går ud og dokumenterer filmens tilblivelse snarere end at kommerialisere den.*

DET STRATEGISKE SIGTE

Ved at mødes og udforme et klart strategisk sigte med de presse- og udstillingsfotos, der skal anvendes, kan man sikre, at stillfotografens opgave ikke bare bliver bedre formuleret, men beskrevet i det hele taget. Det burde distributøren, producenten og instruktøren tage sig af i fællesskab forud for *enhver* filmproduktion. Det sker bare meget meget sjældent. Og så er det, at vi får en masse stillfotos, som ingen rigtigt kan bruge til noget, mens man kan sidde og savne fotos fra bestemte

nøglescener eller f.eks. flere højformatbilleder.

For mig at se er det vigtigere, at stillfotografen er til stede ved en udvalgt mængde scener, hvor han virkelig får de arbejdsvilkår og den plads der kræves, end at han er med hele vejen uden at have optimale betingelser på noget tidspunkt.

Jeg ved dog, at dette synspunkt ikke vil falde i god jord hos visse stillfotografer, da de på den måde slet ikke bliver en integreret del af holdet (og så er der vel også noget økonomi i det). Uanset disse indvendinger har det været prøvet på et par filmproduktioner, *uden* at det gik ud over hverken omfanget eller kvaliteten af de stillfotos, vi endte med at have til rådighed. Så er det sagt.

PLAKATEN

Det er ikke usædvanligt, at filmens plakatmotiv ikke kan findes blandt stillfotografens billeder. Så må man enten ty til det evindelige patchworktæppe af en masse samkopierede motiver (den amerikanske model), eller vælge den desperate løsning at indkalde udvalgte skuespillere til en ekstra fotosession med en reklamefotograf. Det koster boksen og er hamrende besværligt at organisere. Skuespillerne er i mellemtiden flygtet over alle bjerge eller er blevet klippet rødhårede! Derudover er der det problem, ved disse arrangerede fotooptagelser, at skuespillerne ikke længere er i spil. De er for længst trådt ud af rollen, og iblandt kan det ses lidt for tydeligt.

PETER BECH / PRODUCER, ANGEL FILM

Om det gode stillfoto:

"Det er en særlig disciplin at lave stillbilleder. Fotografens opgave er at kunne maksimere enhver scene, enhver situation, og skabe billeder til filmens lancering og fremtidige liv - at kunne finde filmens essens i ét billede. På en del af de film, jeg har produceret for nyligt, har vi valgt at bruge framegrabs i stedet for egentlige stillfotos. De stills, der blev taget, fungerede ikke efter hensigten."

Om framegrabs:

"Mange danske film p.t. - også dem jeg selv har været involveret i - er ikke just udstyrsstykker; men film der primært foregår indendørs og med få personer. Og hér har vi ofte fundet mere dramatik og intensitet i de digitale prints taget direkte fra filmen, end i stillbilleder taget på set'et. Nogle gang har vi så suppleret med opstillinger taget af en reklamefotograf.

Ofte er det også sådan, at layouterne foretrækker de nære portrætter, og det kan man tit gøre ligeså godt med framegrabs. Jeg har dog ikke taget nogen beslutning om ikke at bruge fotografer - det afhænger af filmens karakter. Og der findes jo mange dygtige fotografer, som f.eks. Rolf Konow, der tager billeder, som både er en reproduktion af det, filmkameraet ser, og hans helt egne fortolkninger."



Masser af stopeffekt (voksne mænd med store badebolde). Flot komposition. *De grønne slagtere*. Foto Rolf Konow

Igen bør distributør og producent i god tid inden optagestart gøre sig klart, hvilke billeder der eventuelt kunne sælge det pågældende filmprojekt bedst muligt til den målgruppe, man allerede har defineret i forbindelse med udfærdigelsen af filmens lanceringsplan. Og derefter sørge for, at dette billede er til stede inden sidste optagedag.

Vi lever i et kolossalt billedforbrugende samfund. Der er 5 gange så mange billedbærende medier i dag som for 20 år siden. Den ny generation er trænet i at 'læse' billeder. Og de er kritiske. *De intetsigende billeder bliver glemt. De excellente skaber erindring.* Stillfotos er til for at blive brugt i en PR-, salgs- og markedsføringssituation. Det må man aldrig glemme.

HVEM HAR ANSVARET?

For lige at vende tilbage til spørgsmålet "Hvem har ansvaret?", så er svaret ganske enkelt, at det har vi fandme alle sammen.

Vi kan alle blive bedre. Distributøren skal udforme strategier og udvælge nøglescener ud fra filmens manuskript. Producenten skal tænke ekstra tid til stillfotografering ind i en presset produktionsproces. Instruktøren skal give den fornødne plads og accept. Skuespillerne skal gide at stille op. Stillfotografen skal stille krav og tænke i positionerings- og salgsbaner etc. Biograferne skal udstille de udvalgte still-fotos, så de skaber en attraktiv historie i tillæg til filmens plakat, og de skal rapportere publikums reaktioner

tilbage til distributøren. Med andre ord bærer vi alle et ansvar for, at billederne bliver så gode som muligt og bliver brugt optimalt.

Det lader ikke til, at det ligger lige om hjørnet at anvende framegrabs i stedet for de gode, gammeldags stillfotos. Slet ikke når vi skal projicere op i de størrelser, som eksempelvis out-door media kræver. Så det gælder bare om at komme i gang med at blive bedre i en fart ■

”Man ved aldrig, hvornår det gode billede er der,” siger Rolf Konow, som har været stillfotograf i 33 år og taget billeder til over 80 spillefilm. Han elsker branchen, men er bekymret over arbejdsforholdene for stillfotografer.

Navnet er måske ikke kendt i den brede offentlighed, men det er Konows stills til gengæld. De bedste af dem glemmer vi aldrig, fordi det er lykkedes fotografen i ét magisk øjeblik at udtrykke en hel film eller et helt filmunivers. Egon, Benny og Kjeld i gakket gangart på havnekajen i *Olsen Banden*; de bristede illusioner malet i Lasse og Pelles ansigter ved landgangen til Danmark i *Pelle Erobreren*; Regitze løssluppet dansende på kolonihavebordet i *Dansen med Regitze*; Bess ømt kærtegnende sin lammede mand i hospitalssengen i *Breaking the Waves* ...

”Det kræver intuition, held og en god portion tålmodighed at være stillfotograf,” forklarer Konow. ”Man ved aldrig, hvornår det gode billede er der. Selv de scener, som manuskriptet ikke ser ud af noget særligt, kan vise sig at levere filmens plakاتبillede. Det skete i Hans Kristensens *Per*, hvor jeg fanger et bestemt udtryk i Ole Ernsts øjne, da han går over en vej. Ingen kunne have forudset, at filmens store billede lå i denne scene.”

Engang spurgte Konow instruktøren Gert Fredholm, om der var et godt billede i en bestemt scene, eller om stillfotografen lige så godt kunne gå hjem. Svaret kom prompte: ”Hvis der ikke var et billede i den scene, ville vi ikke lave den. Hver eneste indstilling er et billede værd.”

Af samme grund er Rolf Konow bekymret over, at nogle danske producenter har valgt at ansætte stillfotografen på deltid: ”Jeg ved snart ikke, hvor mange gange jeg har hørt filmholdet sige: ’Du skulle have været der i går, Rolf! Det var helt fantastisk.’ Det gør mig ked af det, for jeg sætter en ære i at lave et ordentligt stykke arbejde. Jeg elsker branchen og vil altid arbejde med film; men jeg har besluttet at sige nej til at arbejde for flere projekter på deltid,” siger Rolf Konow og fortsætter:

”Stillfotografen skal være en naturlig del af filmholdet, og hvis du bare er én, som dukker op engang imellem, kan du ikke få et fortroligt forhold til skuespillerne. Produktionsplaner ændrer sig også hele tiden, så du kan let miste en vigtig scene, og du risikerer i virkeligheden at blive et større irritationsmoment, end hvis du er til stede hele tiden. Jeg tror heller ikke på, at man kan lave et slags opsamlingsheat til sidst, hvor man beder skuespillerne gennemspille filmens bedste scener til ære for stillfotografen. Man kan ikke genskabe energien og magien i en scene.”

BURDE FORKÆLE PRESSEN

Rolf Konow har et internationalt ry. Han har fotograferet verdensstjerner som Kate Winslet, Kenneth Branagh, Sigourney Weaver, Milla Jovovich og Nicole Kidman. Og han det ene af blot to europæiske medlemmer af den amerikanske organisation *The Society of Motion Picture Still Photographers*, der tæller notabiliteter som Brian Hamill (Woody Allen-film) og Stephen Vaughan (*Rain Man*). Netop hjemvendt fra USA, hvor Konow har taget stills til Bille Augusts kommende *Return to Sender*, drager han om få dage til Rumænien for at fotografere en amerikansk gyserfilm.

”I udlandet er der meget mere publicity. Jeg bliver på forhånd briefet om markedsstrategien, og filmselskabet ser løbende mine billeder igennem. Det har jeg aldrig oplevet herhjemme. Arbejdet er meget mere struktureret og ambitiøst i udlandet. På en amerikansk film kræver distributøren at få leveret 150-200 billeder, som man kan bruge af til plakater, eksklusive billeder til diverse blade, billboards og alt det andet reklamemateriale, der bliver lavet. I

Danmark udvælger distributøren ca. otte billeder til biografernes udhængsskabe og nogenlunde samme antal til pressesættet, og det mener jeg, er alt for lidt.”

Danske distributører har ifølge Konow god fornemmelse for at vælge de bedste billeder; men han mener, at man burde kræse mere for pressen og forkæle visse aviser og magasiner.

”I udlandet giver distributøren for eksempel Newsweek og Vanity Fair eksklusive billeder – i Danmark sender man de samme 8-12 billeder rundt til samtlige aviser og magasiner. Det giver dem ikke lyst til at lave store opslag eller sætte et billede på forsiden. Men hvorfor ikke forkæle pressen? Hvorfor ikke bruge rigtigt gode billeder til at sælge en historie om en ung skuespiller til et dameblad? Jo færre billeder, jo dårligere opsætning – det er hovedreglen,” siger Rolf Konow og peger på et andet problem:

”Hvis en dansk film får succes og bliver solgt til udlandet, kræver den udenlandske distributør et billedsæt på 100-200 billeder. Det skete for eksempel på dogmefilmen *Elsker dig for evigt*; men fordi jeg kun havde været med i halvdelen af optageperioden, kunne vi kun finde 49 billeder – og nogle af dem var oven i købet dublettagt, det vil sige taget i de samme situationer! Når danske film er så gode i øjeblikket, er det da tosset ikke at bruge nogle flere kræfter på publicity.”

FILMHISTORIEN FORSVINDER

På ét punkt er Konow dog glad for, at Danmark ikke ligner det store udland. I Hollywood skal skuespillerne nemlig godkende hvert eneste billede, der er taget af dem, og det kan betyde, at gode billeder må kasseres, fordi en skuespiller ikke kan lide sin profil eller er bange for, at publikum opdager nogle deller under hagen.

”Det kan være en ret besværlig proces, men da jeg arbejdede på *Hamlet*, greb Julie Christie det ret sødt an. Hun sagde: ”Rolf, it’s not your photos, I don’t like it’s me, I don’t like.”

Rolf Konow skelner mellem *production stills*, som fortæller om filmoptagelsen og instruktøren og skuespillernes arbejde med hinanden, og så de egentlige *filmstills*, hvor stillfotografen forsøger at tage sine billeder i nogenlunde samme vinkel og stil som filmkameraet. Men hvorfor ikke bare trække et billede fra selve filmstrimlen?

FRAMEGRABS

”Framegrabs har slet ikke samme kvalitet som et rigtigt stillfoto. De bliver uskarpe, og kan ikke blæses op til plakatstørrelse eller til et stort opslag i et magasin. Man kan selvfølgelig bruge det uldne look som en æstetisk effekt. Det gør Lars von Trier i billedet af Nicole Kidman på vognen med æbler i *Dogville*.

Det er et framegrab; men det er undtagelsen, som bekræfter reglen, og jeg kan love dig, at hvis man kunne have erstattet stillfotografen med framegrabs, så ville man for længst have gjort det i USA, hvor alt gøres op i kroner og ører.”

Konow, der for nylig havde en udstilling med sine stemningsfulde *production stills* fra *Dogville* i Cinemateket, har gennem en lang karriere fået oparbejdet en unik forståelse for, hvordan filminstruktørerne arbejder. Og hvis man sparer stillfotografen væk, påpeger han, så forsvinder der samtidig et uvurderligt stykke filmhistorie. Så er der nemlig ikke længere nogen *production stills*, som dokumenterer en films tilblivelse for eftertiden. ■

DET MAGISKE ØJEBLIK

AF CLAUD CHRISTENSEN

Er stillfotografi kunst eller kommunikation? Rolf Konow er ikke i tvivl. Det er kommunikation – og kunst, i bedste fald.

”Mit job er at sælge filmen. Jeg skal gøre folk nysgerrige ved at opfange en stemning og antyde filmens historie. Et godt still er noget særligt – det får folk til at standse op og spørge: ’Hvad er det her for noget?’”

57-årige Rolf Konow ved, hvad han taler om. Han har arbejdet som stillfotograf i 33 år og taget billeder til over 80 spillefilm samt flere tv-serier. Han startede på Nordisk Film i 1970, og debuterede på spillefilmen *Ballade på Christianshavn*.

”Dengang blev stillfotos altid taget efter en optagelse. Erik Balling sagde ’fast plade’, så stillede han skuespillerne op, og når han råbte ’høj’, skulle jeg tage billedet. Sådan arbejdede jeg de første år, indtil jeg fandt ud af, at stillfotografer i Hollywood brugte et *blimp*. Det er en lyddæmpende overkasse til kameraet, så man kan tage billeder under selve optagelserne, uden at det kan høres. Et kolossalt fremskridt, for skuespillerne er nu engang bedst, når det magiske klaptræ har lydt. Så er der opmærksomhed.”

JAGTEN PÅ FILMENS BILLEDE

Rolf Konow, der i 2001 modtog en Æres-Robert, er Danmarks mest erfarne stillfotograf.

Han har taget stills til 14 *Olsen Banden*-film, 72 afsnit af *Huset på Christianshavn*, seks afsnit af *Matador*, og arbejdet sammen med kapaciteter som Erik Balling, Gabriel Axel, Henning Carlsen, Bille August, Lars von Trier og engelske Kenneth Branagh.



Rolf Konow.Selvportræt



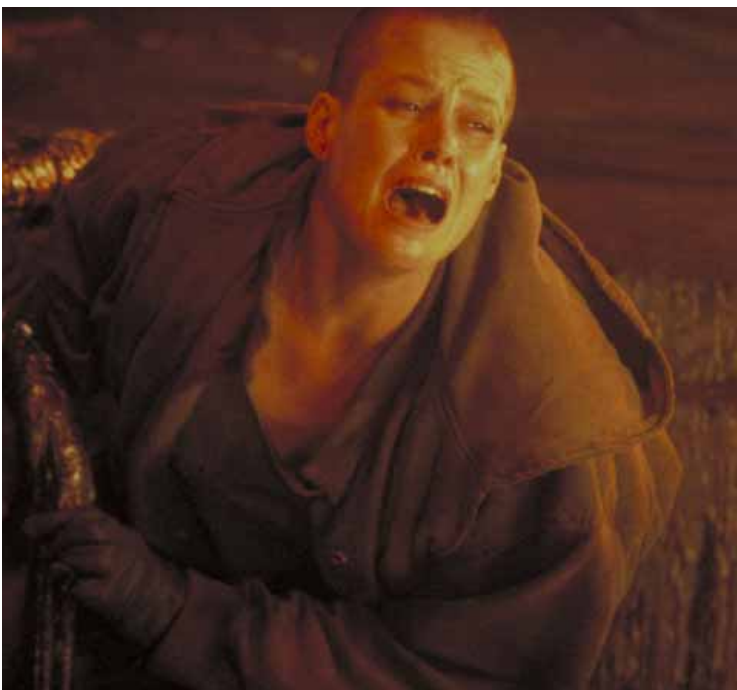
Hamlet. Foto: Rolf Konow



Olsen Banden. Foto: Rolf Konow



Pelle Erobreren. Foto: Rolf Konow



Alien. Foto: Rolf Konow



Breaking the Waves. Foto: Rolf Konow

UDGANGSPUNKTET FOR DR/DFI-PROJEKTET **MAGTENS BILLEDER ER DEN DANSKE MAGT-UDREDNING, IVÆRKSAT AF FOLKETINGET. AMBITIONEN ER AT GÅ TÆT PÅ MAGTEN I DANMARK I DENS MANGE AFSKYGNINGER OG AT FORENE DEN FILMISKE TRADITION MED DEN JOURNALISTISKE.**

RESULTATET ER 12 FILM, DER SPÆNDER FRA MAGTFORHOLDET MELLE MAND OG KVINDE OVER JURISTENS MAGT I SAMVÆRSSAGER TIL ORGANISATIONERS OG FORENINGERS MAGT I SAMFUNDET OG MILITÆRETS MAGT.

FILM PRÆSENTERER:

MAGTENS BILLEDER

Interview med Jørgen Flindt Pedersen og Erik Stephensen om filmen *Danmark for begyndere - historien om Lokalplan 219*.

EN PLADSDS IKUPÉEN

AF LARS MOVIN

En borgmester. Et konservativt byrådsflertal. En velhavende kommune. Et antal boligløse flygtninge. Og en lokalplan, der vil placere flygtningeboliger på en giftforurenede grund ved en motorvej. Dét er ingredienserne i *Danmark for begyndere - historien om Lokalplan 219*, Jørgen Flindt Pedersen (JFP) og Erik Stephensens (ES) bidrag til *Magtens Billeder*.

Det kunne være en hvilken som helst lokalplan i en hvilken som helst kommune med en hvilken som helst borgmester bag skrivebordet. Men nu drejer det sig altså om Lokalplan 219. Kommunen er Gentofte, en velhavende oase, hvor begrebet "fremmede" hidtil primært har været forbundet med gæsteforskere, udstationerede direktører og au pair-piger. Og manden bag magtens skrivebord hedder Hans Toft.

Som ramme omkring historien optræder en genkommende tekst af Hans Magnus Enzensberger om en gruppe passagerers adfærd i en togkupé. Og i råklip fremstår filmen med sine mange lag som en elegant øvelse i underspillet sarkasme, hvor de subtile *punches* på skift rammer de implicerede og den indre svinehund. På ét plan er der tale om et

stykke absurd virkelighedsteater med klart udpegede helte og skurke - på et andet om et filmisk essay over den menneskelige natur, hvor det demonstreres, at uanset hvor hårrejsende de fremstillede beslutninger og holdninger kan forekomme, har vi alle en rem af huden.

ES: "Det vil ligne en historie om en borgmester med et flertal i en meget rig kommune i et meget rigt land, som håndterer et stort humanistisk problem på en ganske bestemt måde. I virkeligheden handler det om en måde at tænke på, som vi alle sammen har ansvar for. Spørgsmålet er: Hvad er vores ansvar over for andre mennesker, og hvordan praktiserer vi det ansvar? Lukker vi øjnene, eller fokuserer vi forkert? Derfor er det ikke vores mål at hænge nogle bestemte personer ud, men snarere at undersøge, om de mennesker, vi møder i filmen, handler klogt eller ej."

JFP: "Samtidig er det en historie om tidsånden. En historie om, at eksperterne ikke længere har samme rolle, som de havde engang. Hvis nogle eksperter tidligere havde sagt, at mennesker ikke vil have godt af at bo sådan et sted, ville man formentlig have lyttet til dem. I dag sætter man handlekraft højere

end fornuft og viden. Skidt med konsekvenserne, så længe der handles. Der er ikke nogen, der skal komme og sige, at noget er bedre end noget andet. Det gider vi ikke høre på. Der skal bare handles."

ES: "Filmen stiller spørgsmålet: Hvad er sammenhængen mellem klogskab og humanisme? Vores påstand er, at hvis de mennesker opførte sig mere humanistisk, ville de også handle mere klogt, og hvis de opførte sig mere klogt, ville de være mere humanistiske. Kort sagt: Dét, de gør nu, er ikke klogt. Og grunden til at det ikke er klogt er, at det ikke er humanistisk. Og når det ikke er humanistisk, får man et problem, måske ikke lige nu, men om en generation eller to. Når man boligplacere nogle mennesker et sted, hvor ingen frivilligt ville drømme om at bo, vil næste generation vokse op og være vidner til deres forældres nederlag i et system, som har skubbet dem så langt ud på kanten, som det overhovedet er muligt, og så vil de ikke føle, at de skylder Danmark noget. På den måde skaber kommunen helt frivilligt et problem for sig selv, som man i årevis har kæmpet med andre steder, fordi man ikke tænkte sig om i tide."

JFP: "På det helt ambitiøse plan er det en film om alle menneskers forhold til det fremmede. Og om, at

de rigeste måske er de mest fornærede, når det kommer til stykket. I en udviklingsteori ville man jo gerne håbe på, at jo mere vi fik, jo mere generøse og gavmilde blev vi. Men tvært imod tyder alt på, at lige så snart vi har noget, bliver vi fornærede og snæversynede.”

KANTERNE SLEBET AF

Når der kan samle sig en særlig interesse omkring *Lokalplan 219*, hænger det bl.a. sammen med, at den markerer en genforening af det gamle makkerpar. Ud over at have ry for at være hårdtslående journalistiske blodhunde, som magtelitens og erhvervslevets mere anløbne karakterer i årevis frygtede at have snappende i haserne, skrev de to dansk filmhistorie i 1982 med *Din nabos søn*, en undersøgelse af torturbøddler og -ofre fra juntatidens Grækenland (1967-74). Filmen forenede dokumentariske og journalistiske dyder med modet til at gå i kødet på et ømtåleligt emne. Og den opnåede en udbredelse, som på det tidspunkt var usædvanlig. Godt ti år senere vendte de tilbage til personerne fra den første film i *Bøddlen som offer* (1994). Hvorefter de som instruktører valgte at gå hver til sit, Flindt Pedersen for at sætte sig i direktørstolen på TV2 (1993-99), Stephensen for at koncentrere sig om posten som direktør for Nordisk Film Broadcast (1989-95). I 1996 stiftede Erik Stephensen sammen med Jørgen Koldbæk, Michael Meyerheim, Jarl Friis Mikkelsen og Ole Stephensen Skandinavisk Film Kompagni, hvor han i dag er administrerende direktør. Men nu er de to altså sammen igen. Efter ti års pause, hvor de begge er blevet rigere på erfaringer med, hvordan magten opleves fra den anden side af skrivebordet.

JFP: “Det har nok en vis betydning, at vi nu begge har prøvet at være direktører. Man bliver mere tålmodig, end vi var dengang. Mange af vores erhvervs-historier blev jo til efter *Den Gode*, *Den Onde* og *Den Grusomme*-modellen og blev kørt lidt voldsomt –

når vi kigger på dem i dag.”

ES: “Vi har lavet ca. hundrede produktioner sammen, og med det nye projekt var vi nervøse for at komme til at gå i egne fodspor. Men *Lokalplan 219* er blevet en ganske anderledes type film, end noget vi har lavet før, både i dens tilgang til stoffet og i fortællestil.”

Hvordan er jeres rollefordeling, når I laver film sammen?

JFP: “Vi er begge i stand til at få vilde idéer, og til at være åbne og kritiske. Der er ingen af os, der er bange for at kaste nye idéer på bordet, og det er et privilegium at være i et forum, hvor man tør fantasere sammen. Den tryghed havde vi dengang, og den indfandt sig med det samme igen.”

ES: “Vi har altid har været gode til at udspørge hinanden, at lakmesteste hinanden. Altså, hvor godt er vi hver især i stand til at argumentere for vores idéer? Hvis man kan blive ved med at udfordre hinanden og samtidig bevare et vist element af uenighed om, hvor langt man kan gå, eller hvor kort man *behøver* at gå, er det en fordel at være to. Men sådan noget udvikler sig jo over et forløb. Dengang vi startede sammen, kunne vi noget meget forskelligt. Jeg kunne f.eks. ikke lave tv. Og Jørgen kunne ikke stille spørgsmål!” De griner begge to. Og JFP bekræfter.

ES: “Jørgen lærte mig at lave tv. Jeg kom med en journalistisk baggrund fra *Ekstra Bladet* og var vant til at se ekstremt kontant – måske for kontant – på tingene. Altid at prøve at finde det konkrete udtryk for den store symbolik.”

JFP: “Hvad Erik til gengæld lærte mig var, at jeg ind imellem måtte finde mig i, at der var skurke her i livet. Det havde jeg svært ved at acceptere.”

ES: “Og jeg måtte finde mig i, at der ind imellem var nogle, der ikke var skurke.”

Så der er nogle kanter, som er blevet slebet af?

JFP: “Ja, vi har nærmet os hinanden. Jeg er blevet



Framegrab

mindre naiv, og Erik er blevet mere overbærende.” Igen griner de. “Og hvis man skal sammenligne det, vi lavede dengang, med det, vi laver i dag, så handlede det dengang om at *afdække* nogle ting. I dag bliver tingene sagt mere *implicit*. Vi udpeger ikke skurke; men siger, at sådan handler vi sgu’ alle sammen. Hvis vi kan komme af sted med det, anlægger vi alle sådan et bogholdersynspunkt som borgmesteren. Eller måske ikke alle, for heldigvis er der undtagelser, men vi anerkender, at flertallet af os har de ting i os. Det er nok den største forskel fra dengang.”

JOURNALISTIK OG DOKUMENTARISME

I modsætning til de fleste andre bidragydere til *Magtens Billeder* har JFP og ES pendlet hen over den usynlige grænse mellem journalistik og dokumentarisme og placerer sig ikke éntydigt i nogen af kategorierne. Men opfatter de to garvede film- og tv-folk overhovedet de to felter som forskellige?

JFP: “For mig er det en reel skelnen. Journalister har i mange år opereret på den dér sort/hvid-agtige måde, hvor man siger, at hér er nogle skurke, og hér er en sag, der skal afdækkes. Over for den metode har dokumentarfilmen mulighed for at spille på flere nuancer og lag. Og at involvere tilskueren i en helt anden grad i oplevelsen. Stuen derhjemme er jo meget dårlig til indlevelse, og det er en væsentlig grund til, at tv-udsendelser ofte bliver så kontante og højtråbende og pegefingragtige, som de gør.”

ES: “Jeg tror ikke rigtigt på den distinktion. En dokumentarfilm uden kritisk tilgang, uden tilrettelæggers skepsis – som jo er journalistikkens væsen og metode – bliver en trist affære. Det handler om at forholde sig kritisk til de informationer, man får, og at bearbejde dem, så de præsenterer sig for pålydende, samtidig med at der stilles spørgsmålstegn ved den ’pålyd’. At lave en stærk dokumentarfilm, som skal kunne vises for et massepublikum, kræver faktisk også et journalistisk instinkt – om end ikke nødven-



Foto: DR TV

digvis en journalistisk arbejds metode, for der er jo mange måder at gøre tingene på. Det er det, der har været ambitionen med den nye film: At bevare den journalistiske integritet i forhold til stoffet, men fjerne det journalistiske element i fortællestilen, fordi resultatet gerne skulle kunne holde længere end dagens avis."

JFP: "Det er svært at kombinere. Selv gjorde jeg den erfaring med *Drengene fra Vollsmose* (2002), at det ikke var tilstrækkeligt at klippe de tre tv-afsnit ned til en filmudgave. Nej, vi var nødt til at klippe de to versioner parallelt, helt uafhængigt af hinanden, med to forskellige klippere, fordi det er så forskellige situationer, de skal opleves i. Jeg er enig i, at mange dokumentarfilm kunne trænge til en mere kritisk journalistisk tilgang. Omvendt er der mange genrer inden for dokumentarfilmen, som slet ikke har noget med journalistik at gøre, og som jeg holder meget af og har lyst til at prøve kræfter med."

Har I kunnet bruge det til noget at være i dialog med konsulenter fra filmens verden?

JFP: Ja, vi er opdraget i metoden fra TV-Avisen, hvor man laver et interview og nogle dækbilleder. Forhåbentlig er vi kommet langt væk fra det; men det er stadig vigtigt hele tiden at forsøge at finde nye måder. I dén forbindelse har vi haft glæde af at blive præsenteret for sære film om badeværelser i Finland, og hvad vi ellers har fået at se."

