

DEN NYE GENERATION I DANSK FILM

En håndfuld nye spillefilmdebutanter fra konsulentordningen og Talentudvikling og et stort 3-dages symposium for 75 unge, nye manuskriptforfattere, instruktører og producere. En ny generation er på vej med bud på morgendagens danske film.

SIDE 3-7

FILMMUSIK

Kan man forestille sig Hitchcock uden Herrmann? Leone uden Morricone? Baling uden Bjerre? Hvis historien er filmens skelet og klipningen filmens puls; så er musikken filmens følelser. FILM sætter fokus på filmmusikkens betydning for filmoplevelsen.

SIDE 8-21

HAPPY ENDING

Med oprettelsen af et permanent filmarkiv i Naverland og et nyt nitratarkiv i Store Dyrehave, har DFI nu om sider fået mulighed for at restaurere, vedligeholde og arkivere den imponerende filmsamling forsvarligt og derved bevare en unik kulturarv.

SIDE 30-32

FILM

#44

FILM UDGIVES OG DISTRIBUTERES AF DET DANSKE FILMINSTITUT / JUNI-AUGUST 2005





FILM#44 / JUNI-AUGUST 2005 6. ÅRGANG

UDGIVET AF Det Danske Filminstitut
REDAKTØRER Agnete Dorph Stjernfelt, Susanna Neimann **REDAKTION** Lars Fiil-Jensen, Vicki Synnott **DESIGN** Koch & Täckman **AD** Anne Hemp, Pernille Volder Lund **TYPOGRAFI** Cendia (e@), Milton (e@), Underton (e@) **PAPIR** Munken Lynx 100 gr. **TRYK** Holmen Center Tryk A/S **OPLAG** 6.000 **ISSN** 1399-2813 **FORSIDE** Elvira Madigan Foto: DFI Billed- & Plakatarkiv

■ Artiklerne er, hvis ikke andet fremgår, skrevet af freelance filmkritikere og journalister.

ABONNEMENT ninac@dfi.dk

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

DET DANSKE FILMINSTITUT
 Gothersgade 55
 1123 København K
 tlf 3374 3400

FILM #45 udkommer 12. september 2005



INDHOLD

AT DEBUTERE En håndfuld nye spillefilmdebutanter fra konsulentordningen og Talentudvikling og et stort 3-dages symposium for 75 unge, nye manuskriptforfattere, instruktører og producere. En ny generation er på vej med bud på morgendagens danske film. **Side 3**

FILMMUSIK Kan man forestille sig Hitchcock uden Herrmann? Leone uden Morricone? Balling uden Bjerre? Hvis historien er filmens skelet og klipningen filmens puls; så er musikken filmens følelser. FILM sætter fokus på filmmusikkens betydning for filmoplevelsen. **Side 8**

THE JOURNALS OF KNUD RASMUSSEN Jens Jørn Spottag, Kim Bodnia og Jakob Cedergren kører i hundeslæde og taler inuktikut i frostgrader ned til minus 50°. FILM har talt med de danske producere på spillefilmen, *The Journals of Knud Rasmussen*, om at indspille film 250 km nord for Polarcirklen. **Side 22**

INTERNATIONAL FINANSIERING - hvor svært kan det være? Det kan faktisk være ret svært, og nogle gange nærmest ikke umagen værd, i hvert fald hvis man skal tro paneeldiskussionen under DOK 2005. Positive eksempler var der dog også, og en af konklusionerne var, at selv om international finansiering er stærkt ressourcekrævende, kan det betale sig, hvis projektet er unikt - dvs. hvis filmen ikke lige så godt kunne være lavet et andet sted eller af en anden instruktør. **Side 25**

KUNSTEN AF BRÆNDE IGENNEM "Man skal være sig selv, når man pitcher, og tage udgangspunkt i det, man brænder for." Interview med producer Karoline Leth, som har undervist i pitching i årevis, og mærker stigende interesse for kunsten at formidle en vision på fem minutter. **Side 28**

DFI PRÆSENTERER: FILMARKIVET har i sine første 60 år levet en omskiftelig tilværelse med mange forskellige adresser. Med oprettelsen af et permanent arkiv i Naverland og det nye nitratarkiv i Store Dyrehave, har man nu omsider fået mulighed for at restaurere, vedligeholde og arkivere den imponerende samling forsvarligt og derved bevare en unik kulturarv. **Side 30**

FILM NYT Nye film i DFI-distribution, nye bøger i boghandelen, nyheder og lister. **Side 34-40**

DFI.DK

DEBUTANTERNES INDTOGSMARCH

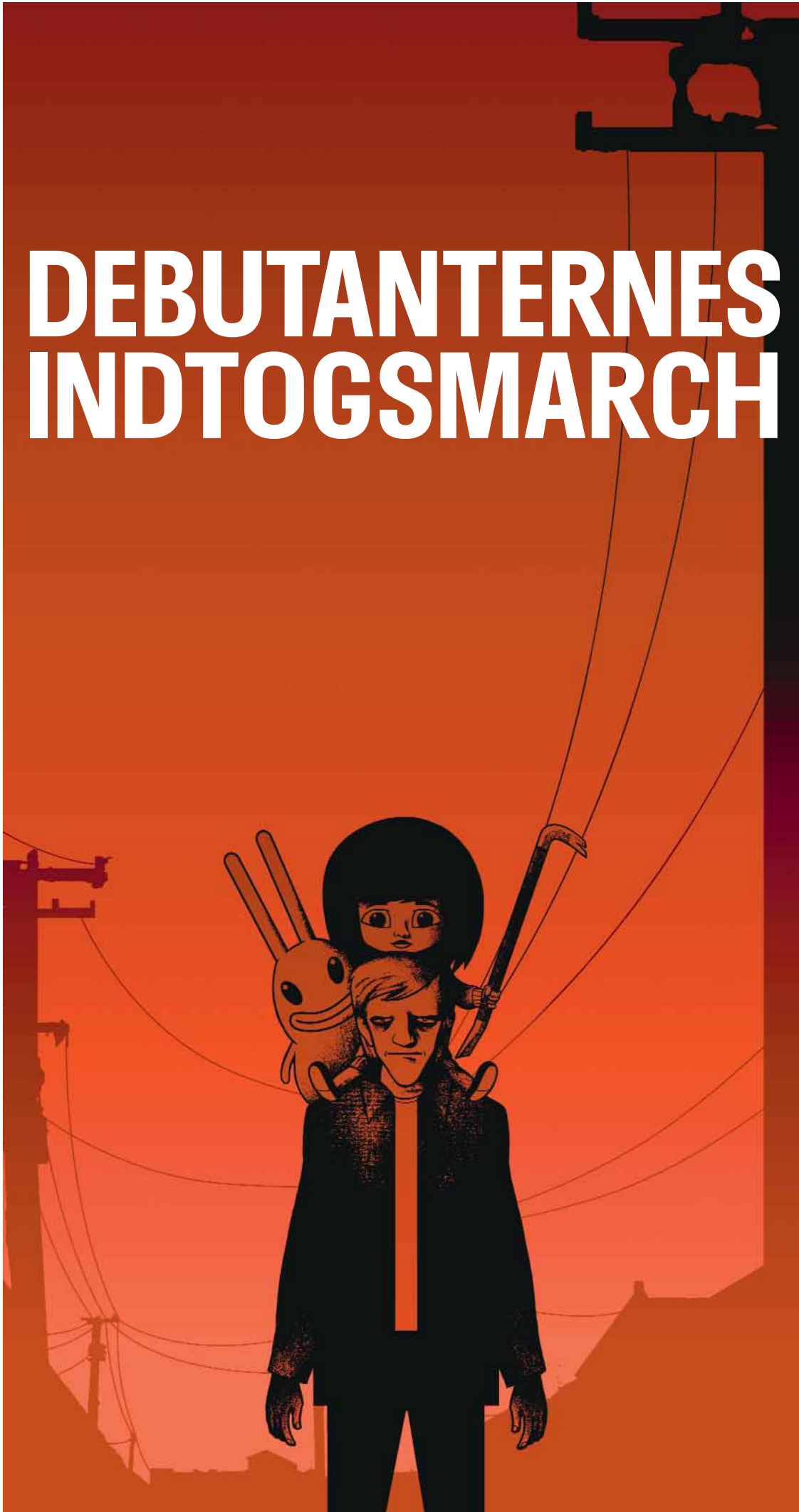


Foto: Rune Fisker

558.019 solgte billetter, en Robert samt en Bodil for årets bedste film. Det var den spillefilmdebuterende Nikolaj Arcels imponerende præstation med *Kongekabale*, som blev en af de mest succesrige debuter i dansk film længe. At debutere er imidlertid sjældent en indlysende succeshistorie, mens filmen kun er papir, og man ikke kan henviser til tidligere triumfer.

AF EVA NOVRUP REDVALL

Vejen frem til at lave den første spillefilm er sej, og kampen om publikum er hård, når man kommer ud i biografene, hvor publikum gerne vil høre, at en film er af instruktøren bag et tidligere hit.

Det afholder heldigvis ikke en ny generation fra at forsøge at slå alle dørene ned for at komme til. Tidligere på året debuterede Jacob Thuesen med *Anklaget* og Martin Hagbjer med *Af banen*. Nu er det tid til Laurits Munch-Petersens *Ambulancen*, og en række debutanter er ved at færdiggøre film til premiere næste år. Martin Strange-Hansen er færdig med at optage den konsulentstøttede komedie *Den rette ånd*, Peter Schønau Fog går snart i gang med sin filmatisering af Erling Jepsens roman *Kunsten at græde i kor*, og fra Talentudviklingspuljen inviterer Pernille Fischer Christensen til *The Soap* og Anders Morgenthaler til animationsfilmen *Princess*.

FRA SKOLEN TIL BRANCHEN

Vejen til spillefilmen går som regel via Filmskolen og nogle kort- eller novellefilm. Der er langt mellem de autodidakte navne, og afgangsfilmene er et vigtigt adgangskort til den videre karriere. Flere af de kommende spillefilmdebutanter har vundet priser for deres afgangsfilm, og det har været utroligt vigtigt for springet fra skolen til branchen. Laurits Munch-Petersens afgangsfilm vandt en Student og Oscar og elleve festivalpriser på under et år, og i 2003 vandt han Nordisk Film- & TV Fonds pitch-konkurrence med oplægget til *Ambulancen*, og det gav projektet et spark fremad i form af den økonomiske belønning og medfølgende opmærksomhed.

Martin Strange-Hansen har både en baby-Oscar og en rigtig af slagsen bag sig og ser sine kortfilm og de mange festivalbesøg med dem, som det sidste eksamensfag inden springet til spillefilmen: "Når man er færdig på Filmskolen, kan man sige, at det er op til én selv at opsøge de sidste fag, og for mig har det været som at få den sidste eksamen at rejse rundt med mine kortfilm. Jeg har lært meget af at være i biografen og se folk reagere på mine film."

Hans producer på *Den rette ånd*, Mie Andreasen fra M&M Productions, er ikke i tvivl om, at priserne har haft en positiv effekt på filmens vej gennem systemet. "Det har taget lang tid at få *Den rette ånd* igennem; men det har været et godt forløb. Og Martin har haft den fordel, at han havde vist fanen på kortfilmområdet og vundet en række priser. Det åbner dørene og giver opmærksomhed."

PRODUCERSAMARBEJDE

En del af udfordringen, når man forlader Filmskolen, er at finde sammen med en producer, der tror på én. Anders Morgenthaler var efter sin roste afgangsfilm *Araki - the Killing of a Japanese Photographer* en del rundt for at finde den rigtige producer. Ikke mindst

fordi han arbejder med animation, som få producere har erfaring med.

“Jeg røg rundt på forskellige produktionsselskaber og følte, at det var svært at finde nogen, der havde en forståelse for animation. Da jeg mødte Sarita Christensen fra Zentropa Grrr, var jeg først skeptisk; men hendes engagement var helt anderledes og Zentropa var klar til at satse.”

Ifølge Sarita Christensen handler producer-arbejdet med en debuterende instruktør som Anders Morgenthaler primært om tillid og om at være stædig på hans vegne.

“Jeg vil gerne opbygge en slags B&U-afdeling på Zentropa, hvor yngre instruktører kan få et tilholdssted. Det er svært for de ikke-manifesterede talenter at komme ind; men det hjælper, hvis man kan komme og sige, at man har et selskab som Zentropa i ryggen. Jeg vil gerne bruge energi på nye navne og være stædig på deres vegne. Måske skal de have hjælp på flere punkter; men det betyder jo ikke, at de ikke har talent. Jeg synes, alt for mange kun spiller på de sikre heste. Det er vigtigt at skabe oaser, hvor man kan få noget hjælp, både med at idéudvikle og med at etablere relationer.”

KRIBLEN I KAMERAØJET

Når producer-samarbejdet fungerer, er næste trin på vejen oftest det svære spørgsmål om finansiering af et projekt, der med en netop filmskolefærdigs iver efter at komme i gang kan være et barsk møde med realiteterne. Martin Strange-Hansen har været igennem et længere udviklingsforløb med *Den rette ånd*, og oplevede det som frustrerende, mens det stod på. Både han og produceren Mie Andreasen er dog nu meget glade for udviklingssamarbejdet med filmkonsulent Lena Hansson Varhegyi, som efter deres mening forbedrede manuskriptet betydeligt.

“Jeg kan kun sige positive ting om udviklingsforløbet, selv om jeg selvfølgelig gerne ville have været hurtigere i gang,” fortæller Martin Strange-Hansen sidst i maj, hvor han har en uge tilbage af optagelserne. “Det kriblede i fingrene og kameraøjet. Jeg havde helt basalt krudt i røven og var frustreret over, at det tog tid at komme i gang; men i dag er jeg kun glad for den ekstra tid til at udvikle historien.”

“Hvis Lena havde givet os pengene, var vi gået i gang med det samme,” supplerer Mie Andreasen. “Nu fik manuskriptet lige en tur mere, og det kan vi kun takke hende for. Det tror jeg bestemt, at det bliver en bedre film af.”

Laurits Munch-Petersen er også glad for det samarbejde, som han sammen med manuskriptforfatteren Lars-Andreas Petersen har haft med filmkonsulent Nikolaj Scherfig. “Vi har haft mange inspirerende møder, som har gjort manuskriptet bedre. Og det var altid sådan, at vi i *fællesskab* forsøgte at finde de bedste løsninger. Jeg har også fået stor hjælp fra Rumle Hammerich og Åke Sandgren på Nordisk Film. Det giver meget at have nogen at diskutere manuskriptet grundigt med – selv om man selvfølgelig bare gerne vil i gang.”

BEGRÆNSNINGER SKAL BRUGES

Som debutant skal man ikke regne med at få store budgetter at arbejde med, og de fleste af de kommende debutanter har bevidst forholdt sig til de begrænsede budgetrammer fra starten. *Princess* og *The Soap*, der har fået støtte fra Talentudvikling, har begge gjort en dyd af de begrænsede midler. Pernille Fischer Christensens film med et budget på 6,8 mio.



Peter Schønau Fog: *Kunsten at græde i kor*. Jesper Asholt. Foto: Morten Søborg



Martin Strange-Hansen: *Den rette ånd*. Ken Vedsegaard, Sofie Gråbøl. Foto: Jens Juncker-Jensen

kr. har kun to locations med to skuespillere hver og satser på det eksperimenterende frem for det allerede afprøvede.

Inspireret af billig, asiatisk anime anvender Anders Morgenthaler nye teknikker for at lave billig animation; men folk må også gå ned i løn på projektet, og han er af ældre kolleger blevet beskyldt for at dumpe priserne. Til sammenligning nævner Morgenthaler de billige dogmefilm, hvor ingen fokuserede på finansieringen, men kun så det fantastiske og nytænkende i konceptet.

Med *Ambulancen* har Laurits Munch-Petersen og hans filmskolekolleger videreudviklet ideer fra afgangsfilmene *Mellem os*, der udspillede sig i en lejlighed over en aften. De ville lave noget enkelt, så de kunne

få lov at lave en spillefilm. Debuterende producer på *Ambulancen*, Thomas Radoor, siger, at de prøvede at føde filmen ind i en tankegang, som gjorde, at den ville kunne blive realiseret som en debutfilm – og så ellers komme ud over stepperne.

Filmen udspiller sig i realtid med ambulancen som eneste location. De hårde rammer og medfølgende begrænsede udtryksmuligheder gjorde ifølge Laurits Munch-Petersen, at man var nødt til at tvinge fantasien til sit yderste og finde ud af, hvordan man kunne gøre fortællingen flydende og trods alt give kameraet fuld bevægelighed, og på den måde gav det noget nyt at filme i et lille univers.

Martin Strange-Hansen tænkte som udgangspunkt ikke i begrænsningerne, men forholdt sig til dem



Ambulancen. Paw Henriksen, Helle Fagralid, Laurits Munch-Petersen, Thomas Bo Larsen. Foto: Thorbjørn Hansen



Pernille Fischer Christensen. Foto: Erik Molberg Hansen

undervejs. Som han siger, tænkte han økonomisk, mens han skrev.

“Vi havde en basal idé om en spøgelsesjæger, der ikke tror på spøgelser, og så opbyggede vi universet og karaktererne ud fra det. Undervejs har vi skåret bipersoner og locations væk, for som debutant må man indse, at man ikke får 25 mio. første gang. Man skal holde fast i sin historie; men man skal være villig til at revidere undervejs, så den er realiserbar.”

ETABLEREDE SAMARBEJDER

De fleste af de kommende debutfilm bygger på samarbejder, der blev etableret på Filmskolen. En film som *Ambulancen* har mange debutanter både foran og bagved kameraet, og ifølge Laurits Munch-Petersen

giver det som instruktør en stor tryghed at have udviklet et samarbejde under mindre rammer, inden man hopper ud fra 10-meter vippen.

Hans producer Thomas Radoor var glad for, at man kunne føre samarbejdet videre; men han var også bevidst om, at der skulle kobles erfarne kræfter på produktionen.

“Fordelen med en debutant som Laurits ved roret er, at han har en helt ustoppelig energi. Det giver et enormt overskud. Men man kan selvfølgelig ikke lave film på energi alene. På *Ambulancen* har vi været mange fra vores filmskoleårgang, men også en række ældre, prøvede kræfter, der kan støtte op om instruktøren, som har rigeligt at se til. Det har været en god cocktail. Det er altid vigtigt, hvordan man sammen-

sætter et hold; men man gør sig nogle særlige overvejelser omkring en debutfilm, fordi man vil have en form for sikkerhed.”

Også Mie Andreasen sørgede for at få en garvet indspilningsleder til produktionen af *Den rette ånd*, netop fordi både instruktøren og fotografen var debutanter.

Og Morgenthalers producer på *Princess*, Sarita Christensen, slutter op: “Instruktøren skal sættes sammen med de rigtige talenter. En ny instruktør har ikke et stort katalog af produktionsledere eller fotografer, og derfor er det godt med en producent, der kan komme med forslag om folk, hvor man tror, at kemien passer. I sidste ende må instruktøren så selv vælge, for det handler virkelig meget om kemi.”

UDMATTENDE FORMAT

Man får det ikke lettere af at begrænse sig og holde sin film simpel i forhold til de økonomiske rammer. De stramme set-ups giver sine udfordringer, som f.eks. betydeligt flere og længere, intense skuespilscener end i de fleste film.

Som Pernille Fischer Christensen siger, førte hendes eksperimenterende historie med kun to rum og to spillere i hver scene nogle intense arbejdsdage med sig. Der var ingen transport-scener eller montager. Hendes film har 22 spillescener, mod gennemsnitligt 10, så hver dag var der store spillescener, som krævede meget af alle.