ES: "Vi har altid stået med et ben i begge lejre. Og vi har altid interesseret os for, hvad de lavede på Filminstituttet – for at prøve at se, om vi kunne føre nogle af de ting, vi følte manglede på tv, ind i programmerne. Omvendt synes jeg, at de på Filminstituttet har kunnet lære meget af tv om, hvordan man fortæller en historie, så folk kan forstå, hvad det går ud på. Nogle gange går der så meget kunst i det, at folk ikke fatter en brik af, hvad det er, de har set. Hvor man bare skal forholde sig emotionelt til det, og det går sgu' ikke med dokumentarisme."

BORGMESTERMAGT OG BORGERANSVAR

Tanken om at genoptage samarbejdet havde rumsteret i nogen tid, da *Magtens Billeder* blev slået op. Et andet projekt var gået i stå; men da de to læste om Gentofte Kommunes beslutning om at installere flygtninge i en nybygget ghetto på en giftforurenede grund klods op og ned ad en motorvejsudfletning, vidste de, at her var muligt stof til en film om magtens veje og vildspor.

JFP: "Den historie var så grotesk, at vi måtte kigge nærmere på den. Generelt er det spændende at se på den magt, der ligger i det kommunale plan. Der er så megen anden magt i verden, som virker overvældende, men også meget fjern fra éns egen hverdag. Men sådan nogle lokalplaner kan gøre en utrolig forskel i menneskers liv, og det er en overset ting."

ES: "Samtidig synes vi, at det er interessant, at sådan ville erhvervslivet aldrig bære sig ad. Som man ser i et af filmens spor, så hyrer man i erhvervslivet f.eks. Deloitte & Touche for 38.000 kr. til at give tilflyttende direktører *the full package*. Man undersøger, hvad konen og børnene interesserer sig for, fordi man ved, at det væsentligste kriterium for en vellykket integration er, at hele familien trives. Tænk hvis vi havde samme udgangspunkt med flygtninge! I stedet siger man: *her er en motorvej, og her er noget forurenede jord, og her skal I bo!* Sådan skaber man en ghetto, hvor der kommer til at bo nogle mennesker, som ikke bryder sig om dig og mig. Derfor siger vi: Stakkels Gentofte om 20 år!"

Er der aftaler om, at de medvirkende skal se filmen inden premieren?

ES: "Nej. Når man interviewer folk, er det et tilbud til dem om at medvirke. Der ligger jo ingen krav fra vores side om, at de skal medvirke. Ingen er uundværlige i filmen."

JFP: "Borgmesteren var meget optaget af, om det handlede om lokalplanen eller om flygtningepolitik. Men de to ting kan ikke skilles ad, når det er en

lokalplan, som handler om placering af flygtninge."

ES: "Og borgmesteren har jo aldrig lagt skjul på sine synspunkter på det område. Han mener, at det ud fra en national betragtning er forkert at tvinge en kommune, der har så dyre grunde som Gentofte, til at bygge til nogle mennesker, som lige så godt kunne bo andre steder. Det synspunkt har han forfægtet i årevis. Det er ikke noget, vi har afsløret. Vores ærinde er at sætte spørgsmålstegn ved hans rationale: Er det en klog måde at se tingene på?"

JFP: "Når det er et spændende emne at beskæftige sig med, hænger det sammen med, at det er nogle almenmenneskelige træk, der ligger bag. Det er noget ret generelt, at vi er meget gode ved os selv; men hvis det handler om andre, kan de godt klare sig med noget, som er lidt dårligere. Og jo længere væk de kommer fra, jo dårligere forhold kan de klare sig med."

Har borgmesteren for meget magt?

JFP: "Først og fremmest er det os andre, der giver ham magt. Jeg tænker ikke så meget på det formelle system, men snarere på, at det passer os meget godt, at han er, som han er, og derfor lader vi ham være. Så det handler mere om, hvad den enkelte kan eller bør gøre i forhold til at kontrollere magten. At man ikke skal vente, til man kommer i en situation, hvor det er et *fait accompli*. For det er det, borgerne ude i Gentofte er ved at vågne op til. Med andre ord: Der er ikke nogen, der har magt, med mindre der er nogle andre, som har frasagt sig magt, som har villet afmagt. Mange af dem, som de senere år har råbt op om, at det var forfærdeligt med de fremmede herhjemme, har jo fundet sig i, at tingene udviklede sig, og ikke tænkt over, hvordan vi håndterer den største udfordring i Danmarks historie. Man kunne godt drømme om, at et rigt land som Danmark kunne have gjort det bedre" ■

BARNETS

Interview med Christina Rosendahl om *Magten over kærligheden*.

AF LARS MOVIN

Tingene synes at være gået over stok og sten for Christina Rosendahl (f. 1971). Start på Københavns Universitet i 1993. En tur omkring Den Europæiske Filmhøjskole i 1995-96. Optagelse i Super16-gruppen i 2000. Andenpræmie for kortfilmen *En streg* ved Close Up-konkurrencen i 2001. Gennembrud i 2002 som dokumentarist med biograffilmen *Stjernekygger* om søsteren Pernille Rosendahls gruppe Swan Lee. Året efter tv-dokumentaren *Buddhas barn*. Og nu en af de yngste deltagere i *Magtens Billeder* med en film, som i klippestadiet ligner et modent institutionsportræt af Overpræsidiets – den offentlige myndighed, der tager stilling til forældres samværet med deres børn, typisk efter en skilsmisse.

Ser man nærmere på Rosendahls film, er det imidlertid ikke ord som rastløshed eller overfladiskhed, der melder sig. Snarere tålmodighed, grundighed og anstændighed. Således har optagelserne til *Magten over kærligheden* strakt sig over flere måneder, hvor Rosendahl og filmholdet har været til stede i Overpræsidiets og talt med hundreder af klienter for at finde frem til den håndfuld sager, som er med i den færdige film.

“Jeg er inspireret af den amerikanske Direct Cinema-metode,” fortæller Rosendahl. “Ikke mindst Wiseman. Altså dette med at være til stede i lang tid og se, hvad der sker. Og så ikke at instruere folk. Ikke bede dem om at gøre noget igen for kameraets skyld. Ikke sætte lys. Ingen interviews. Bare lade folk passe deres arbejde og glemme, at vi er der.”

“Over for den amerikanske metode er der så de franske cinéma vérité-folk, som siger, at det netop er kameraets tilstedeværelse, som får folk til at reflektere over den situation, de er i. Det har vi også kunnet mærke, når vi var alene med juristerne i Overpræsidiets. For eksempel når de har haft telefonvagt, er det sket flere gange, at de har grebet ordet og henvendt sig til os med deres tanker. Men grundlæggende forsøger jeg at eliminere mig selv så meget som muligt under optagelserne. Man må tro på, at folk faktisk er så optaget af deres egne sager, at de glemmer os, i hvert fald i perioder. Hvis det ikke var tilfældet, ville der ikke blive nogen film. Så ville den metode slet ikke kunne bruges.”

Med det stadig større udbud af reality-tv bliver der jo nærmest drevet rovdrift på virkeligheden i disse år.

Hvordan påvirker det dit arbejde som dokumentarist?

“Jeg synes, det bliver sværere. Der er kommet en øget mistro over for medierne, fordi der hele tiden er historier om, at der er blevet manipuleret med folks udtalelser i klipningen. Det hjælper ikke os andre. F.eks. oplevede vi en dag, hvor vi stod i venteværelset og spurgte, om vi måtte optage, at nogle klienter blev meget ophidsede og råbte *BIG BROTHER!* I den situation er det svært at forklare, at vi altså har etikken i orden, at vi bruger lang tid på det, og at vi behandler folk ordentligt. Man kan jo ikke stille sig op og begynde at forklare om forskellen på dårlig journalistik og dokumentarisme. Det eneste, man kan gøre, er gennem sit arbejde at prøve at sikre, at vi som samlet gruppe fremstår som ansvarlige mennesker.”

KONTRAKTER

Selv om Christina Rosendahl har følt sig godt behandlet af Overpræsidiets, og selv om hun stort set fik frie hænder, da først optagelserne gik i gang, krævede det måneders dialog at få foden i døren.

“Jeg var meget bevidst om at forklare dem, hvad min metode er, og at jeg ikke er afslørende journalist. Det var helt afgørende for, at vi kom ind. Faktisk tvivler jeg på, at vi overhovedet havde kunnet få Overpræsidiets i tale, hvis jeg havde været journalist. Men de har givet mig overraskende megen frihed. Det eneste, de har betinget sig, er en aftale om at få lov til at se filmen inden premieren for at sikre, at der ikke bliver sagt noget faktuel forkert.”

“Deres bekymring har gået på, om vi kunne komme til at udnytte klienterne, og derfor har vi også haft et samarbejde om, hvordan vi henvendte os til dem. Undervejs prøvede vi forskellige metoder af. Den ene var at sende breve ud til folk, som vi havde formuleret i samarbejde med Overpræsidiets, sådan at de allerede på forhånd var forberedt på, at der var et filmhold. Men det gav ikke nok henvendelser, så jeg foreslog en anden strategi, som gik ud på, at der var nogle opslag, når folk kom ind ad døren, og så var vi der bare. Bagefter fik folk en seddel med hjem med oplysninger om, hvem vi var, og hvad projektet gik ud på. For klienternes vedkommende har det så været sådan, at de i alle tilfælde har haft to måneders ret til at vende tilbage og sige, at de havde fortrudt og gerne ville klippes ud.”

Hvorfor ikke lave egentlige kontrakter med klienterne?

“Jeg tror ikke, at sådan en kontrakt i sidste ende ville have nogen gyldighed. Selv om folk havde skrevet under på et stykke papir, ville de alligevel kunne få filmen stoppet, hvis de fortrød, når de så

det endelige resultat. Så vi har valgt at lave mundtlige aftaler, som er tilpasset efter den enkeltes behov, og som under alle omstændigheder giver flere udveje for at fortryde.

Vi har også haft nogle heftige etiske debatter undervejs her på Tju Bang Film om hensynet til de medvirkende. Jeg kan da godt være nervøs for at vise dem det færdige resultat, fordi der er så megen smerte og vrede i materialet. Som filmmager står man i et dilemma mellem hensynet til de medvirkende og den selvoptagethed, der er forbundet med at lave en film – dette med at en film skal laves for enhver pris. Og det synes jeg jo ikke, at en dokumentarfilm skal. Min egen etik siger, at ideelt bør man vise de medvirkende filmen først, og hvis der ikke er nogen film efter den visning, så er der ikke nogen film. Men det er en diskussion, vi løbende er i gang med, og på det område har min producent selvfølgelig også et ord at skulle have sagt.”

JOURNALISTIK

Rosendahls film er ikke udsprunget af *Magtens Billeder*. Tanken om at skildre sagsbehandlingerne i Overpræsidiets havde rumsteret i nogle år, da *Magtens Billeder* blev slået op. Men hun medgiver, at idéen om at skabe dialog mellem journalistik og dokumentarisme har været med til at give filmen en drejning:

“Jeg kan måske have en tendens til ‘bare’ at ville fortælle den menneskelige historie, fordi jeg bliver fanget af mennesker, som står i et dilemma. Og dér har det været en stor inspiration, at vi under seminarerne og i dialogen med konsulenterne er blevet presset til at skærpe de mere journalistiske aspekter. Hvad vil man egentlig sige om magten? Hvad er det for en side af magten, man vil vise? Og hvad er det for et udsagn, den hér film skal have? Det har været en stor hjælp.”

Har det ligefrem ændret din måde at arbejde på?

“Nej, det har det ikke. Jeg er jo ikke journalist, så det har været vigtigt for mig, at hele denne retorik omkring magt så anderledes ud i min film. Men jeg havde en fornemmelse af, at man fra DR’s side gerne ville have nogle interviews ind. Så jeg lavede nogle interviews undervejs, men vi endte med ikke at bruge dem. Kritikken har dog været med til at skærpe min opmærksomhed omkring nogle ting. Vi har imidlertid ikke været enige om, hvor radikalt jeg skulle gå til værks for at imødekomme deres ønsker eller forslag.”

Det er vel typisk for en journalistisk tankegang, at

TARV



Magten over kærligheden. Framegrab

man gerne explicit vil have sat ord på de problematikker, en film handler om?

“Ja, og dér arbejder jeg meget mere med gestik og tonefald og sådan nogle mere luftige ting. Jeg går ud og prøver min intuition af under optagelserne, og først i klipperummet forsøger jeg at finde ud af, hvad der egentlig kom ud af de undersøgelser. Jeg har virkelig prøvet at kaste mine fordomme væk, mens vi optog, og at være så åben som muligt over for de vilkår, juristerne arbejder under. Så vi er ikke gået ud med nogle klare opfattelser af, hvordan de administrerer deres magt.”

Tv-folk vil måske sige, at den form kræver mere af publikum?

“Ja, men mit argument er, at materialet omkring skilsmisser, børn og forældres samværsret med deres børn har en så grundlæggende grad af identifikation, at alle kan være med.”

Modargumentet kunne være, at netop derfor kunne man frygte, at fokus flyttes væk fra magtspørgsmålet, fordi publikum bliver opslugt af klienternes historier?

“Ja, det er netop udfordringen i klippeprocessen. Derfor har vi lagt mange scener med jurister i starten af filmen – for at slå fast, at dét er universet. Ligesom vi også helt har afstået fra at følge klienterne ud på gaden. Det hele foregår på Overpræsidiets kontorer.”

Har du i processen ændret syn på den måde, magten udøves på?

“Ja. Jeg havde ikke personligt været i kontakt med Overpræsidiets, inden vi lavede filmen, så jeg havde nogle fordomme om, hvordan det er, når magtens mennesker sidder bag skrivebordet og tager beslutninger. Men jeg har mødt nogle ildsjæle, som tager deres arbejde meget seriøst og føler sig forpligtede og anfægtede. Så det er ikke blevet en film om magtens arrogance; men snarere en film om, at vi skal være glade for, at der i denne sammenhæng sidder nogle ordentlige mennesker på magten” ■



Foto: Hanne Paludan Kristensen

POLITIK/ DOGMATIK/ SAMFUNDSLÆRE/ PRAGMATIK/

AF ALLAN BERG NIELSEN

I Det handlede om politik, det begyndte med politikerne, stedet var Folketinget, hvor det blev vedtaget at lade magtforholdene i Danmark undersøge af samfundsforskerne. Når magten skulle undersøges, måtte dokumentaristerne med den netop fornyede interesse i deres kreds for den politiske film kigge med, og de ville naturligvis gå deres egne veje. Det er meningen med professionen og genren. Som en gruppe journalister allerede var gået deres veje med det, som skulle blive til *Magtens Bog*.

II Det var Dola Bonfils, som tidligt i 1999 pegede på den "store og nuancerede gruppe af instruktører", der ud fra en 50-årig speciel dansk tradition har specialiseret sig i og eksperimenterer inden for dette område med dokumentarfilm til oplysning og undervisning." Hun forestillede sig en række frie, subjektive, kunstneriske fortolkninger, en række film, som i samarbejde med den videnskabelige magtudredningsforskere på deres resultatets grund formidlede disse. Så den demokratiske debat kunne styrkes. Rent praktisk kom den videre idéudvikling til at foregå på den måde, at Dola Bonfils inviterede Anne Wivel og Dino Raymond Hansen med i en arbejdsgruppe, som søgte filminstitutet om støtte til at udvikle projektet.

III Ideen er storslået. Og den er klassisk. Som Griersons berømte britiske samfundslære på film, der skabte en række af genrens klassikere, vil disse tre forslagsstillere i en samlet indsats lade en vifte af danske dokumentarfilmfolk i beslægtede opgaver skildre vort samfund. Det vil næppe kunne undgås, at det tillige bliver et ryk i genrens udvikling. En ny ansvarlighed og en ny æstetik måske? En anledning til at introducere en ny generation danske dokumentarfilmfolk hånd i hånd eller noget på afstand diskuterende med den ældre? Skrev filmkonsulenten i sin indstilling til filminstitutets direktion.

IV Arbejdsgruppen var hurtig. I løbet af to måneder havde den grundigt konsulteret magtudredningsundersøgelsen og udarbejdet et forslag om "en dansk samfundslære på film: *Magtens Billeder*". Forslaget beskrev i detaljer en proces, hvor filminstitutets medarbejdere bragte filmfolk og forskere fra Magtudredningen sammen i en idéfase, at der valgte et antal projekter, som realiseredes fuldtfinansierede af filminstitutet og, at disse alle var kunstneriske dokumentarfilm. Journalister kunne deltage; men en egentlig koproduktion med tv blev der advaret imod.

V Jakob Høgel og jeg tænkte, at ud over at tilvejebringe den foreslåede filmiske samfundslære kunne arbejdet med *Magtens Billeder* føre til en ny dokumentarfilm. Præget af såvel tv-dokumentarens erfaringer som dokumentarfilmens. Så vi skrev i tidens ånd en dogmatik i 14 punkter. Den blev naturligvis aldrig brugt udadtil over for filmbranchen - dogmatikker og andre manifeste skrives af kunstnerne, det vidste vi godt. Men det klarede da vores egne tanker.

VI Og vi gik videre endnu. Vi skulle omskoles alle sammen, skulle dette lykkes. Jakob Høgel formulerede vores forslag: "For at sikre, at den faglige standard bliver så høj som muligt, mener vi, det er nødvendigt med et tilbud om efteruddannelse til instruktører, forfattere og producere, der vil være interesserede i at tage del i produktionen. De dokumentarister, vi kunne forestille os deltaget i projektet kommer med meget forskellige baggrunde ...

En efteruddannelse vil gøre det muligt at give en basal indsigt i magtudredningens mange genstandsfelter. En anden uvurderlig komponent er undervisning i historiske eksempler på filmisk samfundslære. Vi mener, at projektet kun kan vinde ved at lade de involverede filmfolk få et aktivt kendskab til forgængere og metoder og målsætninger i samfundsenfagret dokumentarisme ..."

VII Og så skrev vi det hele, arbejdsgruppens og vore ideer, sammen til et forslag, som vi tog med til et møde med DR. Vi tog også vores dogmer med. Printet ud på røde ark. Dem havde vi gemt på længe, ikke rigtigt vist dem til nogen, så det var først her ved mødet med DR-redaktørerne, dokumentet rigtigt blev til grin. Allerførst havde vi overset, at længderne, vi foreslog, svarede til TV2's slots, ikke DRs! Og så var der alt det andet, som i den grad forekom dem fremmed, noget af det vist nærmest fjendtligt. Ingen troede på budgetstørrelserne, vi havde estimeret. Det ville blive dobbelt så dyrt. Så ... Men selve forslaget om dokumentarserien, især det med magt som tema, det sagde tv-redaktørerne noget. Og senere også det med den samlede filmiske samfundslære. Så mødet blev gennembruddet alligevel. DR kom med lidt efter lidt. Og så blev projektet naturligvis yderligere justeret. Journalistikken kom ind, tankerne om prime-time udsendelse kom ind. Og således krav til seervurdering og share (se boks, red.).

KONTRAKTER & AFTALER/ TJEKLISTE

Kontrakter og aftaler mellem instruktør/producent og medvirkende er et ømtåleligt og kritisk punkt i ethvert dokumentarprojekt. Magtens Billeder er ingen undtagelse. Spørgsmålet er løst forskelligt fra projekt til projekt. Mens det vil føre for vidt at komme ind på de enkelte films løsningsmodeller, benytter FILMs redaktion anledningen til at citere fra fagbladet Journalisten, som i forbindelse med sidste års tv-festival bragte følgende to tjeklister fra hhv. en advokat og en psykolog:

ADVOKAT TYGE TRIER:

"Kridt banen op. Hvad skal programmet handle om? Hvor skal det bringes? Hvad er den medvirkendes rolle?
Under optagelserne. Kan den medvirkende sige nej til at blive optaget i visse situationer? Hvis ja - under hvilke omstændigheder?
Løbende orientering. Har den medvirkende krav på at blive orienteret løbende om ny udvikling i historien eller andet. Hvis ja - i hvilke tilfælde?
Under redigeringen. Får den medvirkende udsendelsen til gennemsyn? Hvis ja - har hun ret til at 'klippe' scener ud. Og i hvilke tilfælde?
Nødbremsen. Har den medvirkende ret til at trække sig helt? Hvis ja - i hvilke situationer?
Betyder det, at den medvirkende kan kræve udsendelsen stoppet?"
Advokat Tyge Trier gør sig i øvrigt i artiklen til talsmand for skriftlige aftaler frem for mundtlige, fordi "En skriftlig aftale er ganske enkelt den bedste måde at bevise noget på".

PSYKOLOG IDA KOCH:

"Tjek de medvirkendes motiver for at deltage. Vær grundige i samtalen om, hvad en eksponering kan betyde. Vær opmærksom på, hvordan forholdet mellem dig og den medvirkende er. Hjælp den medvirkende til at få professionel hjælp om nødvendigt. Inviter til snak om betæneligheder. Vær opmærksom på den medvirkendes grænser. Vis aldrig flere person-identificerbare forhold end strengt nødvendigt. Vær aldrig truende eller moraliserende."
Psykolog Ida Koch understreger endvidere i artiklen, at: "Jeres medvirkende er sårbare. For jer er det en professionel relation, som I ved skal slutte. Men for den medvirkende kan det ligne et venskab. Bevægende og stort. Det kan føre til slinger i valsen."

Kilde: Journalisten #14, 2003, side 10-11

VIII

Og vi kunne enes om at skrive: "...Projektets formål er at etablere et samarbejde mellem filminstruktører og tv-tilrettelæggere, som på hver deres felt repræsenterer det ypperste. Derfor skal feltet af instruktører/tv-tilrettelæggere omfatte tv, dokumentar og fiktionfilm. Nogle gamle garvede, nogle unge vilde. For ingen instruktør/tv-tilrettelægger må det være 'business as usual' - alle skal udfordre sig selv gennem arbejdet med Magtens Billeder."

IX

Og enigheden fortsatte. I marts 2003 var vores projektbeskrivelse og indbydelse til branchen færdig - med DR's røde og DFIs sorte logo på forsiden af samme dokument.

Her blev samarbejdet mellem de to dokumentariske traditioner fastlagt som en af projektets hensigter: "Arbejdet med Magtens Billeder medvirker til udvikling af den dokumentariske genre journalistisk og filmisk." Projektet skulle: "styrke samarbejdet mellem DR TV, den uafhængige danske dokumentarfilmbranche og Det Danske Filminstitut på det journalistiske og filmkunstneriske plan."

Om det endelige indhold hedder det hér, at det vil "...bero på den enkelte instruktørs/tilrettelæggers nysgerrighed, indignation, glæde - kort sagt den enkelte filmskabers personlige tilgang til projektet."

I 10 punkter opregnede vi, hvilke redegørelser ansøgnernes projektbeskrivelser skulle indeholde.

X

Dette skema gjorde det muligt for redaktionen direkte at sammenligne de 113 ansøgninger, som vi modtog. Det var jo sådan, at vi ikke blot kunne vælge de 12, som vi fandt bedst i sig selv.

Det var en egentlig redaktionsopgave, vi var på. Der var en række forhold, vi skulle tage hensyn til. Forhold, som der også var peget på i den udsendte projektbeskrivelse: Der skulle være dagsordensættende, banebrydende og historisk vægtige film i serien, der skulle være diversitet i emner og mellem journalistik og filmkunst, det enkelte projekt skulle være realistisk økonomisk og produktionsmæssigt, det skulle udfordre instruktørens/tilrettelæggerens kompetence og så var der seerkravet!

Redaktionen læste alle projekterne, og valgte 30 af dem ud til samtaler, som afvikledes over tre dage i slutningen af maj. Og endelig nåede vi frem til det store kompromis, som alle kunne godkende.

En af de vigtige ting var, at de 12 film til sammen udgjorde en dækkende beskrivelse af det danske samfund - en samfundslære i 12 kapitler.

XI

Magtens Billeder ramte skærmen onsdag den 4. februar 2004 kl. 20 med Michaels Klints *Under anklage* som spydspids. 700.000 seere, en share på 36%. Omfattende offentlig diskussion herefter. Et foreløbigt mål var nået.

DOGMATIK

Filmene i serien *Magtens Billeder* følger disse regler:

EMNET er det problemfelt Magtudredningen undersøger. Hver enkelt film bygger på et stort kendskab til en af delundersøgelserne.

LÆNGDE 52 min. / 26 min.

FORMAT Video

BUDGET 550.000 / 350.000 kr. Tekniske udgifter minimeres, research-, manuskript-, konsulent- og instruktørudgifter optimeres.

GENRE Tv-dokumentar. Det journalistiske greb er tilladt ved siden af det filmkunstneriske. Det lille billede i stuen og undervisningslokalet og utålmodigheden hos tv-seere, skoleelever og studerende er udfordringen.

DÆKBILLEDER er ikke tilladt.

SCENER UDEN DIALOG lever med deres egen lyd. Låner ikke dialog fra forrige eller efterfølgende scene.

INGEN VOXPOP, kun ekspertinterviews, -samtaler, -statements. Fortællerstemme er tilladt.

INTERVIEWS, SAMTALER OG STATEMENTS klippes ikke op for at fordeles over filmens forløb, men forbliver samlet location for location. Vendes der tilbage til en location, skal det være af organiske årsager (et nyt samvær er nødvendigt for opklaringen for eksempel) - ikke af formelle årsager (en konfrontation af synspunkter for eksempel).

HVER SCENE ER ENTEN EN TILSTEDEVÆRELSE ELLER EN FLYTNING. Fortælling og montage følger undersøgelsen. På hvert punkt ved film og seer det samme. Er fælles om erfaringen. Information, belæring, formidling og propaganda er forbudt.

FILMENE SÅR TVIVL, søger svar.

SYNSPUNKTER ER FORBUDT, erfaringer tilladt.

NAIVITET ER IKKE TILLADT, viden er påbudt.

MAGTENS BILLEDER ER EN SAMFUNDSLÆRE PÅ FILM, IKKE DIGTE OM UTOPIA. INSTRUKTØREN MÅ SE BORT FRA SIN EGEN EVENTUELLE MARGINALFØLELSE, TAGE DET EKSISTERENDE SAMFUND PÅ SIG OG UNDERSØGE DET LOYALT, MEN KRITISK.

RESEARCH DRAMA

Journalister er bedre til research, og filmfolk er bedre til dramaturgi - det mente nogle af redaktørerne bag Magtens billeder ved projektets start. Nu - mange timers filmgenennemsyn og diskussioner senere - er holdningen nuanceret. Allan Berg Nielsen reflekterer her med udgangspunkt i tre film i serien over dramaturgiske greb i de journalistiske fortælleformer - for journalistisk er det alt sammen ifølge Allan Berg Nielsen.

AF ALLAN BERG NIELSEN

"Vores fortælleform var krimiens, fordi - som vi sagde - ellers slår folk bare over og ser Dallas på Sverige eller fodbold på Tyskland". Jørgen Flindt Pedersens beskrivelse af hans og Erik Stephensens detektivistiske tv-dokumentar dengang i 70'erne kan man læse i *Hjerteblod* (2000).

Målet var en *dramaturgi*, som kunne strukturere og formidle det journalistiske stof, som *researchen* tilvejebragte. Det detektivistiske omfattede hele processen, det var ikke blot et ydre skin, en overflade hentet fra spillefilmens verden til at erstatte de talende hoveder og de truende bygninger. Det var en gennemgribende struktur, en tydelig holdning, en dokumentarisk metode.

DR-Dokumentar har siden dyrket den detektivistiske form som en særlig journalistisk stil. Og i dag indskriver *Søren Slumstrup* med sine oprivende skildringer fra lægeverdenen og *Michael Klint* med sine tilsvarende fra politiets og retsvæsenets virkelighed sig begge i traditionen. Det kan ses i deres samt en række andre bidrag til *Magtens Billeder*.

Samtidigt udvikledes den journalistiske filmreportage, *direct cinema*, som amerikanerne, canadierne og franskmændene ville forny tv med. Herhjemme foregik en tilsvarende udvikling i dokumentarfilmmiljøet omkring Statens Filmcentral, hvor bl.a. *Dola Bonfils* i samme periode arbejdede med metoden. Hun brugte den som værktøj for en refleksion over samfundsinstitutionerne og deres arbejdes komplekse natur, f.eks. hospitalsvæsenet. Inspirationen var i begyndelsen nok især Frederic Wisemanns metode, som Bonfils efterhånden

udviklede til sine filmiske essays. I USA forbandt *Michael Moore* på samme tid sine tv-programmer med stærke personlige synspunkter, og i den moralske pamflets form satte han med *Bowling for Columbine* for nylig nye standarder for den politiske filmgenre. Og *Nick Broomfield* (BBC) filmede sin egen research i raffineret *direct cinema-action* og gjorde i klipningen researchen til filmen, hvorved han tilførte genren en integreret dramaturgi. Inspirationen herfra kan også ses i Bonfils' og en række andres bidrag til *Magtens Billeder*.

RESEARCH OG DRAMATURGI

I spektret fra tv- til filmmiljøet, som *Magtens Billeder* bevidst ville omfatte, så vi redaktører naturligvis, at folk som Slumstrup på den ene side og Bonfils på den anden var og ville forblive at være yderpunkter. Og hvordan er det så gået? Er de kommet videre i dette nye regi? Slumstrup med sin tredje hospitalsfilm *Den hvide magt*, og Bonfils med sin film om forsvarskommandoen, *K-notatet*. Har journalisterne og filmfolkene kunnet inspirere hinanden, eller har det været *business as usual*?

Ja, i skrivende stund er nu sundhedsvæsenet, militæret og retsvæsenet undersøgt. Og selv om filmene er meget forskellige, er det for mig at se *journalistik alt sammen* - forstået på den måde, at anliggendet er præsentation af indsamlet, bearbejdet viden og øjenåbnende fremstilling af sagsforhold, der angår publikum som borgere og medmennesker i et komplekst samfund. Altså journalistik forstået som *formidling af en research* i modsætning til en anden type dokumentar, som snarere beskæftiger sig med at fremstille billeder, stemninger og følelses-

mæssige, eksistentielle rum *uden noget ønske om at indsamle fakta og gestalte faktuel viden*.

Til gengæld er det blevet tydeligt for mig, at det nok ikke er helt så enkelt, som jeg på forhånd naivt firkantet tænkte - at journalisterne er bedre til research og filmfolk bedre til dramaturgi, og så kunne de jo bare hjælpe hinanden inden for det redaktionelle samarbejde med de tolv film i magtserien. Nej, det er to meget forskellige dokumentariske traditioner. Med samarbejdet er vi imidlertid kommet tæt på hinandens professionalisme, vi har oplevet og fået *respekt*. Men på afstand. For længere kom vi ikke med at integrere tv-erfaringerne og de filmiske erfaringer i hinandens film, og man vil nok ikke i magtserien opleve en ny slags politisk dokumentarfilm på vej. I det, som nu er ved at være færdigt, er der stadigvæk to grupper film over for hinanden. Skarptskårne i deres respektive traditioner.

EN UNDERSØGELSE VAR BEGYNDT

Slumstrups bidrag til *Magtens Billeder* fortsætter simpelthen den energiske indsats, han for DR-Dokumentar har lagt i undersøgelser af fejl på hospitalerne.

- En kvinde med epilepsi døde på Rigshospitalet, fordi hun ikke var under opsyn. Hun og familien var ellers trygge, for de troede, at der var opsyn. Slumstrups *Helles sidste dage* fra 2002 undersøger omstændighederne.

Elementerne er få og enkle: filmen er ved sin fortællerstemme detektiven, den undersøgende journalist, som lægger brik til brik, og så er der fem interviews, som er klippet op, og klippene inddrages, når speaken har brug for det, støtter den effektivt, og det er forfærdeligt gribende, hvad vi får fortalt. Endelig har filmen fået båndene fra kameraovervågningen stillet til rådighed. De er det centrale materiale.

Brugen af dette almindelige journalistiske greb, det opklippede interview, lykkes harmonisk, fordi det gennemføres så rent. At det også lykkes drama-



TURGI

turgisk skyldes, at speaken *er*, eller måske rettere *bærer*, historien. Resten føjes på plads til den – både faktisk og emotionelt – begrundet af den, næsten udtrykkeligt. Så enkelt kan det gøres.

Alle de medvirkende gør et stort indtryk ved siden af det de fortæller, særligt kvindens mand, Torkil Nielsen. Hans usentimentale beretning skjuler ikke sorgen og vreden, men gør hans nærvær autentisk. Hospitalschefen Karsten Junker kommer også til orde med sin version af sagen i en samtale med Slumstrup, som her leverer et stykke virkelig gedigent, professionelt og øjenåbende journalistik. Slumstrup kommer med indvendinger, diskuterer en smule; men så dæmpet, at Junker hviler sig op ad et tillidsfyldt samvær. Helt åbent – og ganske rystende – erkender han fejl på fejl og demonstrerer dermed i detaljer, hvad det er for uansvarligheder i dagligdagen på et stort sygehus, som afstedkommer fejl.

Speakens fortæller om hospitaler, hvor man behandler epilepsipatienter ansvarligt, og det følges op med reportagestof fra et hospital i Erlangen og fra Århus Kommunehospital. Ekskurserne overtager ikke filmens nutid, de får som interviewafsnitene – igen på grund af den speakbårne konstruktion – karakter af flashbacks. Filmens nutid forbliver i speakens fortælling.

Filmen lever derudover af båndene fra kameraovervågningen, af billederne af Helle Nielsen som telefonsnakkende, almindelig, tillidsfuld patient. Og af sine gode medvirkende, ordentligt filmede og klippede. Og af mødet med en hospitalschef, som åbent får fortalt om ansvarsforflygtigelse og manglende overblik i hospitalsvæsenet.

UNDERSØGELSEN FØRTE MERE MED SIG Slumstrup fulgte sagen op. I endnu en detektivisk film, *Læger uden fejl* fra 2003 retter han blikket direkte mod lægerne.

Det er en glimrende film, også som detektivhistorie. Uafbrudt spændende, bevægende og igen rystende i sin afdækning.

Åbningen er effektiv – igen er det fortællerstemmen som styrer, og Helle Nielsen vi ser på overvågningsmaterialet. En kvinde i en hospitalsseng, hun døde, får vi at vide – flashback. Og så klip fra det, som kommer. Sådan er kontrakten, det vil vi få at se.

Der tilføjes så en lignende historie fra et andet sygehus. En epilepsipatient dør, fordi opsynet svigter. Filmen afdækker det, og det suppleres med en samtale med Dorthe Bennedsen, som er formand for hospitalsbestyrelsen dér. Den samtale er som den med Junker på Rigshospitalet – den forklarer på samme måde det hele. Og Slumstrup forstår igen at få hende til at tale.

Torkil Nielsen er stadig optaget og klippet helt autentisk. Finn Jensen, den lægelige medvirkende, er filmens kompetente sikkerhed. Nøgtern, afdæmpet og præcis. Han ser overvågningsoptagelserne igen, og sekvensen holder tilskueren i et stramt suspensegreb. Det er en god medvirkende; men klipperen ryster heller ikke på hånden. Hvad disse to tidligere film betyder for Slumstrups arbejde med *Den Hvide Magt*, hans film til *Magtens Billeder* er indlysende.

HER ER SÅ MAGTEN OVER SUNDHEDSVÆSENET

Den Hvide Magt er altså konklusionen på en konsekvent fremadskridende undersøgelse. Den må imidlertid også underlægge sig det yderligere krav, at den skal konkludere mere generelt og indgå som en del af den *samfundslære*, som *Magtens Billeder* er tænkt som.

Nogle mennesker er på en busrejse. De er alle mere eller mindre blinde. De har været hos samme kirurg for at få foretaget mindre kosmetiske indgreb ved øjenomgivelserne. Og for dem alle er det gået galt. Ved en fejl har lægen skadet deres synsevne alvorligt.

I en række tilbageblik til de rejsendes individuelle sygehistorier får vi en prægnant og uomgængelig suite af skæbnehistorier. Rejsen er i det foreløbige

råklip placeret i filmens nutid (ved redaktionens afslutning var filmen endnu ikke færdig, *red.*). Det betyder, at de rejsendes historier er flashbacks, datid. *En busfuld af cases!* som Bonfils bemærkede ved en screening. Det er klassisk og velgennemtænkt, og minder om velprøvede klassikere som *Canterburyfortællingerne* og *Skuespillernes Rejse*. Og vi ender i et samvær præget af stor værdighed, der understreger anklagens alvor.

Sundhedsdirektøren, som rejsen gælder, vil imidlertid ikke tage imod. På en monitor ved bussen nede på gaden følger de rejsende Slumstrups samtale med den afmålte og afvisende autoritet.

Sundhedsmyndighederne *kender* til den pågældende kirurg, statistikkerne *kender* hendes dårlige resultater – der eksisterer *en omfattende viden, som er forbeholdt den hvide magtgruppe*. Men sådan behøver det da ikke at være, tænker man som seer med filmens researcher/fortæller – og en amerikansk rejse bliver det næste for den detektiviske journalist. Der møder vi et system, hvor patienterne på forhånd kan gøre sig bekendt med deres lægers resultater. En af lægerne fortæller om det, og om det pres systemet lægger på hans arbejdsliv.

Story line er altså her Slumstrups undersøgelse: filmen handler om en research – klassisk som hos Redford og Hoffman, som skal opklare indbruddet i Watergate. Allerede i *Læger uden fejl* introducerede Slumstrup den fortælleposition. Her er han i billedet sammen med kameraet, og hans undersøgelse udgør filmens historie, den er også *som handling* synlig under busrejsen, det er åbenlyst en fælles busrejse inde i researchen, altså inde i handlingen. Tydeligt hvor de øjenopererede følger besøget hos medicinaldirektøren på monitoren nede på gaden, alle kan høre; men de som kan se lidt må forklare de blinde, hvad der sker på skærmen. De følger kameraet op ad trappen og når med det og Slumstrup og fortællingen et *mørkets hjerte* (igen et klassisk moment) hos denne fæmælte øverste embedsmand.

Slumstrup opdager imidlertid, at her sidder magten

DRAMA & RE

alligevel ikke, han må videre til den egentlige magt. Han må formentlig følge et andet spor, som jeg véd han har, et spor, som på den måde bliver en del af filmens nutid, busrejsens fortsættelse, nu kun med ham og kameraholdet til den endelige konfrontation med lægesammenholdet.

Og så vil vi – denne gang i en dokumentarisk version – på en måde atter være nede i kælderen under *Riget*. Hos logebrødrene, selve standssammenholdet.

Her er det *attack*, som må forventes af afslørende journalistik: hér ved konfrontationen med standsbevidstheden, ved lægens selvforståelse, er vi ved rejsens mål. Og det er vil være hér Slumstrup kan komme helt tæt på, som det forlanges i den opklarende film – det er det som er meningen med den. Hver eneste tøven, hver pinefuld pause, hver høflig, arrogant afvisning får betydning, når der lånes af den filmiske erfaring – når scenen behandles som en *filmscene*.

Et konfrontationsinterview (som det med hospitalschefen og det med bestyrelsesformanden), der lægges samlet tæt på slutningen, vil kunne give en klassisk *filmisk* løsning – og i *konstruktionen* kan Slumstrup dermed demonstrere det virkelig overraskende – nemlig at lægesammenholdet står over den politiske beslutning.

AT BLIVE VED JOURNALISTIKKEN

Michael Klint valgte i *Under anklage* at blive i det for ham formmæssigt kendte. Han havde to muligheder for fortællende hovedpersoner: Det detektiviske 'jeg' kunne være speakerstemmen, som evt. dukkede op i billedet, eller det kunne være den vigtigste medvirkende, Jonna Ørskov fra Løgstør, som var i gang med på egen hånd at undersøge sagen om sin søns død under en anholdelse.

En *filmisk* konstruktion ville følge enten fortællerstemmen – instruktørens opklaringsarbejde og voksende indsigt – eller den ville følge en hovedperson, som den dagtager i den samme fremad-

skridende proces. Den ville fortælle i 1. person eller i 3. person. På intet tidspunkt i forløbet ville publikum vide mere end hovedpersonen. Filmen ville starte ved researchens begyndelse, og dens indhold være udforskningen.

I åbningen af Klints film, som var den første i magtserien, som sendtes, kan man imidlertid se, at det er blevet *klipperen*, som ved ikke at vælge en hovedperson selv er blevet det – som den fortæller, der kender hele sit stof og blot skal have det fremstillet. For her er det *stoffet, som er sagen*. Filmen er en *meddelelse*. Et stykke journalistik. Klint er færdig med researchen, når filmen begynder og det, han i klippearbejdet fremlægger, er brikkerne til sin viden – *filmen bliver lig med hans analyse*.

Klint er således ikke detektiven, ikke længere, han er ikke i tvivl. Han viser, at noget er galt, og ser det som fejl, der bør rettes af en højere instans, som han stoler på som demokratisk menneske. Han kunne dramaturgisk have givet sin film *anklageskriftets strenge form*; men han vælger den skrevne reportages tradition, belæg på belæg. Han er rigtig journalist. Her er ikke fiktionsinspiration eller filmtradition, her er lige ud: *dette er for galt!* Her er en pligt-opfyldende forholden sig til DR-redaktions grundlag: "... vi afdækker misbrug og magtbrug, overgreb og ulovligheder, ikke kun for at skabe debat, men også for at skabe grundlag for ændringer på de områder, hvor vore programmer påviser ulovlighed, urimelighed eller uansvarlighed." Tingene skal laves om, og tingene vil blive lavet om. Det tyder allerede eftervirkningerne af tv-visningen på.

Historien er den tragiske, at en ung mand fra Løgstør omkommer i fire politifolks varetægt under en transport til arresten i Aalborg. Der har været voldsomme og voldelige episoder i bilen og på en rastepads undervejs. Statsadvokaten undersøger sagen, finder dødsfaldet hændeligt, og henlægger den. Filmen påviser punkt for punkt paralleller til Benjaminsagen, hvor en ung mand under en anholdelse på Rådhuspladsen i København nytårsaften

fik en dybt invaliderende hjerneskade på grund af iltmangel forårsaget af fiksering.

Løgstørdrengens mor er i gang med at opklare historien, stædigt, vedholdende og vredt. Benjamins mor har gjort noget tilsvarende, og har for nylig i retten fået et vigtigt medhold. De to mødres forskellige kulturbaggrund er tydelig og solidarisk skildret. Det giver en fin balance: Vestdanmark/ Østdanmark, arbejder/intellektuel. De balancerer hinanden, og det er journalistisk solidt gjort. Omkring dem placeres de opklippede interviews, belæg efter belæg. De suppleres med rekonstruktioner, dels som billeddækning og pauser i fremstillingen, dels en central påvisning af, hvad der sker med åndedrættet, når en person fikseres som den unge mand på landevejen mellem Løgstør og Aalborg.

Klipningen etablerer en gedigen tv-dokumentar om en prekær sag, åbenbart forkert håndteret af anklagemyndigheden i Ålborg, en sag, som har tydelige paralleller til den i forvejen kendte Benjamin-sag, hvilket der klart og omhyggeligt gøres rede for. Det er en velresearchet (Klint har på det grundigste opsøgt fire tilsvarende sager under forarbejdet), journalistisk dygtigt fortalt historie til tv. Til onsdag kl. 20. En film, som vi regnede med ville få mange seere, som ville blive diskuteret på mange planer – og det skete også. Dette mål blev nået.

AT SKILDRE INDEFRA

Dola Bonfils har ligesom Slumstrup over en årrække arbejdet med at skildre det danske hospitals- og sundhedsvæsen; men indefra. Hendes bidrag til *Magtens Billeder, K-notatet*, er på sin vis en fortsættelse af det filmiske projekt, selv om *emnet* nu er et andet.

Arbejdet i det militære hovedkvarter i Vedbæk er væsensforskelligt fra kampen på Novo om at komme først med ny sukkersygemedicin i *Drømme med deadlines* (2002), og Rigshospitalets hjerneforskning i *Tankens anatomi* (1997) samt Hvidovre Hospitals' pleje af døende i *Med døden inde på livet* (1989). Men

TURGI SEARCH

lighederne er tydelige: Det er interessen for at forstå og være med på *stedets egne betingelser*. Det handler om uheldet, men ikke forudsætningsløst, at være til stede i lang tid og blive accepteret som *loyal* i én eller anden forstand.

Med et sådant forsæt om at skildre deres location indefra, må Bonfils og filmholdet have arbejdet de vintermåneder i 1988 på Hvidovre Hospitals infektionsmedicinske afdeling, hvor de optog *Med døden inde på livet*. Hun har selv forklaret, at det var nysgerrighed, som var begyndelsen. Hun ville forstå, hvad AIDS var, sætte sig ind i sygdommens komplekse natur, ville sætte sig ind i, hvordan sundhedspolitikken under en lavkonjunktur klarede den store socialmedicinske udfordring. Det var kort sagt research; men med et andet formål. Her skulle ikke afsløres og forbedres, her skulle opfattes og holdes ved lige. Og det udmøntede sig i et filmisk studium af afdelingens dagligdag – ren *direct cinema*.

Optagelserne tegnede et billede af ”de medicinske, terapeutiske og etiske aspekter af sygdommen AIDS”, som Bonfils selv skrev i en programtekst om sit formål. Den lange *tilstedeværelse* under optagelserne udvidede imidlertid dette intellektuelle, journalistiske indhold med en filmisk skildring af liv og død og sorg i hospitalsverdenen.

SÅDAN SER TANKEN UD INDENI

Bonfils har hele tiden et *journalistisk* mål ved siden af det filmiske. På baggrund af en omfattende research vil hun fortælle om et stort socialt væsen. Hun vil ikke bare konstruere en film, hun vil formidle en regulær viden, ”ret beset vil hun vel sammenstykke en viden, for viden findes jo ikke bare derude, klar til at blive formidlet, som den almindelige fejlslutning tror, viden er jo netop noget, der opstår ved, at et menneske som Bonfils sætter sig for at ville vide noget, og derefter selv opsøger alle de brikker ved hjælp af hvilke, man kan sammenstykke en viden. Den foreligger altså ikke som sådan per se et sted ude i virkeligheden, men er resultatet af en personlig,

intellektuel, investigerende og analyserende indsats”, som Agnete Stjernfelt har skrevet et sted, jeg har glemt.

Hvor Slumstrup og Klint nærmer sig deres emner, steder og medvirkende udefra, på distante betingelser for at bevare uafhængigheden, der skildrer Bonfils dem som nævnt *indefra*. I filmen om hjerneforskningen slog *fluen-på-væggen*-reportagen imidlertid ikke til, når det nu var billedet af hjernens indre, denne hvide plet på videnskabens landkort over mennesket, som skulle tegnes. Inspireret af de avancerede computermodeller, hun mødte, valgte hun en slags lag på lag dramaturgi. Og da emnet er yderst kompliceret medførte det, at al den viden hun samlede, og de mange opfattelser hun etablerede, måtte finde en ny form at komme ud i. Det blev til et regulært litterært lag, en indholdsmaet tekst til en fortællerstemme, som var hendes egen. Dramaturgien måtte så give afkald på lineære forløb med karakterudvikling og konfliktoptrapning osv. I stedet for fandt den sin egen kredsende rytme af refleksion i et filmisk essay om at tænke og at skabe.

NOVO SET INDEFRA

I den næste film om lægemiddelfremstilling på Novo arbejdede Bonfils videre med denne form. Hun og klipperen, Niels Pagh Andersen, supplerede det journalistisk faktaprægede med et personligt, filmisk essay som i *Tankens anatomi*. Det blev til et gennemgående lag, som blev suppleret med et egentligt spændingsforløb, en dramatisk kurve klippet af reportageoptagelserne fra de mange uger på stedet. Forløbet skildrer det nervepirrende kapløb med tiden og med konkurrenterne. Konflikten blev konstrueret af optagelser, som på den ene side lytter til forskergruppernes videnskabelige og personlige ambitioner, og på den anden side til ledelsens nøgterne kalkuler.

INDE I SELVE SITUATIONSROMMET

Filmene til *Magtens Billeder*, *K-notatet*, handler om

forsvarskommandoen, og location er ’de inderste rum’. Hvis NOVO-filmene er et klassisk drama, bliver filmene om den militære ledelse muligvis en tilsvarende klassisk komedie, for stabsofficererne er muntre folk.

K-notatet er konstrueret af en række tilstedeværelser, der hverken er forbundet ved en litterær tankegang eller en dramatisk handling; men derimod ved en *musikalitet* – som et tema med variationer med humoren som en vigtig ingrediens. Den enkelte scene glemmer imidlertid aldrig Alvoren bagved eller det faktuelle indhold, som et stort journalistisk arbejde med forundersøgelser endnu en gang har kvalificeret.

Redaktionsgruppen har diskuteret, om Bonfils’ metode – som altså ikke rummer den journalistiske, kritisk anklagende vinkel – uvægerligt fører til aldeles kritikløse skildringer og selvcensur. Imod det kan man anføre, at hun stille og roligt ved sin metode og ved sit venlige og kompetente nærvær på de udpegede locations opbygger uvurderlige tillidsforhold, som åbner usete tapetdøre. Det er metodens styrke og fordel. En vinkling er derimod i sagens natur vanskelig at foretage på forhånd. Den finder hun og klipperen undervejs i materialet.

Den interessante vinkel i *K-notatet* er blikket på den militære ledelse som en *krigerkaste* og dens ændring i disse år til en helt anderledes uddannet *intelligent* samfundsgruppe og de magtmæssige konsekvenser af dette kulturskift. Endvidere inden for dette fokus den særlige selvforståelse, som binder denne persongruppes loyalitet, ikke til politikerne, ikke til regeringen, ikke til ministeren, men til *forfatningen*.

Det ville Bonfils ikke kunne få frem ved borende spørgsmål og konfrontationsteknik. Men det kan skildres indirekte, og det er det, metoden kan, når den lykkes. Det forudsætter imidlertid, at man stoler på metoden og har ro og tålmodighed til det ■

TOLV HISTORIER OG TOLV FILM

I alt indkom der 113 forslag, da DFI og DR TV i foråret 2003 inviterede danske dokumentarister og journalister til at komme med forslag til film i serien *Magtens Billeder*. 11 af dem blev omsat til dokumentarfilm. Herudover er endnu en film, *Hingitaq - de fordrevne*, blevet godkendt i serien, som rummer i alt 12 film. *Magtens Billeder* vises på DR TV i løbet af 2004, og distribueres af DFI fra efteråret 2004. Der var premiere på serien i DR TV den 4. februar.



Foto: Christian Schou

SVINERIGET

En film om magten inden for et af Danmarks største landbrugsområder: Svineproduktionen. Filmen er med bag kulisserne når slagterierne, landbrugsorganisationerne og Fødevarerministeriets politikere og embedsmænd forhandler aftaler for de kommende år.

Instruktører: Ebbe Nyvold og Christian Schou

Producer: Gitte Randløv

Producent: Angel Productions A/S



Foto: Henrik Ibsen

K-NOTATET

Om topledelsen i Forsvarskommandoen i Vedbæk; det strategiske led mellem politikerne og de operative styrker. "Forsvaret er inde i en meget interessant periode, hvor der sker en omstillingsproces, og man også forbereder sig til et nyt forsvarsforlig," siger instruktør Dola Bonfils.

Instruktør: Dola Bonfils / Producer Claus Ladegaard

Producent: Easy Film A/S



Foto: Morten Holtum Nielsen / Gyldendal

HVORFOR HAR MÆND MAGTEN?

Hvorfor har mænd magten?, spørger Hanne-Vibeke Holst. Et tilsyneladende simpelt spørgsmål, der i virkeligheden viser sig at være både kompliceret og kontroversielt. Svarene handler blandt andet om sex, vold og intelligens.

Instruktør: Hanne-Vibeke Holst / Producer: Mouns

Overgaard / Producent: Powerproduction.dk



Framegrab

DEN HVIDE MAGT

Fejlbehandlinger og fejloperationer er hverdag indenfor sundhedsvæsenet, men medhold i patientklager hører til sjældenhederne. Hvad sker der med vores tiltro til sygehus- og sundhedsvæsen, når læger skal kontrollere og bedømme læger? Filmen fortæller bl.a. om en gruppe patienters skæbnesvangre møde med en fynsk øjenlæge og deres kamp for retfærdighed.

Instruktør: Søren Slumstrup / Producer: Steen Jensen

Producent: Sound & Vision v. Martin Degn



Framegrab

DIPLOMATIETS FORTROP

Filmen følger den danske diplomat Torben Gettermann, fra han sætter kurs mod Bagdad i Irak i maj 2003 til han måske får etableret en dansk ambassade på stedet. "Alle troede dengang, at krigen var slut, men det har jo vist sig langt fra at være tilfældet," siger Anders Riis-Hansen

Instruktører: Anders Riis-Hansen og Anders Østergaard

Producere: Claus Ladegaard og Malene Flindt Pedersen

Producenter: Easy Film A/S i samarbejde med Hansen & Pedersen Film og Fjernsyn



Framegrab

DANMARK FOR BEGYNDERE - HISTORIEN OM LOKALPLAN 219

En skildring af, hvad det vil sige for en kommune at modtage flygtninge. Filmen følger hele processen i Gentofte Kommune, fra flygtningene ankommer, til man vedtager at bygge almennyttige boliger til dem. Hvorledes tages beslutningerne og hvordan føres de ud i livet?

Instruktører: Jørgen Flindt Pedersen og Erik Stephensen

Producer: Jørgen Koldbæk / Producent: Skandinavisk Film Kompagni A/S

KRITERIER

Udvælgelsen af projekterne er bl.a. foretaget ud fra følgende kriterier:

Dagsordensættende, banebrydende og historisk vægtige film.

Indholdsmæssig diversitet.

Diversitet i vægtningen af hhv. journalistiske og filmkunstneriske metoder og målsætninger.

Den enkelte films mulighed for at indfri seerkravet på DR1 i primetime = minimum en tredjedel af de danskere, der på sendetidspunktet ser TV.

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

REDAKTIONSMØDER

"For at styrke den faglige dialog mellem ansøgere med henholdsvis filmkunstneriske og journalistiske kompetencer forpligter instruktør/tilrettelægger og producer for de enkelte film sig til at deltage i tre redaktionsmøder under produktionsperioden. Ved redaktionsmøderne vil alle involverede instruktører/tilrettelæggere og producere deltage. Møderne har til formål at styrke det enkelte projekt gennem konstruktiv kritik fra de øvrige redaktionsmedlemmer. Møderne vil efter planen finde sted på følgende tidspunkter:

1. møde: Fælles præsentation af alle udvalgte projekter.

2. møde: Rapportering under research og forberedelser.

3. møde: Gennemsyn af 1. gennemklip.

Det er en forudsætning, at instruktører/tilrettelæggere og producere deltager i disse møder."

(Fra projektbeskrivelsen)

FINANSIERING

De 11 udvalgte film er finansieret ligeligt af DR TV og Det Danske Filminstitut med støtte fra Undervisningsministeriet og Enkefru Plums Støttefond (budgetramme: 15 mio. kr.). Den 12. film i serien, *Hingitaq - de fordrevne*, har sin egen finansiering, hvori DR TV og DFI indgår.

ANSV. REDAKTION

Henrik Grønnet / DR

Stefan Samsøe-Petersen / DR

Jakob Høgel / DFI

Allan Berg Nielsen / DFI



Foto: Christina Rosendahl

MAGTEN OVER KÆRLIGHEDEN

Et portræt af Overpræsiediet, som er den sidste i en række af offentlige institutioner, som borgere opsøger ifm. skilsmisse. Filmen handler om hele processen, når to mennesker indgår skilsmisse. Børnene skal fordeles og hjemmet splittes mellem to parter. En film om kærlighedens og ægteskabets bagside.

Instruktør: Christina Rosendahl / Producer: Sigrid Dyekjær / Producent: Tju-Bang Film ApS



Framegrab

HOTEL COPENHAGEN

Hvad sker der, når ganske almindelige mennesker bliver ramt af bolignød? Filminstruktør Poul Martinsen sætter fokus på de skæbner, der fra en normal tilværelse i en kernefamilie skal omstille sig til en situation, hvor de oplever, at myndighederne presser dem til at opgive deres job - eller råder dem til at søge psykologhjælp til deres børn. Hvis de altså vil gøre sig håb om at få en bolig.

Instruktør: Poul Martinsen / Producer: Gitte Randløv
Producent: Poul Martinsen Film ApS



Foto med tilladelse fra A. P. Møller - Mærsk Gruppen

MØLLER OG DANMARK (arbejdstitel)

Filmen skildrer hvad Skibsreder Mærsk Mc-Kinney Møller betyder for et lille samfund som Danmark. Som den største danske mæcen i nyere tid, har han sat sig dybe spor overalt i landet. Men hvad betyder det at være i besiddelse af så stærk økonomisk magt og hvad betyder det mentalt for danskerne at have en så markant personlighed som Hr. Møller som landsmand?

Instruktør: Stig Andersen / Producer: Jørgen Koldbæk og Erik Stephensen / Producent: Skandinavisk Film Kompagni A/S



Framegrab

UNDER ANKLAGE

Når politiet mistænkes for at overtræde loven, så er det anklagemyndigheden og politiet selv, der skal undersøge sagen. Og det har i en række sager fået alvorlige konsekvenser for retssikkerheden. Filmen ser nærmere på en sådan sag.