Martin Strange-Hansen følte også, at spillefilmprocessen var krævende: “Den største udfordring var at ramme 3-ugers muren. At optage en spillefilm varer meget længere end den periode, jeg plejer at optage kortfilm på, og det var en stor udfordring at holde energien oppe. Efter tre uger følte jeg, at jeg ikke kunne mere. Jeg var træt på en måde, jeg aldrig havde prøvet før; men jeg fik energien tilbage, da jeg valgte at betragte indspilningen på en anden måde. I stedet for at se det som et commando raid, som det lidt er at lave kortfilm, så betragtede jeg det som intens dagligdag. Så kom energien tilbage.”

ENERGIEN SKAL BEVARES

Kunsten at bevare energien optager mange af debutanterne. Det er livsfarligt at lade sig tynge af det store apparat og de høje forventninger. Laurits Munch-Petersens metode til at bevare jordforbindelsen var hele tiden at tænke på, hvordan det var at lave den allerførste super8-film.

“Jeg prøvede hele tiden at huske, hvad der er det vigtige, selv om situationen er en helt anden. Pludselig er det rigtige penge og rigtige forventninger, og det giver en anden stemning og et stort pres. Men man må prøve at holde fokus og tænke på det på samme måde, så man bevarer gejsten. Der er rigeligt at forholde sig til, når man laver sin første spillefilm. Man skal ikke også tænke på det store pres, men sige til sig selv, at man gør det, så godt man kan og koncentrerer sig.”

Pernille Fischer Christensen er lige gået i gang med at klippe *The Soap* og er sikker på, at det nok skal føre nye udfordringer med sig. Indtil videre har den største omvæltning været følelsen af at stå med et virkelig gennearbejdet manuskript og så opdage, hvor meget man er nødt til at slippe det for at optimere det.

“Undersøgelsen fortsætter på indspilningen, og det har været meget krævende. Det handler nok mere om kunstnerisk temperament end om at være debutant; men for mig har det hele tiden være et dilemma -

hvor meget man skal give sig hen, og hvor meget man skal forsøge at have et sikkerhedsnet?

Man er selvfølgelig bange for at gå galt i byen første gang, man møder spillefilmprocessen, hvor der er plads til at opdage undervejs, hvad det er, man bedst kan lide. Jeg har f.eks. været tilbage og lave en del om fra den første uge, hvor det var svært at fornemme, hvor karaktererne var henne. Jeg ved helt sikkert en masse mere nu, som jeg ikke havde noget forhold til før.”

Martin Strange-Hansen er enig i, at selv om det lange format ved det første møde er udmattende, oplever man også at få en masse gaver. Blandt dem er muligheden for at gå tilbage og lave om, men også følelsen af at kunne komme mere i dybden. På en kortfilm er alt så komprimeret. Pludselig åbner man øjnene, og det hele er færdigt. På en spillefilm er der mere tid til eftertanke, og det forandrer processen.

MARKEDSFØRING OG MODTAGELSE

Har man tidligere lavet kort- og novellefilm, kan mødet med lanceringsapparatet omkring en spillefilm godt være en overvældende oplevelse som debutant. Salgsdirektør Jimmy Bredow fra Nordisk Film, som distribuerer *Ambulancen*, mener imidlertid, at de yngre instruktører er betydeligt mere inde i processen end deres ældre kolleger.

“Det er klart, at mange debutanter får et chok, når de kommer til den del af processen; men der er sket et stort skift med de yngre filminstruktører. De forstår, at det er en kollektiv proces, og at vi har nogle ekspertiser, som de ikke selv nødvendigvis sidder inde med.”

I forhold til lanceringen af en debutantfilm mener Jimmy Bredow ikke, at man kan generalisere. Lanceringen afhænger af filmen. Ved lanceringen af mere intellektuelle dramaer som Paprika Steens instruktørdebut *Lad de små børn* eller Christoffer Boes *Reconstruction* kan det betale sig at slå på instruktørens navn, selv om det er en debutant. Med en action-thriller som *Ambulancen* er målgruppens fokus på elementer som action, humor og skuespillerne; men det er selvfølgelig også en pr-vinkel, at Laurits Munch-Petersen har vundet priser.

Laurits Munch-Petersen lægger ikke skjul på, at det har været en ny oplevelse at møde hele apparatet omkring lancering og markedsføring, selv om han har været bevidst om den del af processen fra starten.

“Det er nyt, at der er så mange, som har en mening om, hvad det er for en film, man har lavet. Jeg prøver at være inde over så meget som muligt; men i virkeligheden starter hele det apparat meget tidligere i processen, og det har jeg forsøgt at tænke ind fra starten. Det er vigtigt, at man fra begyndelsen er enige om, hvad det er for en film, man sender ud. Det kan godt være svært, når man ikke har prøvet at være igennem hele møllen før.”

INSTRUKTØRFLOW

Hvad der sker, når først filmene omsider rammer biograferne, er alle spændt på. De er bevidste om, at der er mange dygtige, erfarne instruktører i branchen, og at der hver andet år kommer seks nye navne ud fra Filmskolens manuskriptlinje. De vil gerne hurtigt videre og er spændt på at se, hvor dansk film er på vej hen. Flere føler, at de er del af en ny generation, som med tidligere debutanter som Christoffer Boe og Nikolaj Arcel kan komme til at præge filmbranchen fremover.

Alle er også bevidst om, at det gælder om at have flere bolde i luften, hvis man vil videre. Fischer Christensen lærte lektien på den hårde måde, da hun havde et projekt, som kom langt på konsulentordningen, men ikke blev til noget. Pludselig havde hun ingenting; men hun var heldig at få sit nye projekt hurtigt på benene og betragter det som en lærerig erfaring at have været igennem det meste af konsulentprocessen.

Morgenthaler har også prøvet at have to projekter, der fik nej hos den samme konsulent. Det gjorde det indlysende for ham, at en del af hemmeligheden som instruktør er, at man aldrig kun må have et projekt.

“Man skal altid have minimum to, for ryger det ene, så har man det andet. Og man skal helst have flere, hvis de begge to ryger. Ellers ender man med at sidde i flere år og kigge ud i luften, og det bliver sværere og sværere at hive sig selv op. Man skal have et flow. Det ved de erfarne instruktører, som har vænnet sig til at søge manusstøtte til den næste film, mens de færdiggør den første. Det tror jeg, de fleste nye instruktører lige skal vænne sig til. Man skal allerede nu se videre end debutspillefilmen.”

TO TYPER DEBUTANTER

Der er løbende diskussioner om, hvor mange debutanter der er plads til i dansk film, og som spillefilmkonsulent Nikolaj Scherfig pointerer, er det en vigtig diskussion at blive ved med at tage. Scherfig, som har bevilget støtte til *Ambulancen* og *Kunsten at græde i kor*, ser det som et stort ansvar at lade en instruktør debutere, fordi man kan ødelægge instruktørers karriere ved at sætte dem for tidligt i gang. Man vil ikke have, at det skal blive deres første og sidste film, og den danske filmhistorie har en række eksempler på folk, der har knækket halsen på debuten og aldrig er kommet tilbage.

Efter Nikolaj Scherfigs mening er dilemmaet med debutanter, at man i en grov generalisering kan opdele debuterende instruktører i to kategorier: Dem, der har brug for at modnes efter Filmskolen, og så vil kunne lave stærke film – og dem, der er så lysende talenter, at de bare må og skal lave film med det samme.

“Hvis man ser tilbage på filmhistorien, så er de fleste af de mest markante navne debuteret, inden de var 30. Man har ikke kunnet holde dem tilbage. Som regel har de lavet afgangsfilm, der har været så radikale i deres udtryk, at det har lyst ud af dem, at de måtte komme til. Eller de er bare gået i gang, som f.eks. Jang Refn, der takkede nej til Filmskolen for at lave *Pusher*. Det svære er selvfølgelig at afgøre, hvem de instruktører er; men tit kan man afgøre det ud fra deres afgangsfilm. Og det er vigtigt, at de instruktører kommer til, mens de har en ungdommelig måde at fortælle på, som tit forandrer sig med årene.

Samtidig er der en gruppe instruktører, som først har brug for at finde sig selv og finde ud af, hvad de vil fortælle. Dilemmaet er hele tiden, at nogen skal beskyttes, mens man skal give los på andre, og det er selvfølgelig et stort ansvar, som man skal være bevidst om. Det er afgørende, at DFI har den rummelighed, det kræver, at man ind imellem giver los og tager chancer, når man tror på noget nyt og anderledes.”

KANNIBALISME

Som leder af Talentudviklingspuljen får Vinca Wiedemann også ansøgninger fra mange nye navne. Og også hun mener, at der er to vidt forskellige tempi

efter Filmskolen, hvor nogle få instruktører er helt ude i overhalingsbanen, mens de fleste har brug for mere erfaring, inden de er klar til en spillefilm. Det afgørende er, at der er muligheder for de vidt forskellige personligheder i talentmassen.

“Man skal være på vagt over for den kannibalisme, som der tit er tale om i forhold til nye instruktører, fordi der er en tendens til bare at ville tage dem så unge som muligt. Producenterne står i kø, inden de er kommet ud af Filmskolen og lover dem guld og grønne skove. Men hvis det ikke går godt, bliver de strittet ud.

I Norge, hvor de har fokuseret meget på at få nye talenter frem, taler man om engangsinstruktører, som laver en ujævn debut og siden har svært ved at få en chance til.

Man skal passe på ikke at have en romantiseret forestilling om det at debutere. Man går ud på et hårdt marked, og det er godt at have erfaring fra kortere formater eller tv først. Det må gerne være lidt svært at komme til, så længe strukturerne er rigtige, og ser man på bevillingerne i forhold til talentmassen, så har antallet af debutanter fundet en god balance” ■

ANDERS MORGENTHALER / PRINCESS (2006) ZENTROPA GRRRRR
PRINCESS er en animationsfilm for voksne udviklet med udgangspunkt i Anders Morgenthalers afgangsfilm fra Filmskolen *Araki - the Killing of a Japanese Photographer*. Filmen er en rendyrket hævnhistorie om den unge mand August, der adopterer sin lille niece efter at hans søster, den kendte pornoskuespillerinde Princess, er død. Stilen er rå og brutal og inspireret af japansk anime.

PETER SCHØNAU FOG / KUNSTEN AT GRÆDE I KOR (2006)
FINAL CUT PRODUCTIONS

KUNSTEN AT GRÆDE I KOR Livet er ikke let for 11-årige Allan, der alene påtager sig ansvaret for at holde sammen på sin incestramte familie, domineret af den medlidenhedsdyratiske far. Fars eneste opmuntring er, når han kan bruge sit sproglige talent til at holde begravelsestaler for byens troende og få de fremmødte til at græde i kor. Men den lille by løber desværre ind i en længere periode uden dødsfald, så fars humor er i bund og han truer jævnligt med at begå selvmord. Allan må derfor hjælpe lidt til med at sikre det fornødne antal begravelser...

MARTIN STRANGE-HANSEN / DEN RETTE ÅND (2006)
M&M PRODUCTIONS

DEN RETTE ÅND Den fiaskoramte tryllekunstner Poul (Ken Vedsegaard) kontaktes af Arne (Jesper Asholt), forsikringsagent og selv-erklæret menneskekender, der har en god ide: At kombinere Pouls evner som tryllekunstner med Arnes menneskekundskab samt forsikringselskabets store kundedatabase for at etablere Poul som clairvoyant spøgelsesjæger. Arnes overbevisning er, at spøgelse ikke eksisterer, men opfindes af folk, som har ondt i livet og ikke tør indse det.

LAURITS MUNCH-PETERSEN / AMBULANCEN (2006) NIMBUS FILM
AMBULANCEN Tim og Frank begår røveri for at betale en operation, som skal redde deres mors liv. Da politiet blokerer deres flugttil, stjæler brødrene en ambulance; men under flugten opdager de en døende hjertepatient og en kvindelig læge bag i ambulancen. Brødrene bliver sat i deres livs dilemma: skal de redde deres mor – eller den døende patient?

PERNILLE FISCHER CHRISTENSEN / THE SOAP (2006) NIMBUS FILM
THE SOAP Charlotte flytter fra sin mand og ind i en tilfældig lejlighed og lærer her underboen, den transseksuelle Veronica, at kende. Veronica er en anelse yngre og mest optaget af sig selv og sine uoverskuelige problemer. Han venter med længsel på den endelige tilladelse til at skifte køn, men må tjene til dagen og vejen som prostitueret. På besynderlig vis og mod alle odds nærmer disse to ensomme og meget forskellige eksistenser sig hinanden og finder efterhånden sig selv, som hovedpersoner i deres egen umage lovestory.



FORFATTERNE HAR ORDET

Manuskriptforfatterne er tit usynlige i filmmiljøet. Det besluttede lederen af Talentudvikling, Vinca Wiedemann, sig for at gøre noget ved med hjælp fra manuskriptforfatterne Lars Kjeldgaard og Kim Leona. Under symposiet, *Forfatterne sætter dagsordenen*, fik 23 nye manuskriptforfattere hver 5 min. til at præsentere sig selv og deres idéer for instruktører og producenter fra den nye generation i dansk film. Ønsket var at få manuskriptforfatterne frem i lyset og skabe grobund for nye samarbejder.

AF EVA NOVRUP REDVALL

Wiedemann tog under introduktionen udgangspunkt i sin fortid som spillefilmkonsulent, hvor hun nedlagde mange manuskriptforfatterprojekter uden tilknyttede instruktører og producere. Hun håbede, at symposiet kunne bidrage til at undgå spildt energi ved, at folk kunne møde hinanden og etablere samarbejde på et tidligt stadie, i stedet for at manuskriptforfatterne endte med at skrive til skuffen, og instruktører og producenter læste bunker af manuskripter, som ikke rigtigt var dem.

KIM LEONA OG LARS KJELDGAARD UNDERSTREGEDE, at idéen var at få sat ansigt på folk og finde ud af, hvem de var, og hvorfor de ville fortælle netop den historie. Idéen var ikke at skabe et traditionelt salgsorienteret pitchingforum, men derimod et kreativt forum for nøglepersonerne i filmen skabelse – et rum for de åbne og ufærdige idéer, for netop i åbningen ligger invitationen til et videre kreativt samarbejde. Som Kjeldgaard sagde, ved man måske præcis, hvordan en historie skal være; man kan bare ikke sige en skid om den. Og det mest dræbende er at få 'nej' for tidligt i processen; 'Jeg vil lave en historie om en mand.' 'Nej!' Så kommer ingen historier i luften ...

Leona og Kjeldgaard efterlyste, at instruktører skal være mere åbne. Få instruktører er gode til at snakke med manuskriptforfattere og fremelske gode projekter, ifølge dem.

DA FORFATTERNE TOG ORDET, var der ikke to pitches, der var ens, lige som alle personer og historier er forskellige. Der var komedier og kupfilm. Personlige dramaer og kærlighedshistorier. Horror og maniske road movies. Vedmodige noir-historier og virkelighedsbaserede hævnhistorier. Politiske gysere og morsomme melodramaer. Spille-

film om singler eller et ægteskab til et ni-tal og novellefilm for børn. I løbet af dagen fløj koblinger som 'politisk komedie pacet som Bruckheimer', *'The Game i dansk indpakning'* eller *'Sunset Boulevard møder Lost in Translation på Frederikssundsvej'* gennem salen.

DEN AFSLUTTENDE DISKUSSION rejste spørgsmål som, hvordan man taler om historier. Hvordan præsenterer man som manuskriptforfatter bedst sin spæde, ufærdige idé? Vil instruktører og producere have færdige manuskripter, eller vil de hellere involveres tidligere i processen, så man sammen kan finde fælles fodslag? Som en manuskriptforfatter sagde, er manuskriptforfattere ikke af glas; men måske er deres ideer. Mange gode ideer blev efter hendes mening dræbt af, at man blev tvunget til at skrive synopsis for tidligt. Derfor var det dejligt at kunne præsentere forskellige grader af ufærdige ideer på symposiet.

EFTER DEN POSITIVE RESPONS AT DØMME var alle glade for at have fået mulighed for at mødes i et kreativt frirum, hvor man fik sat ansigter på navne, man tidligere kun havde hørt om. En instruktør bemærkede, at hans arbejdsverden var blevet meget større. Flere

var glade for, at der havde været plads til ikke at have alle svar, for det havde gjort, at man havde mødt mennesker, der brændte for noget specielt, i stedet for at møde manuskriptforfattere, der sagde, at de kunne skrive alt. Producenterne understregede, at de også ville være kreative medspillere, og emnet 'penge' blev også berørt. Som en forfatter sagde, mente han først, at folk tog ham seriøst, når de havde checkhæftet fremme.

Der var udtalt stemning for at samle tropperne en anden gang, og Wiedemann håber, at filmskaberne selv vil tage initiativer i den retning. Talentudvikling planlægger også i den kommende sæson et seminar, der sætter et centralt tema på dagsordenen. Og så er håbet selvfølgelig, at der snart dukker nogle film op på lærredet, som er blevet til, fordi folk fik øje på hinanden, da forfatterne fik ordet ■

NEW DANISH SCREEN / TALENTUDVIKLING

Afholdt i april et 3-dages symposium for 75 manuskriptforfattere, instruktører og producere fra den nye generation i det professionelle filmmiljø.

Symposiet var bygget op omkring pitching sessions, hvor 23 forfattere fortalte om deres konkrete filmidéer.

Kan man forestille sig Hitchcock uden Herrmann? Leone uden Morricone? – eller Balling uden Bjerre? Hvis historien er filmens skelet og klipningen filmens puls; så er musikken filmens følelser. På de følgende sider sætter FILM fokus på filmmusikkens fremtrædende rolle og betydning for filmoplevelsen.

GENSIDIGE TJENESTER

AF PETER SCHEPELERN

LEKTOR / INSTITUT FOR MEDIER, ERKENDELSE OG FORMIDLING

Fra begyndelsen af stumfilmtiden konstaterede man, at det var svært at koncentrere sig om en film, hvis den blev forevist i tavshed. Og det blev filmmusikkens opgave at udfylde behovet for lyd. For paradoksalt nok gør musikken filmen mere synlig. Da lydfilmen så – omkring 1930 – brød igennem, var musikken strengt taget overflødig. Nu havde man jo adgang til virkelighedens lyde – derunder den menneskelige tale. Men musikken blev alligevel hængende. Man havde vænnet sig til, at film og musik fulgte ad. Og nu blev det især musikkens funktion at fremkalde eller understøtte fortællingens følelser og stemninger.

Sådan har det været siden. Det er musikken, der skruer op for publikums følelser, når helt og heltinde rammes af kærligheden, eller når en intetanende person går ind i et skummelt hus. Andre vigtige opgaver for musikken er at definere filmens genre og evt. placere historien i tid og rum.

FILMMUSIK SOM BRANDING

Man kan også se filmmusik som en slags *branding*, forstået som en musikalsk sammenfatning af den pågældende films identitet, dens særkende. Vi kender det i moderne tid fra tv-serier, hvor det er meget vigtigt – måske helt afgørende – for seriens succes, at den har et godt musikalsk signal. *Dallas*, *Matador*, *Twin Peaks* – de har deres identitet nøje knyttet til hovedtemaet, til titelmusikken. Det samme gælder filmserier, hvor et fast tema markerer det samlende univers.

Også den enkelte film benytter imidlertid musikken som branding. Et tidligt eksempel er engelsk films store klassiker *Den tredje mand* (1949), hvis fortekster vises på baggrund af en citar, hvis strenge knipses af usynlige fingre. Det var komponisten Anton Karas, der selv spillede sit berømte tema, en sørgmunter melodi, der passer genialt til den beske historie om sortbørshajen Harry Lime i det zoneopdelte efterkrigs-Wien. Melodien blev et internationalt hit, og den var en perfekt *branding* af filmen. Når musikken dengang blev spillet i radioen, fungerede den samtidig som en reklame for filmen. Den var en distinkt del af filmen; men samtidig kunne den nydes løsrevet fra filmens sammenhæng.