Instruktører: Michael Klint og Christian Andersen
Producer: Michael Klint / Producent: Klint Film



Framegrab

ULLAS VREDE

En skildring af den danske kvinde, Ulla Rødder, der er en brændende aktivist for fred og nedrustning i verden og ikke mindst destruktionsen af alle atomvåben. Hun har i adskillige år ført en indædt kamp imod militærindustrien og magthaverne i forskellige lande, der prøver at løse konflikter ved brug af magt.

Instruktører: Lars Mortensen og Maria Cuculiza
Producer: Lars Mortensen / Producent: Lars Mortensen TV-produktion



Framegrab

HINGITAQ - DE FORDREVNE

Filmen afdækker et af de sorteste kapitler i Danmarks kolonihistorie på Grønland: Tvangsflytningen af en hel befolkning og de efterfølgende løgne fra myndighedernes side som skulle sløre overgrebet.

Instruktører: Ulrik Holmstrup og Jørgen Petersen
Producer: Jesper Fogh Lund / Producent: Lynx Media

DET FILMISKE GREB

Morten Hartkorn har i snart et halvt år været filmkonsulent for kort- og dokumentarfilm på Det Danske Filminstitut. Han udvælger ikke projekter efter emne eller historie, men ser på de filmiske virkemidler og fortællingens evne til at røre os på et universelt plan.

AF CLAUDS CHRISTENSEN

Mange husker hans skæve og anarkistiske kulturindslag i Tv-avisen. Som dengang, hvor han lå på knæ og rapporterede gennem vinduet fra en udstilling af sexlegetøj på et kvindemuseum, der havde sendt mænd uden for døren. Eller da han, i bedste sendetid, serverede et fem minutters uredigeret og ordløst indslag, hvor et kamera på stativ nøgternt registrerer en landmands stædige kamp for at få en hjemmelavet cykel op at køre. En del husker også hans dybdeborende dokumentarprogrammer om mobning og arbejdets værdi eller de anderledes kampagnefilm for Vejdirektoratet og Rådet for Større Færdselssikkerhed. Og en lille gruppe garvede journalister vil aldrig glemme hans ledelse af en journalistisk diplomuddannelse, hvor han tændte op under deltagernes fortællelyst med bøger om begærets erotik set med Sokrates' øjne og indføringer i hjerneforskningens mysterier.

Navnet er Morten Hartkorn. 45 år. Instruktør. Supervisor. Underviser. Autodidakt. Og siden oktober 2003 konsulent for kort- og dokumentar-

film på Det Danske Filminstitut. Han ligner ikke en statsansat konsulent, da han søndag eftermiddag inviterer inden for på sit kontor på Det Danske Filminstitut. Sporty og en anelse forpustet, med løst hængende skjorte og energisk strittende hår, er Morten Hartkorn netop ankommet fra Mols, hvor han har sin bopæl.

"Indrømmet, jeg var da i tvivl, om jeg skulle søge stillingen," siger han grinende. "Jeg har aldrig været noget kontormenneske, men jeg så jobbet som en spændende udfordring. Som konsulent gælder det om at sætte sig selv og sine personlige behov på standby, hvilket passer mig fint efter at have arbejdet med egne projekter i 19 år, først som ansat i DR og siden som selvstændig producent. Og jeg føler mig stadig som en del af branchen, også selv om jeg indimellem skal træffe nogle svære valg."

SØREN RYGE-SPORET

Hartkorn afløste Allan Berg Nielsen, og ligesom andre nystartede konsulenter har han fået mange henvendelser.

"Mange af de projektbeskrivelser, jeg får, har karakter af et rids af en historie. Dem kan jeg ikke støtte. Der skal være en filmisk ambition og skitsen til en film: Hvordan kommer filmen til at se ud? Hvordan vil den udvikle sig? Hvilket filmsprog taler vi om? Jeg efterlyser kort sagt et filmisk greb: Hvordan skal denne historie formidles på film?"

"Der er ansøgere, som ringer og spørger: Hvad interesserer du dig for? Og så svarer jeg provo-

kerende, at jeg interesserer mig for kvinder, italienske sportsvogne og klassiske sejlbåde!"

I jobbet som konsulent er han derimod på udkig efter det, der gør filmen interessant for andre end dem, som interesserer sig for emnet. Han giver et eksempel.

"På sidste års Amsterdam-festival blev der vist en dokumentarfilm, *Venus of Mars*, som handler om en transseksuel mand. Hvis der er noget, jeg normalt ikke gider at se, så er det film om transseksuelle mænd. Den type film er ofte nyfigne og udstillende, og jeg er i det hele taget ikke begejstret for dokumentarfilmens tendens til at fokusere på det ekstreme. Men til min store overraskelse var *Venus of Mars* meget bevægende. Filmen indeholder nemlig en underliggende fortælling om mandens kone, som elsker ham – med eller uden tissemand. Hun forholder sig til ham som menneske og kan rumme ham, selv om han brydes i sin seksualitet. Denne fortælling kan vi identificere os med og spejle vores eget liv i; her griber filmen os om hjertet – og en film skal helst gribe én om hjertet."

Morten Hartkorn kalder også – med et drilsk smil – den underliggende fortælling for Søren Ryge-spolet. "Jeg interesserer mig overhovedet ikke for havebrug, men alligevel ser jeg ofte hans programmer. De har nemlig et andet spor end det konkrete emne, de handler om. De rummer en universel fortælling, måske fortællingen om en drøm, og denne fortælling gør programmerne interessante for alle os ikke-havemennesker."



Foto: Jan Buus

Han fremhæver også en anden film med helt særlige kvaliteter. Det er Nicolas Philiberts biografaktuelle dokumentarfilm, *At være og at have*, der skildrer hverdagen i en lille fransk landsbyskole.

”Jeg så den uforberedt på et brancheseminar, og den tog mig så meget om hjertet, at tårerne trillede ned ad kinderne. Instruktøren har et greb, som er så umiddelbart og umanipuleret og alligevel fantastisk poetisk. Filmen portrætterer en lærer, hvis tålmodighed er næsten uendelig, samtidig med at han sætter grænser, og filmen bliver – tror jeg – en erindring om disse fantastiske oplevelser, man har haft i mødet med den slags mennesker.”

Han erkender imidlertid med en vis anfægtelse, at hvis *At være og at have* som projektbeskrivelse var kommet ind på hans bord, kunne det nemt være endt med et afslag: ”På papiret lyder en skildring af en skoleklasse jo ikke sindsoprivende spændende, og sådan et projekt stiller derfor store krav til instruktørens evne til at formidle den underliggende fortælling til konsulenten.”

STOLER PÅ INTUITIONEN

Hartkorn arbejder intuitivt og har altid kastet sig ud i livet uden sikkerhedsnet. Han var Danmarks første rullende rockkonsulent, og gik i gang med at lave ungdoms-tv uden at vide, om man zoomede i optagelsen eller i klipningen. Poul Nesgaard, B&U-afdelingens innovative tv-auteur i 1980'erne, blev en generøs lærermester for ham, og Nesgaards fantasifulde og fandenivoldske tilgang til genrer og tradi-

tionelt journalistisk stof har været til stor inspiration.

Da han på Center for Journalistik og Efteruddannelse blev leder af diplomuddannelsen *Den gode fortælling og journalistikken*, var der derfor heller ingen metoder, løsninger eller modeller.

”Målet var at få journalister til at ændre vaner og blive mere levende fortællere. Ved at træne sanserne og med oplæg fra blandt andet kunstens verden forsøgte vi at prikke hul på den tradition, hvor journalisten er en tilbagetrukket, udefra beskuende skeptiker. Fortællekunsten består i at slippe kontrollen – at slippe sit ego – og det lykkes ikke, hvis man stirrer sig fast på målet. Den gode fortæller gør sig til et redskab for fortællingen.”

For Hartkorn handler konsulentjobbet også om at slippe kontrollen. Der gives ingen faste regler, og man må i høj grad stole på sin intuition. ”Jeg læser mellem linierne og forsøger at fornemme ansøgerens grundlæggende idé. Det er vigtigt, at jeg ikke kommer til at spejle mine egne idéer, men fornemmer instruktørens intentioner,” siger han, og understreger, at instruktøren skal skrive for filmen – ikke for konsulenten.

KVALITET OG PUBLIKUM

Kortfilmen har i disse år svært ved at finde en passende distributionsform. Tv-stationerne foretrækker de længere formater, der passer ind i sendefloden, og forsøg med små forfilm i biografene er definitivt ikke slået an. Så selv om Morten Hartkorn holder meget af genren, må han erkende, at det kun

er muligt at give støtte til korte fiktionsfilm med helt unikke kvaliteter. Til gengæld ser det lysere ud for dokumentarfilmen, som i øjeblikket oplever fremgang både kvalitets- og publikumsmæssigt.

”Dårlig lyd og slasket håndholdt DV-kamera er gudskelov ved at gå af mode og på vej til at blive erstattet af et professionelt hold af lyd- og billedmennesker. Og det er igen blevet moderne at beskæftige sig med den kunstneriske dokumentarfilm. Tv-stationerne har længe satset på kvantitet og udvandet begrebet ved at kalde reportager og reality-tv for ’dokumentar’. Men nu oplever vi et ønske fra publikum om større kvalitet, og tv-stationerne har allerede opfanget signalet med TV 2s *Hot doks*-serie og *Magtens billeder* på DR.”

Hartkorn fremhæver, at det er Filminstituttets opgave at sikre et bredt spektrum af film, hvor der bliver gået i dybden, eksperimenteret og tænkt i filmiske virkemidler. For at styrke dansk dokumentarfilms position skal der dog også tænkes i publikum.

”Fornemmelsen for et publikum skal gennemstrømme hele projektet, og instruktøren skal fra starten have gjort sig klart, om filmen primært er til undervisning og oplysning, eller om det er en artistisk film. Kun de færreste film kan det hele på én gang.

De større produktioner, som for eksempel *Tintin et moi* og *De fem benspænd*, kan så være lokomotiv for et generelt løft af ambitionsniveauet – og dét er der brug for” ■



CANNES

FRÆK – MEN IKKE FOR FRÆK

Festival de Cannes er stedet, hvor filmkunstens strømninger brydes i konkurrencen om verdensmesterskabet i film.

AF KIM FOSS

Venedig kom først (i 1932), men Cannes er og forbliver alle filmfestivalers moder – en monstrøs begivenhed, som de fleste nærer særdeles ambivalente følelser for.

Pressen starter allerede 8.30 om morgenen og piskes gennem forevisninger til over midnat – iført hundetegn, der på ægte fransk manér udstiller den enkeltes plads i hierarkiet, og desuden holder de mindst privilegerede beskæftigede med overhovedet at få en plads i biograferne.

Filmsælgere og filmindkøbere har ikke mindre at se til. De skal både holde trit med de officielle visninger og det enorme program på det parallelle filmmarked, *Marché du Film*. Oven i alt dette skal der forhandles, underskrives kontrakter, spises østers og festes igennem på det utal af parties, som sætter i sving ved mørkets frembrud.

Kan man ikke overkomme det hele, kan man lurepasse og læse anmeldelser og reportager i fagblade som *Variety*, *Screen International* og *Moving*

Pictures, der udkommer dagligt under festivalen. Selv festerne bliver vejret og målt her – i *Hollywood Reporter* tilmed i form af karaktergivning på en skala fra ét til fem Martini-glas.

Festaberne er også på plads under den på én gang frivole og snobbete festival, og de gør som regel mere væsen af sig end det almindeligt filmkonsumerende folk, som kun ser dagslyset, når de halser gennem gaderne fra den ene biograf til den anden. Imens jagter pressefotograferne de solbrune modeller i strandkanten om dagen og gallaklædte premierepublikummer om aftenen. En bikini (eller mindre) er et vigtigt instrument i jagten på opmærksomhed, mens smoking og kjole er et krav, hvis man ønsker at skridte festivalpalæets røde løber af.

FILMKUNST MED STORT K

Stjernedrys er vigtigt for festivalen i Cannes; men kigger man programmet efter i sømmen, er Hollywood-filmen ikke den del af festivalen, som arrangørernes hjerter banker mest for. De blandede følelser gengældes, for mange amerikanske producenter ønsker simpelthen ikke at udsætte deres film for det blaserte publikum på Rivieraen.

Da priserne skulle uddeles på sidste års festival var der således ikke en eneste til Clint Eastwood, hvis

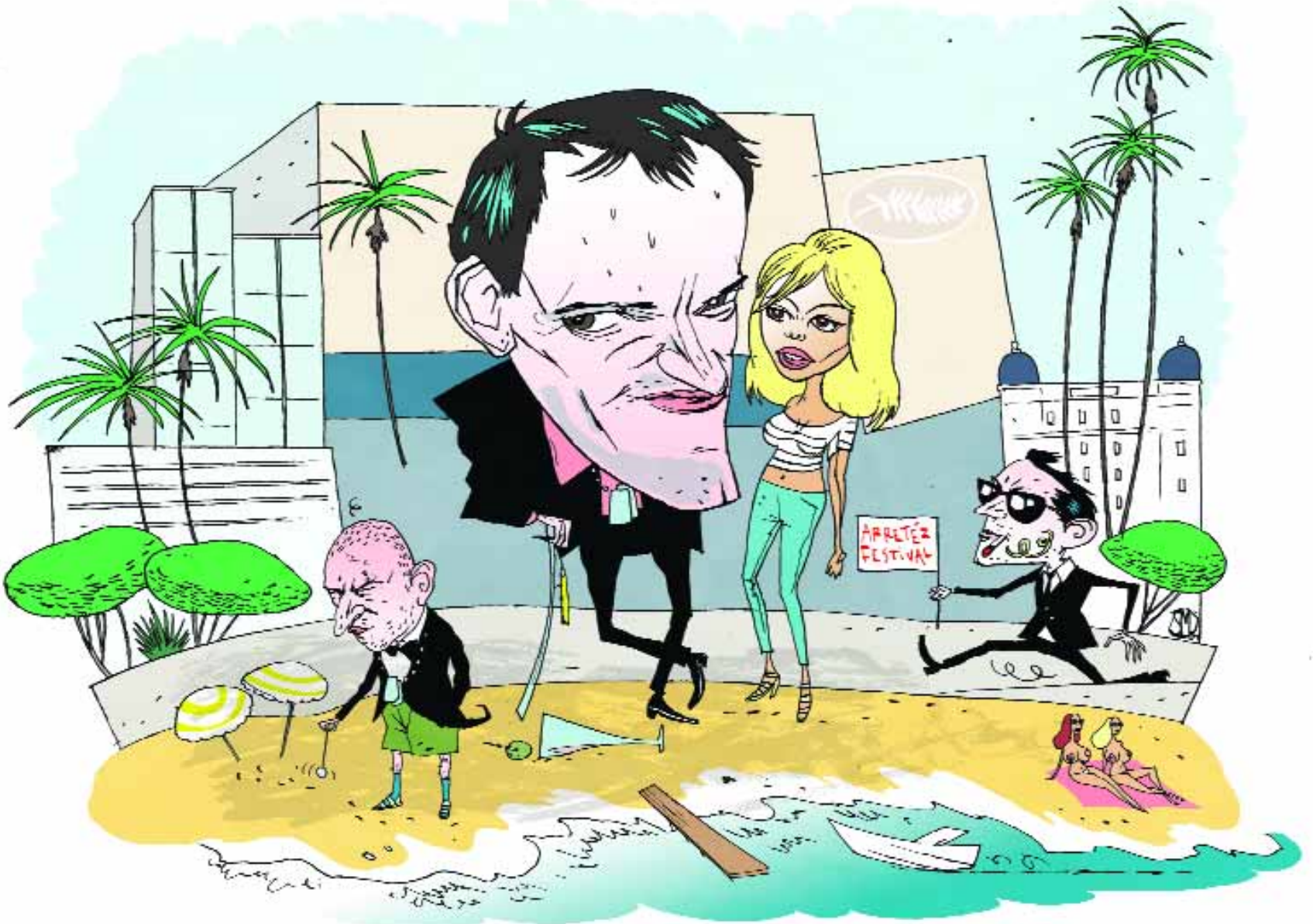
Mystic River ellers var et højdepunkt i en lang og imponerende karriere – og afgjort en af de mest oplagte palmekandidater i et konkurrenceprogram, der blev fundet meget let af kritikken.

Dén afgørelse blev straks læst politisk; men faktisk går franskmændenes ambivalente forhold til amerikansk film – i særdeleshed den variant, der også forsøger at underholde – langt tilbage. I USA taler man stadig om dengang *L.A. Confidential* drog tomhændet fra Cannes, hvorefter filmen blev nomineret til ikke mindre end syv Oscars. Nogle vil indvende, at værtsfolket har et ambivalent forhold til alt andet end franske eller fransk koproducerede film.

Ifølge branchebladet *Variety* var 86% af alle filmene i hovedkonkurrencen i årene 1999-2002 på forhånd sikret fransk distribution inden festivalen. Yderligere havde 92% af filmene i hovedkonkurrencen i samme tidsrum en fransk partner, eksempelvis en fransk koproducent, distributør og/eller salgsgent.

Det er med andre ord ikke kun filmkunsten med stort K, der fejres i Cannes, men også den frankofone filmkunst med stort F. Og sådan har det været siden slutningen af 30'erne.

Da festivalen blev etableret, var det blandt andet som konsekvens af, at de politiske og ideologiske hensyn begyndte at veje stadigt tungere på Venedig-



Tegning: Søren Mosdal

festivalen. Ikke engang Jean Renoir kunne hjembringe en Guldløve (dengang hed prisen Coppa Mussolini) for mesterværket *Den store illusion*, og så var franskmændenes forargelse vakt.

Det hele kulminerede i 1938, hvor Coppa Mussolini blev delt mellem Leni Riefenstahls *Olympia* (med Joseph Goebbels' Propagandaministerium som medproducent) og *Luciano Serra, Pilota* (instrueret af Mussolinis yndling, Goffredo Alessandrini).

FRÆKKERE END GENDARMERNE TILLADER

Franskmændene var så skandaliserede, at en gruppe kritikere og filmfolk hurtigt fik overtalt regeringen til at etablere et fransk modstykke til Venedig.

Valget stod mellem Biarritz og Cannes. Enten skulle festivalen placeres ved Biskayen eller Middelhavet. Den mest solbeskinnede kyst vandt, angiveligt fordi byrødderne i Cannes accepterede at bygge et festivalpalæ til formålet.

Det varede dog længe, før det første spadestik blev taget. Den første festival åbnede i september 1939, men lukkede igen efter én dag. Hitler angreb Polen og Anden Verdenskrig var en realitet.

Forarbejdet var imidlertid gjort, og i 1946 tog man fat, hvor man havde sluppet. Billy Wilder, David Lean, Roberto Rossellini og Walt Disney var blandt

de navne, som bidrog til konkurrencen i det første efterkrigsår. Glamourøs var festivalen helt fra start, og inden længe fik den også taget sin dyd.

Det frække image blev for alvor introduceret under en pressesession i 1954, hvor en sommerklædt Robert Mitchum blev flankeret af en ung yndighed, som pludselig smed toppen. Mitchum prøvede at skjule hendes yppigheder med hænderne. Men på de billeder, der gik verden rundt, lignede det forspillet til noget helt andet.

Siden blev Brigitte Bardot et fast indslag på stranden i Cannes. Kunne man ikke skrive hjem om filmene, bød der sig masser af andre og mere inciterende historier til.

Festen stoppede – for en stund – i 1968, hvor ungdomsoprørerne – med François Truffaut og Jean-Luc Godard i spidsen – fik stoppet festivalen i protest mod fyringen af *Cinémathèque Française* legendariske leder, Henri Langlois.

Balladen resulterede i Langlois' genindsættelse samt etableringen den alternative *Quinzaine des Réalisateurs*, der, ligesom sin ældre fætter *Semaine de la Critique*, fik sine helt egne programlæggere og den dag i dag konkurrerer med (og agerer skraldespand for) hovedprogrammet.

Det officielle program fik først rigtig kant, da man i

1972 droppede den tidligere programlægningspolitik, hvor udvælgelsen var lagt ud til de deltagende lande.

Kuratorernes indtog løftede niveauet og lagde grunden for et anderledes homogent konkurrenceprogram. I 1978 overtog Gilles Jacob festivalledelsen og lavede sit helt eget appendiks til hovedkonkurrencen, *Un Certain Regard*. Samme år uddeltes den første debutpris, *Camera d'Or*, der er festivalens eneste officielle pris, hvor film fra alle programsektioner deltager.

Den sidste knopskydning var den uafhængige *Hot d'Or*-pornofilmfestival, som op gennem 90'erne satte byens silikone-kvotient betragteligt i vejret. Pornoinstruktører og lagenatleter var dog ikke det, festivalen allerhelst ville associeres med, så de blev chikaneret ud af byen. Fræk må Cannes godt være, men ikke for fræk ■

Festival de Cannes, 12.-23. maj 2004

Ansøgningsfrist: 25. marts 2004

Festival direktør: Thierry Frémaux

www.festival-cannes.com

www.semainedelacritique.com

www.quinzaine-realisateur.com/fr

FESTIVAL DE CANNES/SERIER

COMPETITION

Konkurrenceprogrammet er festivalens Rolls Royce. Det er her de mest prestigefyldte film vises, og det er her Guldpalmevinderen skal findes. Programmet består almindeligvis af ca. tyve film. Dertil kommer næsten lige så mange film, der figurerer i det officielle program, men uden for konkurrence. Her indgår film, der af den ene eller anden grund ikke opfylder konkurrencebetingelserne, samt film, der vises som *work-in-progress*, og værker af store instruktører, som ikke ønsker at deltage i palme-kapløbet. Alle disse film vises i festivalen hovedbiograf, *Grand Theatre Lumière*.

Bille August modtog Guldpalmerne i hhv. 1988 og 1992 for *Pelle Erobreren* og *Den gode vilje*. Lars von Trier modtog palmerne i 2000 for *Dancer in the Dark* og medvirkede senest i konkurrencen i 2003 med *Dogville*.

Thierry Frémaux er chef, på fransk *Délégué Général*, for festivalens officielle program.

UN CERTAIN REGARD

Denne serie er lige så stor som selve konkurrenceprogrammet og blev etableret i 1978 som en sammenlægning af tre andre småprogrammer. *Un Certain Regard* er et panorama for verdensfilmen; men fungerer også som en buffer til hovedkonkurrencen.

Festen skulle oprindeligt have været præsenteret hér, men blev siden opgraderet til hovedkonkurrencen. Kristian Levnings *The King is Alive* havde verdenspremiere i *Un Certain Regard*.

CINÉFONDATION

Festivalens seneste nyskabelse er et program helliget filmskolefilm. *Cinéfondation* har sin egen jury og sine egne priser.

Heidi Maria Faissts *Pagten* repræsenterede de danske farver i sidste års program, og i 2000 deltog Pernille Fischer Christensen med filmen *Indien*.

SEMAINE INTERNATIONALE DE LA CRITIQUE

Festivalens mest eksklusive serie består af syv spillefilm og en håndfuld kortfilm. Den blev grundlagt i 1962 af den franske kritikerforening *Syndicat Français de la Critique de Cinéma* og er helliget instruktørers første og anden film. Navne som Bernardo Bertolucci, Ken Loach og Neil Jordan har fået vist deres første film på *Semaine Internationale de la Critique*.

Serien havde Christoffer Boes *Reconstruction* på sidste års program.

Claire Clouzot er *Déléguée Générale*.

LA QUINZAINE DES RÉALISATEURS

Ligesom *Forum* i Berlin er *La Quinzaine des Réalisateurs* en direkte udløber af studenteroprøret. Første udgave løb af stablen i 1969; men nu om dage er programmet ikke mere alternativt eller modkulturelt end f.eks. *Un Certain Regard*, som serien overlapper med rent profilmæssigt. Serien bestod af 30 film i 2003. *La Quinzaine des Réalisateurs* arrangeres af instruktørsammenslutningen *Société des Réalisateurs*

de Films, som de franske filmfolk etablerede i forbindelse med lukningen af Cannes-festivalen i 1968.

Følgende danske film har deltaget i *La Quinzaine des Réalisateurs*: *Giv Gud en chance om søndagen* (Henrik Stangerup, 1970); *Farlige kys* (Henrik Stangerup, 1972); *Lars Ole, 5.c* (Nils Malmros, 1973); *Jorden er flad* (Henrik Stangerup, 1977); *Aftenlandet* (Peter Watkins, 1977).

Olivier Père er *Délégué Général*.

MARCHÉ DU FILM

På verdens største filmmarked hersker købmændene uindskrænket. Her sælges og købes film af enhver art og på et ethvert stadie. Handelsfolkene har i stigende grad måtte lære at læse treatments og manuskripter; men selv om tendensen går i retning af, at film forhandles allerede i den indledende produktionsfase, har markedet nok af færdige film at byde på. Ikke mindre end 746 film var tilmeldt markedet i 2003.

ANNECY INT. ANIMATED FILM FESTIVAL

Annecy er den mest prestigefyldte festival for animationsfilm i verden. Den er samtidig også en af de mest vidtfavnende. Alt fra moderne CGI-teknik til Old School-papirklip har berettigelse på festivalen, der da også kan prale af hele fire forskellige konkurrence-kategorier. Sidste år deltog ikke mindre end 260 film i festivalens officielle programmer, mens mere 500 titler blev vist i forskellige temaserier og retrospektive præsentationer. Symposier og workshops indgår også i pakken, ligesom festivalens beliggenhed i en pittoresk gammel kanalby ved foden af Alperne heller ikke er noget minus.

Danmark har de seneste tre år været repræsenteret med *Møllen drejer* af Børge Ring, *Hund og fisk* og *Drengen, der ville gøre det umulige* af Jannik Hastrups samt *Angeli* og *Tonespor* af Lejf Marcussen.

Annecy International Animated Film Festival, 7.-12. juni 2004. Festival direktør: Serge Bromberg. www.annecy.org

MOSCOW INT. FILM FESTIVAL

Den første udgave af Moskvas festival blev afholdt helt tilbage i 1935, men den tæller ikke rigtig med, for der gik helt til 1959, før festivalen blev søsat igen. De første mange år var festivalen den vigtigste platform for film fra de kommunistiske lande, i de første år som biennale-festival alternerende med Karlovy Vary. Under Perestrojka oplevede festivalen et par livlige år, hvor bandlyste værker blev trukket frem i lyset, og den udenlandske interesse voksede markant. Festivalen har siden tabt i betydning og har

kun med møje og besvær fastholdt sin status som A-festival. De senere år er der dog kommet mere skik på sagerne under instruktøren Nikita Mikhalkovs autokratiske ledelse.

Søren Kragh-Jacobsens *Skagerrak* deltog i 2003 og hjemtog både publikumsprisen, de russiske filmklubbers pris og de internationale filmkritikers pris.

Moscow International Film Festival, 18.-27. juni 2004. Gereraldirektør: Renat Davletiarov. www.miff.ru

KARLOVY VARY INT. FILM FESTIVAL

Den vigtigste europæiske festival på den anden side af det tidligere jerntæppe er i sagens natur også årets must for folk med interesse for østeuropæisk film. Festivalen afvikles i den statelige tjekkiske kurby Karlovy Vary (tidligere Karlsbad) og blev etableret i 1946 – samme år, som Cannes-festivalen for alvor kom ud af starthullerne. Efter jerntæppets fald har festivalen opbygget et vist renommé for sit internationale konkurrenceprogram med både spillefilm og kort- og dokumentarfilm. Men ligesom festivalen i Moskva har den vanskeligt ved at tiltrække de mest prestigefyldte premierer umiddelbart efter at Cannes har støvsuget markedet.

Björn Kjellman vandt skuespillerprisen på sidste års festival for sin indsats i Natasha Arthys *Se til venstre, der er en svensker*.

Karlovy Vary International Film Festival, 4.-12. juli 2004. Ansøgningsfrist: 16. april 2004. Festivaldirektør: Jiri Bartoska. www.iffkv.cz

LOCARNO FILM FESTIVAL

Når årets Locarno-festival løber af stablen først i august, er det 57. gang, at filmkunsten fejres i den idylliske schweiziske provinsby. Ved bredden af Lago Maggiore er hovedsproget italiensk, men horisonten er videre end som så. Locarno er stedet, hvor man præsenterer fyldige retrospektive programmer med fænomener som eskapistiske film under Stalin. Man nøjes dog ikke med at excellere i feinschmeckeri (ikke for ingenting kalder *Variety* Locarno for æggehoved-festivalen). Festivalen er især berømt for sine udendørs screeninger på den smukke *Piazza Grande*. Her samles adskillige tusinde mennesker for at bivåne festivalens daglige *open air*-forestillinger på et af verdens største film-lærreder (26 x 14 meter).

Hele 15 danske kortfilm deltog på sidste års festival i Locarno. Filmene blev vist i to specialserier: *Leopards Of Tomorrow: Scandinavian Films*, som præsenterede titler af nye nordiske instruktører, og *Leopards Of Tomorrow: Retrospective*, der viste væsentlige nordiske kortfilm-klassikere.

Filmfestivalerne i Berlin, Cannes og Venedig er de mest prestigefyldte A-festivaler. Hvert år afholdes imidlertid andre A-festivaler rundt omkring i verden, der med deres programmer, priser og publikum er værd at rette fokus mod.

HELLERE STOR PÅ EN LILLE FESTIVAL END LILLE PÅ EN STOR

”Det er oplagt at rette fokus fra de meget store og kendte til de lidt mindre A-festivaler,” siger Lizette Gram, der er Det Danske Filminstituts festival-manager for spillefilm. Der er to typer festivaler: De helt store A-festivaler som Berlin, Cannes og Venedig og de mindre kendte som for eksempel Karlovy Vary, Moskva og Locarno.

”Det er klart, at de mindre festivaler kan noget andet end de store. Når en festival som Cannes går i luften kan en film – hvis den ikke lige er i hovedkonkurrence – nemt drukne i et af de mindre programmer. Samme film kunne måske være kommet med i en hovedkonkurrence, hvis den var blevet tilmeldt en mindre festival og derved have fået meget mere omtale og bevågenhed. Så hellere være stor på en mindre festival end lille på en stor,” siger Lizette Gram og fortsætter:

”De seneste år har vi set eksempler på, hvor godt det kan gå en film, hvis den vinder priser på en af de mindre A-filmfestivaler. For eksempel har det haft stor betydning – både festival- og salgsmæssigt – for Natasha Arthys *Se til venstre, der er en svensker*, at Björn Kjellmann vandt prisen for bedste mandlige hovedrolle i hovedkonkurrencen sidste år på Karlovy Vary.”

FESTEN I KURBYEN

Festivalen i Karlovy Vary opererer med i alt tolv forskellige priser, og den største pengesum på 20.000 dollar gives til bedste spillefilm ifølge med en *Crystal Globe*.

Natasha Arthy, der deltog på festivalen i 2003 med *Se til venstre, der er en svensker*, siger: ”Det, at en film vinder en pris, gør automatisk, at den kommer videre ud i verden, både på festivaler og i forhold til salg. Jeg var i Karlovy Vary med min første voksenspillem, og jeg kunne mærke, at der var meget mere prestige og flere penge forbundet med denne festival end de børnefilmfestivaler, jeg hidtil har været på. Jeg fik skabt nogle rigtig gode forbindelser. Meget bedre end

AF FABIANA GIRALDI

på de store festivaler, hvor folk ofte har alt for travlt. Samtidig var jeg overvældet over så meget opmærksomhed *Se til venstre, der er en svensker* fik. Inden festivalen var filmen blevet solgt til Tjekkiet, hvilket betød, at dens deltagelse var en stor mediebegivenhed i landet. På den måde er det lidt omvendt sammenlignet med de store kendte A-festivaler:

At have en film med på en stor festival giver meget presseomtale herhjemme, men ikke nødvendigvis noget på festivalen. Omvendt får man næsten ingen spaltepads herhjemme, men rigtig meget på festivalen, hvis man deltager på en mindre.”

Kendetegnende for Karlovy Vary Film Festival er den store interesse andre festivaler viser den. For eksempel er Pusan International Film Festival, der holder til i Korea og i mange år har fungeret som et af de vigtigste vinduer til Asien, hvert år stærkt repræsenteret. Da *Se til venstre, der er en svensker* vandt prisen for bedste mandlige hovedrolle i hovedkonkurrencen, blev fokus således rettet mod filmen fra asiatisk side. Nogle måneder senere blev den vist på Pusan Film Festival.

”Karlovy Vary er en publikumsstærk festival. Min film blev vist for fyldte sale og det er dejligt at opleve som instruktør. Prisen i Karlova Vary var også medvirkende til, at filmen blev udvalgt til AFI Film Festival i Los Angeles, hvor den vandt hovedkonkurrencen, og det rykkede virkelig for mig,” siger Natasha Arthy.

DET STORE PUBLIKUM

En anden af de mindre A-festivaler, der viste sig at åbne døre for en dansk spillefilm er *Moskva Film Festival*. Denne festival har både spillefilm og dokumentarfilm på programmet, og hvert år bliver der uddelt fem guld og fem sølv *Saint George*-priser og et halvt dusin andre priser blandt andet FIPRESCI, den internationale filmkritiker-jurys pris.

Producer Lars Rahbek deltog i juni sidste år med Søren Kragh-Jacobsens *Skagerrak* i Moscow Film Festivals hovedkonkurrence og vandt tre priser deriblandt *FIPRESCI Jury's Prize*.

”Festivalen er en stor begivenhed i Moskva – og blev det også for *Skagerrak*” siger Lars Rahbek. *Skagerrak* havde ikke de forventede publikumstal herhjemme, derfor var det stort at opleve 2000 mennesker til visningerne i Moskva, hvor den var en af de største publikumssucceser. Reaktionen ved Moscow Film Festival betød, at *Skagerrak* blev distribueret til Tyskland og nu er solgt til 22 lande. Festivalen beviste altså, at *Skagerrak* kan noget som engelsksproget film.”

Lars Rahbek fortsætter: ”Jeg synes, der er en kedelig tendens til at festivaler vil have den sikre succes – at én film *blokbooker* alle festivalprogrammerne. På den måde ser verden et meget snævert udsnit af Danmark og dansk film.

En anden sommerfestival med høje publikumstal er Locarno Film Festival. Filmene dyster om *Den gyldne leopard*, og festivalen opererer med otte programmer, hvoraf det ene består af udendørs visningerne på Piazza Grande med plads til 8.000 publikummer. Forrige år i august blev Jesper W. Nielsens *Okay* ser af et stort publikum, da den deltog i den internationale konkurrence.

”Disse festivalers styrke – udover at være A-festivaler med prestigefyldte priser – ligger specielt i at være publikumsorienterede. Alle tre festivaler har et stort publikum, og en film, der deltager her, bliver derfor set af rigtig mange,” understreger Lizette Gram ■



Se til venstre, der er en svensker. Foto: Jens Junker-Jensen

LA RÉSIDENCE DU FESTIVAL/ CANNES

Cannes-festivalen har åbnet en "Résidence" i Paris, som tilbyder arbejdsophold til unge instruktører, der arbejder på deres første eller anden spillefilm. Danske Jacob Tschernia er en af dem. FILM har talt med ham i Paris.

AF JACOB WENDT JENSEN

Jacob Tschernia vandt Close Up-konkurrencen 2001 med kortfilmen *2 minutter*, som året efter deltog i Cannes-festivalen. Det blev adgangskortet til et arbejdsophold under festivalens "Résidence"-ordning.

"Hernede arbejder jeg med ørepropper i og mobiltelefonen slukket. Alle ens daglige gøremål hjemmefra er dejligt langt væk i bevidstheden."

Jacob Tschernia deler lejlighed med seks andre filmtalenter, som har hver deres værelse med computer og internetforbindelse, samt et fælles filmrum med storskærm, kopimaskine og fax - bolig og arbejdsplads i ét. Close Up-vinderen er første dansker på stedet.

"Vi bruger hinanden meget. Det var lidt svært til at begynde med, fordi vores smag jo er meget forskellig, og fordi jeg skriver på dansk; men så kan vi i det mindste diskutere idéerne. Vi anbefaler også producere til hinanden, for i Frankrig har man jo en lang og massiv tradition for at hjælpe udenlandske filmfolk og skyde penge i deres projekter. Hernede findes også rigtig mange støtteordninger til alle arbejdsfaserne med en film. Vi møder producenterne og får i det hele taget et godt kendskab til det franske filmmiljø, og mit indtryk er, at "La résidence du festival" er en blåstempling, så producerne godt gider at høre på vores idéer."

MØDER STORE PRODUCENTER

Der står ikke i papirerne, at man skal tale fransk for at komme gennem nåleøjet og bo i "Résidence du festival", men måske hjælper det alligevel. Tschernia har boet i Paris som barn og taler sproget nogenlunde.

"Jeg fik opholdet på min synopsis på fire sider, men havde også allerede et treatment på ni sider klar. Siden har det handlet om manuskriptet, der har ændret sig drastisk i løbet af mit ophold," siger Tschernia, der bruger halvdelen af tiden på møder med franske filmproducenter:

"Jeg har fået møder med alle dem, jeg har sendt forespørgsler til. F.eks. filmselskaber som Gaumont, Mk2 og Wild Bunch. De spørger interesseret til, hvem man er, og hvad man vil. Man præsenterer sit projekt, og så spørger de som regel noget i retning af, hvad jeg forestiller mig, de kan gøre for mig? Og så vurderer de, om der findes et marked for filmen. Man kan hurtigt mærke, om folk er interesserede eller ej. Hvis der er kort fra ord til handling, så kører det - ellers ikke. Jeg har også mødt folk igen i Paris, som jeg allerede mødte i Cannes i forbindelse med *2 minutter*, og enkelte kan endog huske filmen."

HÅBER PÅ FRANSK STØTTE

Spillefilm er naturligvis målet for Tschernia; men han ved, at vejen er lang. Tidligere har han forsøgt at komme ind på Filmskolen og Super 16 uddannelsen uden held. Alligevel er der altid sket et eller andet, der har ført ham videre. Først en sejr i Close Up, derefter en tur til Cannes i 2002 og nu "Résidence du festival"-arbejdsopholdet i Paris.

Filmprojektet har titlen *La chambre froide* (Kølerummet) og handler om en selvdestruktiv kok, der gennem mødet med kærligheden får chancen for at redde sig selv.

"Hen ad vejen vil jeg gerne lave spillefilm i Europa, og det ligger ikke langt fra mig at indspille film i Frankrig. I dette tilfælde passer Paris til min historie:

Det var naturligt for mig at lægge handlingen hér, hvor disciplinen og det som ydes i kokkemiljøerne er i verdensklasse. Jeg er i gang med min research; men mange af de trestjernede restauranter kræver penge, for at man kan få lov til at se med. Derfor kunne jeg godt finde på at begynde med en dokumentarfilm om faget, som så kunne fungere som research, siger Jacob Tschernia, og slutter:

"Jeg har altid troet, at det danske filmstøttesystem er unikt; men i Frankrig går f.eks. en stor del af billetindtægterne til at støtte nye film. Min film foregår i Paris, og derfor vil der blive snakket fransk i den. Og det åbner naturligvis mulighed for at søge fransk filmstøtte" ■

LA RÉSIDENCE DU FESTIVAL

Mange filmfestivaler gør noget for at hjælpe yngre filmskabere. I Cannes-regi får seks unge filmskabere hvert halve år et skriveophold i Paris foræret.

Opholdet er ment som en hjælp til den første eller anden spillefilm. Primært i form af arbejdsro til manuskriptet samt foredrag om franske film-institutioner og kontakter til producenter. Flere af instruktørerne fra første semester for fire år siden har film ude nu. Det gælder for eksempel engelske Emily Young med *Kiss of Life*, der har Peter Mullan på rollelisten.

Typisk er der et godt stykke over 100 ansøgere til de få pladser, og i Jacob Tschernias tilfælde blev 14 kaldt til samtale inden den endelige udvælgelse.

Opholdet løber fra hhv. februar til juli og fra oktober til februar måned hvert år.

RÉSIDENCE DU FESTIVAL-STØTTEN OMFATTER:

Bolig midt i Paris med eget værelse udstyret med computer, internetforbindelse, fjernsyn og video, samt et fælles filmrum med storskærm, kopimaskine og fax.

Et legat på 750 Euro pr. måned.

Gratis adgang til de fleste parisiske biografer samt det franske Cinematek.

Franskkurser (frivilligt).

Festivaldeltagelse (Angers, Clermont-Ferrand, Nantes og naturligvis Cannes).

Møder med franske filmprofessionelle: Instruktører, producenter, distributører, kritikere og filmarbejdere.

Møder med institutionerne - det franske filminstitut, de europæiske institutioner, tv-stationer - så deltagerne får et overblik over det franske og europæiske produktionslandskab.

Mulighed for at trække sig yderligere tilbage og få total arbejdsro i Moulin d'Andé, en times kørsel fra Paris, ind imellem.

YDERLIGERE OPLYSNINGER:

Bureau de la Résidence du Festival

3 rue Amélie - 75007 Paris - France

Tlf: 33 (0)1 53 59 61 20 - Fax: 33 (0)1 53 59 61 24

E-mail: residence@festival-cannes.fr

www.festival-cannes.fr/cinefondation

STJERNERNE OVER BERLIN

Den danske caster Rie Hedegaard tog i februar til Berlin for at deltage i Talent Campus #2 som underviser. Fire dage senere kom hun hjem med en hel del mere erfaring om sit eget og andre casteres arbejde - både i Danmark og i udlandet.

AF FABIANA GIRALDI

Den danske caster Rie Hedegaard deltog i to arrangementer i Berlin, det første i forbindelse med *Shooting Stars*. Rie Hedegaard skulle sammen med andre castere og agenter møde 20 *Shooting Stars*. Hver Star blev placeret ved et bord, hvorefter agenter og castere roterede fra bord til bord og interviewede de unge skuespillere.

"Det var nogle meget nervøse unge spillere, vi mødte. Det hele gik ud på, at de skulle sælge sig selv, og at vi skulle skabe netværk castere/agenter og skuespillere imellem. Det var krævende for dem, at castere og agenter skiftede fra bord til bord. På den måde mødte de hele tiden nye ansigter og skulle tage stilling til nye spørgsmål."

Udover det krævende møde, hvor alle talte med alle, blev der arrangeret fester og cocktailaftener for de unge *Shooting Stars*. "Det var helt klart mere afslappende for alle parter, men stadig gjaldt det for dem om at sælge sig selv og skabe nye netværk."

HVAD ER UDSTRÅLING?

Det andet arrangement, Rie Hedegaard deltog i, var *Face Your Casting*, hvor hun og to andre castere, sad i et panel i et auditorium fyldt med skuespillere og unge instruktører fra hele verden. De tre castere svarede først på spørgsmål fra den amerikanske producer Renée Missel.

"Det var virkelig udfordrende! Det var spørgsmål som: Hvad er talent? Hvad er udstråling? Hvad leder du efter? Det var svært at skulle svare nuanceret på så relativt kort tid. Samtidig blev vi bedt om at give nogle gode råd til skuepillerne i salen. Jeg fortalte, at jeg synes, de skal tage del i livet, få noget livserfaring, det tror jeg, man bliver en bedre spiller af. Samtidig skal en skuespiller værne om sin værdighed og ikke være bange for at tage konfrontationer og evt. blive blacklistet af castere. De skal vide, hvor de står!"

DEN DANSKE METODE

Da Missel var færdig, stillede skuespillerne spørgsmål til casterne. "Jeg blev bombarderet med spørgsmål. Det gik hurtigt op for de fremmødte, at der er stor forskel på, hvordan jeg arbejder, og hvordan der arbejdes i andre lande. Den helt store forskel er jo, at vi sjældent har agenter som mellemlid. Derfor kan vi noget andet. Jeg selv veksler meget fra opgave til opgave, ingen casting er den samme, og jeg forsøger hver gang at nytænke metoden. For eksempel da jeg skulle caste til *Idioterne*; da samlede jeg 30 spillere i en gymnastiksal og lod dem spasse rundt hele dagen.

Det tror jeg måske ikke en udenlandsk caster ville gøre."

Det var netop det metodiske aspekt, der blev et af de vigtigste omdrejningspunkter ved *Face Your Casting*, og Rie Hedegaard blev den caster, der var mest fokus på.

"De havde jo ikke hørt en caster tale sådan før, fordi den danske måde er så markant anderledes. Vi møder spillerne, vi ser ikke kun et videobånd med et antal spillere, der spiller samme brudstykke af en scene."

"Jeg tror, man skal udfordre sig selv. Det har jeg gjort med min seneste casting på *Nordkraft*. Vi har næsten kun valgt ukendte spillere, så det er helt nyt for både os og dem."

Om hvilke erfaringer Rie tager med hjem fra *Talent Campus*, svarer hun: "Det mest overraskende ved det hele har været at finde ud af, at min måde at tænke og gøre tingene på - på trods af metodeforskellene - holder på tværs af landegrænser og sprog" ■

TALENT CAMPUS

Talent Campus har eksisteret i to år og løber af stablen på *Berlinale* i *House of World Cultures* i Berlin. *Talent Campus* varer 6 dage.

FORMÅL:

At samle verdens næste filmgeneration, lade dem møde topklassen indenfor film og få opbygget et globalt netværk.

2004:

520 unge talenter fra 84 lande mødtes på *Talent Campus* #2 under fem overordnede overskrifter: *Filosofi*, *Pre-Production*, *Production*, *Post-Production* og *Promotion*. Under disse overskrifter kunne de tilmelde sig: *Warm-up*, *Working Campus*, *Talent Project Market*, *The Sound and Music*, *Focus on Docs*, *Berlinale Special*, *Independents*, *Acting*, *Cinematography*, *Editing*, *Scriptwriting* og *The Talent Press*.

Mere end 80 eksperter deltog i undervisningen og workshops, blandt andre: Frances McDormand, Mathilde Bonnefoy, Stephen Frears, Mike Leigh, Alan Parker, Daniel Brühl, Wim Wenders og Jack Valenti. *Shooting Stars* har eksisteret i 7 år.

Hvordan du tilmelder dig *Talent Campus*, læs:

<http://www.berlinale-talentcampus.de/chl/17.php>

Projekt Manager: Christina Dorn.

Website: www.berlinale-talentcampus.de

RIE HEDEGAARD FENGER Født 1962. 22 års erfaring med casting. Begyndte på Nordisk Film. Har de sidste mange år været selvstændig i spidsen for Casting Kompagniet.

Rie Hedegaard har castet til næsten 400 reklamefilm. Af vigtigste spillefilm kan nævnes: *Festen*, *Bænken*, *Et rigtigt menneske*, *Idioterne*, *Breaking the Waves*, *Arven*, *En kærlighedshistorie*, *Drabet* og senest *Nordkraft*. Underviser 4. års skuespilleleverne på Filmskolen. Afholder kurser for skuespillere og forskellige workshops.

Rie Hedegaard var forinden opholdet i Berlin blevet indstillet som caster til Acting-sektionen af producer Ib Tardini og festivalmanager Lizette Gram (DFI). Derefter var det EFP - European Film Promotion - der foretog udvælgelsen af hende og de andre professionelle filmfolk, der skulle af sted til Berlin.

FESTIVALGUIDE #2

Sundance (januar)

Göteborg (januar/februar)

Rotterdam (januar/februar)

Clermont-Ferrand (januar/februar)

Berlin (februar)

Cannes (maj)

Annecy (juni)

Moskva (juni)

Karlovy Vary (juli)

Locarno (august)

Haugesund (august)

Venedig (august/september)

Montréal (august/september)

Toronto (september)

San Sebastian (september)

Pusan (oktober)

Amsterdam/IDFA (november)



Marcel Zyskind under optagelserne til *In This World*. Foto: Parisa Táhizadeh

Cinematket viser i april måned en retrospektiv serie med den originale og rasende produktive instruktør Michael Winterbottom. "At filme for Winterbottom er godt gedigent kaos," siger hans 24-årige cheffotograf Marcel Zyskind, der er dansk og bor på Christianshavn.

GEDIGENT KAOS

AF CLAUD CHRISTENSEN

En dag i 2001 ringer telefonen i en lille lejlighed på Christianshavn. Opkaldet er fra filmselskabet Revolution Films i England. "Would you like to be the director of photography on the next Michael Winterbottom project?" spørger damen i telefonen.

Resten er historie.

Ikke nogen lang historie, men en af de mere usædvanlige. Den starter i et sort telt i Filmbyen og ender på podiet i Berlin-festivalen, hvor *In This World*, der skildrer to afghanske flygtninges illegale rejse til London, snupper Guldbjørnen for næsen af favoritter som *The Hours* og *Zhang Yimou's Hero*. Senere nomineres filmen, instruktøren og Marcel Zyskind (som bedste fotograf) til European Film Award 2003.

"Jeg kniber mig stadig i armen og spørger, om det hele er en drøm," siger Marcel Zyskind, som er tilbage i sin lejlighed på Christianshavn. "At filme for en af Europas mest spændende

instruktører i så ung en alder er en stor ting, og dette filmprojekt var meget anderledes. Der var intet manuskript, ingen skudplan, ingen briefinger – det var kameraet på skulderen og så afsted."

GODT GEDIGENT KAOS

Marcel Zyskind har polske forældre, men er født i Danmark i 1979 og opvokset på Nørrebro. Han forlod gymnasiet i 1. G. "Hvad interesserer du dig for?" spurgte skolepsykologen. "Filmplakater og stills," svarede Marcel. "Fint," sagde psykologen, "så skal du ind på Filmskolen."

Men Zyskind var kun 16 og alt for ung til Filmskolen. I stedet kom han på et mediekursus for ledige og bagefter i praktik på selskabet Feltwave. Fra et job som kamera-assistent for Nordisk Film, hvor han i et år lavede *Lykkehjulet* og *Mandagschancen*, gik turen over steadycam-firmaet Gubbi Film til et job som *focus puller* på Lars von Triers *Dancer in the Dark*.

"Trier opererede selv kameraet, så jeg sad i tre måneder i et sort telt med cheffotografen Robby Müller og kiggede på en monitor. Vi arbejdede, sov og snakkede en del." Der var god kemi imellem unge Zyskind og den garvede hollandske cheffotograf, og da Müller manglede en assistent til den engelske musikfilm *24 Hour Party People*, ringede han til Zyskind.

"Jeg havde aldrig været i England, og det var noget af en omvæltning at stå i Manchester og skulle lave en film om sex, drugs og rock'n'roll," fortæller Zyskind, som også oplevede filmens instruktør – Michael Winterbottom – som en udfordring.

"Lars von Trier kan godt lide at improvisere, så denne arbejdsmetode var mig bestemt ikke fremmed, men at filme for Michael Winterbottom er godt gedigent kaos. Man får overhovedet ingen briefing, og det gælder bare om at skyde fra hoften. Samtidig levede skuespillerne i *Party People* sig så meget ind i rockrollerne, at man skulle tro, de var på stoffer. Det er nok min værste filmoptagelse – og en af Michaels bedste, har han senere fortalt mig."

100 % NÆRVÆRENDE

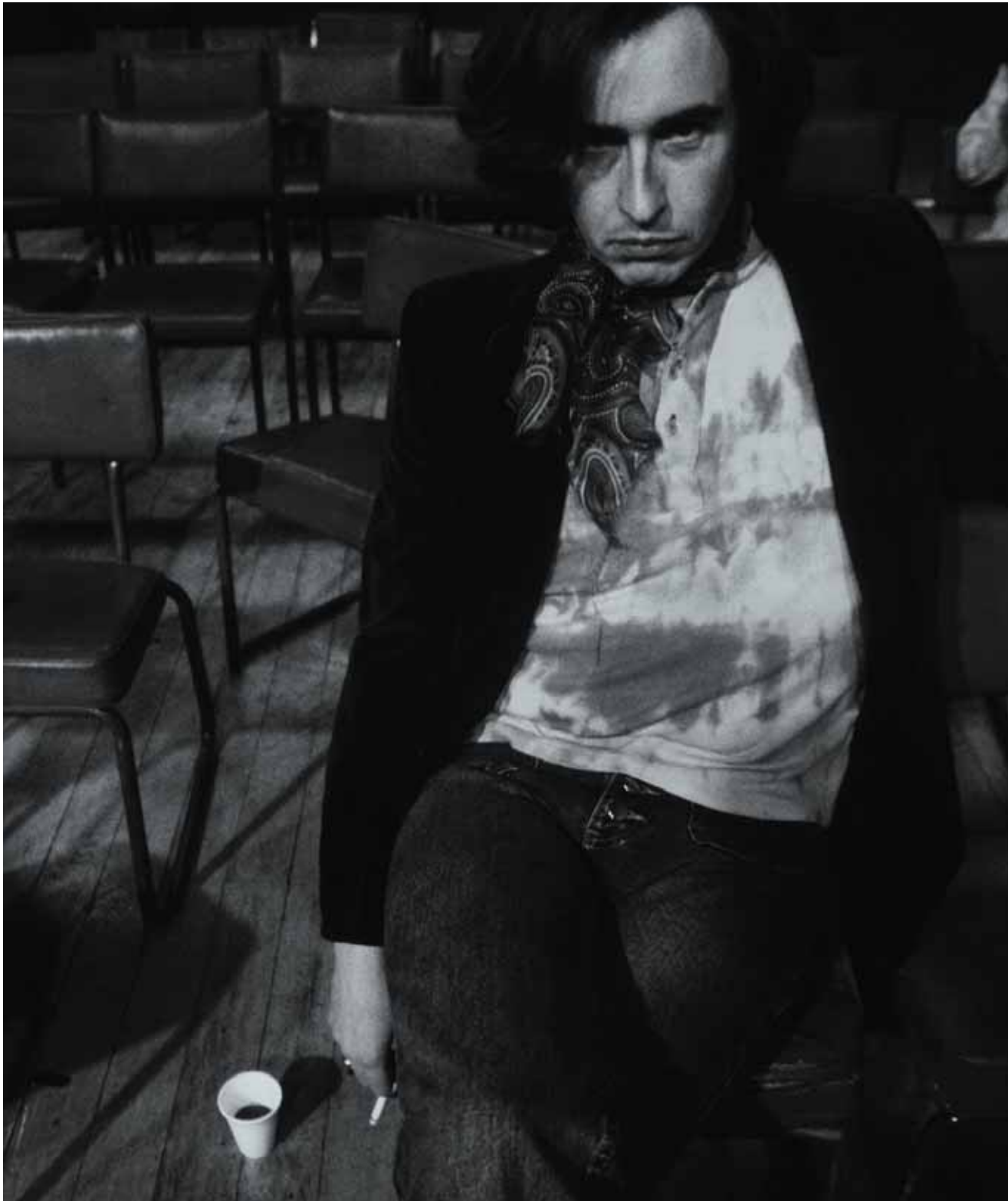
Alligevel tøvede Marcel Zyskind ikke et sekund, da han fik tilbudt jobbet som cheffotograf på *In This World*. Han undrer sig dog stadig over, at Winterbottom valgte ham.

"Der er en scene, som senere blev klippet ud af *Party People*, hvor jeg skulle løbe efter skuespillerne. Jeg tog kameraet i hånden og løb så stærkt, at de andre slet ikke kunne følge med. Måske er det derfor, jeg blev valgt. Jeg er god til at løbe med et kamera," smiler Zyskind.

Løbestærk eller ej, da *In This World* havde premiere i Sverige, brugte Dagens Nyheter en god del af anmeldelsen på den danske fotograf: "Det er ikke en helt stum historie, men uden Marcel Zyskinds fantastiske foto havde der ikke været nogen film overhovedet. Han er ethundrede procent nærværende ... det er så personligt og indtrængende."

In This World er fiktion, men baseret på flygtninges egne beretninger og optaget som en dokumentarfilm. Zyskinds kamera følger i hælene på to afghanske drenge, der foretager en illegal og farefuld rejse fra en flygtningelejr i Pakistan over Iran og Tyrkiet til London. Man er som tilskuer med hele vejen – på ladet af en lastbil gennem ørkenen, til fods over et sneklædt bjerg om natten, indelukket i en fragtkontainer på et skib – og man oplever næsten helt fysisk de farer og strabadser, en flygtning udsætter sig for i håb om at nå frem til Europa. Filmen er en blanding af iscenesatte hændelser og situationer, der er taget direkte ud af virkeligheden.

"Vi startede optagelserne i Peshawar i det nordvestlige Pakistan. Winterbottom og manuskriptforfatteren Tony Grisoni havde taget rejsen to gange tidligere og lavet et ti-siders treatment, men der var ikke noget egentligt manuskript. Vi tog en dag ad gangen og filmede løs. De to drenge skulle ikke spille skuespil, men reagere naturligt de ting, der skete undervejs. Og når vi fik nærgående spørgsmål fra de lokale myndigheder, sagde vi, at vi var ved at lave en dokumentar om Silkevejen."



24 Hour Party People. Foto: Revolution Films

SOCIALT ENGAGEMENT

Zyskind har også arbejdet for andre instruktører – deriblandt Danny Boyle og Stephen Frears – men foretrækker Winterbottoms spontane, hurtige og intuitive arbejdsform.