En række af de store instruktører har haft et fast samarbejde med en stor filmkomponist – Ejzenstein med Prokofjev, Hitchcock med Bernard Herrmann, Fellini med Nino Rota, Spielberg/Lucas med John Williams, Sergio Leone med Morricone, Peter Greenaway med Michael Nyman. Det er instruktører med en personlig stil; men stilen hænger uløseligt

sammen med musikken. Det er Herrmann, der med sine tvetydige og upålidelige klange *brander* det særlige i Hitchcocks univers; de sene Hitchcock-film, som ikke havde Herrmann-musik, virker også af den grund påfaldende svage. Fellini har deponeret en vigtig del af sin auteur-personlighed i Rotas bittersøde cirkusmelodier, og Greenaways maniske subtiliteter kan umuligt fordøjes uden Nymans drilagtige repetitionsmusik.

MOZARTS ELIVIRA MADIGAN-KONCERT

Filmene bruger musikken, og musikken bruger filmene. De to medier nyder godt af gensidig udveksling af tjenester. Det gælder f.eks. filmens markante brug af klassisk musik. Siden stumfilmtiden har strømme af klassisk musik flydt under billederne; men undertiden er der blevet lånt med en særlig sans for *branding*, som har ændret på magtforholdet imellem medierne.

Berømt er Stanley Kubricks anvendelse af klassiske musikstykker. I *Rumrejsen 2001* er det Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra* og Johann Strauss' *An der schönen blauen Donau*, i *A Clockwork Orange* er det Beethovens *Niende Symfoni*, men også Rossini, Purcell og titelsangen fra musicalen *Singin' in the Rain*. Kubrick kobler den klassiske musik så prægnant sammen med sin historie, at et stort publikum efterfølgende føler, at musikken handler om filmens temaer. *Also sprach Zarathustra* (1896), et af Richard Strauss' såkaldte tonedigte, er en tung sag, ikke meget spillet; men da Kubrick havde lanceret den monumentale to-minutters indledning *Solopgang* som titelmusik, der viste verdensrummet med solen, månen og Jorden, blev stykket berømt, og utallige efterfølgende film og tv-programmer har anvendt det. Det er imidlertid påfaldende, at den senere brug af musikken – bl.a. i *Punkt 22*, *The Strawberry Statement*, *Supervixens*, *Clueless*, *Small Soldiers*, *My Favorite Martian*, *Man on the Moon* og tv-serien *The Simpsons* – ikke giver mening som reference til Strauss (og derigennem til Nietzsches filosofiske værk, som musikken skal foregive at beskrive), men alene til Kubricks film.

Der er andre eksempler på en sådan næsten for perfekt symbiose, hvor film og klassisk musik smelter sammen til en helhed. I hvert fald i en årrække lykkedes det at fastholde, at adagiettoen fra Mahlers *Femte Symfoni* handler om *Døden i Venedig*. I den grad ramte den stemningen i Viscontis Thomas Mann-filmatisering. Og på samme måde hang Mozarts *Klaverkoncert nr. 21* sammen med Bo Widerbergs romantiske *Elvira Madigan*. Herefter var der et stort publikum, der fik mere ud af musikken, end det gjorde inden filmene, for nu havde musikken så at sige lånt de respektive films indhold. Mozart-satsen blev bedre, mere forståelig, mere bevægende at lytte til, fordi man nu kunne tolke den som et udsagn om tragisk

kærlighed i et idyllisk sommerlandskab. Det var selvsagt en forfalskning af musikken, som blev komponeret 100 år før de begivenheder, der skildres i filmen. Man må imidlertid konstatere, at det netop er en særlig egenskab ved musik, at den kamæleonagtigt tager lighed fra omgivelserne. Og man kan stadig finde CD-udgivelser og programnoter, hvor klaverkoncerten fremtræder som *Elvira Madigan-koncerten*.

OLSEN-BANDEN SER ELVERHØI

Dreyer prøvede at overtale Carl Nielsen til at skrive musik til *Blade af Satans Bog* (1920). Uden held, for Nielsen mente ikke, at film var kunst. Mange år senere lykkedes det dog Dreyer at få Poul Schierbeck, der var elev af Nielsen, til at lave musik til *Vredens Dag* og *Ordet*. Især musikken til *Vredens Dag* – som udnytter den dystre middelaldersalme – var effektiv og bidrog afgørende til filmen. Ellers har der ikke været større kontakt mellem partiturmusikken og filmen her i Danmark, bortset fra nyere eksempler som Bo Holtens musik til *Forbrydelsens element*, Per Nørgaards til *Babettes Gæstebud*, og senest Poul Ruders til *Opbrud*.

For også i Danmark har det typisk været den lettere musiks komponister, som har tjent filmen (og utvivlsomt også tjent på filmen) – Kai Normann Andersen, Sven Gyldmark og Bent Fabricius-Bjerre. Især sidstnævnte har med *Olsen-Banden* og *Matador* demonstreret suverænt talent for at give film og tv en musikalsk *branding*. Han arrangerede også et af dansk musiks absolutte nationalklenodier så kongenialt, at der utvivlsomt er flere danskere, der kender Ouverturen til *Elverhøi* fra versionen i *Olsen-Banden ser rødt* end fra det oprindelige skuespil.

Også i nye danske film har der været oplagte eksempler på, hvor effektivt og lykkeligt film og musik kan udveksle tjenester med hinanden. Joachim Holbeks musik til Triers *Riget* var et hit, Ole Bornedals bloddryppende *Nattevagten* fik nye dimensioner frem i *Lille Lise let på tå*, og Søren Hyldgaards symfoniske sus gav den danske middelalder en herlig hollywoodsk dimension i *Ørnens øje*. Man kan også fremhæve Jens Brygmans ironiske schlager til *Bornholms stemme*, Peter Peters rå rock-rytmer til *Pusher*-filmene og Jeppe Kaas' klassiske klange til *Adams æbler*.

Dogme lagde nok en dæmper på underlægningssmusikken, der nærmest er forbudt ved lov. Men selv tog Trier revanche ved at udfordre Björks musikalske personlighed, et møde der både resulterede i musicalen *Dancer in the Dark* og albummet *Selma Songs*. I *Dogville* og *Manderlay* bruger han Vivaldi som gennemgående komponist, måske for at forvirre fjenden – i hvert fald indtil David Bowies *Young Americans* sætter ind til sidst. Så kan de lære det ■

I Rumrejsen 2001 brugte Stanley Kubrick Richard Strauss' Also sprach Zarathustra, og kobler den klassiske musik så prægnant sammen med filmens historie, at publikum efterfølgende føler, at musikken handler om filmens tema. Foto: DFI Billed- & Plakatarkiv



Efter Bo Widerberg brugte Mozarts Klaverkoncert nr. 21 i den romantiske Elvira Madigan var der et stort publikum, der fik mere ud af musikken, end det gjorde inden filmen. Mozart-satsen blev bedre, mere forståelig, mere bevægende at lytte til, fordi man nu kunne tolke den som et udsagn om tragisk kærlighed i et idyllisk sommerlandskab. Foto: DFI Billed- & Plakatarkiv



Der er utvivlsomt flere danskere, der kender ouverturen til Elverhøi fra versionen i Olsen-Banden ser rødt end fra det oprindelige skuespil. Foto: Rolf Konow



FILMMUSIK SOM VIRKEMIDDEL

AF BIRGER LANGKJÆR

LEKTOR / INSTITUT FOR NORDISKE STUDIER OG SPROGVIDENSKAB

Musik er noget mærkeligt noget. Den forestiller ikke noget. Den er sådan set bare en slags organiseret lyd, som de fleste af os bruger en hel del tid på at lytte til.

Filmmusik er knap så mærkelig. For her tilbyder filmen et indhold, et 'noget' som musikken kan handle om. Musikkens 'pludselighed' bliver ligeså pludseligt til hovedpersonens beslutsomhed, dens tilbageholdenhed til hovedpersonens tøven. For selvom musik ikke direkte forestiller ting på samme måde som ord og billeder gør det, har den en række udtrykskvaliteter, som vi alle forstår. Filmmusikken levendegør dramaet på måder, hvorved vi synes at opleve det særligt direkte og intenst.

HVORDAN LYDER FILMMUSIK?

Når man taler om filmmusik, tænker de fleste på underlægningsmusik. Og gerne den slags klassisk klingende underlægningsmusik som herhjemme ikke mindst Søren Hyldgaard har udvist stor tæft for. I virkeligheden bliver enhver musik, der på en eller anden måde optræder i en film, imidlertid til filmmusik. Underlægningsmusik er til for os, tilskuerne; men selv den musik, som også høres af filmens personer, når de f.eks. lytter til radio eller spiller en CD, har indflydelse på, hvordan vi som tilskuere oplever filmen. Og derved fungerer den som filmmusik. Den kan karakterisere en persons humør, fortælle os hvilken type hun er eller fremkalde oplevelsen af en bestemt historisk periode. F.eks. er rock'n'roll'en med til at karakterisere filmens historiske tid i Bille Augusts *Tro, håb og kærlighed* (1984), der da også blev distribueret i USA med titlen *Twist and Shout*, mens den omvendt i Birger Larsens senere *Lad isbjørnene danse* (1990) er med til at karakterisere drengens far som en sød, men lidt mislykket, person, der ikke er fulgt med tiden. Den person, som på amerikansk kaldes for *music supervisor*, kan derfor have stor indflydelse på filmen. I international sammenhæng er George Lucas *American Graffiti* (1973) nok det mest karakteristiske eksempel på en film pakket med popmusik, der med nostalgis sødmefyldte greb kryber ind

under huden og genkalder en hel periode musikalsk.

Også underlægningsmusikken er imidlertid andet og mere end symfonisk orkestremusik. Historisk set har populærmusikken altid været en del af filmen. I den tidlige stumfilmsperiode kunne musikere, der akkompagnerede filmene, benytte populære melodier til at anslå stemninger eller måske kommentere handlingen ironisk med. Senere og med lydfilmene hørtes tidens populærmusik, når filmens personer gik på danserestaurant eller hørte radio. I klassikeren *Soldaten og Jenny* fra 1947 har Kai Møller bl.a. lavet et langsomt, jazzet og meget melodisk stykke, der akkompagnerer de to hovedpersoners første stævne-møde. Det foregår netop på en danserestaurant. Men mens Jenny (Bodil Kjer) fortæller om sin familie, springer billedsiden frem i tid, idet vi nu ser soldaten (Poul Reichhardt) på vej til sit første møde med svigerforældrene. Her fortsætter Jennys stemme og den swingende jazzballade, men nu som henholdsvis fortællerstemme og underlægningsmusik til billeder fra 1940ernes Østerbro. I det hele taget er forholdet mellem musikstil og filmens univers ofte centralt. Når Sven Gyldmark lader jazzen lyde i en Morten Korch-filmatisering som *De røde heste* (1950), er det klangen af storby og moralsk fordærv der høres. Det sker f.eks. når Lily Broberg som Henriette tropper op for at forføre Ole (Poul Reichhardt) og derved snuppe ham fra den søde Bente (Tove Maës). Her akkompagneres den lumske forførserskes entré af en melodi for trompet med en lidt snerrende lyd (dæmper), og vi forstår straks, at hun kun alt for længe har forsaget friskmalket komælk, synet af de vidstrakte marker og landlivets simple glæder.

HVAD GØR FILMMUSIK?

Filmmusik er som sagt altid først og sidst musik for tilskueren. Den kan som i *De røde heste* antyde en karaktertype. Andre gange kan den karakterisere en persons psykologiske tilstand. Når Jenny i *Soldaten og Jenny* griber fat i sin elsker og tigger ham om, at de sammen tager deres liv, sætter Kai Møllers musik ind med en pludselighed, der i høj grad er motiveret af Jennys desperation, men som også forstærker dens voldsomhed. Nok i en grad så et nutidigt publikum

overvejende vil finde det overgjort. Eller når Joachim Holbek i *Nattevagten* (1994) – med klare mindelser til Bernard Herrmanns musik til *Psycho* (1960) – forskellige steder i filmen benytter sig af gentagelsen som uheldssvanger lyd. F.eks. den gentagne, lyse hvinen af violiner spillet med en opadgående, glidende bevægelse, da en tydeligt utilpas Martin (Nikolaj Coster-Waldau) første gang på egen hånd passerer rækkerne af døde kroppe i ligkølerummet.

Filmmusik forholder sig imidlertid ikke kun til filmens personer. Ofte vil musikken allerede under forteksterne stemme os mere overordnet til den særlige filmoplevelse, som ligger foran os. Bo Holtens langsomt-lyriske indledningstema til *Tro, håb og kærlighed* (1984) assisterer totalbilledet af et landskab, mens en lastbil ses i langsom bevægelse ad vejen. Resten af filmen fortæller historien frem til denne scene. Men musikken giver os allerede et varsel om udfaldet, en slags åben slutning, der er 'poetisk retfærdig' (Erik har sagt fra overfor sin onde far), men også vemodig. Andre gange kan musik gøre noget klart for tilskueren, som filmens personer ikke har nogen anelse om. Dette er måske mest markant i gyserfilm umiddelbart før det næste offer møder sin lige så sikre som ubehagelige skæbne. Selvom personen er uafvidende om sin snarlige død, vil musikken ofte gøre tilskueren klart, hvad der venter. På den måde kan musikken optræde vidende som en slags medfortæller, der dog oftere antyder end forklarer.

UNDERSPILET ELLER IØREFALDENDE?

I almindelighed gør filmmusik ikke så meget opmærksom på sig selv. Den peger i højere grad ind på det drama, som den akkompagnerer. Herved adskiller den sig f.eks. fra tv-seriemusikken, hvor specielt seriens kendingsmelodi ofte har iørefaldende kvaliteter, der sammen med dens placering i åbningsdelen af hvert enkelt afsnit gør, at vi husker den. Tænk bare på Jacob Groths bluesprægede, men rytmisk funky musik til DR tv-serien *Taxa* (1997) baseret på et slideguitar-riff over to takter. Eller Joachim Holbeks bizarre og energifyldte musik til *Riget* (1994) domineret af trommer og mandekor. Her fungerer



Når Sven Gyldmark lader jazzen lyde i en Morten Korch-filmatisering som *De røde heste* (1950), er det klangen af storby og moralsk fordærv der høres. Det sker når Lily Broberg som Henriette tropper op for at forføre Ole (Poul Reichhardt) og derved snuppe ham fra den søde Bente (Tove Maës). Her akkompagneres den lumske forførrerskes entré af en melodi for trompet med en lidt snerrende lyd (dæmper), og vi forstår straks, at hun kun alt for længe har forsaget friskmalket komælk, synet af de vidstrakte marker og landleivets simple glæder! Foto: DFI Billed- & Plakatarkiv



I dansk film er et af de tidligste eksempler på egentlig rockmusik som underlægning vel Gasolins musik til Ang.: Lone (1970). Foto: DFI Billed- & Plakatarkiv

musikken på mange måder som en signatur for et serieunivers på samme måde, som jinglen fungerer i radioen.

Selvom filmmusik ofte fungerer som underlægning er den imidlertid historisk set blevet mere iørefaldende. Først og fremmest ved at den komponerede underlægningsmusik siden 1960erne i stadig højere grad har bevæget sig mod samtidens populærmusik. Bla. komponister som Henry Mancini og John Barry trak på popmusikkens sangform og instrumentering. Det høres f.eks. i indledningen til *Breakfast at Tiffany's* (1961) i form af en instrumental udgave af sangen *Moon River*. Og til serien af film med Peter Sellers som den komiske Inspector Clouseau skrev Mancini det lille snigende panter-tema kontrasteret af et swingende blæserriff. En lille gentagen basfigur og et riff var også tilstrækkeligt for Barry til at sætte James Bond i musik. Og med Ennio Morricone nåede ikke kun sangformen, men også de klangelementer eller den særlige sound, der havde mindelser til samtidens rockmusik, sit absolutte og mest outrerede højdepunkt med elguitar, trompet, klokker og skrigende stemmer, gerne elektronisk manipuleret.

Popmusikken i egentlig nummermusikalsk form blev for alvor en del af filmen fra og med *The Graduate* (1967) og *Easy Rider* (1969), hvor musiknumre af henholdsvis Simon and Garfunkel, Steppenwolfs og The Band m.fl. fungerede som egentlig underlægningsmusik. I dansk film er et af de tidligste eksempler på egentlig rockmusik som underlægning vel Gasolins musik til *Ang.*: Lone (1970). Her fungerede den

primært i en instrumental del under en længere transportsekvens, hvor Lone flygter til København, og til slut som en egentlig sang og fortællerkommentar med engelsk tekst fremført af Kim Larsens karakteristiske vokal. I det hele taget giver vokal-musikken mulighed for at filmen også gennem sangtekster direkte kan kommentere handling og personer.

Det sangbare er dog ikke noget egentligt nyt i dansk filmmusik. Mange musikalske temaer i 40ernes og 50ernes danske film, f.eks. af Kai Normann Andersen og Sven Gyldmark, havde sangbare kvaliteter, som næsten blev tydeligere af den relativt begrænsede orkesterlyd (i sammenligning med Hollywoodfilmen, forstås). Den nye tendens er måske snarere, at mange af de danske filmkomponister i større udstrækning benytter sig af forskellige former for egentlig rytmisk betonet musik. I *Bænken* (2000) lægger Halfdan E ud med en slags jazz-minimalisme, et stort klangrum spredt ud mellem bassens bund og trompetens skarpe, rumfyldte fraser. Siden skifter han mellem forskellige lyriske og overvejende sparsomt instrumenterede temaer, ofte underlagt en rytmisk figur. I praksis veksler mange komponister mellem nyere populærmusikalske former og mere klassiske former for filmmusik, som det f.eks. kan høres i Jeppe Kaas' og Bent Fabricius-Bjerrers musik til *Blinkende lygter* (2000). Da de fire venner forlader København og i bil bevæger sig over Storebæltsbroen og ind over Fyn, akkompagneres de af en relativt højt mikset trommesekvens, der tilfører deres handling en vis beslutsom energi og fremdrift. Omvendt pointerer den mere klassisk

udformede musik i *Blinkende lygter* to kontrasterende elementer: dels den klichebårne følsomhed i de langsomme temaer og dels det komiske. Komikken opstår ofte ved små musikalske stilbrud eller effektfulde musikalske pauseringer, der giver markeret ørenlyd til den sjove replik eller den overraskende handlingsomvendning. Og det sker særligt markant gennem et grotesk musikcitat, som det er tilfældet med George Gershwins *Rhapsody in Blue*, der høres til den lange nedskydningssekvens under filmens dramatiske klimaks.

NYBRUD OG MUSIKALSKE FORNEMMELSER

Det er min helt overordnede fornemmelse, at dansk film inden for de sidste ti år ofte har bevæget sig imellem og ikke sjældent kombineret en række af realismens klassiske dyder (f.eks. optagetheden af nære relationer) med genrefilmens stilisering (f.eks. komikkens overgjorthed), og at denne genrefornyelse på mange måder har gået hånd i hånd med en udvidelse af de af komponisterne benyttede musikstilarter. Desuden er popnummeret og dets muligheder for at gøre ikke kun filmen, men også cd-udgivelser mere salgbar blevet langt mere indarbejdet i den måde filmene tænkes på. Men grundlæggende har filmmusikken ikke ændret funktion. Den lyder blot lidt anderledes, og den lyder ofte mere markant. Filmen har ganske enkelt fået andre strenge at spille på, andre muligheder for at tilføje liv og nærvær til oplevelsen ■

enquête om filmmusik

PLAY IT AGAIN SAM!