Zyskind har lært at nyde kaos og den fleksibilitet, det giver ham som fotograf. Og resultatet på det store lærred er alt andet end kaotisk og dv-grimt. Winterbottom er eminent god til at samle scener og øjeblikbilleder, så de giver en uafrystelig fornemmelse af virkelighed og samtidig fungerer som en organisk helhed. Han arbejder uhyre bevidst med farver, rytme og musik – og så laver han, fremhæver Zyskind, altid film båret af holdninger.

"*In This World* viser, hvor ulige værdierne i verden er fordelt. Michael har et socialt engagement og beskæftiger sig ofte med barske emner. Men selv om hans selskab hedder Revolution Films, hænger der ikke røde faner på væggene. Der er altid en god atmosfære på det lille kontor i London.

Her sidder han og klipper sine film på en simpel Apple-maskine, det er meget afslappet. Hver torsdag aften er der åbent hus med drinks for selskabets medarbejdere og venner."

Efter *In This World* har Zyskind været cheffotograf på endnu en film for arbejdsnarkomanen Winterbottom. Det er en futuristisk thriller, *Code 46*, med Tim Robbins og Samantha Morton i hovedrollerne. Og han arbejder netop nu med Winterbottom på en lavbudgetfilm, der blander ægte sex-scener og koncertoptagelser med grupper som Air og Primal Scream. Men for den danske fotograf er rejsen fra Peshawar til London stadig højdepunktet i den endnu korte karriere.

"Jeg har det ligesom Tony Grisoni, der for nylig sagde: 'My idea of heaven is making *In This World* over and over again'" ■

24 Hour Party People, *In This World* og *Code 46* er blandt de film, der vises i Cinematekets retrospektive Winterbottom-serie i april måned. Serien tæller også værker som *Butterfly Kiss*, *Jude* og *Wonderland*. *In This World* får Danmarkspremiere 30. april.

25 ÅR

I HJEMME- BIOGRAFFEN

I år runder det organiserede videomarked det kvarte århundrede. Samtidig kan Foreningen af Danske Videogramdistributører se tilbage på et år 2003, hvor omsætningen i distributørledet passerede milliarder.

AF STEEN BLENDSTRUP

Det danske videomarked, registreret gennem FDV (Foreningen af Danske Videogramdistributører), har – ligesom det internationale – oplevet en markant fremgang i de seneste år efter stagnation sidst i 90'erne. Motoren har i høj grad været formatskiftet til DVD, der har forbedret kvaliteten af filmoplevelsen på den lille skærm og samtidig præsenterer sig som mere samlervenligt.

Fremgangen for det digitale format gjorde sig først bemærket på statistikken for 2001, hvor branchen samlet havde en fremgang på 18 %. Året efter blev stigningen gentaget med yderligere 30 %, hvorefter et drastisk fald i VHS-omsætningen i 2003 resulterer i en stigning på 'kun' 8 % for det samlede marked.

Omsættes distributørernes milliard til forbrugerpriser, som kan sammenlignes med biografernes boxoffice, så når man imidlertid et beløb på mindst 1,8 mia. kroner!

STIGENDE SALG, STAGNERENDE UDLEJNING

Den positive udvikling skyldes alene *salget* af videofilm. Gennem de tre succesfulde år har indekset ligget næsten nøjagtigt på 100 for videoutlejningens vedkommende, selv om der også her har været tale om et formatskifte, hvor DVD-omsætningen i december sidste år var næsten tre gange så stor som

VHS-omsætningen. Sammenlagt udgør udlejningen lidt under 20 % af det samlede videomarked.

Der er også et videomarked uden for FDV. Pornofilmene, som var en ikke uvæsentlig drivkraft i videoafspillernes udbredelse for 25 år siden, forhandles i dag af distributører uden for foreningen. Der findes ingen præcise opgørelser over dette marked, men pornofilmene anslås at udgøre 10-15 % af omsætningen i butikkerne.

Derudover har en række andre aktører meldt sig på markedet som distributører af primært danske shows (Linie 3, stand-up komikere m.v.). De mest populære shows har gennem årene vist sig at kunne konkurrere med de mest populære film om titlen som årets mest solgte.

Et kvalificeret gæt er, at det totale videomarked er i hvert fald 20 % større end det, der repræsenteres af distributørerne i FDV.

MAJORS OG INDEPENDENTS

Helt på sikker grund kan man kun være inden for Foreningen af Danske Videogramdistributører, som i dag er en forening af syv aktører:

Nordisk Film og Scanbox Entertainment, som begge opererer på skandinavisk plan, er det, der

kaldes 'independents', idet de repræsenterer enkelte opkøb på filmmarkederne foruden selvfølgelig en vis egenproduktion eller aftaler med danske producenter. Paramount Home Entertainment, Universal Pictures og Buena Vista Home Entertainment (BVHE) er danske/nordiske datterselskaber af amerikanske filmstudier (såkaldte 'majors'), men repræsenterer dog også opkøbte rettigheder til danske/europæiske film – en ny og interessant udvikling.

Endelig er SF Film og Sandrew Metronome dele af nordiske koncerner, der begge har faste aftaler med amerikanske 'major' filmstudier, hhv. 20th Century Fox og Warner. Også de to sidstnævnte repræsenterer en del danske/europæiske produktioner og opkøb på markederne.

Markedslederne er SF Film, BVHE og Sandrew Metronome; men styrkeforholdet er langt fra nogen given ting, da markedet er stærkt titeldrevet, og enkelte film som *Titanic* eller aktuelt *Ringenes Herre*

VIDEO HVOR OG HVOR MEGET

Den seneste statistiske oversigt over videomarkedet fra FDV er fra 2002, hvor der var registreret 2.318 autoriserede videoutlejningsforretninger (overvejende kiosker med video) og 2.250 udsalgssteder for købefilm.

Totalomsætningen var på 925 mio. kr., for købefilmene 749 mio. kr., hvoraf 19 % eller 144 mio. kroner skyldtes danske produktioner. National fordeling er ikke opgjort for lejefilmens vedkommende. Omsætningen var fordelt med 468 mio. kr. på VHS og 456 mio. på DVD. FDV skønnede dengang en husstandsdekning af DVD på blot 20 %.

Hovedtallene for 2003 fortæller, at totalomsætningen blev lige over 1 mia. kroner. Fordelingen på VHS og DVD er hhv. 281 og 719 mio. kroner. Opgørelsen over den danske markedsandel foreligger først senere.

HVAD ER VIDEO

Juridisk set opereres der med begrebet et videogram, som er en film eller et lignende værk, der via en afspiller kan ses hjemme på skærmen. Derfor er der tale om en videofilm, uanset om den distribueres på VHS eller DVD. I praksis er det, som forbrugeren køber eller lejer, en FILM.

Med forbrugeryøje giver det derfor bedst mening at tale om mediet VIDEO, formaterne VHS og DVD og om produkterne KØBEFILM og LEJEFILM.



En interessant observation omkring videopublikummets opmærksomhed på de danske film og prisuddelinger: I uge 11 gik *Lykkevej* (igen) ind på listen som nr. 15 – utvivlsomt som en effekt af Bodil-prisen til Birthe Neumann. Nogenlunde det samme skete for *Arven*, da den vandt sin Robert. Foto: Rolf Konow

kan rykke markedsandele. Endelig er der en tendens til, at de amerikanske filmselskaber med mellemrum skifter samarbejdspartnere, nogle gange af grunde som intet har at gøre med det danske eller det skandinaviske marked.

KONTROLLERET UDLEJNINGSMARKED

Detailmarkedet kan ret skarpt deles i en *udlejningsdel* og en *salgsdel*, selv om en stor del af udlejningsbutikkerne også sælger film.

Udlejningsbutikkerne har alle en aftale med FDV, der giver dem ret til at foretage udlejning. Hele denne kontrol med rettighederne var den egentlige grund til oprettelsen af foreningen, der fra start måtte kæmpe med meget frie fortolkninger af ophavsretsloven, når egne kopier og film indkøbt i udlandet blev lejet ud – over eller under disken. Beskyttelsen af rettighederne har i dag flyttet sig ud til brugerne, idet det største problem er ulovlig fildeling på nettet.

Den helt dominerende kæde inden for udlejningen er amerikanske Blockbuster Video (73 butikker), der etablerede sig i Danmark i 1996 ved købet af den dengang allerede omfattende kæde Christianshavn Video. Resten af markedet består af nogle mindre kæder og enkeltstående specialbutikker samt en masse kiosker/tankstationer, der handler gennem 3-4 grossister (størst DVS Entertainment med ca. 850 tilknyttede butikker). For disse kiosker er videoudlejningen ofte blot en trafikskaber, hvor det indgår i kalkulen, at indtjeningen kommer fra salg af snacks, læskedrikke og lignende.

En del af de enkeltstående butikker indgår i markedsførings samarbejdet Videobranchens Fællesråd sammen med distributørerne. Disse butikker arbejder i den forbindelse under det fælles logo *On Location* (ca. 200 butikker).

MANGE AF DE STORE, FÅ AF DE SMÅ

Tendensen har i mange år gået mod at skabe 'kopi-dybde' i forretningerne. Kunden skal helst ikke opleve at gå forgæves. Det har ført til en øget fokusering på toptitlerne, som findes i utallige eksemplarer. Til gengæld er filmenes liv på hylderne blevet kortere.

I tråd med denne udvikling har flere butikker – først og fremmest Blockbuster Video – indgået *revenue-sharing*-aftaler med distributørerne, hvor butikken/kæden ikke længere køber filmene og lejer ud for egen regning og risiko, men derimod deler indtægten i forhold til den efterspørgsel, der rent faktisk viser sig.

Dette system er let at sammenligne med biografernes afregning og gør, at statistikken hos FDV i højere grad afspejler den reelle omsætning i butikkerne.

FILM SOM DAGLIGVARE

Hvor udlejningsbutikkerne for 25 år siden kunne etablere sig som en selvstændig branche, fordi detailhandlen ikke kunne tilpasse sig det naturlige forbrugsmønster, at folk ville leje film om aftenen, så har dagligvarehandlen tilbageerobret førertrøjen, når det gælder salget.

De helt store aktører er Coop og Dansk Supermarked, der ikke kan sige sig fri for at bruge videofilmene på samme måde som videokioskerne, altså som trafikskabere. Slagtilbud på tidens hotteste storfilm dukker ofte op i tilbudsaviserne.

Det er også disse store titler, der med større markedsføringsbudgetter tiltrækker sig størst opmærksomhed fra forbrugerne; men det betyder, at de mindre film – enten smalle 'kunstneriske' film eller direkte-til-video film (hvilket ikke nødvendigvis afspejler kvaliteten) – bliver klemte ud.

Der tales ofte om en 20/80-regel, hvor 20 % af sortimentet står for 80 % af omsætningen, i hvert fald i udlejningsbutikkerne (og nogle taler endda om 10/90).

FILMENE GÅR PÅ NETTET

Det har skabt en åbenlys niche for internetbutikker. Med videobrugere i hele landet som potentielle kunder er der større sandsynlighed for, at selv smalle film får et kommercielt kundeunderlag.

Internethandlen startede med salg, men sidste år lancerede Digitarian.dk (med forbillede i det amerikanske Netflix) også udlejning over internettet. Modellen er, at kunderne tegner abonnement, og alt efter abonnementsform kan have 1, 2 eller 3 film hjemme på et hvilket som helst tidspunkt. Når en film er set, returneres den med postvæsnet, og en ny fremsendes fra kundens ønskeliste. Der er altså ikke

HVAD KOSTER VIDEO

Både udlejning og salg af videofilm er graderet efter et system baseret på nyhedsværdien. Jo ældre film, desto lavere pris. Ser man bort fra priskrig og tilbud kan en film ved premieren lejes til 35-40 kroner (som regel for 1 dag, nogle steder 2). Gamle film i sortimentet kan lejes på tilbud som f.eks. 5 film i 5 dage for 50 kroner.

En ny film på VHS kan som regel købes for 150 kr., mens nye DVD-film kan svinge lidt afhængigt af, om det er single disc-version (200 kr.) eller double-disc version (250 kr.). Special editions med endnu mere materiale, f.eks. *Ringenes Herre*, kan koste endnu mere. Ad forskellige pristrin ender filmene til 'rodekassepriser' på 20-30 kroner, DVD dog endnu sjældent under 50 kroner.

Digitarian.dk tilbyder leje over nettet med abonnementer fra 149 til 249 kroner om måneden.



Min søsters børn i sneen. Foto: Ole Kragh-Jacobsen

helt så 'frit valg' som i den fysiske butik. Også her spiller DVD-formatet en afgørende rolle, idet skiverne er væsentligt nemmere at sende end de upraktiske VHS-bånd.

HURTIGERE PÅ VIDEO

Som regel er videomarkedet en station mellem filmenes liv i biograferne og på tv (først betalings-tv, så 'gratis' kanaler). Her har tendensen hele tiden været, at 'vinduet' – altså den periode, hvor en distributionsform har eneret til en film – er blevet kortere. Hvor man oprindeligt måtte vente et år, før filmene kom på video, er der sjældent film, der ligger eksklusivt i biograferne i over et halvt år, og ofte presses vinduet ned til 4 måneder. Det gælder også de danske film, hvor distributører og producenter har en fælles interesse i f.eks. at lancere en børne/familiefilm op til en attraktiv ferie.

SYNERGI MELLEM BIOGRAF OG VIDEO

Omvendt kan en films videopremiere også blive udskudt, hvis der forventes en attraktiv synergi mellem udsendelsen af 1'eren på video og 2'eren i biograferne.

Denne holden-gryden-i-kog-strategi er med succes blevet gennemført omkring trilogien *Ringenes Herre*, hvor tredje del, *Kongen vender tilbage* vil blive video-lanceret allerede til maj, mens de to første dele blev holdt tilbage til premiere efter sommerferien, som en opvarmning til biografpremiererne på næste del. Strategien blev også anvendt for *The Matrix Reloaded/The Matrix Revolutions*.

Afsmitningen fra biograf til video er i hvert fald dokumenteret. *Min søsters børn* (den nye version) lejede pludselig bedre ud, da *Min søsters børn i sneen* havde biografpremiere, og begge de to første afsnit

af *Ringenes Herre* dukkede op på videoudlejningens TOP 20 i juledagene, hvor kongen vendte tilbage i biograferne.

DEN GODE VIDEOFILM

Som tommelfingerregel gentager en film sin succes fra biograferne på video. Der er imidlertid undtagelser fra reglen. De smalle film har som nævnt svært ved at opnå de samme markedsandele på video. Meget hænger dog sammen med markedsføringen, hvilket et aktuelt eksempel hos Blockbuster Video viser. Her traf man aftale med Scanbox Entertainment om at eksponere *Monster's Ball* med Oscar-vinderen Halle Berry ekstra stærkt, hvilket gjorde den til årets næstmest udlejede titel i 2003. Filmen dukker end ikke op på TOP 20 fra Video Club, som repræsenterer over 450 større videokiosker (hovedsagelig uden for de store bycentre). Det kan man tage som udtryk for, at en god film kan markedsføres til succes – eller man kan vælge at aflæse en kulturkløft mellem by og land.

Som regel har videomarkedet også haft det svært med 'kostumedramaer' (f.eks. Nils Malmros' *Barbara*); men billedet er ikke entydigt (*Shakespeare in Love* gik godt). Til gengæld kan actionfilm – især med de rigtige stjerner – tage grundigt revanche for en lunken modtagelse i biograferne, når de udsendes på video.

FRA TV TIL VIDEO

Ligesom i udlandet har det vist sig, at video også er et marked for tv-produktioner. Med undtagelse af tv-film af normalt spillefilmtilsnit, så har tv-programmer ikke gjort sig særlig godt til udlejning. Som købefilm stiller sagen sig noget anderledes, og med DVD er det blevet en endnu større succes. Her kan mange afsnit nemlig gemmes på lidt plads. Den

helt store danske succes har selvfølgelig været *Matador*, som ved årsskiftet var solgt i over 360.000 eksemplarer – eller den samlede serie 60.000 gange. En tidligere udsendelse af *Matador* på VHS var også en stor succes – men ikke så stor.

Interessen for de danske serier – og de bedste af de amerikanske – har selvfølgelig gjort, at de nu nærmest per automatik dukker op på video, når sæsonen på tv er slut: *Rejseholdet*, *Nikolaj & Julie*, *Langt fra Las Vegas*.

De danske shows har et liv, der minder mere om filmenes, idet videoverionen gerne lanceres umiddelbart efter live-turneens afslutning og/eller op til en god videosæson – julen eller en ferie – og så senere dukker op på tv.

DANSK FILMS SUCCES PÅ VIDEO

Den danske markedsandel på video er ikke helt så imponerende som i biograferne – 5, 10 og 19 % af købefilmomsætningen i hhv. 2000, 2001 og 2002 – men nok til, at også de amerikanske selskaber er begyndt at interessere sig for de lokale produktioner. Faktisk er det kun Paramount, der p.t. eller inden for nærmeste fremtid ikke kan tilbyde danske film i repertoireet.

På et marked, hvor det er en håndfuld film, der trækker omsætningen, er det blevet bemærket, at *Italiensk for begyndere* kun blev slået af *Snehvide* som årets bedst sælgende titel i 2001 med 1.600 eksemplarer (112.600 mod 111.000).

I 2002 var der 56 film, der solgte i over 20.000 eksemplarer. Heraf var de 12 danske (den ene showet *Det brune punktum: Far brugte ikke noget*). Skal man pege på en svaghed ved dansk film på videomarkedet, er det nok, at dens publikum i vid udstrækning har holdt fast ved VHS. Det gør værdien



Elsker dig for evigt. Foto: Rolf Konow

af de solgte film lavere. En 26 % markedsandel målt i eksemplarer blev således kun til 19 % af omsætningen i 2002 (kun købefilm). Ser man på de seneste opgørelser fra Blockbuster Video (udlejning 2003), så er dansk film væsentligt stærkere repræsenteret på VHS-listen end på DVD-listen (TOP 50 kan sammenlignes på www.be-videotrailer.dk).

Udviklingen går i alle tilfælde i retning af en hurtig opgradering af de resterende videohusstande til DVD. Det antages, at husstandsdekningen ved årsskiftet 2003/2004 var i hvert fald 50 %.

RENTABLE DANSKERE

Videosucces gør i alle tilfælde næppe danske filmfolk som instruktøren/manuskriptforfatteren Anders Thomas Jensen mindre 'bankable'. Hans *Blinkende lygter* toppede lejefilmhitlisten i 2001 (og var femte mest solgte), og *De grønne slagtere* er i 2003 årets bedst udlejende titel hos Video Club (nr. 5 hos Blockbuster Video). *Blinkende lygter* indtjente til Scanbox Entertainment (altså sammenligneligt med filmleje) 2,1 mio. kroner som lejefilm og har til dato solgt for 14,5 mio. kroner.

De grønne slagtere var endnu i slutningen af januar blandt de 20 mest udlejende og spiller således stadig penge ind via revenue sharing, ligesom salget - til dels til nedsatte priser - vil fortsætte længe endnu. Sandrew Metronome vil dog godt skønne, at forbrugernes køb/leje af *De grønne slagtere* (= biografernes boxoffice) i 2003 svarer til mindst 15 mio. kroner.

Da videodistributørerne er lig med eller tæt forbundne med filmudlejerne, er det svært at afgøre, om det er dansk films succes i biograferne eller på video, der gør en producent, en instruktør eller en film værd at investere i for dem. Faktum er, at minimums-

garantierne er steget voldsomt inden for de seneste fem år. Vel et udtryk for mekanismerne i udbud og efterspørgsel.

DEN VIRTUELLE VIDEOBUTIK

Truslen fra Video-on-Demand (VOD), altså muligheden for at leje en ny (= tilgængelig samtidig med video) film ved at hente den fra internettet eller via tv-kabel, har hængt over videobranchen i årevis - uden at virkeligt brugervenlige løsninger har vist sig på markedet. Det ændrer dog ikke ved, at de samme aktører, som opererer på videomarkedet, viser interesse for forskellige forsøg - som supplement til eller afløsning for videomarkedet.

Senest har Bonnier koncernen, der bl.a. ejer SF Film, købt aktiemajoriteten i selskabet FastTV, der skal levere indhold - herunder VOD - til det net af fiberkabler, som elselskaberne er ved at opbygge. Det er de danske producenter åbenbart helt klar over. Regner Grasten fremhævede således - da han indgik distributionsaftale med BVHE - fordelen ved at komme ind under Disney-varemærket, når en eller anden form for VOD bliver udbredt på det danske marked ■

DET DELTE DANMARK

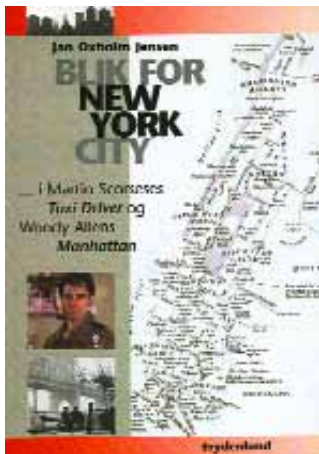
De grønne slagtere var populære i 2003, men ikke lige meget over hele landet. Efterspørgslen hos Blockbuster Video repræsenterer smagen i København og de større byer i landet, mens Video Club med udlejning fra f.eks. tankstationer og kiosker i højere grad dækker udkantområder. Bl.a. de danske films placering er markant forskellig på de to lister.

TOP 2003 - BLOCKBUSTER VIDEO

Signs	BVHE
Monster's Ball	Scan
Minority Report	SF
The Bourne Identity	Uni
De grønne slagtere	SMD
Elsker dig for evigt	Nor
My Big Fat Greek Wedding	Nor
Catch Me if You Can	Uni
Insomnia	BVHE
Mr. Deeds	Nor
Two Weeks Notice	SMD
XXX	SF
Die Another Day	SF
Sum of All Fears	Par
Midsommer	SF
Ringenes Herre: De to tårne	SF
The Ring	Uni
Red Dragon	Uni
Harry Potter og hemmelighedernes kammer	SMD
Gangs of New York	BVHE

TOP 2003 - VIDEO CLUB

De grønne slagtere	SMD
Signs	BVHE
Mr. Deeds	Nor
XXX	SF
Die Another Day	SF
Min søsters børn i sneen	SMD
The Bourne Identity	Uni
Harry Potter og hemmelighedernes kammer	SMD
Two Weeks Notice	SMD
My Big Fat Greek Wedding	Nor
The Ring	Uni
Daredevil	SF
The Tuxedo	Uni
Catch Me if You Can	Uni
Elsker dig for evigt	Nor
Minority Report	SF
Bad Company	BVHE
I Spy	Uni
Ringenes Herre: De to tårne	SF
8 mile	Uni



BLIK FOR NEW YORK CITY

En filmisk, teoretisk og historisk gennemgang af et nihilistisk og nostalgisk New York City, fra Martin Scorseses ekspressionistiske asfaltjungle til Woody Allens impresionistiske drømmeby. Jan Oxholm Jensen: *Blik for New York City - i Martin Scorseses "Taxi Driver" og Woody Allens "Manhattan"*. Frydenlund 2004, 160 sider, 228 kr.



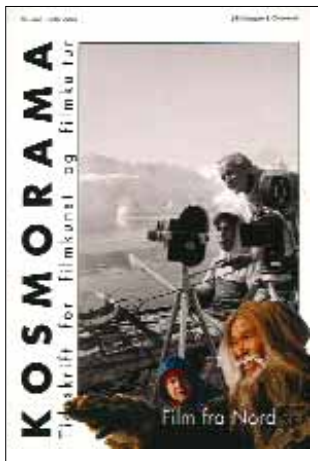
TUESDAY, JANUARY 17

Fotografisk skildring af New York i 64 billeder set gennem den danske filmfotograf Jørgen Johanssons optik, suppleret med et essay af Mogens Rukov. Billederne kan købes gennem Det Danske Filminstituts boghandel. Jørgen Johansson: *Tuesday, January 17, 1995. 2.30 pm 42nd Street - En billedfortælling i 64 dele, med et essay af Mogens Rukov. Fonden til udgivelse af Arkitekturtidsskrift B* 2003, 120 sider, 295 kr.

KOSMORAMA #232

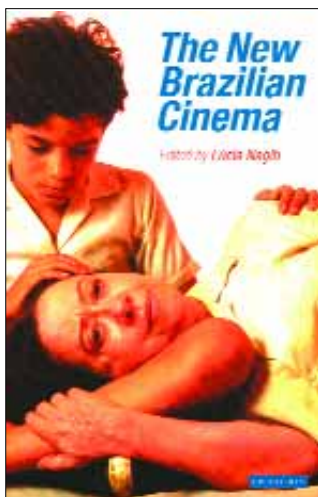
Temanummer om "Film fra Nord". Først og fremmest Grønland; men også Island og polerne på film, er emnet, som undersøges nysgerrigt, viden- og grundigt ud fra 12 vidt

forskellige vinkler lige fra Knud Rasmussens ekspeditionsfilm over polfærderne i nord og syd (særligt gribende er Scotts sidste rejse) til Flahertys klassiker, *Nanook of the North*. Peter Schepelern, Jesper Andersen, Eva Jørholt, Dan Nissen (red.): *Kosmorama #232*. Det Danske Filminstitut 2003, 297 sider, 175 kr.



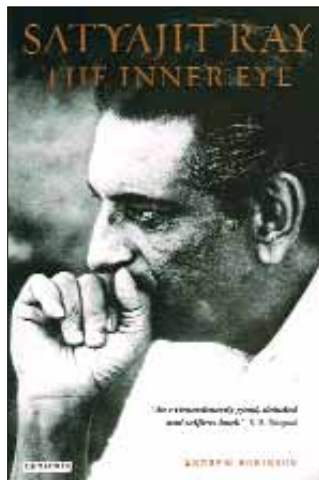
THE NEW BRAZILIAN CINEMA

Oplysende og engageret bog om brasiliansk films renaissance. Siden midten af 90erne har Brasilien produceret ca. 200 spillefilm. Mange af disse er blevet entusiastisk modtaget af publikum og anmeldere verden over. Bogen viser, hvor tankevækkende og inspirerende brasiliansk film har udviklet sig. Lúcia Nagib (red.): *The New Brazilian Cinema*. I.B.Tauris 2003, 296 sider, 225 kr.



SATYAJIT RAY

Nyrevideret og grundigt opdateret 2. udgave som medtager Rays sidste film og hans kunstneriske testamente. Den definitive biografi om

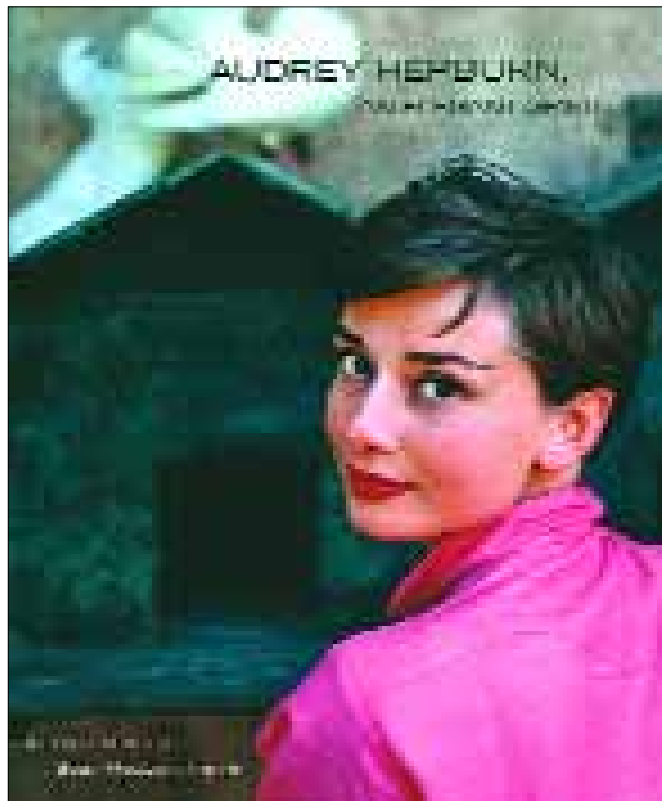


denne filmgigant, baseret på grundige interviews med Ray selv, hans skuespillere og samarbejdspartnere, og en dyb forståelse af bengalsk kultur, suppleret med en enestående bibliografi over Rays egne bøger, filmmanuskripter, artikler og andre tekster. Andrew Robinson: *Satyajit Ray - The Inner Eye*. I.B.Tauris 2004, 420 sider, 225 kr.



VI SES PÅ TV

Om *Big Brother*, *Robinson ekspeditionen* og de andre reality-programmer: Anne Jerslev skildrer en ny tv-virkelighed - følelses-tv - som i høj grad er med til at iscenesætte det såkaldt almindelige menneskes liv, på og uden for skærmen. Jerslev mener ikke, at der - som skeptikerne hævder - er tale om en sygdom i mediekulturen; men hævder derimod, at der er tale om interessant tv, fordi det siger noget om den tid, vi lever i - og om de mennesker, der lever i tiden. Anne Jerslev: *Vi ses på tv - medier og intimitet*. Gyldendal 2004, 271 sider, 298 kr.



AUDREY HEPBURN

I denne enestående erindrings-bog fortæller Audrey Hepburns søn med indsigt og forståelse om en af verdens mest elskede filmstjerner. Bogen rummer hundredevis af fotos og dokumenter samt Hepburns egne tegninger og malerier. Sean Hepburn Ferrer: *Audrey Hepburn - an Elegant Spirit*. Sidgwick & Jackson 2003, 230 sider, 340 kr.



DE LEVENDE BILLEDETS DRAMATURGI 1+2

Tobindsværk om principperne i moderne tv- og film-dramaturgi. Alle der er interesserede i at producere eller analysere film og tv, kan her hente inspiration til at forstå, hvordan man effektivt kan sammenstille lyd og billeder i fortællingens form og med den gode historie som indhold.

Peter Harms Larsen: *De levende billeders dramaturgi - bind 1+2*. DR 2003, Bind 1: 243 sider, 299 kr. / Bind 2: 458 sider, 349 kr.

MAKING PICTURES

Systematisk gennemgang af filmfotografens kreative og tekniske rolle i europæisk film gennem de sidste 100 år. Det er Society of European Cinematographers, der står bag udgivelsen, og blandt bidragsyderne finder man personligheder som Bernardo Bertolucci, Marcello Mastroianni, Sven Nykvist, Jack Cardiff og Giuseppe Rotunno samt en række førende filmhistorikere. 780 illustrationer i originalt format, analyser af 100 europæiske film udvalgt efter deres filmfotografiske bidrag til europæisk filmkunst. Roger Sears & Michael Leitch (red.): *Making Pictures - A Century of European cinematography*. Aurum 2003, 481 sider, 699 kr.





KENDER DU EKKO?

EKKO nummer 22 er netop udkommet med et stort tema om reklamer, interview med Søren Fauli, essays om *Kroniken* og kulturfatteren Philip K. Dick og debat om instruktørens rolle i dag. Filmmagasinet har en mission: At reflektere over børn og unges forhold til de levende billeder og kvalificere fremtidens biografgængere.

SAGT OM EKKO:

PER FLY, INSTRUKTØR:

“Det er enormt rart at læse et filmtidsskrift, der går i dybden ud fra den særlige vinkel, der hedder børn og unge. Det er et interessant blad, skrevet af folk, der ved noget. EKKO interesserer sig for nogle større samfundsmæssige perspektiver, for historien, for filmundervisningen. Og så tør det debattere både form og indhold i dansk film, det er vigtigt”.

JESPER JARGIL, INSTRUKTØR OG PRODUCENT:

ECCE EKKO

Dine små grå vil gro og gro o o o
 når du tjekker det NYnye EKKO kO kO o o
 Forførende filmpædagogik
 med fede fotos og fiffig grafik

EBBE IVERSEN, FILMKRITIKER:

“Som journalist bestræber man sig på at finde en passende balance mellem det informative og det underholdende. Man vil gerne være saglig, men nødtigt kedelig, og man vil helst være let tilgængelig, men ikke overfladisk. Jeg fornemmer, at redaktionen af EKKO sætter sig lige præcis dette mål, og jeg synes, at det meget ofte lykkes fornemt at holde den vanskelige balance. Derfor læser jeg bladet med fornøjelse og værdsætter samtidig, at dets lay-out er yderst attraktivt uden at gribe krukken og forstyrrende ind i teksterne.

MORTEN PIIL, FILMKRITIKER:

“Af forskellige grunde har vi ikke længere det store, samlende, både seriøse og populære filmtidsskrift herhjemme. Levende Billeder er en saga blot, og Kosmorama udkommer kun halvårligt. Men EKKO nærmer sig med imponerende hast et niveau på højde med disse to blade. EKKO forbinder aktualitet med grundige analyser, udkommer med gennearbejdede temanumre og bringer artikler af landets bedste filmkritiske penne. Bladet har udviklet sig fra nummer til nummer - og man spørger sig selv: hvor vil det ende? Måske med det centrale, dækkende allround-tidsskrift, vi i den grad savner”.

EKKO er et tidsskrift om film, medier og undervisning. Tidsskriftet indeholder portrætter og interviews med aktuelle filmfolk, debatter om dansk film, filmanalyser og filmforløb i skolen. Børne- og ungdomsfilm er i højsædet, men EKKO rummer meget andet. Hvorfor kan film ikke undvære klicheer? Hvordan går man gennem en dør på film, så det betyder noget? Hvorfor er androgynne kvinder *in* i actionfilm? Er *Dogville* et religiøst værk? EKKO giver inspiration til at arbejde med levende billeder i skolen og filmbranchen. Tidsskriftet skrives af journalister, filmfolk og forskere. Redaktøren er Claus Christensen, filmanmelder ved Information og skribent for FILM.

ARTIKLER I EKKO

Kim Skotte: Terkel går til filmen / Peter Schepelern: Filmens fornemmelse for kliché / Mogens Rukov: Dørens rolle i dramaet / Jakob Stegelmann: Animation på japansk / Eva Novrup Redvall: Jan Guillou om Ondskab / Kim Fupz: Filmatiseringer skal være respektløse / Christian Monggaard: Aage Rais møder Anders Gustafsson

TEMAER I EKKO

Reklamer / Animation / Lyd og musik / Filmatiseringer / Dansk ungdomsfilm / Dansk films syv fede år

UNDERVISNINGSMATERIALER I EKKO

A Clockwork Orange / Bror, min bror / Bænken / Dykkerdrengen / Ernst og lyset / Harry Potter og de vises sten

HJEMMESIDE

www.ekko.dk

ABONNEMENT OG LØSSALG

5 numre om året: 285 kr.
 Skriv til sekretariat@ekko.dk eller ring 3321 4196.
 EKKO sælges også i Cinematekets Boghandel samt i udvalgte biografte og boghandlere i større byer. EKKO er støttet af Det Danske Filminstitut og Undervisningsministeriet.

NYE FILM I DET DANSKE FILMINSTITUTS DISTRIBUTION



14, FULD OG FOR MEGET

45 min. , 2003 / Instr. Jesper Troelstrup
Prod. Konkern TV- og Filmproduktion ApS

Tue drikker. Hver weekend og han drikker tæt. Egentlig er han sej og charmerende, men pigerne gider ham ikke, når han er fuld. Og det er netop pigerne, som fylder allermost i Tues univers. Filmen følger Tue og kammeraterne fra 8.C gennem nogle måneder, hvor de fester og drikker i fritiden, mens de i skolen får som opgave at lave en film med temaet "Danske unge drikker mest i Europa - hvorfor?" Hjemme er Tue en fornuftig, dreng, og i skolen, klarer han sig godt, men sammen med vennerne, slår han sig løs. Tue drikker mere end de fleste, og de piger, han så bliver modig nok til at lægge an på, fortæller ham uden omsvøb, at han er for meget, når han er fuld, og at han skal skrue ned for alkoholforbruget, hvis han vil have en kæreste.



EFTERSKOLELIV - 300 DAGE PÅ SAMSØ

51 min. Danmark, 2003 / Instr. Peter Engel
Prod. Zentropa Entertainments9 ApS

Efterskoleliv er blevet en livsstil. I skoleåret 2002/2003 tog 23.000 danske unge på efterskole. For den enkelte er det en stor beslutning. Man flytter hjemmefra. Væk fra forældre, klassekammerater, venner og kærester. På efterskolen kan du ikke gemme dig, problemer skal løses med det samme, og der er mange at tage hensyn til i et stort demokrati. Det skaber hjemve, intriger og jalousi, men også stærke venskaber. Kærester cirkulerer, scorelister hænger til offentlig skue, og mange får deres seksuelle debut under opholdet. Filmen følger eleverne på Nord Samsø Efterskole gennem et intenst år. Nogle finder sig ikke til rette og dropper ud før tid. De fleste udvikler sig eksplosivt og synes, det er det bedste, de nogensinde har oplevet.



EN GAMMEL BAMES FORTÆLLING

Danmark, 2003 / Instr. Jon Bang Carlsen
Prod. C&C Productions ApS

Simons bamse Carl er næsten lykkelig. Men også kun næsten. Den er nemlig bange for, at Simon en skønne dag vil glemme den, og det er det værste, som kan se for en bamse. Bamser dør nemlig ikke, de bliver glemt! Da bamsen slår sig ned i Sydafrika sammen med Simon, sker katastrofen. Familien forærer Simon en længe ønsket hundehvalp, og straks glemmer Simon sin gamle bamse. Mens det desperate kæledyrs værste mareridt blive til virkelighed, er der nu kun plads til den nye hundehvalp og de sydafrikanske venner i Simons verden. Han er vokset fra bamser ... og pludselig er Carl helt alene i en fremmed verden!
Udkommer på VHS som selvstændig film og på DVD med filmene Min irske dagbog og Min afrikanske dagbog.



FLASHBACK

102 min. Letland, 2002 / Instr. Herz Frank
Prod. Studija EFEF, Kaupo Filma

Den lettiske instruktør Herz Frank, f.1926, har i en menneskealder været en førende skikkelse i de tidligere sovjetrepublikkers store dokumentarfilmtradition. I sit livs efterår ser Frank tilbage på fire årtier som filmmager og forsøger at forstå de impulser, der har drevet ham, og de beslutninger vedrørende grænserne for at udstille andre menneskers liv, som han har måttet træffe. Frank viser klip fra sine tidligere film, de fleste klassikere, og med ubønhørlig åbenhed vender han linsen mod sit eget liv i en svær tid, hvor han mister sin hustru og selv må gennemgå en hjerteoperation.



HEFTIG OG BEGEJSTRET

101 min. Norge, 2000 / Instr. Knut Erik Jensen
Prod. Norsk Film A/S

Fra den lille landsby Berlevåg i det allernordligste Norge, hvor indbyggerne gennem generationer har måttet leve med og af det voldsomme og iskolde Barentshav, kommer denne varme film om et standhaftigt mandskor, der synger så nordlyset danser. De synger af karsken bælg; med frost i øjenbrynene og istapper hængende fra næsen. For nogle er *Heftig og begejstret* en film om mænd. For andre handler den om kærlighed. Andre igen ser den dreje sig om politik. Eller fisk. Eller vind og vejr. Men for alle vil det være en film om sammenhold under ekstreme betingelser - om at selv de mest spagfærdige stemmer sammen kan stå mål med naturens rasende elementer.



KÆRLIGHEDS HISTORIER

28 min. Danmark, 2003 / Instr. Poul Berg
Prod. Danmarks Radio, Børne- & Ungdomsafld., DR TV/B&U

To novellefilm om den første kærlighed. *Mit første kys* beskriver med grotesk humor og i en dramatisk visuel stil den frygtelig skæbne, der overgår mange unge: At skulle have bøjle på tænderne. Og så netop på det tidspunkt i livet, hvor længslen efter drømmefyren og det første kys er mest intens. For Nathalie på 11 år synes både livet og håbet om at kysse Mikkel fra 8. klasse skudt i sænk, da hun får togskinner på tænderne. Meeen, hun er ikke alene... Carlo på 12 år i *Elsker, elsker ikke* har aldrig haft en kæreste, men den dag han redder Sabrinas lillebror fra en færdselsulykke er han fortabt. Men er det måske nogensinde sket, at en fyr scorer en pige fra en højere klasse?



MIN TERRORIST

58 min. Israel, 2002 / Instr. Yulie Cohen Gerstel
Prod. Yulie Cohen Gerstel

I 1978 blev Yulie Gerstel, stewardesse ved det israelske luftfartsselskab El Al, offer for en terroraktion i London. Flere døde eller blev hårdt sårede, selv slap hun med en granatsplint i armen. Gerstel vidnede mod den arabiske attentatmand, Fahad Mihyi, og var med til at sende ham i fængsel på livstid. Tyve år senere er hun overbevist om, at hadets og gengældens politik er en blindgyde i Israel-Palæstina konflikten. Hun indleder en brevveksling med Fahad Mihyi i fængslet og provokerer den israelske offentlighed ved at advokere for forsoning. Den 11. september 2001 bringer atter Yulie Gerstel i tvivl, men hun fortsætter med i dagbogsfilmens form at rapportere fra en politisk og mental tilstand, hvor der ikke gives nogen lette svar.



THERE'S ONLY ONE JIMMY GRIMBLE

102 min. Storbritannien, 2000 / Instr. John Hay
Prod. Pathé International

Jimmy Grumble drømmer som mange drenge om at blive en rigtig stor fodboldspiller. Han er faktisk god til at spille, men han er lille af vækst og hans selvtillid kan være på et meget lille sted. Blandt andet derfor er Jimmy ingen succes på banen og slet ikke hos de lidt større, rå fodbold-drenge. En dag forærer en gammel kvinde ham et par magiske fodboldstøvler, og selvom Jimmy er skeptisk i starten, varer det ikke længe, før han scorer. Jimmy bliver uovervindelig og uendelig populær på fodboldbanen. Men lykken får en brat ende den dag, der skal spilles den afgørende kamp i skoleturneringen; støvlerne er væk! Vil Jimmys nyvundne selvtillid svigte - eller klarer han den?

DISTRIBUTION OG FORMIDLING AF KORT- OG DOKUMENTARFILM

Rådet for Kort- og Dokumentarfilm holdt møde i februar. Ved mødet gav områdedirektør for Distribution & Formidling, Anders Geertsen, en fremstilling af situationen for kort- og dokumentarfilmdistributionen p.t. FILM bringer et uddrag af referatet til orientering.

Filminstituttet har i en årrække gennem salgskampanjer arbejdet aktivt for at opbygge decentrale samlinger af DFIs kort- og dokumentarfilm på landets biblioteker og skoler, og har dermed flyttet udlånet af kort- og dokumentarfilm ud lokalt. DFI nedlagde udlånet af VHS-kopier i 2002; men det har altså ikke betydet, at man ikke længere kan låne filmene. Man kan låne dem over hele landet på lokale biblioteker, skoler og amtscentre for undervisningsmidler. Alene det

decentrale udlån fra landets biblioteker overstiger i dag det "centrale" udlån fra midten af 1980'erne. Bestanden/antal kopier af kort- og dokumentarfilm på bibliotekerne er ca. 80.000 eks., som udlånes i alt 400.000 gange om året - dvs. et gennemsnitsudlån pr. eksemplar på ca. 5 gange. Bestanden på skolerne er ca. 30.000 eksemplarer.

Det er forholdsvis nemt for DFI at registrere udlånet per titel på landets biblioteker. Det er derimod langt sværere at registrere, hvor ofte en lærer

tager en film ned fra hylden på skolen, og bruger den i sin undervisning. DFIs skøn - byggende på samtaler med en række skoler og lærere - er at hvert eksemplar af filmene på skolerne bliver taget ned fra hylden 4-5 gange om året. Tallet vedrører kun folkeskolen.

VOLUMEN

I 2001 udsendte DFI 97 nye titler i distribution. I 2002 var der 150 nye titler, hvoraf ca. 65 var indkøbte og resten støttede produktioner - dvs. 3 nye film om ugen! På længere sigt vil DFI uden tvivl komme ned på et lavere antal nye kort- og dokumentarfilm om året, da det nuværende filmforlig opererer med ca. 40 nye titler i produktion om året.

DIALOG

Der har for nylig været afholdt et seminar i producentforeningen om kort- og dokumentarfilm. Det gav anledning til en god dialog mellem DFI og producenterne om betydningen af også at tænke i publikum og mere præcise distributionsplaner. Parallelt med denne dialog styrker DFI nu koordineringen mellem støtte til produktion og udvikling og den efterfølgende distribution og formidling. Det er fortsat filmen, der definerer målgruppen frem for omvendt; men Distribution og Formidling bliver involveret tidligere i forløbet end tilfældet har været hidtil.

TILBUD

DFI har indført en ny abonnementsordning for biblioteker, skoler og institutioner, hvor man som abonnent forpligter sig til at købe mindst 50 film (nye og gamle film) inden for en 12 måneders periode - herved opnås 25% rabat. I overgangen til DVD har DFI yderligere haft 25 VHS-titler i særlige tilbudspakker rettet mod hhv. biblioteker, grundskoler og voksenuddannelser.

DIGITALISERING

I 2003 startede DFI på at udsende næsten alle nye titler på både DVD og VHS. VHS-formatet er på vej til at blive afløst af DVD; men skoler og biblioteker er længe om at skifte teknologi. Digitaliseringen af filmene muliggør imidlertid nu også online-distribution. Således kører for øjeblikket forsøgsvis 12 film online i to forskellige lukkede netværk med passwordbeskyttelse, hhv. BIBCAST i Århus og DR (som har en distributionsaftale med UNI-C's Sektornet, der primært henvender sig til skolerne). DFI har som bekendt

ingen kommercielle rettigheder til kort- og dokumentarfilmene - dem har producenterne - og det er derfor ikke muligt for DFI at sælge filmene online til andre end ikke-kommercielle institutioner. DFI sørger derfor for udelukkende at distribuere filmene online i lukkede netværk, som henvender sig til skoler (Sektornettet) og til biblioteker (BIBCAST).

I samarbejde med Producentforeningen prøver DFI imidlertid at organisere digitaliseringen af filmene, så DFI og den enkelte producent kan bruge de samme digitalfiler. Idéen er, at mens DFI benytter filerne til den ikke-kommercielle distribution, kan den enkelte producent benytte de samme digitale filer til et evt. privatsalg. Dette var netop et af hovedtemaerne på det omtalte møde mellem Producentforeningen og DFI.

DIGITALISERING AF BIOGRAFERNE

Biografdistributionen af kort- og dokumentarfilmene vil formentlig kunne få et løft ved en bred digitalisering af biograferne. Og digitalisering af biograferne er også et af indsatsområderne i DFIs handlingsplan. Områdedirektør for Distribution & Formidling, Anders Geertsen, er leder af *Commercial Module* i *European Digital Cinema Forum*, som er det europæiske forum for at diskutere indførelsen af den digitale teknologi i distribution og biografer.

Digitaliseringen af distribution og visning har naturligvis en vigtig teknisk dimension; men den er tæt på at være løst. Det er dog stadig uafklaret, hvordan de nye forretningsmodeller i en digital distribution vil fungere: hvem skal f.eks. betale det nye visningsudstyr i biograferne? Biografejerne eller distributørerne? Og kan biograferne bevare deres frihed, hvis det digitale udstyr finansieres af distributørerne?

DFI følger udviklingen nøje, og er begyndt i stigende grad at støtte digitalt fremvisningsudstyr i forbindelse med støtte til biografrenovering.

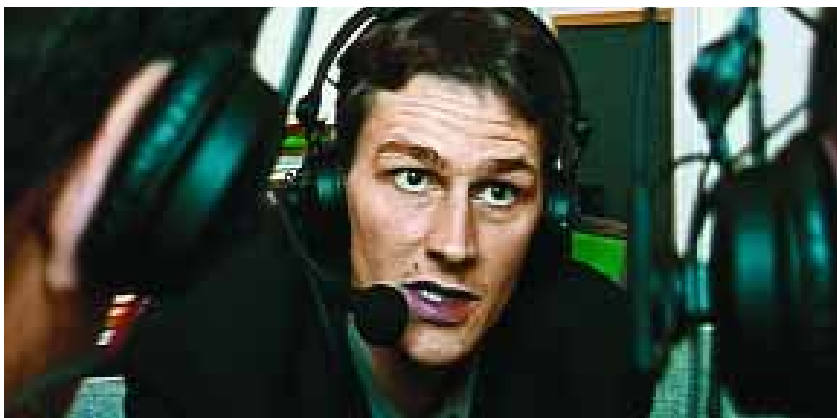
DFI arbejder desuden sammen med branchen på en egentlig dansk handlingsplan for indførelse af D-cinema i Danmark, dvs. afløseren for den klassiske 35mm-distribution og -visning. For at teste den nye teknologi og for at give branchen mulighed for ved selvsyn at se forskellen på 35mm fremvisning og digital projektion har DFI netop selv indkøbt landets første egentlige D-cinema (2K) digitale projektor til Cinemateket.



Rocket Brothers. Foto: Sandrew Metonome Filmdistribution



De fem benspænd. Foto: Dan Holmberg



færøerne.dk. Foto: Ulla Boje Rasmussen

Ovenstående film er et udvalg af de dokumentarfilm, der havde premiere i biografen i 2003.

NYE UNDERVISNINGSMATERIALER TIL UNGDOMSFILM

Dansk ungdomsfilm har fået ny vind i sejlene. Først med Aage Rais-Nordentofts *To ryk og en aflevering*, siden med Anders Gustafssons *Bagland* og Linda Krogsøe Holmbergs *Tæl til 100*.

Center for Børne- & Ungdomsfilm på DFI står bl.a. for undervisnings-

materialer, og blandt de nyeste finder man f.eks. materialer til *Bagland* og *Tæl til 100*. Materialerne er lavet i samarbejde mellem DFI og filmenes distributører. Det samme gælder et nyt undervisningsmateriale til Jan Guillou-filmatiseringen *Ondskab*. Filmen, der

er koproduceret af Nordisk Film, er baseret på Guillous klassiske svenske ungdomsroman *Ondskaben*.

Undervisningsmaterialerne kan hentes gratis på DFIs undervisningshjemmeside www.undervisning.dfi.dk.



Foto: Matthias Johansson

DEN KORTE FILM

- fælles udgivelse fra Gyldendal og DFI.

Filmundervisningen i grundskolen har udviklet sig markant, og udbuddet af undervisningsrelevante film, kurser og undervisningsmaterialer er vokset de senere år. Men en central brik har manglet indtil nu, nemlig det brede grundbogsmateriale, der giver en grundig indføring i de centrale filmfaglige begreber, suppleret med konkrete eksempler og øvelser fra en bred vifte af gode film. Derfor er DFI gået i samarbejde med Gyldendal om *Den korte film*: en grundbog plus 2 videokassetter med 20 danske kortfilmperler.

Den korte film sætter fokus på kortfilmen som genre og kunst.

Tanken er, at elevernes sans for den 'gode film', og deres æstetiske og analytiske indsigt vokser, når de arbejder med filmene på deres egne betingelser. Bogens opgaver giver også eleverne mulighed for selv at eksperimentere med at producere kortfilm.

Bogen kan købes hos boghandleren eller direkte fra forlaget: www.gyldendal.dk/uddannelse. Filmpakken købes som alle andre DFI-film i DBC mediers netbutik: www.dbc.dk.



Nye scener fra Amerika. Foto: Dan Holmberg

NY TEMAPAKKE OG NYT NUMMER AF FILM I SKOLEN

- film, undervisningsmateriale og nyhedsbrev fra DFI.

DFI har lanceret en ny temapakke, *Kærester*, med seks film og undervisningsmateriale om at være ung og forelsket. Filmene henvender sig primært til mellemtrinnet, men både indskoling og overbygning kan være med. Undervisningsmaterialet findes på www.undervisning.dfi.dk under rubrikken *UV-materialer*.

Temapakken *Kærester* kan bestilles på www.katalog.dfi.dk under rubrikken *Skolekatalog* eller i DBC mediers netbutik på <http://netbutik.dbc.dk>. Prisen for de seks film er 1.050 kr. Filmene kan også købes enkeltvis for 200 kr.

FILM I SKOLEN

I januar udsendte DFI et nyt nummer af det kvartalsvise nyhedsbrev om film og undervisning: *Film I Skolen*. Her kan man læse mere om temapakken. Desuden kan man bl.a. læse om to nye film til undervisningen: Elisabeth Rygaards *Omfavn mig måne* om baggrunden for den tyrkiske indvandring til Danmark fra 1960'erne, samt den israelske dokumentarfilm *Håbet*, der kaster et bevægende og tankevækkende blik på børn fanget i konflikten mellem israelere og palæstinensere.

First Love fra temapakken *Kærester*.
Framegrab



NYT FRA FILM- VÆRKSTEDET

Webkatalog.

DFI kan nu præsentere et webkatalog over de mere end 1000 titler, Filmværkstedet har støttet siden starten i 1970.

Kataloget vil fortsat blive forbedret og udbygget. En engelsk version er også planlagt.

Læs mere om webkataloget på www.klippegang.dk/katalog.

ANSØGNINGER TIL FILMVÆRKSTEDET

Deadline til 2. ansøgningsrunde 2004 er onsdag den 5. maj kl. 12:00.

NYT ANSØGNINGSFORMULAR TIL KONSULENT- OG 60/40-ORDNINGEN

1. marts indførte DFI en ansøgningsformular i forbindelse med første-gangsansøgninger og genansøgninger om støtte under filmkonsulent- og 60/40-ordningen. Det sker på baggrund af en redegørelse om film-konsulentordningen til Kulturministeriet, udarbejdet af Det Danske Filminstituts bestyrelse, Producenterne og Danske Filminstruktører.

FORMÅL OG KONDITIONER

Ansøgningsformularen skal skabe ens vilkår for alle og forkorte sagsbehandlingen ved den første stillingtagen til projektforslag samt give ansøgere på konsulentordningen mulighed for en *second opinion*. Det indebærer, at en ansøgning efter et afslag automatisk kan overgå til en anden konsulent med henblik på en hurtig supplerende vurdering, såfremt ansøgeren ønsker det. Vælger man *second opinion*, vurderes projektet på basis af den samme ansøgning.

Ansøgningen skal indeholde alle relevante oplysninger vedr. ansøger(e) og projekt. Det er ansøgerens ansvar,

at der er fyldestgørende redegjort for alle punkter. Den indledende sagsbehandling forholder sig kun til de givne oplysninger, hvorfor ansøgninger kan meddeles afslag alene på grundlag af projektbeskrivelsen i ansøgningsformularen. Bilag til ansøgningen tages kun i betragtning, såfremt projektbeskrivelsen skønnes at kunne danne grundlag for en videregående sagsbehandling med henblik på støtte. Mangelfulde ansøgninger tages ikke i betragtning og returneres til ansøgeren. For 60/40-ansøgninger skal ansøgningsformularen suppleres af oplysninger og bilag, jf. *Vilkår for støtte til spillefilm* af 13.05.2003.

HVEM KAN SØGE?

Manuskriptforfattere og instruktører kan ansøge om manuskriptstøtte. Produktionselskaber kan ansøge om manuskript-, udviklings- og produktionsstøtte, med 60/40-ordningens begrænsninger.

Ansøgningsformularen kan hentes på www.dfi.dk

SUPER 16-PREMIERE

3. årgang, der startede på det 3-årige forløb i september 2003, holdt premiere på deres første film i Park bio 11. marts. Foreningen havde inviteret Jon Bang Carlsen til at opstille en række konditioner for de nye produktioner. De lød: "Max. 3 skuespillere. Filmen skal fortælles som en flashblack-historie. Den eneste nutidsscene er indledningen. I denne scene skal mindst en af karaktererne være eller opfattes som værende død."

Super16 er et 3-årigt, uafhængigt filmuddannelsesforløb. Hver årgang består af 8 instruktører og 8 producere. Formålet er, at styrke og udvikle medlemmernes talent gennem undervisning og samarbejde med filmbranchen. Foreningen har netop modtaget den nyindstiftede *Opmuntringspris* på 25.000 kr. ved årets Robert-uddeling.

www.super16.dk



Super 16-filmen *Søster*

METTE DAMGAARD- SØRENSEN FORLÆNGET

Børnefilmkonsulent (spillefilm) Mette Damgaard-Sørensen er blevet forlænget med 1 år frem til 1. april 2005. Mette Damgaard-Sørensen har været ansat i Det Danske Film-institut siden marts 2002.



Foto: Jan Buus

FILMFYN

Ud over flere filmproduktioner i de 9 sydfynske kommuner følger en række firmaer nu i kølvandet på *FilmFyn*. To firmaer har allerede etableret sig på Fyn: *EBH*, der udlejer udstyr til digital filmproduktion, og *Film på Fyn*, som har indrettet filmstudier midt imellem Faaborg og Svendborg. Der er i alt 2.500 m² studier og tilknyttede faciliteter (scenografiværksted, lysrum, regi-rum, sminkerum, kostumerum, produktionskontorer etc.).

Film på Fyn er også leverandør af filmkameraer, lysudstyr og gripudstyr. Også *Zentropa* arbejder på at etablere et filmstudie på Fyn.