Den tredje mand: "Musikkens tone og folkelige nærhed rammer det filmiske univers perfekt." Foto: DFI Billed- & Plakatarkiv

SØREN KRAGH-JACOBSEN
INSTRUKTØR / MUSIKER / KOMPONIST

Filmens musik er en tredjedel af filmens udtryk, det mener jeg og mange andre. Den rigtige filmmusik er alt afgørende for helhedsindtrykket. Musikken understøtter stemningen, det kan være kontrapunktisk eller medglidende, skævt, skørt, vittigt, vanvittigt, vildt, syret, uhyggeligt osv. - musikken er den sidste store lagkage, man lægger sig op i, inden filmen skal mixes, og det er her man hvisker til tonemesteren "lad os nu se om lortet flyver?" - har vi ramt den rigtige tone, den rigtige stil? - erfaringen siger mig, at jo mere man ved om filmmusik, og jo bredere ens sprog bliver i kompositionsfasen, jo større er usikkerheden og tvivlen, når man er fremme ved denne sidste vidunderlige gyser i en filmproduktion.

Første gang filmmusik ramte mig som en hammer, var da jeg så Carol Reed's *Den tredje mand* efter Graham Greens manuskript. Et efterkrigsdrama der udspiller sig i et kaotisk Wien i 1948. Her var et stykke musik, der kunne det hele: vride og forvride en stemning, på en gang hyggeligt og uhyggeligt, perfekt til glinsende brosten, lange skygger, fortid og nutid, bedrag og bløde hatte, lange frakker og tyrolerbukser. Hovedtemaet, som er filmens eneste musik i forskellige forklædninger, er komponeret og bliver spillet af Anton Karas på et lokalt anti-action men dog eksotisk hammer- og strenge instrument. Anton Karas er gået



Nærkontakt af tredje grad: "Hele filmens finale fremstår som ét stort, emotionelt og delvis atonalt tonedigt." Foto: DFI Billed- & Plakatarkiv

efter en sugende ørehænger, og det blev da også et filmhit, der er gået over i historien. Det, der virker så stærkt, er, at musikkens tone og folkelige nærhed rammer det filmiske univers perfekt, man er med i de snævre regnfulde gyder, og man kan nærmest dufte Karas svedige fingre, da han jo nok sidder og klimprer på knejpen henne om det næste natsorte hjørne, hvor et nyt mord skal begås. Instrumentets skærende glasklare akustiske tone indbyder til at blive flænset løs i, og Anton Karas går amok i filmens dramatiske højdepunkter. Det er da utroligt, at Reed turde, tænker man; men det gjorde han, og han vandt.

Der er meget filmmusik, jeg aldrig glemmer, idet jeg stadig lytter til det meste med stor lyst. Men igen, jeg har en svaghed for ørehængere, og her bør nævnes Mark Knopflers musik til Bill Forsyths *Local Hero* - igen er der tale om en stemningsbasker, der kan få én til at tude over et par uvaskede underbukser. Her fornemmer man Knopflers helt specielle følsomhed, der gennemsyrrer og understreger hver en stemning i den lille flække i Skotland, hvor filmen foregår, og her er et film-score, der for længst har overlevet filmen, men har gjort den berømt.

Her er så nævnt et par eksempler; men der er rigtig mange andre filmkomponister og genrer, jeg også hænger ved og holder af. Støder jeg f.eks. ind i Daniel Lanois' tone og flade eksperimenter, breder optimismen sig øjeblikkelig, og man bliver klar over, at der stadig er masser af muligheder for fornyelse i et ellers gammelt håndværk. Mod og fornyelse er og vil altid være det, der holder os flyvende.

Forudsigeligheden er og har altid været kunstens værste fjende, så slå nogle skæve, riv bukserne af os, vi vil overraskes!

SØREN HYLDGAARD KOMPONIST

Sort lærred. Ikke en lyd. Intet. Enkelte credits toner forsigtigt frem på skift. Efter femogfyre sekunder begynder en utydelig og dissonant, sireneagtig syngen. *Pianississimo*, næsten uhørlig blidt, bygges langsomt et crescendo op. Flere instrumenter stiger på og i de sidste få sekunder tillige et operakor. *Fortissimo*. Den atonale akkord opløses i en enorm C-dur klang samtidig med, at vi blændes af et overbelyst, næsten smertende smæld af et billede. "The Sonoran Desert. The Present", forklarer teksten. Filmen er i gang - vi er på, takket være den fabelagtige sammensmeltning af lyd og billede. Det kan næppe gøres bedre; måske derfor at George Lucas' THX-lydafdeling klart snuppede - eller hyldede! - idéen til deres klassiske THX-logo.

Filmen er selvfølgelig Spielbergs tidlige magnum opus *Close Encounters of the Third Kind - Nærkontakt af 3. grad* fra 1977. Det er måske ikke overraskende, at et af mine 4-5 'øde ø' filmscores spiller en aktiv rolle i selve dramaet - i og med at UFOerne og jordboerne som bekendt benytter musikken, sammen med matematikken, det formodede universelle sprog, som kommunikationsmiddel mellem os og 'dem'. Spielbergs film er lavet nogenlunde parallelt med Lucas' første *Star Wars*-film, og komponisten John Williams må være gået direkte fra det ydre rum til Devils Tower, Wyoming. Selv om *Stjernekrigen* har fået fair credit for at bringe det senromantiske symfoniorkester tilbage i biografen, hænger den forunderlige *CE3K*-musik for mig følelsesmæssigt og musikalsk langt bedre fast. *Star Wars* er rendyrket

pastiche, ofte opfindsomme sound-alikes af de gamle orkester-travere (Holst's *Planeterne*, Stravinskys *Le Sacre du Printemps*, osv.), som Lucas egentlig havde ønsket sig arrangementer af. Det er en helt anden, hvas nodepen, Williams benytter i *CE3K*; fra romantisk Puccini i den ene ende af spektret og til atonal Ligeti og Penderecki i den anden.

Ankerpunktet er naturligvis konversationen, de nu berømte fem toner, mellem jordbase og moderskib; men hele filmens finale fremstår som ét stort, emotionelt og delvis atonalt tonedigt (med genialt indflettede elementer af *When You Wish Upon a Star* fra Disneys *Pinocchio*), som er en koncertsal værdigt - og mangt et modernistisk orkesterstykke overlegent.

"If everything is ready on The Dark Side of the Moon - Play the Five Tones!"

PER MEINERTSEN

FILMTONEMESTER / LÆRER VED DEN DANSKE FILMSKOLE

Der er folk, som siger, at god filmmusik er den, man ikke lægger mærke til. Hvis det er sandt, vil det selvsagt være svært at fremhæve den ene film frem for den anden, da man ikke vil vide, hvorved filmene skiller sig ud. Man har jo ikke lagt mærke til musikken. Man kan ikke være sikker på, om der overhovedet er musik, hvilken slags musik det i givet fald er, og hvordan og hvorfor musikken virker, som den gør.

Der er også dem, som mener, at god filmmusik skal høres, og at filmmusik, man ikke hører, er dårlig filmmusik. Sådan siger Ennio Morricone i hvert fald. Det udsagn synes jeg er godt. Jeg kan godt lide det, da det taler imod, at musikken skulle have til formål at ligge og luske nede under handlingen og pille ved vores følelser, uden at vi ved det. Her vil jeg vælge Ridley Scotts film *Gladiator*.

Jeg er nødt til at bekende, at jeg så den på mit surround-anlæg, selvom jeg godt véd, at film skal ses i biografen. Jeg så den imidlertid hjemme, og det var jeg glad for. Filmen gjorde nemlig så stort indtryk på mig, at jeg var nødt til at stoppe forholdsvis kort tid efter, den var startet. Hvis jeg nu havde set filmen i biografen, ville jeg have haft lidt sværere ved at forlade forestillingen, dels fordi min høflighed nok ville have gjort modstand, dels fordi min nærighed ville byde mig at blive. En biografbillet repræsenterer trods alt en vis værdi.

Fordi jeg var i hjemlige omgivelser, kunne jeg imidlertid uden skrupler afbyrde filmen: for den var dog ganske uudholdelig! Billederne var ganske vist imponerende, og handlingen var sikkert også i orden; men det hele var pakket ind i en mere eller mindre tyk, for mig ganske ufordøjelig, pølse af musik anbragt fra start til slut.

Der var ikke mange øjeblikke, som var overladt til deres eget liv - hverken i filmen eller hos mig, publikum. Og der var heller ikke mange øjeblikke, jeg fik en chance for at komme tæt på figurene; deri forhindrede musikken mig. Senere faldt jeg over nogle udsagn om filmens musik. En 'musikspecialist' udtalte, at musikken til denne film afspejlede rollefigurens åndelige side.

Specialisten fortalte henrykt: "Det stærke med musikken til den film er, at det man mindes, er musikken, som afspejler heltens indre."



Gladiator: "... en ufordøjelig pølse af musik anbragt fra start til slut."
Foto: DFI Billed- & Plakatarkiv

Komponisten (Hans Zimmer, *red.*) fortalte: "Musikken skal tale for rollen, sige det, gladiatoren ikke selv er i stand til at udtrykke."

Sådan noget ævl kan man slippe af sted med at sige, fordi musik er så abstrakt et begreb, at ingen rigtigt kan – eller tør – sige noget imod. Man kan derved legitimere sit forehavende og styrke sin bankkonto.

Andre, meget kompetente komponister, mener om denne sag det samme som én formulerede engang:

"... Heller ikke kan det forkyndes ofte nok, at musik intet som helst kan udtrykke, der kan siges med ord eller vises i farver eller billeder ..."

Om det var spejlingen af heltens indre sjælekval, jeg oplevede, skal jeg ikke kunne sige, kun ved jeg, at det *var* en meget kvalfuld oplevelse.

Sådan oplever vi film og musik forskelligt. Jeg må erkende, at der findes et stort publikum, som elsker den type film med den slags musik. Jeg kan også godt lide at se sådanne film, men *ikke* med den brug af musik. Jeg vil påstå, at selvom den musikalske tvangsfodring havde været mindre udtalt, ville der have været ligeså mange tilskuere til *Gladiator* – måske endda et par stykker mere. Jeg ville f.eks. ikke have aktiveret eject-knappen, før filmen var færdig.

ULRICH BREUNING

FORFATTER / LÆRER VED DEN DANSKE FILMSKOLE

Hvordan skal man skildre det mest forfærdelige? Hvordan kan man overhovedet vise det uviselige? Det spørgsmål tumlede den franske filmskaber Alain Resnais med, da han skulle knække den nød at lave en dokumentarfilm om de nazistiske dødslejre. Kan man overhovedet fange bare en flig af rædslerne og give dem et udtryk, som er anstændigt over for både ofre og overlevende, og som kan mane til eftertanke og indeholde en nødvendig portion håb? Resultatet af de svære etiske overvejelser blev det godt og vel halv time lange mesterværk *Nat og tåge* (*Nuit et Brouillard*) fra 1956. Resnais løste opgaven som en erindringsstrøm. Et kamerahold besøger de forfaldne barakker i de nu forladte koncentrationslejre. Et spøgelseslandskab, der indfanges i grumsede farver og stilles i kontrast til de tyske soldaters egne registrerende, sort-hvide dokumentaroptagelser af det



Nat og tåge: "Her er ingen smygende eller anonym underlægningsmusik ..."
Foto: DFI Billed- & Plakatarkiv

uvirkelige liv i en verden af konstant rædsel. Poeten Jean Cayrol, som selv på sin krop havde oplevet koncentrationslejrens skyggeunivers, skrev en speak, der både nøgternt og følsomt gav erindringen en autentisk stemme.

Det forekommer i bakspejlet, at Alain Resnais har taget alle de rigtige valg til filmisk at beskrive det ubeskrivelige. Det er stadig en af verdens bedste film, som man, hver gang man ser den, bliver dybt bevæget af. Den undgår bevidst den sentimentale faldgrube og er derfor så mange gange mere følelsesprovokerende. Og det skyldes ikke mindst Hanns Eislers kongeniale musikscore. Igen et helt rigtigt valg.

Her er ingen smygende eller anonym underlægningsmusik, men en pågående og insisterende tonesamling, der kontrapunktisk gør opmærksom på sig selv, og som – med Niels Jensens ord i dennes frem-

ragende bog med den sigende titel *Filmkunst* – "er jo blidere og følsommere des grusommere billederne er for at vise, at menneskets optimisme og håb altid eksisterer i baggrunden".

Det er formidabelt, klogt tænkt og aldrig siden overgået. Filmmusik som både fortolker og i sig selv er bærer af et nødvendigt budskab. Den film og den musik glemmer man aldrig.

NIKOLAJ ARCEL

INSTRUKTØR / MANUSKRIPTFORFATTER / KOMPONIST

Nu er jeg jo både filmmusikfreak og tidligere komponist, så der er mange soundtracks, der ligger og suser i ørekanalerne. På toppen af listen ligger nok Zbigniew Preisners soundtrack til Kieslowskis *Blå*, da det både er hjemsgørende smukt i sig selv og også går genialt i spænd med filmen. Ud over det er jeg fuldkommen til fals for Bernard Herrmann og hans 'efterabere' John Williams og Danny Elfman.

De mestrer den store brede Hollywood-lyd, uden at miste kanten og det gode tema. Herrmann startede en hel ny filmmusikgenre med Hitchcock i f.eks. *North by Northwest* og *Psycho*, og Elfman har tilført den genre magi, mystik og absurdisme i Tim Burton-film som *Edward Scissorhands* og *Batman*.

Williams er min yndlingsinstruktør Steven Spielbergs siamesiske tvilling. Hele konceptet 'Spielberg-film' ville intet være uden Williams storslåede temaer. Hans bedste soundtrack er *Nærkontakt af Tredje Grad*; men for nylig har han også lavet et par geniale stykker musik til *A.I.* ■



Blå: "Zbigniew Preisners soundtrack til Kieslowskis *Blå* er både hjemsgørende smukt i sig selv og går også genialt i spænd med filmen."
Foto: DFI Billed- & Plakatarkiv

Jeppes Kaas startede som skuespiller, men musikken har altid fyldt ligeså meget i hans liv. Derfor virker det ganske logisk, at han i dag har formået at kombinere sine to store passioner, film og musik, i arbejdet som filmkomponist.



Blinkende lygter. Foto: Rolf Konow

AF JAKOB FOG MIKKELSEN

Da producenterne bag gyserklassikeren *Maskernes nat* så filmen for første gang, hadede de den og fandt den ikke spor uhyggelig. Instruktøren John Carpenter blev derfor bedt om at ændre den. Carpenter lagde imidlertid blot nogle ganske simple – men meget uhyggevækkende – synthesizerforløb indover filmen og viste den for producenterne igen et par uger senere. Og denne gang elskede de filmen, som, de troede, var blevet klippet helt om, selvom der var ikke rykket et frame.

Denne autentiske historie bruger Jeppe Kaas til at beskrive, hvordan den rette musik kan spille en helt afgørende rolle i filmoplevelsen. Og det er ikke tilfældigt, at han bruger et konkret eksempel fra filmens verden, for han føler ligeså passioneret for filmen som for musikken.

“Det er filmen, der trækker mig, når jeg komponerer musikken. Jeg sidder helst og spiller direkte til billederne, mens jeg ser dem. Det er en meget umiddelbar måde at arbejde på, som jeg finder meget inspirerende.”

STORE FØLELSER

Jeppes Kaas nævner selv Hitchcocks foretrukne komponist Bernard Herrmann og den storladne John Williams, når han skal pege på nogle af filmhistoriens store komponister.

“Jeg har altid elsket filmens magi og de følelser, den kan vække. Og det er også udgangspunktet i min tilgang til arbejdet med filmmusik. Det er følelser, og det må godt kunne mærkes. Jeg er vild med afslutningsscenen i *ET*, hvor han tager afsked med Elliott,

og John Williams’ 15 min. lange *cue* smukt samler de små ledemotiver sammen til det berømte tema. Den får på alle tangenter, men det er meget smukt og helt i orden i den film, fordi vi jo er i en eventyrverden. Men det er også givet, at det i langt de fleste film ville være helt absurd at bruge så stor musik. Store følelser må aldrig partout blive lig med stor musik. Det varierer fra film til film. Musikken skal altid hænge sammen med filmens udtryk og i mange tilfælde er det virkelig ‘less is more’.

I *Små ulykker* f.eks. prøvede jeg hele tiden at holde igen med musikken for ikke at bryde filmens særlige grundstemning. Der var en skrøbelighed over filmen og i dens personer, som i mange tilfælde ikke behøvede at blive kommenteret eller understreget. Her var der i virkeligheden også tale om store følelser men med små armbevægelser rent filmisk. Og kunsten er så ikke at briste boblen med musikken.

MUSIKKENS ROLLE

For Jeppe Kaas er musikkens funktion også at bidrage til filmens flow.

“I nogle film er det nødvendigt indimellem at ‘hjælpe’ lidt. Skubbe lidt til tempoet, forlænge en følelse eller henlede opmærksomheden på noget osv., og det forsøger jeg så med musikken. At lave film-musik er selvfølgelig et samarbejde med instruktøren, men det er i høj grad også et samarbejde med klipperen. Rytmen er meget afgørende. Jeg arbejder meget med indgange og udgange, og jeg tilpasser musikken på frames. Derfor er en konstant dialog under klipningen også meget vigtig. Jeg kan så få de forskellige gennemklipninger med hjem og gå i gang med ideer, temaer, ledemotiver osv. Men jeg har det klart bedst med først rigtig at gå i gang, når filmen er helt lukket, for jeg ser ethvert lille *cue* i filmen, som en selvstændig komposition, man ikke bare kan skære til og fra efterfølgende. Der er en start og en slutning. Det har aldrig været noget med bare at lave nogen flader.”

FILMENS PRÆMISSER

Jeppes Kaas er bl.a. komponist for Anders Thomas Jensen, der er kendt for sine sorthumoristiske film og underfundige personer. De to har efterhånden fået en fælles forståelse for, hvad musikkens rolle er.

“I Anders Thomas’ film spiller jeg aldrig med på det sjove, for det giver så rigeligt sig selv. Derimod er det historiens grundsubstans – den dybe alvor, der ligger til grund for de vanvittige ting, folk siger og gør i hans film – der er interessant at være med til

at tydeliggøre i musikken. Der er f.eks. en scene i *Adams æbler*, hvor Ivan (Mads Mikkelsen) og Adam (Ulrich Thomsen) sidder på en bænk og snakker. Præsten Ivan siger nogen helt forrykte ting om, at gud er ved at teste os, mens nynazisten Adam sidder og kigger undrende på ham. Isoleret set, og uden musik, er scenen vanvittigt morsom og grotesk. Men det vi ser, er i virkeligheden en præst, der lever i dyb fornægtelse af sin egen ulykke og gemmer sig bag, at det er gud, der tester os, og så nynazisten der bliver stadig mere frustreret over hans fornægtelse. Da det er nynazistens udvikling, vi følger, er det hans frustration, vi bliver nødt til at forstå. Så man er tvistet mellem, hvor ens sympati skal ligge. Der lavede jeg noget musik, som meget subtielt udviklede sig sammen med Adam, men også nogle få gange røg på Ivans alvor. Og de små ting er rigtig interessante at være med til at få frem. Det er virkeligt spændende at arbejde med den slags tvetydighed i musikken og på den måde være “medspiller”.

Andre gange er musikken mere traditionelt opbygget. “I en familiefilm som f.eks. *Min søsters børn* skal musikken ikke være tvetydig. Den skal spille med på handlingen – dvs. den er sjov, når det skal være sjovt, og uhyggelig, hvis det er uhyggeligt. Her følger musikken typisk billederne aktivt og overdriver f.eks. lyde eller udtryk – ‘Mickey-Mousing’, som det kaldes. Jeg arbejder altid på filmens præmisser, uanset om det er en familiekomedie eller et seriøst drama. Jeg har en faglig stolthed, der siger, at der skal være en grund til, vi gør, som vi gør.”

Og Jeppe Kaas spænder vidt. Efter senest at have lavet *Adams æbler* bliver hans næste projekt at komponere musikken til genindspilningen af *Far til fire* ■

JEPPE KAAS Komponist, musiker og skuespiller. Uddannet trompetist fra Rytmisk Musikskole i 1992. Efter større roller i tv-serien *Alle elsker Debbie* (1988 – samt musik), spillefilmene *En afgrund af frihed* (1989) og novellefilmen *Brændemærket* (1991 – samt musik), spillede han i en årrække med bl.a. Ridin’ Thumb, Søs Fenger, Søren Sko og Kasper Winding samt medvirkede på diverse pladeindspilninger. I 1996 bad instruktøren Kenneth Kainz ham komponere musikken til de film, han lavede på Filmskolen. Her mødte han Anders Thomas Jensen, der var medforfatter på Kenneth Kainz’ afgangsfilm. Kort efter lavede han *Valgften* (1998) med Jeppe Kaas som komponist, og siden har de to arbejdet sammen.

UDVALGTE FILM *Adams æbler* (2005) *Forbrydelser* (2004) *De grønne slagtere* (2003) *Små ulykker* (2002) *Grev Axel* (2001) *Min søsters børn* (2001 – samt de to fortsættelser) *Blinkende lygter* (2000) *Kærlighed ved første hik* (1999).

MAGI

og store følelser



MERE BANJO



“Der skal bevæges nogen følelser, hvad enten man arbejder med en pop-plade eller med en film”, siger Halfdan E, der er gået fra at være rockmusiker til at være filmkomponist, men gerne beholder et ben i hver lejr.



Bænken. Foto: Ole Kragh-Jacobsen

Halfdan E tager imod i sit studie på Frederiksberg. Her har han for nylig lagt sidste hånd på musikken til Per Flys *Drabet*.

AF JAKOB FOG MIKKELSEN

De to har arbejdet sammen siden starten af 1990'erne, hvor Per Fly i sin tid på Den Danske Filmskole gav Halfdan E den første opgave som filmkomponist. Herefter er det gået slag i slag over kort- og novellefilm til større og større opgaver for Halfdan E.

“Jeg er gået fra at være rockmusiker til at være filmkomponist med pænt stort F, og jeg er bestemt stolt af mit håndværk. Men jeg vil altid beholde et ben i musiker-/producerlejren også, for der kommer jeg fra, og der henter jeg min inspiration,” siger han.

“Der skal bevæges nogen følelser, hvad enten man arbejder med en pop-plade eller med en film, og jeg arbejder ikke bevidst anderledes, når jeg komponerer til en film. Begge genrer bliver fornyet og holdt i live af de små uventede afvigelser fra normen, så det gælder om at eksperimentere så meget som muligt. Spænd buen og lad det være instruktørens opgave at sige fra.”

Og det sker tit, at hans ideer bliver afvist. Halfdan E griner og nikker, når man spørger, om han må kassere meget.

“Jeg bruger lang tid på at 'skrive mig ind'; men jeg er hele tiden i dialog med instruktøren. Jeg vil gerne ind i arbejdsprocessen så tidligt som muligt. Film-

komponistens lod er ofte, at vi bliver koblet på meget sent i processen og må arbejde med meget stramme deadlines. Det kan være inspirerende at arbejde under pres; men faren er, at man ikke kommer i dybden og får lavet det optimale. Overordnet bestemmer instruktøren selvfølgelig, hvor musikken skal hen, men man skal da udfordre og slås for den skæve vinkel. Som regel ender vi på et kompromis, hvor begge parter får noget med hjem.”

ET SELVSTÆNDIGT LIV

“Da jeg startede med at komponere filmmusik, forstod jeg ikke, hvad alle de klassiske strygere skulle gøre godt for, når der nu er så store muligheder med f.eks. elektronisk musik. Det har jeg dog forstået efterhånden; men jeg kommer nok aldrig til at finde mig godt med et klassisk Hollywood-score som f.eks. *Star Wars* (John Williams, *red.*). Det er ren væg-til-væg tæppe. På den anden side er jeg heller ikke sikker på, jeg har formatet til det, så det passer jo fint,” griner han.

Som musikproducer er Halfdan E vant til at være den, der har det sidste ord; men han foretrækker at få kvalificeret modspil fra kunstneren. Og den position forsøger han også at indtage overfor instruktøren – samtidig er integriteten vigtig: “Filmmusik har sjældent et selvstændigt liv ved siden af filmen; men det vil jeg godt kæmpe for, at den får. Den skal selvfølgelig underbygge filmen uden at stjæle billedet; men idealet er, at den også skal kunne høres som et selvstændigt værk. Nogen gange lykkes det – andre gange ikke. Jeg er personligt meget glad for *Arven*. Der gik det

hele op i en højere enhed, og det lykkedes at give musikken en helstøbt og original tone uden at tage pippet fra filmen.”

FLERE EKSPERIMENTER, TAK

Selvom Halfdan E efterhånden er et etableret navn i filmbranchen, forsøger han at undgå at blive låst fast i en bestemt kategori eller genre.

“Problemet med konventioner er, at man på et eller andet tidspunkt keder sig. Jeg synes, det er en fantastisk udfordring at finde nye og overraskende måder at gøre det samme på. Dansk film har haft godt af dogme-projektet; men det er som om tiden har stået stille på musikfronten. Det er stadig de samme oldgamle virkemidler, vi bruger: Er det muntert, skal det være dur, er det, sørgeligt, så skal det være mol, og temaet skal spilles på klaver med rumklang! Hvorfor dog det?”

Jeg elsker selv musik, der er skævt og træder i karakter. Ennio Morricone og Nino Rota f.eks. – det er der vi skal hen. Brug da en banjo indimellem! Beatles skrev fantastiske sange; men det var ligeså meget instrumenteringen og den kreative brug af studiet, vi husker dem for, og det måtte der godt være lidt mere af i filmmusikken.”

Halfdan E har for nylig været med til at lave musik til den svensk-finske *Populärmusik från Vittula*, og den oplevelse har givet mod på mere. “Det er altid inspirerende at møde nye mennesker med anderledes holdninger, og jeg vil meget gerne arbejde mere i udlandet. Min drøm må være at lave musik til en David Lynch-film. Han bruger musikken på en helt fænomenal måde, langt bedre integreret i filmene, end man normalt ser.

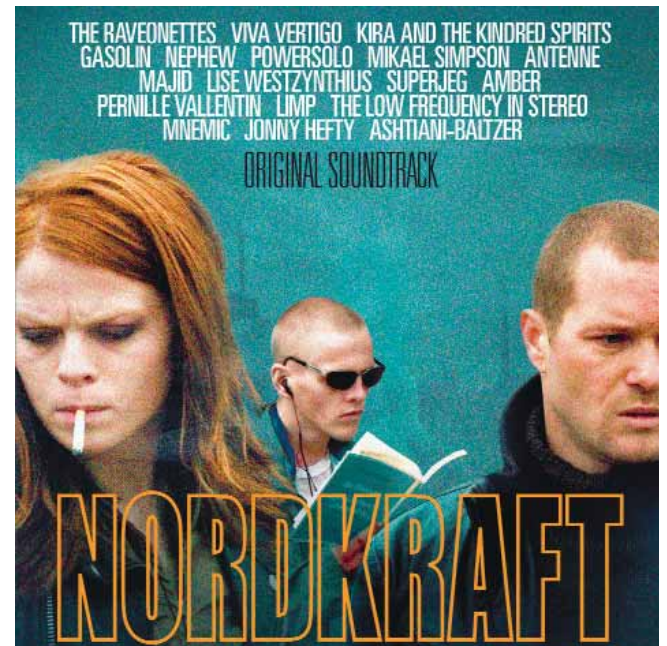
Halfdan E's næste filmprojekt bliver dog den danske komedie *Lotto*, instrueret af Peter Schrøder. Inden har han planer om at samle og videreudvikle et udvalg af kompositionerne fra Per Flys trilogi og udgive dem i løbet af efteråret. Og der er nok at arbejde med.

“Der er vel et sted mellem 25-35 stykker musik i hver af de film, hvoraf nogle selvfølgelig er variationer over det samme tema. Men der er lagt mange kreative kræfter i musikken, og jeg er stolt af at have været med til at lave Pers trilogi. Derfor skal det selvfølgelig udgives. Det er jo også mit hjertebarndom,” slutter Halfdan E ■

HALFDAN E Født 1965. Komponist, producer og musiker. Uddannet bassist fra Rytmsk Musikkonservatorium i 1991. Har bl.a. spillet med Gangway, Laidback og Poul Krebs samt produceret TV-2, P. Belli og T. Trier. Ud gav i 1993 den Grammyvindende *Glad i Åbningstiden* sammen med Dan Türell. Han blev bedt om at lave musikken til en af Per Flys filmskolefilm; senere til hans afgangsfilm fra Den Danske Filmskole, *Kalder Katrinel*, han har lavet musikken til alle hans film siden.

UDVALGTE FILM *Drabet* (2005) *Store Planer* (2005) *Populärmusik från Vittula* (2004) *Tintin et Moi* (2003) *Arven* (2003) *Okay* (2002) *Monas verden* (2001) *Bænken* (2000) *Fanny Farveløs* (1997) *Sinans bryllup* (1997).

To af det seneste års danske premierer har skabt nytænkende og anderledes soundtracks. FILM har talt med folkene bag soundtrackene til *Pusher II* og *Nordkraft*.



LYDEN AF UNDERGRUND

AF JAKOB FOG MIKKELSEN & MALENE LOHMANN

Under arbejdet med soundtracket til *Pusher II* gik Universal Music helt nye veje for at skabe et soundtrack, der understøtter filmens rå miljø.

Kreativ manager på Universal Music, Henrik Gregersen, fik ideen til et dynamisk samarbejde mellem musikmagasinet Gaffa, musik-sitet MyMusic og instruktøren Nicolas Winding Refn.

Jagten på autenticitet fik ham til at orientere sig mod den danske musikundergrund. "Musikken skulle lyde som de eksisterende, filmen handler om," forklarer han.

Henrik Gregersen spurgte sig selv: "Hvordan er lyden af undergrund?" Og han fandt ud af, at svaret fandtes i byens garager og øvelokaler. Musikbladet Gaffa var oplagt som mediet, der kunne skabe kontakten. Gennem en artikel i bladet og en annonce på sitet MyMusic blev interesserede bands opfordret til at bidrage med musik til *Pusher II*. Alt det praktiske foregik over nettet. De interesserede bands blev informeret om filmens handling samt vilkårene for at deltage, og de kunne derefter uploade deres bud i MP3 format. Det blev til over 600 på blot én måned.

"De fik en chance for at blive hørt. Konceptet havde et skær af "reality", men for os var det vigtigt, at vi fandt den ægte lyd, som kun findes i det musikalske vækstlag. Forudsætningen var, at de ikke allerede var kendte navne på den danske musikscene, og at de ikke havde pladekontrakter eller -udgivelser bag sig. Vi fik hurtigt en lang række kvalificerede bud fra hele landet at vælge ud fra. Musikken var gennemgående dystre og passede

godt til filmens univers," fortæller Henrik Gregersen.

Et panel bestående af Peter Peter (tidl. Sort Sol-guitarist og manden bag musikken til *Pusher I*), MyMusic og Gaffa sorterede og systematiserede alle de indkomne numre. Nicolas Winding Refn udvalgte efterfølgende musikken til filmen sammen med filmholdet.

"Det var en ny, spændende og meget kreativ måde at lave et soundtrack på. Resultatet blev meget bedre, end hvis vi havde hyret en komponist til at beskrive et miljø, han aldrig havde været en del af," konstaterer Henrik Gregersen.

Pusher II soundtrack'et har solgt omkring 1000 eksemplarer. Ifølge Hans Sørensen, marketing manager for jazz, klassisk og soundtracks på Universal Music, er tendensen, at salget af soundtracks generelt er faldende på verdensplan. Den primære årsag er det eksplosive dvd-marked. I stedet for at købe cd'en, venter folk på dvd'en, som efterhånden kommer ganske få måneder efter, at filmen har biografpremiere.

Soundtracks til danske film sælger typisk et par tusinde eksemplarer. Undtagelsen i nyere tid er *Den eneste ene*, som solgte mere end 115.000 eksemplarer ifølge pladeselskabet BMG.

"Det er nok ikke realistisk at regne med noget tilsvarende igen. En øget fokusering på danske soundtracks og villigheden til at tænke anderledes kan dog være med til at hæve ambitionerne. Under alle omstændigheder er det positivt, at der forsøges noget nyt på området," mener Hans Sørensen ■

Den danske afdeling af Universal Music udgiver 15-20 soundtracks om året - heraf er ca. 5 danske. På verdensplan har selskabet flere udgivelser end noget andet pladeselskab.

FRUGTBART SAMSPIL

Det lille pladeselskab Crunchy Frog har dannet underselskabet Crunchy Frog Soundtracks i forbindelse med udgivelsen af soundtracket til *Nordkraft*.

AF MALENE LOHMANN

Der har hersket en vis berøringsangst over at udgive soundtracks i dele af musikbranchen. Det havde man også hos Crunchy Frog. Men samarbejdet om *Nordkraft* har været en så positiv oplevelse, at de ikke afviser at kaste sig ud i et lignende projekt igen. Det er underselskabet Crunchy Frog Soundtracks, der sammen med Nimbus Film står bag udgivelsen af filmens soundtrack.

“Man går ikke ud af biffen uden at have lagt mærke til musikken – om man så kan li’ den eller ej”, siger Søren Henriques Ferdinandsen fra Crunchy Frog, der ikke tidligere har udgivet soundtracks.

“Det var en chance, vi bare måtte gribe,” fortæller Søren Henriques Ferdinandsen. “Samarbejdet med Nimbus opstod spontant. Egentlig forsøgte vi blot at placere bandet Learning from Las Vegas på filmens lydspor, da et af bandmedlemmerne efter sigende er bi-figur i romanen. Nimbus viste imidlertid i stedet interesse for andre af vores bands. Der opstod en god kontakt, og det førte til udgivelsen af *Nordkraft* Original Soundtrack.”

Samarbejdet med Nimbus foregik indenfor en stram tidsramme. “Nimbus gav os en kvalitativ liste, hvor de enkelte numres andel af filmen var opgjort i procent. Der gik kun få måneder, fra vi fik opgaven, til pladen var på gaden. Trods det hæsblæsende tempo, forløb det hele uden problemer. Meta Louise Foldager, produceren på *Nordkraft*, gav os frie hænder til at udvælge hvilken musik, der skulle med på pladen. Vi valgte primært ud fra, hvad vi kunne lide, men tog selvfølgelig også hensyn til musikkens placering i filmen. Og meget blev valgt fra. Der blev f.eks. ikke plads til filmens score.” Opskriften på et velfungerende samarbejde er enkel, iflg. Søren Ferdinandsen:

“Film og musik skal spille sammen. Arbejdet med *Nordkraft* var en behård udvælgelse. Det er mere et håndværk end en skabende proces. Tendensen er, at filmenes originale kompositioner fylder mindre på soundtrackene end tidligere. *Den eneste*

ene er et enestående tilfælde, hvor den originale musik udgør en helt selvstændig plade. Jeg er imponeret over, at den ramte plet med så mange nye sange.”

“Vi havde et fantastisk godt samarbejde med Nimbus Film,” understreger Ferdinandsen. “Nimbus og Crunchy Frog har samme ‘Vi-kan-selv-ånd’. Vi har lært meget – begge veje – om hinandens brancher. Man kan med fordel samarbejde på tværs med markedsføring, videoer og singler. Alt er forløbet problemfrit. Det beviser, at de her to meget stærkt etablerede systemer godt kan tale sammen, selvom sproget og sprogbrugen er vidt forskellige. Filmbranchen er bedre organiseret og velordnet. Skellene mellem uafhængige og ikke-uafhængige selskaber er ikke så skarp som i musikbranchen, hvor afsender i alle led skal føle fuld egenkontrol over produktet.”

Om årsagen til, at Crunchy Frog oprettede et underselskab, fortæller Ferdinandsen: “Det var for at trække en streg i sandet. Kompilations er ikke en beskæftigelse for Crunchy Frog, men for Crunchy Frog Soundtracks. En kompilation er musik sammen sat uden nogen nødvendig sammenhæng, og kompilations er nærmest stigmatiserede som dårlig smag.”

“Det er, som sagt, mere et håndværk end en kunstnerisk proces. Desuden er 80 % af musikken på *Nordkraft* ikke fra vores pladeselskab, så det ville ikke være fair, hvis Crunchy Frog stod som afsender.”

“Vi ved endnu ikke om Crunchy Frog kommer til at udgive flere soundtracks. Måske bliver *Nordkraft* vores eneste nogen-sinde, måske venter der mange spændende projekter forude. Vi har ikke selv været opsøgende endnu, og vi skal lige puste ud efter arbejdet med *Nordkraft*,” slutter Søren Henriques Ferdinandsen ■

CRUNCHY FROG blev grundlagt 1994 af bandet Thau. I dag har de fire fuldtids-ansatte. Crunchy Frog Soundtracks blev dannet i 2005 i forbindelse med udgivelsen af *Nordkraft*. *Nordkraft* Original Soundtrack solgte over 2000 eksemplarer på den første måned.

Jens Jørn Spottag, Kim Bodnia og Jakob Cedergren kører i hundeslæde og taler inuktikut i frostgrader ned til minus 50°. FILM har talt med de danske producere på spillefilmen, *The Journals of Knud Rasmussen*, om at indspille film 250 km nord for Polarcirklen.

HUNDESLÆDE, INUKTITUT OG 50° KULDE



Cast og crew fra settet i Igloolik, april-maj 2005. Foto: Oana Spinu

AF IBEN ALBINUS

Fra Kastrup flyver man til London, hvor man skifter fly til Montreal. Fra Montreal går rejsen til Ottawa, hvorfra man flyver videre til Iqaluit, der er hovedstaden i det arktiske område Nunavut. Her mellem-lander man for at tage et meget lille fly til Igloolik – to dages flyrejse er intet imod, hvor langt der var til den lille arktiske by på den danske opdagelsesrejsende, Knud Rasmussens, tid.

For det danske filmhold, der tilbagelagde turen for at deltage i den dansk-canadiske co-produktion *The Journals of Knud Rasmussen* i foråret, var afstanden imidlertid stor. Både i kilometer og kulturelt. Og det kom der en anderledes filmoplevelse ud af for filmens danske skuespillere og de to producere, Elise Lund Larsen og Vibeke Vogel fra Barok Film.

Historien begynder i 2001, da de to canadiske filmfolk bag selskabet Isuma Productions, Zacharias Kunuk og Norman Cohn, vinder prisen for bedste film ved Toronto Film Festival og Camera D'Or i Cannes for deres film *Atanarjuat - The Fast Runner* – filmatiseringen af en mytisk legende, som har overlevet mange generationers mundtlige overleveringer. Filmen er den første, der er indspillet udelukkende på sproget inuktitut, canadisk inuits svar på grønlandsk.

Det udløste ikke kun et bredt kendskab verden over til de to filmskabere, der laver alle deres produktioner med autenticiteten som en helt afgørende forudsætning og med lokale beboere og i spartanske rammer, hvis man kan sige det om naturen. Isuma Productions

hører til de største filmselskaber i Canada, hvad angår international gennemslagskraft, og efter succesen med *The Fast Runner* gav Telefilm Canada dem seks millioner kroner til nye projekter.

Blandt de manuskripter, de gik i gang med, var *The Journals of Knud Rasmussen*, som Norman Cohn sendte til Vibeke Vogel på det danske produktionsselskab, Barok Film. For at få filmen til at fremstå så autentisk som muligt, skulle Knud Rasmussen og hans følge, der 'opdager' arktisk Canada, spilles af danskere og grønlandere.