FILMFYN investerer i film- og tv-produktioner og støtter med op til 50% af den omsætning, en producent forbruger i regionen.

FILMFYN har investeret i M&M Productions' *De grønne slagtere*, *Fakiren fra Bilbao* og Zentropas *Jagten på kæledyret*.

FILMFYN ejes af Fyns Amt, de ni sydfynske kommuner, TV 2/Danmark, Producentforeningen og Amtsparekassen Fyn.

Støtteordning, aktiviteter, kontaktinformation og databasen **FilmFyns regionale fagbog**: www.filmfyn.dk

FILM PÅ FYN / tlf. 7027 6320
EBH - Euro Broadcast Hire / Skibsbakken 5 / 5881 Skårup / tlf. 7020 8221 / fax. 7020 8221 / fyn@ebh.dk / www.ebh.cc

COSMO DOC

- nyt dansk dokumentarfilm-selskab.

COSMO DOC satser på dokumentarfilm til dansk tv, biografer og det internationale marked. Selskabet deler adresse og faciliteter med COSMO FILM og har til huse i Ryesgade 106. Leder af COSMO DOC er fhv. film-konsulent, Jakob Høgel. Bag selskabet står Tomas Hostrup-Larsen, Rasmus Thorsen og Jakob Høgel. Anne Diemer er fast producer på COSMO DOC.

Jakob Høgel / 3538 7200 / jh@cosmo.dk / www.cosmo.dk

TI NYE VIRKSOMHEDER I FILMBY ÅRHUS

En række nye filmvirksomheder er rykket ind i Filmby Århus efter årsskiftet. "Vi forventer, at alle faste lejemål er udlejet inden udgangen af 2004," siger rådmand Torben Brandi Nielsen.

Filmbyen er tilsyneladende på vej ud af en situation, hvor mange har ventet og set projektet an. "Vi mærker en stor interesse for at flytte ind. Vi har p.t. ca. 40 små og mellemstore virksomheder. Jeg ser meget optimistisk på fremtiden for filmbyen," tilføjer manager Søren Poulsen.

Filmbyen tilbyder nu også små virksomheder at leje sig ind i kontor-fællesskaber. Lejemålene er på 10 - 30 m² til 2.000 - 5.000 kr. pr. måned (inkl. vand, lys, varme, rengøring og internetopkobling). Initiativet tages for at imødekomme ønsket om, at små og nystartede firmaer får mulighed for at drive deres virksomhed i Filmby Århus.

Manager i Filmby Århus Søren Poulsen / tlf. 2920 9023 / sp@filmbyaarhus.dk

INFOKIOSK.DK

Må film frit vises i et klasselokale, eller skal rettighedshaverne først have givet deres samtykke, så de kan kræve betaling?

Jeg har fået en rigtig god idé til en film - kan jeg få ophavsret til min idé?

Se hjemmeside om ophavsret for musik og film: www.infokiosk.dk.

BØRNEBIFFEN I CINEMATEKET

DFIs Børnebif i Cinemateket viser gratis film for de yngste.

I DFIs børnebif kan børn, forældre og daginstitutioner komme i biografen og se kort- og dokumentarfilm for børn i alderen 3-9 år. Filmene vises klokken 10.30 torsdag og fredag og klokken

12.30 i weekenden. *Børnebiffen* har for nylig udsendt program for foråret 2004. Her kan man orientere sig i filmvisningerne, der bl.a. omfatter nye titler som Christina Rosendahls *Lauges kat* og Michael W. Horstens *Lille far*.

Program: www.boernebiffen.dfi.dk



Lille far. Foto: Thomas Petri

TWELVE FOR THE FUTURE 2004 EN KOPRODUKTIONS-WORKSHOP I TO DELE

Står du med et dokumentarprojekt under udvikling? Mød kollegaer fra de andre nordiske lande, og pitch dit projekt for de vigtigste nordiske finansierer. Workshoppen starter i september på Bornholm, hvor deltagerne får professionel hjælp til at udvikle projekterne, og fortsætter 3 måneder senere i Helsinki, hvor pitchingerne finder sted.

Arrangør: European Documentary Network

Deadline for tilmelding: 26. april.

Yderligere information: EDN / 3313 1122 / cecilia@edn.dk / www.edn.dk

SPILLEFILM / MANUSKRIFT-, PRODUKTIONS- OG UDVIKLINGSSTØTTE / 25. NOVEMBER 2003 - 17. FEBRUAR 2004

TITEL	FORFATTER	INSTRUKTØR	PRODUCENT	LOC	KONSULENT	MANUSKRIFT	UDVIKLING	PRODUKTION	I ALT
SPILLEFILM FOR VOKSNE									
ALLEGRO	Christoffer Boe, Mikael Wulff	Christoffer Boe	Alphaville Pictures Copenhagen		LHV	50.000	298.218	0	348.218
AMBULANCEN	Lars A. Pedersen, Laurits Munch-Petersen	Laurits Munch-Petersen	Nordisk Film Production		NS	60.000	0	0	60.000
BILLY'S PEOPLE	Nicolas St. John	Nicolas Winding Refn	Billy's People		LHV	50.000	0	0	130.000
END, THE	Kim Fupz Aakeson	Søren Kragh-Jacobsen	Nimbus Rights		MG	75.000	0	0	75.000
EN-TO-TRE-NUI	Jesper Wung-Sung	Aage Rais-Nordentoft	Zentropa Entertainments 10		NS	60.000	0	0	120.000
FERRY-TALE	Bent E. Rasmussen, Trylle Vilstrup		Industrifilm		NS	60.000	0	0	60.000
KUNSTEN AT GRÆDE I KOR	Gert Duve Skovlund, Peter Schønau Fog	Peter Schønau Fog	Final Cut Productions		NS	50.000	0	0	390.000
JUST ANTOHER LOVE STORY	Ole Bornedal	Ole Bornedal	Thura Film		NS	50.000	0	0	50.000
MARTIN LUTHER KING & MIG	Niels Arden Oplev, Steen Bille	Niels Arden Oplev	Zentropa Entertainments6		LHV	0	85.000	0	260.000
SØSTER BARBARA		Cecilia Holbek Trier			LHV	25.000	0	0	25.000
SPILLEFILM FOR BØRN OG UNGE									
ALIAS RUMRUMSON	Morten Kaufmann		Nimbus Rights		MDS	30.000	0	0	80.000
DRENGEN MED SØLVHJELMEN II	Michael Wikke, Steen Rasmussen		Nordisk Film & Fjernsyn		MDS	60.000	0	0	85.000
GRIMME ÆLLING OG MIG, DEN		Karsten Kiliereich, Michael Hegner	A. Film	X	MDS	0	0	6.177.500	7.000.000
MIRA & MARIE	Bent E. Rasmussen, Rikke Hallund	Rikke Hallund	Angel Films		MDS	40.000	0	0	40.000
NELLY NUT		Mikkel Egelund	Angel Productions		MDS	40.000	0	0	40.000
NEONDRENGENS PROFETI	Bent Haller, Pia Bovin				MDS	40.000	0	0	40.000
SUPERHJELT	Kit Goetz	Jannik Hastrup	Dansk Tegnefilm 2		MDS	0	0	5.350.000	5.500.000
VIKAREN	Henrik Prip, Ole Bornedal		Thura Film		MDS	60.000	0	0	60.000
60/40 ORDNING FOR VOKSNE									
FAMILIEN GREGERSEN	Ib Kastrup Sørensen	Charlotte Sachs Bostrup	Regner Grasten Rettigheder		60/40		0	8.350.000	8.500.000
INKASSO	Nikolaj Pejk	Lasse Spang Olsen	ASA Film Production		60/40		0	5.482.000	5.500.000
60/40 ORDNING FOR BØRN OG UNGE									
JUNGLEDYRET HUGO - FRÆK ..	Flemming Quist Møller	A. Sørensen, F. Quist Møller, J. Lerdam	PH3	X	60/40		0	7.000.000	7.780.000
MIN SØSTERS BØRN I ÆGYPTEN	A.-M. Olesen, Lars Mering, Søren Frellesen	Kasper Barfoed	Moonlight Filmproduction	X	60/40		0	7.000.000	7.000.000

KORT- OG DOKUMENTARFILM MANUSKRIFT-, PRODUKTIONS- OG UDVIKLINGSSTØTTE / 25. NOVEMBER 2003 - 17. FEBRUAR 2004

TITEL	FORFATTER	INSTRUKTØR	PRODUCENT	LOC	KONSULENT	MANUSKRIFT	UDVIKLING	PRODUKTION	I ALT
KORT- OG DOKUMENTARFILM FOR VOKSNE									
CHILDREN OF THE SUBURB		Susanna Helke, Virpi Suutari	Asterisk Film Ltd., Kinotar OY		JH	0	0	350.000	350.000
COPENHAGEN REMIX	Rúnar J. Guðnason, Ulrik Gutkin	Rúnar J. Guðnason, Ulrik Gutkin	Bastard Film	X	JH	0	0	600.000	625.000
GUD, LUCKT OCH HENNE	Karin Westerlund	Karin Westerlund	Zentropa Productions	X	MG	0	0	1.100.000	1.675.000
HINGITAQ-DE FORDREVNE		Jørgen Pedersen, Ulrik Holmstrup	Lynx Media		JH	0	0	100.000	450.000
POET		Michel Wenzler	Asterisk Film Ltd., Story	X	JH	0	0	250.000	250.000
SHAHJEE	Camilla Buttingsrud	Camilla Buttingsrud, Jákup Heinesen			JH	30.000	0	0	30.000
SORT SOL 422 DAGE I DYBET	Henrik Wadt Thomsen	Henrik Wadt Thomsen	Blenkov & Schønnemann		JH	0	0	1.400.000	1.470.000
SWENKAS, THE	Jeppe Rønne	Jeppe Rønne	Cosmo Film	X	JH	0	0	950.000	1.190.000
WOMEN & I	Jennifer Fox	Jennifer Fox	Easy Film	X	JH	0	0	700.000	700.000
KORT- OG DOKUMENTARFILM FOR BØRN OG UNGE									
110% GREVE		J. Jack, M.-A. Schepeleern, V. Mogensen	Koncern TV- og Filmproduktion		BCR	0	0	300.000	2.913.976
HVIS DU FINDES, GUD		Erlend E. Mo	Magic Hour Films	X	BCR	0	0	700.000	932.982
MORALSK FILM, EN	Mikkel Stolt	Mikkel Stolt	Fenris Film & Multimedia		BCR	10.000	0	0	185.000
ODINS ØJE	Thomas Winding	Maria Mac Dalland	Wake Film		BCR	0	0	156.075	1.461.075
RØDE ØRER	Niels Lund	Karsten Madsen	Tinyfilm SKP		BCR	0	98.000	0	123.000
WANNA BE PERKER	Cathrine Asmussen	Cathrine Asmussen			BCR	30.000	0	0	30.000

FILMVÆRKSTEDET / 25. NOVEMBER 2003 - 17. FEBRUAR 2004

ARBEJDSSTITEL	STØTTEMODTAGER	KONSULENT	KATEGORI	FORMAT
BEVILLINGER PR. 17. DECEMBER 2003 VED VÆRKSTEDSKONSULENTERNE MIKAEL OPSTRUP (MO) OG PERNILLE FISCHER CHRISTENSEN (PFC)				
ALDERDOM: VINTERBADER	Kenneth Sorento Dichmann	MO	Dokumentar	Video
ANETTE ABRAHAMSEN	Cecilie Rosdahl	MO	Dokumentar	Video
EN LØRDAGSKNIV PÅ EN TIRSDAG	Lars Kristian Tovik	PFC	Fiktion	?
ET PERSONLIGT PORTRÆT	Katrine Kjærgaard	MO	Dokumentar	Video
MALEREN	Marie Schultz	PFC	Animation	Video
ØDELÆGGELSEN	Mads Matthiesen	PFC	Fiktion	Video
ØEN I HAVET	Helga C. Theilgaard	MO	Dokumentar	Video
TRE RUM	Benjamin Hesselholdt	PFC	Dansevideo	Video

DISTRIBUTION OG FORMIDLING / SPILLEFILM / 27. NOVEMBER 2003 - 19. FEBRUAR 2004

DANSK BIOGRAFLANCERING	BELØB
BAGLAND	500.000
FORBRYDELSER (DOGME X)	500.000
ROCKET BROTHERS	337.500
STRINGS / TEST	49.000
TÆL TIL 100	524.000

INTERNATIONAL FESTIVALSTØTTE

BELØB	
2 RYK OG EN AFLEVERING / FK	28.375
2 RYK OG EN AFLEVERING / Panorama Berlin FF	110.425
ARVEN / AFI FF Los Angeles	6.749
BAGLAND / 14Plus / Berlin FF	70.020
Dansk Tegnefilm / Lancering / Chicago FF	2.000
DOGVILLE / Rejse London FF	5.000
DRENGEN DER VILLE GØRE DET UMULIGE / FK	5.750
DRENGEN DER VILLE GØRE DET UMULIGE / M.Brø / Chicago FF	1.992
DRENGEN DER VILLE GØRE DET UMULIGE / Hastrup / Lübeck / Rejse	1.400
FFP / Medlemskab 2004	14.873
FORBRYDELSER / Berlin FF	178.450
FORBRYDELSER / Eng./Tysk FK	10.000
MANDEN BAG DØREN / FK	9.640
ROCKET BROTHERS FK	26.065
Shooting Stars 2004 / FFP Berlin	19.038
TIL HØJRE VED DEN GULE HUND	15.500
TVILLING / Göteborg / Rejse	1.600
TÆL TIL 100 / Beta SP Berlin FF	12.910
WILBUR BEGÅR SELVMORD / Rejse London FF	10.000

KOPITILSKUD

BELØB	
BAGLAND	145.014
FORBRYDELSER (Dogme X)	6.737
MØGUNGER	533.091
ROCKET BROTHERS	47.189
TERKEL I KNIBE	11.934
THE INTENDED / FK	35.906
TÆL TIL 100	36.313
TÆL TIL 100	144.010

ART CINEMA

BELØB	
Biffen Aalborg	300.000
Café Biografen Odense	300.000
Café Slotsbio	150.000
FILM 6000	75.000
Gloria Biograf	300.000
Husets Biograf	200.000
Posthus teatret	200.000
Vester Vov Vov	300.000
Øst for Paradis	300.000

BIOGRAFMODERNISERING / ETABLERING

BELØB	
Atlantics Venner	45.000
EDCF Forum	14.901
Kino Den Blå Engel	25.000

IMPORTSTØTTE

BELØB	
CARANDIRU	135.000
ETRE ETAVOIR	135.000
MY LIFE WITHOUT ME	135.000
CHAOS	135.000
LAST LIFE IN THE UNIVERSE	135.000
OSAMA	135.000
THE RETURN	135.000

ANDRE LANCERINGSTILTAG

BELØB	
Danmarks Statistik 2004	132.674

DANSKE FESTIVALER

BELØB	
NatFilm Festival	425.000

DISTRIBUTION & FORMIDLING / KORT- OG DOKUMENTARFILM / 27. NOVEMBER 2003 - 19. FEBRUAR 2004

DANSKE FESTIVALER	BELØB
CPH/DOX 2003/ Jurymedlemmer	8.400
Dok Maraton Dag 2004	10.500
Søndok 2004	50.000

INDKØB AF KORTFILM

BELØB	
Manufacturing Consent	2.940
Sange fra anden sal	14.570

INTERNATIONAL FESTIVALSTØTTE

BELØB	
Close/K.Wellendorf/Mumbai FF	7.510
De fem benskænd/JLeith/Sundance	3.000
Ehrhardt/Short Encounters/Bristol	4.500
En gammel bamses./Eng. FK	6.875
Færøerne.dk FK	13.471
Jerusalem min./Rønde/Göteborg	1.197
Lauges Kat	6.323
Lauges Kat FK	91.232
Lille Far / Eng. FK	5.531
Lille Far/M.Horsten/Berlin KF	5.942
Nede på Jorden/LynxMedia/FK	45.732
Når far og mor er klovne/AM.Olsen/Taiwan	9.829
Odins Øje / FK	62.602
Små Skred / Fransk FK	4.644
Stressless	1.832
Tintin et moi	53.760
Tyren / Bille / Siena FF	1.161

FORTSÆTTES NÆSTE SPALTE

KOPITILSKUD

BELØB	
NEDE PÅ JORDEN	220.000
NEDE PÅ JORDEN	34.206
ODINS ØJE	80.000

LANCERINGSTILSKUD

BELØB	
Bibcast / Bredbåndsforsøg	36.870
DOGON	8.910
FLODEN	8.800
JAGTEN PÅ DEN SIDSTE TORSK	32.879
NEDE PÅ JORDEN	150.000
NEDE PÅ JORDEN / Trailer	50.000
VINDKRAFT - EN DANSK HISTORIE	44.000
VINDKRAFT - EN DANSK HISTORIE	2.000

LICENS PÅ INDKØBTE FILM

BELØB	
ORMENS ØJE / HUSET VED VERDENS ENDE	10.562

MEDIA DESK

BELØB	
Media Desk 2003	744.088

ALMEN STØTTE / 27. NOVEMBER 2003 - 19. FEBRUAR 2004

ANSØGER/PROJEKT

BELØB	
"The Fine Art of Co-Producing"	75.000
Bevaring af Fotografier & Film	10.000
Danske Filminstruktører	15.000
S.Birket-Smith/"Twelve-Future"	7.500
SDF / Filmkatalog 2004/2005	80.000
V.Pedersen / "Femø 1971"	6.000
Vejle Filmklub	10.000
Bodil Prissuddeling	3.000
E.Lund&H.Faisst/Sundance FF.	20.000
EDN & DOX 2004	400.000
Filmkontakt Nord/NationalAndel	275.000
Korinth Landsbyfestival	10.000
M.Blaabjerg Poulsen/FIPA FF	3.880

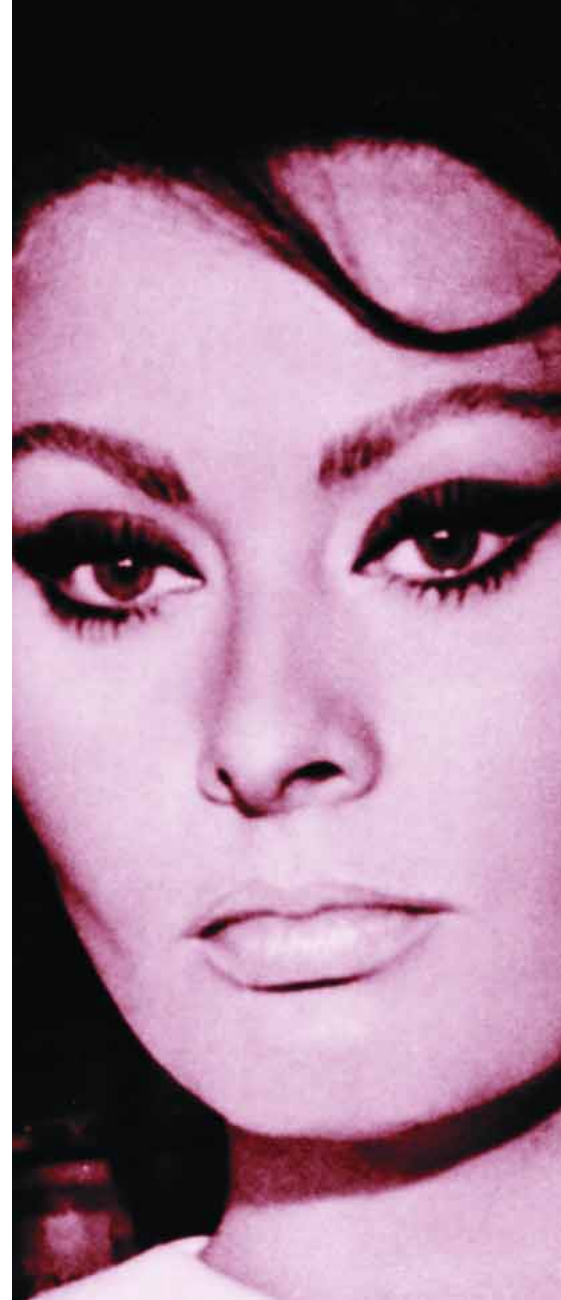
RETTELSE TIL FILM #33 DISTRIBUTION OG FORMIDLING / KORT- OG DOKUMENTARFILM / 26. AUGUST - 26. NOVEMBER 2003

LANCERINGSTILSKUD

BELØB	
BUDDHAS BARN	17.025
CIRKUSTUR	44.000
DE FEM BENS PÆND	150.000
DEN PRAKTISERENDE LÆGE	10.600
DEN TALENDE MUSE	15.000
FÆRØERNE.DK	115.000
LARGER THAN LIFE	62.850
MÅLER	33.000
MED RET TIL AT DRÆBE	95.100
NATHANIEL WALLICH OG BOTANIKKENS HISTORIE	20.000
OVIRI / DVD	38.500
SAMLEREN - FILM OM TING OG TAB	34.100
SMÅ SKRED	5.000
TERRITORIELLE UDSAGN	13.000
TYREN	15.000
TINTIN ET MOI	150.000



APRIL 2004 CINEMATEKET DET DANSKE FILMINSTITUT



**MICHAEL WINTERBOTTOM
DEN POETISKE REALISME I FRANKRIG
STANLEY DONEN
HACKING
JIGSAW CIRKUS**

Tir-Søn 12.00-22.00
**SULT - Café & Restaurant
Tir-Lør / 12.00-24.00
Søn / 12.00-22.00
Man / lukket**

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

KALENDER

APRIL-SEPTEMBER 2004

APRIL

CINEMATEKET	FILMSERIER: MICHAEL WINTERBOTTOM, DEN POETISKE REALISME I FRANKRIG, STANLEY DONEN, HACKING, JIGSAW CIRCUS
19.04 - 25.04	NYON VISIONS DU RÉEL/ WWW.VISIONSDUREEL.CH
23.04 - 02.05	HOT DOCS CANADIAN INTERNATIONAL DOCUMENTARY FESTIVAL/ TORONTO/ WWW.HOTDOCS.CA
29.04 - 04.05	OBERHAUSEN INTERNATIONAL SHORT FILM FESTIVAL/ WWW.KURZFILMTAGE.DE

MAJ

CINEMATEKET	FILMSERIER: SYDØSTEUEuropa, ROBERT ALTMAN, X-RATED, AMERIKANSK AVANTGARDEFILM
12.05 - 23.05	CANNES FESTIVAL, FRANKRIG/ WWW.FESTIVAL-CANNES.FR
13.05 - 23.05	WORLD WIDE VIDEO FESTIVAL, AMSTERDAM, HOLLAND/ WWW.WWVF.NL
14.05	KONGELIGT BRYLLUP, KØBENHAVN
28.05 - 06.06	TROIA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, SETUBAL, PORTUGAL/ WWW.FESTROIA.PT

JUNI

05.06 - 13.06	SHANGHAI INTERNATIONAL FILM FESTIVAL/ WWW.SIFF.COM
07.06 - 12.06	ANNECY INTERNATIONALE ANIMATIONSFILMFESTIVAL, ANNECY, FRANKRIG/ WWW.ANNECY.ORG
11.06 - 26.06	SYDNEY FILM FESTIVAL, AUSTRALIEN/ WWW.SYDNEYFILMFESTIVAL.ORG
18.06 - 27.06	MOSKVA FILMFESTIVAL, RUSLAND/ WWW.MIFF.RU

JULI

02.07 - 10.07	KARLOVY VARY INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, POLEN/ WWW.IFFKV.CZ
17.07 - 24.07	GIFFONI FILM FESTIVAL, ITALIEN/ WWW.GIFFONIFF.IT
21.07 - 08.08	MELBOURNE INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, MELBOURNE, AUSTRALIEN/ WWW.MELBOURNEFILMFESTIVAL.COM.AU

AUGUST

04.08 - 14.08	LOCARNO FILMFESTIVAL, SVEJTS/ WWW.PARDO.CH
09.08 - 14.08	ODENSE FILM FESTIVAL/ WWW.FILMFESTIVAL.DK
18.08 - 29.08	EDINBURGH INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, SKOTLAND/ WWW.EDFILMFEST.ORG.UK
19.08 - 28.08	COPENHAGEN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL/ WWW.COPENHAGENFILMFESTIVAL.COM
20.08	"REJS JER" AF LOTTE SVENDSEN HAR PREMIERE
20.08 - 22.08	VIDEOMARATHON, NORDISK FILM I VALBY/ WWW.VIDEOMARATHON.DK
20.08 - 27.08	NORWEGIAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, HAUGESUND, NORGE WWW2.FILMWEB.NO/FILMOGKINO/FESTIVALER/FILMFESTIVALEN2004
20.08 - 27.08	NEW NORDIC CHILDREN'S FILM, HAUGESUND, NORGE WWW2.FILMWEB.NO/FILMOGKINO/FESTIVALER/FILMFESTIVALEN2004
26.08 - 28.08	KURZFILMTAGE FLENSBURG/ WWW.KURZFILMTAGE.FLENSBURG.DE
26.08 - 06.09	MONTREAL WORLD FILM FESTIVAL, CANADA/ WWW.FFM-MONTREAL.ORG
27.08 - 05.09	VENEDIG INTERNATIONALE FILMFESTIVAL, ITALIEN/ WWW.LABIENNALE.ORG

SEPTEMBER

02.09 - 07.09	PRIX ARS ELECTRONICA, LINZ/ WWW.AEC.AT
03.09	"BRØDRE" AF SUSANNE BIER HAR PREMIERE
03.09 - 06.09	TELLURIDE FILM FESTIVAL, TELLURIDE, USA/ WWW.TELLURIDEFILMFESTIVAL.COM
09.09 - 18.09	TORONTO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, CANADA/ WWW.BELL.CA/FILMFEST
13.09 - 19.09	BUSTER - KØBENHAVNS INTERNATIONALE BØRNEFILMFESTIVAL/ WWW.BUSTERFILM.DK
15.09 - 18.09	NEW NORDIC CHILDREN'S FILM, KØBENHAVN/ WWW.BUSTERFILM.DK
16.09 - 25.09	SAN SEBASTIAN INTERNATIONALE FILMFESTIVAL, SPANIEN/ WWW.SANSEBASTIANFESTIVAL.YA.COM
17.09	"HVEM VAR DET SOM VANDT I DAG" AF MARTIN HAGBJER FÅR PREMIERE
23.09 - 30.09	FILMFEST HAMBURG, TYSKLAND/ WWW.FILMFESTHAMBURG.DE
23.09 - 08.10	VANCOUVER INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, CANADA/ WWW.VIFF.ORG
24.09 - 28.09	NORDISK PANORAMA - 5 CITIES FILM FESTIVAL, REYKJAVIK, ISLAND/ WWW.FILMKONTAKT.DK/FKN_SITE/NORDISKPANORAMA
27.09 - 28.09	NORDISK FORUM FOR CO-FINANCING OF DOCUMENTARIES, REYKJAVIK, ISLAND/ WWW.FILMKONTAKT.DK/FKN_SITE/NORDISKFORUM

VENTETIDENS KOREOGRAFI

Tre film af Cassandra Wellendorf på Museet for Samtidskunst i Roskilde.

Invisible er titlen på Cassandra Wellendorfs nye film; en ventetidens koreografi, optaget på busholdepladsen på Rådhuspladsen i København.

De fleste mennesker, som lever i storbyen, kender følelsen af, at være alene med sig selv midt i menneskevrimmelen. Følelsen er særlig påtrængende mens man er undervejs; på vej fra et sted til et andet. Og ganske særlig i ventesituationer, som når man står og venter på bussen. Her er vi klemt helt tæt sammen uden at ville det, og påtvunget den andens ufrivillige nærvær, trækker vi os ind i os selv, lader næsten som om, den anden slet ikke er der, og forsøger på vores side at være så usynlige som muligt.

Kassandra Wellendorf har med *Invisible* lavet en film, der visualiserer denne dobbelte tilstand af usynlighed. Hun har brugt kameraet som en slags forstørrelsesglas, og sat fokus på hverdagens verden og venten i det offentlige rum. Med det lille digitale kamera har fotografen ubemærket kunnet dokumentere de ventenes gestik og mimik; zoome ind på de små, men afslørende bevægelser, der bevidner folks følelser.

I Roskilde vises desuden to af Wellendorfs tidligere film, Close og Landskaber.

Filmene kører i loop hver dag undtagen mandag på Museet for Samtidskunst, Stændertorvet 3D, Roskilde, indtil 6. juni. Se også www.msfk.dk.



Invisible. Foto: Erik Molberg Hansen