Zacharias Kunuk er inuit. Norman Cohn er fra New York, men har de sidste 20 år boet både i Montreal og Igloolik. Han har kendt Vibeke Vogel, siden de for en del år tilbage samarbejdede om at vise Isuma's produktioner i videogalleriet i Huset i København. Og han vidste, at filmselskabet i Valby var i gang med at indspille en film om Grønland med Anne Wivel som instruktør.

Barok Film leverer 20 % af filmens samlede budget, svarende til omkostningerne forbundet med den danske og grønlandske medvirken; i alt 7 spillere, udstyr og rekvisitter, foruden hjælpen fra en klipper og de to producere Vibeke Vogel og Elise Lund Larsen.

"Det var oplagt, at vi skulle være med. Vi blev forført af tanken om at lave en film, der tematiserer menneskers tab af et verdensbillede," siger Vibeke Vogel. Her er det danskerne, Knud Rasmussen og de mænd, der følger ham, Peter Freuchen og Therkel Mathiassen, der er de fremmede.

Filmen tager udgangspunkt i Knud Rasmussens

bøger fra 5. Thule ekspedition, hvor de tre danskere og fire grønlandere krydser området i årene 1921 til 1924. På det tidspunkt har de canadiske inuit haft ganske lidt kontakt med den vestlige verden. Det er især mødet med ändemaneren Aua og hans familie, der optager Zacharias Kunuk og Norman Cohn.

"Den slags film er vigtige for, at vi ikke tror, at den vestlige måde at se verden på, er den eneste sandhed," siger Vibeke Vogel, der selv oplevede det som en stor omvæltning at komme til Igloolik. Allerede i marts tog hun derop for at hjælpe med at sætte produktionen i gang.

"Det er første gang, jeg har været så fremmed i en kultur. Da jeg ankommer, virkede verden, som jeg kender den, pludselig som en abstraktion," siger hun og beskriver stedet som en hvid verden, der strækker sig så langt, øjet kan se. Som en klase vindruer på et endeløst hvidt tæppe ligger byen med sine 1200 indbyggere, en butik og to restauranter, fortæller Vibeke Vogel: "Man kommer konstant til at grine sådan et sted, for man føler sig så uendeligt lille."

Solen går ned ved ellevetiden om aftenen, men det bliver aldrig helt mørkt. Løse hunde går omkring, og dem skal man ikke klappe, for de er pensionerede slædehunde, ikke kæledyr. Der er næsten ingen biler, og snescootere og hundeslæder står for transporten til den lille filmby, der er bygget op af igloer ti kilometer uden for byen – på passende afstand af scooterlarm.

Vibeke Vogel gør klar til, at de danske skuespillere skal komme; men hun får besked på af Isuma Productions, at de ikke behøver at føle sig alt for godt



Cast og crew fra settet i Igloolik, april-maj 2005. Foto: Oana Spinu

hjemme. Knud Rasmussen spilles af Jens Jørn Spottag, hans venner Therkel Mathiassen og Peter Freuchen af henholdsvis Jakob Cedergren og Kim Bodnia. Det er vigtigt, at deres møde med inuit bliver præget af de fremmedgørende følelser over for den nye og anderledes kultur. Man kan kalde det Method acting Igloolik style.

Den udfordring møder producerne også, og Elise Lund Larsen fortæller, hvordan hun har måttet kæmpe mod sin trang til faste tidspunkter på de daglige call sheets.

“De arbejder på en helt anden måde end os. Der er styring på; men man ser det ikke, og der bliver sagt utroligt lidt. Det er meget anderledes, når man er vant til at arbejde på et dansk set, hvor man arbejder efter tidsplaner, og det er ens job at have kontrollen,” siger hun.

Når Norman Cohn og Zacharias Kunuk arbejder, bliver scenen sat i gang, alle indtager deres rolle, og kameraet kører. Det var en udfordring for dem, siger Elise Lund Larsen og nævner en scene, hvor der udspiller sig en fest. Zacharias Kunuk peger uventet kameraet på Jakob Cedergren og opfordrer ham til trommedans. Uden for manuskriptet. Pointen er at få en reaktion, der kan matche Therkel Mathiassens, som den oprindeligt ville have været.

“Det ser ud til, at der kommer noget rigtig godt ud af den metode,” siger Elise Lund Larsen. Isolationen i det høje nord, improvisationerne og de lange takes var krævende for danskerne, ligesom de nogle gange

iskolde nætter i *campen*, da filmholdet rykkede ud på isen for at filme, var svære at udholde. I hård blæst sænker termometret sig så langt ned som til 50 frostgrader. Og man må ikke gå for langt væk fra de grønne militærtelte, hvor filmfolkene bor i grupper, for der er ulve på disse kanter. Den største prøvelse for skuespillerne var imidlertid hverken kulden, sælskindskamikkerne eller kunsten at køre på hundeslæde. Det var at lære sproget.

“Inuktikut er helt fremmed for os. Skriftsproget består af en masse figurer, for eksempel en trekant med tre bølger under og en cirkel, og så har du en sætning. Det var en stor udfordring især for Jens Jørn Spottag, der som Knud Rasmussen skulle tale sproget rigtigt godt,” siger hun.

I filmen bliver der talt tre sprog – inuktikut, dansk og engelsk, men kommunikationen omkring optagelserne var begrænset. “Ude i campen har man hverken computer, printer eller mobiltelefon. Man lærer at kommunikere med så få midler og så kort og præcist som muligt. Det kan faktisk lade sig gøre også med et filmhold på 60 mennesker,” siger Elise Lund Larsen.

På trods af kulturforskellene ser hun kun fordele ved koproduktioner som *The Journals of Knud Rasmussen*. Barok Film har tidligere samarbejdet med andre lande om titler som Anne Wivels *Grønland* og Dorthe Høeg Brasks *Duften af Beirut*, der begge får premiere i år. Og det bliver langt fra sidste gang, at det fem år gamle filmselskab involverer sig i udenlandske projekter.

“Det har været utroligt lærerigt at arbejde sammen med inuit. Vi danskere og de top-rutinerede canadiske filmfolk, der deltog fra Montreal, var nødt til at smide noget rutine, for ikke at gå i panik. Vi var nødt til at koncentrere os om filmen fra optagelse til optagelse. Og det var ikke dårligt” ■

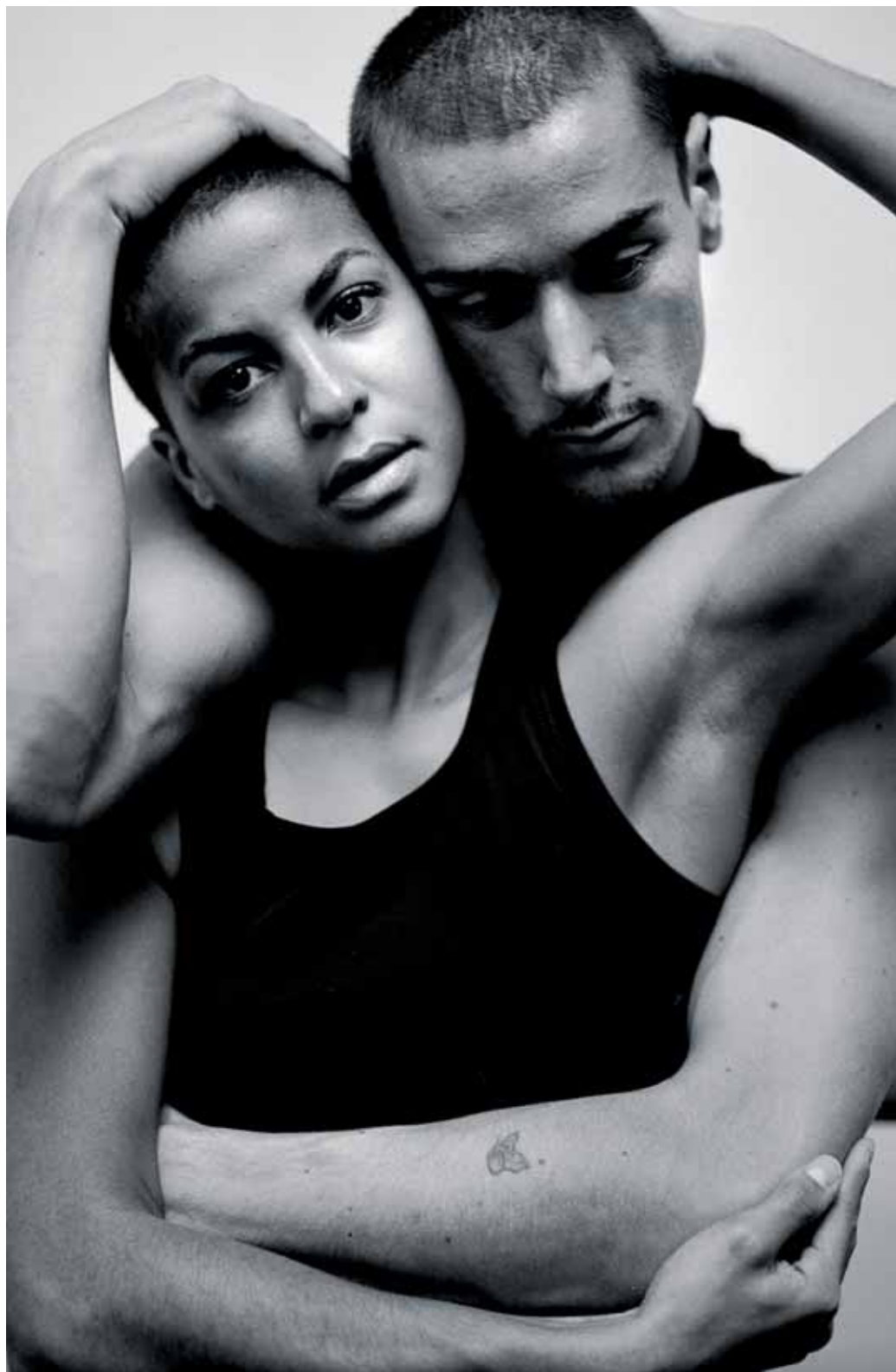
THE JOURNALS OF KNUD RASMUSSEN er en episk tragedie, som finder sted i Igloolik i 1920'erne. Vi følger den sidste store åndemaner og hans smukke, stædige datter kæmpe for at overleve i en tid, hvor civilisationen langsomt vinder indpas, og hvor gamle traditioner og kulturer møder kristendommen og nye måder at tænke og leve på. Samtidig foretager Knud Rasmussen (spillet af Jens Jørn Spottag) sin 5. Thule ekspedition, som netop bringer ham til Igloolik. Med sig har han sine to venner, Therkel Mathiassen og Peter Freuchen (spillet af hhv. Jakob Cedergren og Kim Bodnia). Hold og spillere er sammensat af folk fra Igloolik, Montreal, København og Qaanaq.

MEDVIRKENDE Pakak Innukshuk, Leah Angutimarik, Neeve Uttak, Samuelie Ammaq, Abraham Ulayuruluk, Peter-Henry Arnatsiaq, Sofie Danielsen, Piuaitsaq Petersen, Pierre Lebeau, Jakob Cedergren, Jens Jørn Spottag og Kim Bodnia **INSTRUKTØRER** Zacharias Kunuk og Norman Cohn **MANUSKRIFT** Zacharias Kunuk og Norman Cohn **SCENOGRAF** Charlotte Beck **PRODUCERE** Norman Cohn, Zacharias Kunuk, Vibeke Vogel og Elise Lund Larsen **PRODUKTION** Isuma Productions, Barok Film **FORVENTET PREMIERE** 2006

THE JOURNALS OF KNUD RASMUSSEN er Barok Films anden spillefilm. I Canada lanceres den af Alliance Atlantis, i Skandinavien af SF Film A/S og internationalt af Isuma Distribution International.

International finansiering - hvor svært kan det være? Det kan faktisk være ret svært, og nogle gange nærmest ikke umagen værd, hvis man skal tro diskussionen under DOK 2005. Positive eksempler var der dog også, og en af konklusionerne var, at selv om international finansiering er stærkt ressourcekrævende, kan det betale sig, hvis projektet er unikt - dvs. hvis filmen ikke lige så godt kunne være lavet et andet sted eller af en anden instruktør.

HVOR SVÆRT KAN DET VÆRE?



AF LARS MOVIN

Det går godt for dansk dokumentarfilm. Det er ikke bare den danske spillefilm, der rider på en bølge af succes, også dokumentarismen er inde i en positiv spiral: Talentmassen vokser, finansieringsmulighederne synes langt hen ad vejen at være til stede, publikum udviser interesse, og mange danske titler vækker opmærksomhed på udenlandske festivaler. Men fortsat succes forudsætter et stabilt kvalitetsniveau, og kvalitet forudsætter penge. Hvis de gode takter skal holdes ved lige og udmønte sig i en fortsat stigende interesse for danske dokumentarfilm, skal de fortælle-mæssige redskaber skærpes, og såvel finansierer som producenter og instruktører skal være villige til at satse stort.

Det er her, international finansiering kan komme ind i billedet. For at få dokumentarfilm op på et niveau, hvor de kan tiltrække større publikumsinteresse, både i og uden for biograferne, eller hvor de kan foldes ud som attraktive features eller serier i tv, er det i stigende grad nødvendigt med udenlandske penge.

Penge er dog ikke alt. Henrik Veileborg, DFI's udviklingschef for kort- og dokumentarfilm, sagde således forud for DOK 2005-seminaret om international finansiering, at målet med at tage emnet op ikke bare var at forøge den internationale finansieringsandel af danske dokumentarfilm.

Hensigten var snarere at skabe en større og mere nuanceret forståelse af, hvad international finansiering betyder i kunstnerisk og produktionspraktisk forstand: Hvad skal man forvente, når man begiver sig ud på det internationale marked - fordele og ulemper, muligheder og farer - og hvad kan det have af betydning for, hvilke projekter der overhovedet egner sig til international finansiering?

Veileborg indledte med at konstatere, at DFI's statistikker over dokumentarfilmproduktionen de seneste fem år viser en stigning i den samlede budgetværdi fra 49 til 62 mio. kr. - og at den udenlandske andel af pengene samtidig er stigende. Men, slog han efterfølgende fast, det betyder ikke, at international finansiering nødvendigvis altid er relevant.

Inden man som producent kaster sig ud i det komplicerede internationale netværk af *commissioning editors*, udenlandske fonde og filminstitutioner, etc., er det vigtigt at gøre sig klart, hvilke distributionsmæssige, tidsmæssige og kunstneriske konsekvenser det kan have. Er man som instruktør villig til at lade en række forskellige personer have indflydelse på filmens form og indhold? Er man villig til at levere en film i op til tre eller fire versioner? Og er man som producent villig til at lægge de fornødne ressourcer i at forsøge at få potentielle udenlandske partnere i tale - uden garanti for at pengene kommer ind igen?

Kort sagt: Selv om international finansiering i mange tilfælde kan være med til at løfte et projekt - for eksempel fordi man får kompetente øjne på filmens emne og form udefra - er de udenlandske penge ikke 'gratis'. Så med mindre man i forvejen har de gode kontakter, eller der er tungtvejende grunde i det konkrete projekt, bør man tænke sig om to gange.

REALITETSSANS OG TÅLMODIGHED

Ovenstående betragtninger blev yderligere belyst af fire case stories. Vibeke Vogel fra Barok Film talte om *Moving North*, en antologi af korte dansefilm produceret med penge nogenlunde ligeligt fordelt på tv-stationer og filminstitutioner i de fem nordiske lande. Mikael Opstrup fra Final Cut fortalte om Lars Johanssons snart biografaktuelle *Den tyske hemmelighed*, et ambitiøst projekt med en lang række involverede parter: DFI, SFI, DR1, YLE, ZDF-Arte, Eurimages, TV2 Norge, Nordisk Film- & TV Fond m.fl. Lise Lense Møller underholdt med en hårrejsende beretning om et ekstremt projekt om en politisk flygtning fra Afrika, som siden 1998 har rumsteret i hendes produktionsselskab, og som ikke blot har sendt hende rundt i den internationale film- og tv-verdens kringelkroge, men også har trukket både producent og filmhold ind i en langt fra

Forrige side: Vibeke Vogel fra Barok Film talte om Moving North, en antologi af dansefilm produceret med penge nogenlunde ligeligt fordelt på tv-stationer og filminstitutter i de fem nordiske lande. Her er det Urge af Ulrik Wivel (2003). Foto: Noam Griegst

Mikael Opstrup fra Final Cut talte om Lars Johanssons snart biografaktuelle Den tyske hemmelighed, et ambitiøst projekt med en lang række involverede parter: DFI, SFI, DR1, YLE, ZDF-Arte, Eurimages, TV2 Norge, Nordisk Film & TV Fond m.fl. Foto: Privat



ufarlig historie med tråde dybt ind i afrikanske mafiakredse og højt op i Ugandas politiske system.

Endelig delte Karoline Leth fra Zentropa Real ud af sine erfaringer med som dansk producent at kaste sig ind i et projekt med en israelsk instruktør.

Fælles for de fire oplæg var indtrykket af, at international finansiering ofte er indsatsen værd; men at det forudsætter realitetssans, og at det sjældent er en dans på roser.

Et hovedproblem er, at det ofte tager uforholdsmæssig lang tid at få aftalerne på plads. Der skal ventes på de relevante pitching-sessions på festivaler rundt om i verden, først og fremmest IDFA i Amsterdam og Nordisk Panorama, flere støtte-givere har kun ansøgningsfrist én eller få gange om året, osv.

Dernæst blev det bemærket, at den finansieringspraksis, visse fonde og institutioner følger, er ude af trit med den teknologiske udvikling, forstået på den måde at det med de moderne digitale camcordere er blevet almindeligt at gå i gang med optagelserne, parallelt med at finansieringsprocessen pågår – og nogen gange før den overhovedet er kommet i gang. Dette kan være formålstjenligt i forhold til den virkelighed, der skildres; men nogle finansierer er formelt udelukkede fra at engagere sig i et projekt, hvis optagelserne er gået i gang (her tænkes specielt på Nordisk Film- & TV Fond og Media+). Et andet aspekt af samme problematik er, at man på nogle tv-stationer er af den opfattelse, at man ikke skal støtte med så meget, hvis filmen allerede er lavet.

Dernæst bør man være opmærksom på, at det i forhold til visse kommercielle tv-stationer i udlandet nærmest kan være en ulempe at have offentlige støttemidler med hjemmefra.

Tankegangen er, at hvis et projekt har brug for støttemidler, er det formodentlig ikke godt (læs: kommercielt) nok.

UNIQUE SELLING POINTS

Endelig skal man som ny eller mindre producent være beredt på ekstra vanskeligheder, idet leveringssikkerhed er et nøglebegreb på det internationale marked. Historien skal naturligvis være god (original og internationalt appellerende), og instruktøren skal være kompetent, men netop på grund af kravet om leveringssikkerhed hviler meget i sidste ende ofte på producentens gode navn og renommé.

I denne forbindelse taler man om et projekts *Unique Selling Points*: Det kan være *access*, (at man har en særlig adgang til de mennesker, det miljø eller den institution, filmen handler om); det kan være instruktørens eller producentens *track record*; eller det kan være, at instruktøren eller producenten har særlige forudsætninger for at lave netop den film. Har man for eksempel de eksklusive rettigheder til at filme tribunalet mod Milosovic, er det et *Unique Selling Point*, der kan bane vejen for international finansiering.

I sidste ende handler det dog ofte om personlige relationer. Som det blev bemærket af en af branchens erfarne aktører, Karolina Lidin (leder af Filmkontakt Nord), så forudsætter international finansiering ikke mindst, at man er villig til at tage på talrige rejser rundt i verden for at møde de mulige finansierer ansigt til ansigt. Det handler om at kende aktørerne personligt, at skabe et netværk, konstaterede Lidin – hvorefter hun citerede en *commissioning editor* for at sige: “You are not pitching a project, you are pitching a relationship.”



Har man for eksempel, som den danske producer Mette Heide, de eksklusive rettigheder til at filme tribunalen mod Milosovic, er det et Unique Selling Point, der kan bane vejen for international finansiering. Foto: Polfoto/AFP

Med de ord in mente er der ikke noget at sige til, at flere af de mindre producenter i salen ømmede sig over, at det var for ressourcekrævende at søge international finansiering. Og skulle man konkludere noget på denne del af seminaret, kunne det være, at det kun i relativt få tilfælde vil kunne svare sig at søge international finansiering til et enkelt filmprojekt. Hvilket fik Mikael Opstrup til at pege på det problematiske i, at der er for mange små producenter på den danske scene. (Dette blev da også bekræftet, da Henning Camre i dagens afsluttende oplæg luftede følgende statistik: DFI's seneste 61 dokumentarfilm er produceret af 41 forskellige producenter.)

Skal filmene hæve sig til et niveau, hvor det giver mening med eksempelvis biograflancering og international distribution, har vi brug for færre store og mere erfarne producenter. Producenter, der har volumen til – som Lise Lense Møller bemærkede det – at skelne mellem *quality investment* og almindelig investering; altså producenter, der har råd til *også* at lave de prestigebetonede film for at pleje profilen og blive på landkortet.

Karolina Lidin rundede af: International finansiering bør aldrig søges blot for pengenes skyld.

SLET IKKE SÅ RINGE ENDDA

Skulle ovenstående have taget modet fra nogen, må vi ile med at rapportere fra DOK 2005's sidste session, hvor Henning Camre og Jørgen Ramskov luftede deres optimisme med hensyn til dokumentarfilmens placering i det forestående filmforlig. Optimismen går på, at opfyldelsen af målsætningerne fra det foregående filmforlig (170-80 færdige produktioner i

perioden 2003-06), sammenholdt med rigtig pæne publikumsstatistikker, udgør et godt udgangspunkt for at opnå et tilsvarende niveau for den offentlige filmstøtte i den kommende periode. Camre gav udtryk for, at den nuværende produktionsrate virker rimelig, men tilføjede, at han fremover kunne tænke sig en større diversitet i form af en øget polarisering i budgetterne – forstået således, at mens DFI's nuværende støtte til dokumentarfilm i dag gerne ligger mellem 500.000 kroner og en million (med et gennemsnit på 700.000), må gennemsnittet gerne opretholdes, men yderpunkterne trækkes længere ud i begge retninger. Altså flere store satsninger og flere helt billige eksperimenter.

Vedrørende satsningen på biografrettede dokumentarfilm kan man konstatere, at effekten heraf primært har været en generel synliggørelse af genren. Samler man publikumstallene for alle sidste års dokumentarfilm i biografen, svarer de nogenlunde til tallene for en middelstor spillefilms første weekend. Biografeksponeringen må med andre ord ikke bruges som målestok for dokumentarfilm. Til gengæld viser statistikkerne for sidste år, at DFI-støttede dokumentarfilm blev set af 18 millioner mennesker på tv og var genstand for 400.000 udlån via bibliotekerne. Målt på den måde ses danske dokumentarfilm af flere end danske spillefilm ■

DOK 2005 / 18. APRIL / CINEMATEKET

DFI's DOK-seminarer har hidtil været afholdt i forbindelse med Odense Film Festival hvert år i august. Fremover er det tanken, at Cinemateket skal danne ramme om DOK-arrangementerne.

KUNSTEN AT BRÆNDE IGENNEM



“En pitch er ikke filmen, og den er ikke ens person. Den er en selvstændig størrelse og skal kunne stå for sig selv, og det kan betale sig at tilegne sig nogle redskaber, så man er bedst muligt rustet til at få andre med på ens idé,” siger Karoline Leth.

AF EVA NOVVRUP REDVALL

Hun er lettere speedet, da hun tropper op på Vesterbro for at fortælle om sit arbejde med at lære folk at pitche. Telefonen har glødet hele dagen, for det er sluppet ud, at Zentropa Real, som hun er daglig leder af, har fået lov til at filme på Christiansborg. Dagen er gået med at besvare henvendelser fra medierne og formidle tankerne bag Christiansborg-projektet.

Forpustet konstaterer hun, at hun netop i dag har nydt ekstra godt af sin pitching-erfaring. Hun har kort præsenteret projektet igen og igen. Som sig selv. Med konkrete og klare formuleringer. Og med en bevidst intention om at lade den begejstring, som driver projektet – og som efter hendes mening har været udslagsgivende for tilsagnet fra Christiansborg – brænde igennem.

For Leth er det de to centrale elementer, når man skal pitche: At man trods pres og nervøsitet kan være sig selv, og at man lader sin egen begejstring drive præsentationen – frem for at forsøge at give folk det, man tror, de vil have. Det kan tit være svært, hvis man f.eks. skal stå frem på et af de store filmmarkeder på en international festival og ved, at de næste fem minutter afgør, om man kommer til at lave sin film. Derfor er der al mulig grund til at arbejde med den svære disciplin, som efter hendes mening er en genre for sig.

KAROLINE LETH ER TIDLIGERE JAZZSANGER og underviste i flere år som stemmecoach, inden hun satte fokus på pitching. I 1999-2004 var hun ansat ved Den Danske Filmskoles TV-uddannelse, hvor hun bl.a. underviste skolens elever i at pitche. Senest har hun undervist manuskriptforfatterne på Talentudviklings symposium *Forfatterne sætter dagsordenen*, så de bedst muligt kan få deres ideer ud over rampen.

I forhold til at pitche ser Leth sin baggrund i musikken som en stor fordel, fordi en pitch i høj grad handler om stemme og krop. Som hun siger, er 80 % af det udtryk, der rammer modtageren i en mundtlig formidlingssituation, stemme og krop, mens 20 % er indholdet. En pitch starter derfor langt inden, man åbner munden.

“Man aflæser det menneske, der kommer frem, og derfor er man nødt til at tænke stemme og krop ind i en præsentation. Hvis et menneske føler sig utilpas, aflæser man det. Og man aflæser personen, inden vedkommende overhovedet har sagt noget. Derfor betyder det f.eks. meget, hvordan man kommer ind. Folk glemmer tit, at det er der, de har alles opmærksomhed. Alle kigger, når nogen kommer ind, og derfor skal man indtage rummet.

Fremtoningen er vigtig, og man skal øve sig i at være sig selv, selv om man er nervøs. Jeg tror i virkeligheden, at man køber personen mere end noget andet. Så hvis man ikke stoler på personen, er det svært. Man kan godt gå ind og fyre noget smart af; men det tror jeg ikke giver bonus. Man skal være åben og ærlig og sige, ‘det her er mig og nu skal I bare høre’.”

SAMMEN MED EN RÆKKE RETORIKUDDANNEDE har hun udviklet en metode, der både forholder sig til indholdet og til de mange detaljer forbundet med præsentationen.

“Når jeg underviser, laver folk en pitch, som bliver optaget på video, og så gennemgår vi den i detaljer: Hvordan er stemmebruget? Er den varieret, er den tempofyldt? Hvordan er stemmeklangen og pauseringen? Hvordan er det synlige udtryk?

Er man åben eller lukket? Står man og piller lidt for meget ved sig selv? Hvordan fungerer indholdet og strukturen? Der er mange forskellige aspekter, og de bliver synliggjort, når man ser sig selv på video. Men det er meget angstprovokerende for de fleste. Ikke mindst i filmbranchen, hvor folk helst vil stå bag kameraet.”

I pitch-gennemgangen er det vigtigt både at få kritikpunkterne og ‘gaverne’ med. At lære at pitche handler ikke kun om at få nogle redskaber, men også om at bruge sine medfødte talenter.

“Alle har nogle ‘gaver’, og dem skal man bruge. Hvis nogen kan charme, skal de selvfølgelig bruge det. Man skal være bevidst om, hvad man kan. Man skal se gaverne. Det kan være godt for én person at stille sig op og sige, ‘jeg er skide nervøs’, fordi det hjælper vedkommende videre. En anden skal måske gøre noget helt andet. Der er ikke nogen formel. Det handler om, om man kom frem til det, man ville, og en pitch kan skrues sammen på alle mulige måder.

Nogle fortæller måske hele historien. Andre fortæller kun om karaktererne eller om sig selv og afsættet for fortællingen. Man skal starte der, hvor man selv brænder og smitte folk med ens engagement. At pitche handler om at smitte folk med en virus, der hedder ‘det her er et fantastisk projekt’, og det kan man ikke gøre ved at gå ind og fyre noget pligttagtigt af efter en formel.”

DE FÆRRESTE SYNES, DET ER SJOVT at stille sig op foran en gruppe og få kritik af sin pitch. Derfor er det nødvendigt at skabe et tillidsrum i undervisningen.

“Der er normalt stor modstand over for at kaste sig ud i at pitche, og derfor er det vigtigt at skabe et rum, hvor det er tilladt at dumme sig og sige tingene, som de er. Man kan ikke lære at pitche, hvis man ikke åbner sig. Man skal opdage sig selv; men man skal også opdage hinanden, og derfor skal folk *altid* sige noget om hver pitch. Også selv om det er sagt før. For hvis man nu får sagt den samme ting fire gange, så kan det være, at man måske begynder at tro, at det er rigtigt. Og det vil altid blive sagt med en lidt anden nuance af et andet menneske.”

LETH PITCHER SELV JÆVNLT som producer, og hun forbereder sig altid minutøst. “Mange tror, at en pitch ikke bliver lige så levende, hvis man øver den; men det passer ikke. Ved at øve får man overskud til at improvisere. Hvis man ikke øver, kan man tit ikke overskue tiden og ryger let ud ad et sidespor og finder måske aldrig tilbage igen. I filmbranchen bilder vi os ind, at vi kan noget med tid; men de færreste har en fornemmelse af, hvor lang tid fem minutter i virkeligheden er, og det er virkelig surt, hvis ens pointe ikke kommer med.”

Leth har altid instruktøren med sig, for folk vil se den person, der skal lave filmen, og ikke kun høre producentens udlægning: “Jeg tror ikke på producer-pitches. Det er jo ikke producenten, der laver filmen. Man vil se instruktøren, og når man er to, der skal pitche sammen, så gælder det selvfølgelig om at øve sammen, så man ved, hvem der skal sige hvad, og er så sikker, at man kan improvisere – hvis lydteknikeren i Amsterdam f.eks. har fyret for mange fede og sætter ens bånd på uden lyd, så man skal i gang med at forklare, hvad der egentlig var på båndet. Det kan man kun, hvis man ved, hvor man skal hen. Jeg tror ikke på pitches *on the edge*” ■

SERIE

KOMPETENCER

Hvordan er det med dansk films kompetencer? I første kvartal dominerede dansk film markedet med 39 % af alle solgte biografbilletter i Danmark. Inspireret heraf sætter FILM fokus på den mangfoldighed af kompetencer, der tilsammen skal sikre den fortsatte succes.

PITCHING

I. DET HØRLIGE

1. ARTIKULATION
Kan man høre, hvad der bliver sagt, hvordan er udtalen?
2. TEMPO
Tales der hurtigt/langsomt, er der variation i tempoet i forskellige passager i talen?
3. STEMMEFØRING
Er der forskel på stemmen under talen? Bruges stemmen hensigtsmæssigt i forhold til talerens valg af talens stil, appelform og disposition?

II. DET SYNLIGE

1. KROPSSPROG
Hvordan står taleren på talerstolen? Bevæger taleren sig eller er han rolig? Bruger taleren kroppen hensigtsmæssigt i forhold til talens indhold?
2. ØJENKONTAKT
Ser taleren på os og virker det naturligt? Ser han op på de rigtige tidspunkter?
3. MANUSKRIFTET
Hvordan bruger taleren sit manuskript? Er han bundet eller frigjort af manuskriptet?
4. HJÆLPEMIDLER
Bruger taleren hjælpemidler? Virker de hensigtsmæssigt i talen?

III. DET SPROGLIGE

1. TALESPROG/SKRIFTSPROG
Har taleren valgt et naturligt talesprog, som virker godt og lyder godt?
2. FREMMEDORD/FYLDORD
Er ordvalget effektivt? Kunne taleren have brugt bedre ord, færre ord?

IV. INDHOLDET

1. INDLEDNING
2. AFSLUTNING
3. OPBYGNING/SAMMENHÆNG
Hvordan var talens dele vægtet? Var der en logisk rækkefølge?

V. HELHEDSVURDERING

HUSK: God kritik er kritik med mange eksempler og konstruktive forslag til ændringer.



Fra Fort til hule! Nitratarkivet går under jorden i Store Dyrehave. Foto: DFI Filmarkivet

TURBULENT TILVÆRELSE ENDER LYKKELIGT

Filmarkivets første 60 år har været en rodløs affære med mange forskellige adresser. Med oprettelsen af et permanent arkiv i Naverland og det nye nitratarkiv i Store Dyrehave, har man nu omsider fået mulighed for at restaurere, vedligeholde og arkivere den imponerende samling forsvarligt og derved bevare en unik kulturarv.

AF JAKOB FOG MIKKELSEN

Filmarkivet startede oprindeligt som en del af Det Danske Filmmuseum, der blev stiftet i 1941. Før havde der ikke været nogen deciderede filmsamlinger. Der var ikke pligtaflevering dengang og derfor heller ingen naturlig tilgang af film. Filmarkivets samling blev bl.a. etableret ud fra *Den Danske Stats Arkiv for Films og Stemmer*, som stammer fra 1913. Siden blev der indkøbt danske og udenlandske spillefilm i det omfang,

Filmmuseet havde økonomi til det.

Efter en brand på Ankerstjerne i 1963 blev mange af de brandfarlige nitratfilm indleveret til Filmarkivet, da ingen andre ønskede at opbevare dem. Filmarkivet ligger derfor i dag inde med mange danske spillefilm fra før 1950. Omkring 1950 skiftede man til det mere holdbare acetat som basismateriale for film, og den frivillige aflevering aftog herefter igen.

BEGYNDERVANSKELIGHEDER

I Filmarkivets første år opbevarede man filmsamlingen i to store bokse på taget af Filmmuseets lokaler i Frederiksberggade. Det viste sig dog hurtigt at være en skidt løsning både i forhold til filmenes ve og vel og pga. såvel brandfare som pladsmangel. Derfor indhentedes man tilladelse til at benytte nogen af de mange bunkers i Københavnsområdet, som stod tomme og ubenyttede hen efter krigen. I slutningen af 1940'erne blev man imidlertid bedt om at rømme bunkerne igen.

I nødens stund trådte medstifter og daværende leder af Filmmuseet, Ove Brusendorff, til. Asta Nielsen havde i sin tid kaldt Det Danske Filmmuseum for "Brusendorffs museum", og den betegnelse blev på det nærmeste helt bogstavelig, da man i 1950 flyttede filmarkivet til et par dertil indkøbte flygtningebarakker på hans sommerhusgrund i Hvalsø. Det var ment som en midlertidig løsning; men filmene blev der indtil 1962, hvor man flyttede dem til det ubenyttede Bagsværd Fort.

ETABLERING AF ET NYT TIDSSVARENDE FILMARKIV

Pladsen på Bagsværd Fort blev med årene for trang og de klimatiske forhold viste sig at være alt andet end ideelle. Ja, forholdene var faktisk direkte ødelæggende for filmene. Det gav store overskrifter i dagspressen og medførte en politisk reaktion. I 1999 fik man i forbindelse med den nye filmaftale derfor endelig øgede bevillinger til at sikre bedre opbevaringsforhold for den danske filmarv.

Hele filmarkivet, bortset fra nitratfilmene, blev nu flyttet til en lagerbygning i Naverland i Glostrup, hvor man havde indbygget en kæmpestor køleboks. Dette var tænkt som en overgangsfase; men det viste sig at være en funktionel løsning. Da man fik mulighed for at tilknytte endnu en tom lagerhal, besluttede man at gøre Naverland 13 til permanent adresse for filmarkivet. Arkivet rummer i dag mere end 30.000 film samt en lang række andre unikke filmhistoriske museumsgenstande og arkivalier.

DET STORE KØLESKAB

Filmarkivet har 7 specialdesignede kølebokse med temperaturer på plus og minus 5 grader og en luftfugtighed på 30 procent. Det er med til at sikre de optimale betingelser for den imponerende samling i fremtiden. Lederen af filmarkivet, Jacob Trock, glæder sig over forholdene. "Det er en stor fordel for de langsigtede perspektiver i vores arbejde, at vi nu har forbedret forholdene for både film, brugere og medarbejdere," siger han.

DAGLIGDAGEN

Det er i dag muligt for private at få adgang til arkivets film mod et gebyr – enten i Cinemateket eller ved et af arkivets særlige gennemsynsborde. Og det er ikke kun filminteresserede, der benytter sig af det. Både sprogforskere, historikere og studerende har f.eks. stor glæde af de mange tusinde timers dokumentarfilm og gamle newsreels, der stadig er tilgængelige takket være Filmarkivet.

Ifølge sidste revision af lov om pligt-

aflevering, skal Filmarkivet fremover modtage og opmagasinere to kopier af samtlige danske film – herunder også reklamefilm. Der skal tillige afleveres basismateriale til Filmarkivet fra film, som er støttet af Filminstitutet. Udover pligtaflevering modtager Filmarkivet normalt to kopier af udenlandske spillefilm med dansk premiere som følge af en frivillig indleveringsordning med de danske filmdistributører. Alt i alt betyder det, at Filmarkivet modtager ca. 400 nye titler om året.

En lang række filmmaterialer hører til museumsdelen af Filmarkivet og lånes kun ud til rettighedshaverne. Andre filmkopier udlånes til udvalgte biografer, som er i stand til at håndtere dem. "En gammel film er sart og sprød og skal behandles meget varsomt. Vi har i tidens løb haft særdeles dårlige erfaringer med at udlåne mere bredt, idet filmene ofte blev misligholdt – eller ligefrem ødelagt – af knap så kyndige operatører," fortæller Jacob Trock. Den største formidlet af museumsfilmene er Cinemateket. Derudover udlånes filmene primært til Den Danske Filmskole, Institut for Film- og medievidenskab, European Film College i Ebeltøft samt en række udenlandske cinema-teker.

DEN DIGITALE FREMTID

Arkivet udlåner i stigende grad film ud til producenter og andre rettighedshavere, når de ønsker at gendugive ældre film på dvd. Den digitale udvikling er noget, Filmarkivet hele tiden må forholde sig til. "Vores arbejde må nødvendigvis omstruktureres, efterhånden som digitaliseringen også vinder indpas i biografer o.l., og indenfor en overskuelig fremtid vil det være slut med nye film på film i bogstavelig forstand – altså som basismateriale. Det kræver selvfølgelig ændringer i vores arbejdsprocedure, men det giver også nye muligheder. Vi vil f.eks. kunne være mere fleksible i forhold til udlån af film, efterhånden som de bliver digitaliseret, fordi det digitale format er lettere at håndtere og mindre skrøbeligt," siger Jacob Trock.

Digitale formater er dyrere at bevare end traditionelt filmmateriale. "Mens en film kan bevares i hundrede år uden nævneværdigt tilsyn, skal digitale formater overføres til nye tidssvarende lagringsmedier og formater ca. hvert 5-10. år. Og det stiller anderledes krav til et moderne filmarkiv," slutter Jacob Trock.

I mellemtiden fortsætter det daglige arbejde på DFI's Filmarkiv med at sikre såvel gamle som nye film, så man også i fremtiden kan opleve ægte film på spolen og blive mindet om, hvorfor det hedder 'film' ■



Siden 1962 har filmarkivets nitratsamling været opbevaret under kummerlige forhold på Bagsværd Fort. Først nu er der endelig blevet afsat penge fra politisk side til at oprette et nyt og bedre arkiv til nitratfilmene, som vil blive placeret i en bunker midt inde i Store Dyrehave ved Hillerød.



DET NYE NITRATARKIV



AF KARIN BONDE JOHANSEN
FILMARKIVAR OG KONSERVATOR / MUSEUM & CINEMATEK

Nitratfilm blev brugt som filmbase indtil starten af 1950'erne, så nitratfilmsamlingen indeholder hele den ældre del af den danske filmskat. Nitratfilm er lavet på cellulose-nitrat, som er meget brandfarlig og kan selvantænde under ekstreme forhold. Nitratfilm kan også gå i opløsning; så for at reducere deres nedbrydning er det nødvendigt med særlige opbevaringsforhold. Klimaet i det nye nitratarkiv bliver 30 % relativ luftfugtighed og temperaturen sænkes til minus 5° C. De nye opbevaringsforhold udgør en væsentlig forbedring og sikrer den længst mulige levetid for de gamle film.



NEDBRYDNING AF NITRATFILM

Nitratfilm har et usædvanligt nedbrydningsmønster. De første tegn kan ses på de enkelte frames, hvor motivet langsomt forsvinder (billede 1). Nedbrydningen spreder sig til filmen, som bliver fedtet og klistret, og til slut kan en del af filmrullen ikke længere rulles ud. Det ses ofte, at kun en del af filmrullen er skadet, mens resten af filmen stadig kan bruges. Nedbrydningen vil imidlertid sprede sig, hvis ikke nedbrudt materiale fjernes i tide. Ved filmens sidste nedbrydningsstadium er hele rullen pulveriseret eller forvandlet til en brun klæbrig klump, som må destrueres (billede 2). Nedbrudt nitrat har en kraftig, stikkende lugt, og de afgivne gasser er stærkt reaktive. Disse gasser nedbryder filmens metaldåse, og ofte er en dåse med nedbrudt nitratfilm så gennemtæret, at filmen falder ud af bunden, når den flyttes.

GENNEMGANG OG REGISTRERING

Nitratarkivet på Bagsværd Fort indeholder ca. 24.500 dåser, og registreringen af disse dåser er yderst mangelfuld. I øjeblikket arbejder vi på højtryk for at undersøge: Er alt på hylderne registreret? Er nogle film dobbeltregistreret? Ligger filmene på de rigtige hylder? Det har også stor prioritet at finde frem til nedbrudte film i dåserne. I sommeren 2004 blev registreringen af nitratfilmene i en elektronisk database påbegyndt, og vi er nu nået til bogstavet P.

FUND I ARKIVET

Nitratsamlingen indeholder alle mulige film produceret før 1950. Ved gennemgangen af filmene fandt vi spændende ting, som ikke tidligere var blevet registreret. Et af de mest interessante fund er en stumfilm fra 1910. Den hedder *Et Menneskeliv* og blev produceret af et lille firma, som hed Regia Kunst-Film. Filmen blev fundet i en donering til filmarkivet fra Aalborg Stadsarkiv, og den var adskilt i fire mindre dele. Filmen består oprindeligt af 6 akter, så desværre mangler vi to dele. På første del findes titelfeltet. På de andre tre dele har mellemteksternes udformning og identifikation af skuespillerne været brugt som identifikation (billede 3).

Filmens alder taget i betragtning er den i relativ god stand. Der er begyndende tegn på nedbrydning, som ses som brune pletter i kanten af filmen, og den er meget skrumpet. Men ellers er billederne intakte, og det er muligt at kopiere filmen over på nyt basemateriale på et speciallaboratorium i udlandet, så den igen kan vises på lærred.

Ud over spillefilm indeholder nitrat-samlingen store mængder af diverse småfilm. F.eks. ugerevyer og filmjournaler, reklamefilm og selskabsfilm.

Vi fandt blandt andet nogle private kongelige optagelser fra 1937. På optagelserne ses gæsterne til Alexandrine-Louise og Greve Luitpold af Castell-Castells bryllup, der stiller op til fotografering. Stemningen ser munter og løssluppen ud; men desværre er der ikke lyd til optagelserne (billede 4).

Blandt de mange reklamefilm ses f.eks. kaffereklamen med den stolte neger med de store læber, der serverer kaffe for de hvide besøgende (billede 5).

Af selskabsfilm kan nævnes General Motors ekspeditionsfilm til Afrika *Fra Cape til Cairo med Chevrolet* fra 1928. I en Chevrolet tilbagelægges mange kilometer gennem Afrika. Filmen er, som de fleste stumfilm, tintet og tonet i flotte farver. Desværre var den i en meget dårlig stand, og visse af farverne har fået filmen til at nedbrydes hurtigere end andre. Det har derfor været nødvendigt at destruere mange meter af denne film.

Da vi første gang fik kendskab til filmen, bestod den kun af én rulle. Under gennemgangen i nitratsamlingen blev der imidlertid fundet yderligere 8 ruller på fire forskellige hylder i arkivet. Så selvom der er blevet kasseret mange meter af filmen, er den alligevel blevet længere og mere sammenhængende takket være oprydningen og registreringen i forbindelse med flytningen til vores nye nitratarkiv ■

1 Mellemtekst fra *Fra Cape til Cairo* i Chevrolet i begyndende opløsning

2 Totalskadede nitratrulle

3 Scene fra filmen *Et Menneskeliv* Adam Poulsen sidder ved bordet

4 Brudebillede af Alexandrine-Louise og Greve Luitpold af Castell-Castell

5 Kaffereklame fra P.W. Liebst i Fredensborg

1 Erik Dibbern flankeret af Keld og Dirch fra optagelserne til Chrom & Goldschmidt-reklamen / 2 LONG Nina og Frederik reklamerede for cigaretter i westernmiljø
3 STAR Den geniale Star-reklame blev populær, mens Star-øllen ikke solgte / 4 SAFIR Frejdige Daimi peger på Brugsens safir-mel som det bedste / 5 De tre trompetpiger har i mange år indledt reklameblokkene i landets biografer. Foto: DFI Billed- & Plakatarkiv



REKLAMEFILM – JA TAK!

Hvad enten man elsker eller hader den, har reklamefilmen i ca. 100 år været en stor del af den danske biografkultur. Den historiske og bevaringsmæssige interesse for dette 'flygtige' fænomen har dog stået noget i skyggen af spille- og dokumentarfilm. Med den stigende interesse for reklamefilmens historie er der nu sat fokus på bevaringen af netop den del af den danske filmskat i DFI's filmarkiv.

AF MIKAEL BRAAE

FILMARKIVAR / MUSEUM & CINEMATEK

De første egentlige reklamefilm kan dateres helt tilbage til omkring 1903-06; et tidspunkt hvor spillefilmen så småt begyndte sin fremmarch i Danmark. Det blev startskuddet til en lukrativ industri, der, ligesom spillefilmen, udviklede sig til også at være en kunstart.

EN DEL AF BIOGRAFOPLEVELSEN

Igennem årene manifesterede reklamefilmen sig som et ufravigeligt element i biografbesøget og i filmkulturen som helhed. De tre truttende reklamepiger, som indledte reklameblokkene i biograferne landet over, er vel i dag at betragte som et kulturklenodie på linie med Nordisk Films isbjørn.

Reklamefilmen begyndte også at tiltrække etablerede filmfolk, der øjnede en god indtjeningsmulighed. Udviklingen betød, at filmselskaberne begyndte at etablere reklamefilmsafdelinger, mens andre udelukkende slog sig på reklamefilmsproduktion. Produktionselskaber som Gutenberghus Reklamefilm, Nordisk Film Junior og ASA blev magtfaktorer i reklamefilm-miljøet, mens reklamebureauer som Monterossi og Bergenholz formidlede kontakt til biograferne.

KULTURHISTORISK PEJLEVOGN

På trods af at reklamefilmen af natur er et flygtigt fænomen, er den en lige så vigtig faktor i den danske

kultur som spillefilmen og dokumentarfilmen. Som kulturhistoriske årringe har reklamefilmene i koncentreret form fanget danskerne gennem de sidste 100 år og er derfor en naturlig del af den danske kulturarv.

I takt med at Statsbiblioteket i Århus i 1996 begyndte en storstilet indsamling og digitalisering af reklamefilm fra 1950'erne til 1990'erne, blev der for alvor sat fokus på reklamefilmens historie. Senest har DR2's populære program *Reklamer til tiden*, taget seerne med på en nostalgisk rejse i reklameland.

REKLAMEFILMEN PÅ ARKIV

Der er efterhånden en stor mængde reklamefilm i Filmarkivets samling takket være private samlere, villige produktionsselskaber og andre ildsjæle. Der er reklamefilm helt fra starten af forrige århundrede – altså nogen af de første reklamefilm i Danmark.

Gennem velvillig overdragelse fra bl.a. Nordisk Film og Gutenberghus Reklamefilm modtog Filmarkivet en del negativer til mere nutidige film samt visningskopier af reklamefilm fra 50'erne, 60'erne og 70'erne. Her ligger en uvurderlig skat af gamle reklamer for bl.a. Valo, Persil og BT.

En af de mere interessante samlinger er Lau Lauritzen Jr.s reklamefilm, som blev lavet i de første år hos produktionsselskabet ASA. Det er en lille, men eksklusiv, samling af nitratnegativer, som står højt på Filmarkivets sikringsliste.

HAN VIL MEGET MEGET HELLERE HA' EN STAR!

Denne velkendte strofe stammer fra instruktøren Erik Dibberns geniale tegnefilm. Erik Dibbern var en af dansk reklamefilms største personligheder og lavede en lang række elskede reklamefilm for såvel Gutenberghus Reklamefilm som for Nordisk Film Junior. I 1996 arvede reklamemanden Allan Mylius Thomsen hele Erik Dibberns private samling af reklamefilm, manuskripter, stills og memorabilia, og donerede den gavmildt til DFI.

Selvom en del af filmene er gengangere fra Gutenberghus-samlingen, gav det Filmarkivet mulighed for at få et overblik over filmenes fysiske og visuelle tilstand samt yderligere at gøre opmærksom på reklamefilmens kulturhistoriske betydning og bevaringsmæssige berettigelse. Her dukkede unikke perler op som Keld & Dirchs anarkistiske reklame for Chrom & Goldschmidt, Nina & Frederiks westernreklame for cigaretmærket Long, de berømte Star-reklamer og en lang række Brugsen-reklamer med en meget sprælsk Daimi.

NUTIDENS REKLAMER FREMTIDSSIKRES

Den voksende bevågenhed omkring reklamefilmens historie har øget interessen for også at bevare nutidens reklamefilm. Det har betydet, at reklamefilm nu er blevet indlemmet under pligtaflevering fra og med 2005. Det er et meget interessant og vigtigt tiltag, da det i høj grad også er med til at blæstemple reklamefilmen som kulturhistorisk fænomen og dermed ikke blot bevaringspligtig, men også bevaringsværdig ■

FILMARKIVET er en afdeling under Filminstituttet. Arkivet blev oprettet sammen med Filmmuseet i 1941 og rummede dengang 160 titler. I dag rummer arkivet over 30.000 titler fordelt på mere end 120.000 enheder. Filmarkivet i Naverland råder over et areal på godt 3.000 m² hvoraf omkring 1.200 m² består af kølerum til opbevaring af film og videobånd. Arkivet har 9 ansatte.

ARKIVET VARETAGER

- Modtagelse af pligtafleveringsmateriale fra danske film.
- Modtagelse af visningskopier fra udenlandske premierefilm i danske biografer.
- Udlån af basismateriale til producenter og rettighedshavere.
- Udlån af visningskopier til Cinemateket, uddannelsesinstitutioner og andre FIAF arkiver.
- Ekspedition af 16mm og 35mm udlån til skoler og biblioteker.
- Sikring og bevaring af arkivets samling generelt, herunder også forskning.

FILMLINIEN / INSTRUKTØR Lisa Aschan / Emma Balcázar / Louise Noline Dora Friedberg / Kasper Gaardsøe / Johan Melin / Mads Kamp Thulstrup
 PRODUCER Mia Marie Borup / Anna-Maria Kantarius / Stine Lauritzen Larsen / Christian Langaa Rank / Nikolaj Tarp / Katrine Vogelsang / FOTOGRAF Rasmus Heise
 Frederik Jacobi / Lars Reinholdt Jensen / Lasse Frank Johannessen / Magnus Nordenhof Jønck / Linda Wassberg LYD Morten Groth Brandt / Thomas Jæger / Nicolai
 Linck / Andreas Kongsgaard Mogensen / Lisbet Obel / Morten Wille KLIPPER Camilla Hørup Ebling / Morten Egholm / Anne Hovad Fischer / Martin Schade Hinrichsen
 Elin Prøjts / Henrik Vincent Thiesen **MANUSKRIPTLINIEN** /Thomas Glud / Rikke de Fine Licht / Jannik Tai Mosholt / Paola Anna Isabella Pelletieri / Anna Neye
 Poulsen / Torbjørn Rafn **TV-LINIEN** / TILRETTELÆGGER Boris Benjamin Bertram / Ulrika Ekberg / Malene Choi Jensen / Tine Katinka Jensen / Emil Noel / Anja Kvistgaard
 Thomsen PRODUCER Christian Rasmus Bonke / Kenneth Bruun Jørgensen / Helene Moltke-Leth



In Transit af Lisa Aschan. Foto: Anders Find



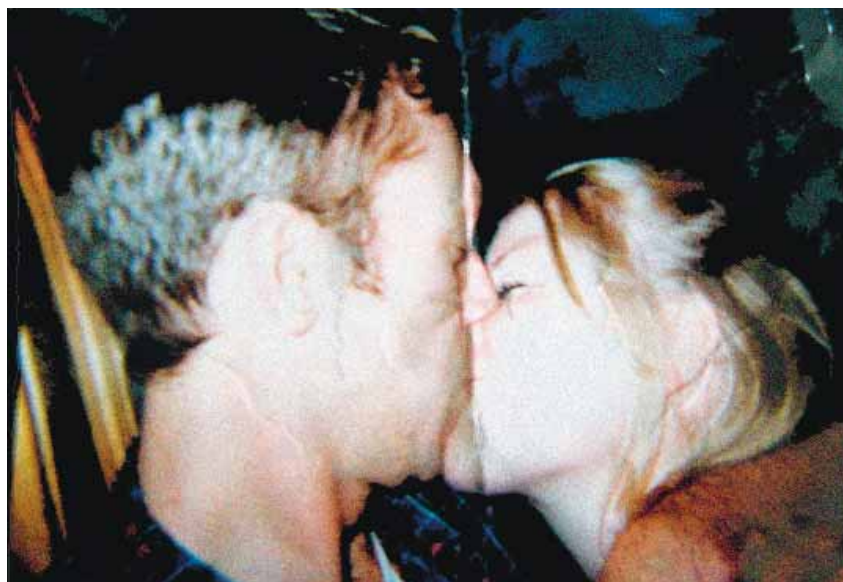
Deadline af Emma Balcázar. Foto: Filmskolen



Afrejsen af Louise Noline Dora Friedberg. Foto: Filmskolen



Bare Holger af Kasper Gaardsøe. Foto: Christian Geisnæs



Steppeulve af Johan Melin. Foto: Filmskolen



Danmarks sjoveste mand af Mads Kamp Thulstrup. Foto: Filmskolen

NYE FILM I DET DANSKE FILMINSTITUTS DISTRIBUTION



DRØMMENES HOTEL

59 min. Danmark, 2005 / Instr. Helle Toft Jensen
Prod. SPOR MEDIA

Efter 25 år i Europa vender Jeannot tilbage til Senegal for at realisere sin barndomsdrøm: at bygge et fint hotel i hjertet af den lille fiskerby Popenguine. Byen er ramt af udenlandsk overfiskeri og tørke. Der er behov for økonomisk udvikling, - men er turismen svaret? Meningerne er delte. Skolelæreren Karim er kritisk overfor hotellet og turismens negative konsekvenser. Taxichaufføren Birane ser muligheder og forsøger at skabe dialog. Jeannot ønsker samarbejde og udvikling. Men han er forandret efter 25 år i Europa, og hans voksne drøm om at 'vende hjem' er svær at realisere. Det er ikke let at bygge et hotel, få turisterne til at komme og selv blive del af en virkelighed, han forlod for længe siden, og som nu udsættes for globalturismens indtog.



KAN MAN DØ I HIMLEN

57 min. Danmark, 2005 / Instr. Erlend E. Mo
Prod. Magic Hour Films ApS

Jonathan er 11 år og tænker mere over tingene end de fleste af sin jævnaldrende. Da han var 8 år, begik hans far selvmord. Jonathan fik et chok, for faren var ikke særlig god til at tale om sine problemer. Ikke længe efter selvmordet får Jonathan konstateret knoglekræft og må i gang med en langvarig sygdoms- og behandlingsperiode. Med mod, humor, livskraft og åbenhed står Jonathan, hans mor og hans to brødre sammen om at arbejde sig igennem sorgen og sygdommen. Instruktøren Erlend E. Mo har med stor indlevelse fulgt familiens mentale og fysiske kamp gennem et helt år.



LAUGES KAT

14 min. Danmark, 2004 / Instr. Christina Rosendahl / Prod. Rosendahl Film

Lauge bor på landet og ønsker sig en kattekilling. Da hans far skal aflive et kuld killinger, der bor i laden, løber en af dem væk. Lauge finder den og skjuler den på sit værelse. Men så kommer nabo drengen Sonny og blander sig ...



MATHIAS SKAL I SKOLE

26 min. Danmark, 2005 / Instr. Lars Gudmund Hansen / Prod. Easy Film A/S

Mathias er 6 år og skal begynde i børnehaveklasse til sommer, men hans bedste ven skal ikke med, for han skal flytte. Kan man så finde nogle nye venner? Og skal man kunne læse, når man kommer i skole? Og driller de store børn i skolegården? Der er nok at tænke over, men Mathias glæder sig alligevel. For når man skal i skole, så er man rigtig stor! Springet fra børnehave til skole er den største forandring i mange små børns liv. Fra at være de største til at blive de mindste. Fra de voksnes favn til skolegårdens junglelov. Fra fri leg til målrettet læring med numsen placeret på en stol. En film for alle, der skal i skole eller lige er kommet det, og for deres familie og pædagoger, der selv har været børn en gang.



MIN FARS SIND

55 min. Danmark, 2005 / Instr. Vibe Mogensen
Prod. Barok Film A/S

Da instruktøren Vibe Mogensen var lille, filmede hendes far hende. Han optog kilometervis af småfilm. Det var i 60'erne, og alt tegnede godt for familien Mogensen; Vibe, hendes bror og deres mor og far. I 2004 filmer Vibe sin far. I den mellem-liggende tid er der sket smerteligt hårde forandringer i familiens liv. Moderen er død, og faderen kæmper med skizofreni, diagnosticeret sent i hans liv. Vekslede mellem Vibes modige og kærlige dialog med faderen og de gamle småfilmsoptagelser, fortælles en stærk personlig historie om familien, om faderens liv og ikke mindst om Vibes på een gang varme og nøgterne forhold til sin far.



MIN MORFARS MORDER - EN FILM OM TILGIVELSE

59 min. Danmark, 2004 / Instr. Søren Fauli, Mikala Krogh / Prod. Tju-Bang Film A/S

Filminstruktør Søren Fauli sætter sig for at tilgive sin morfars morder, Søren Kam, den sidste nu levende danske SS-officer, for det mord, han begik imod hans morfar i slutningen af anden verdenskrig. For Søren's mor, Mona, er dette tilgivelsesprojekt vanskeligt, for hun mistede sin far, da hun var 13 år. Og sorgen over tabet og over, at morderen stadig er på fri fod, har præget hele hendes liv. Fauli vil prøve at opsøge morderen, og via samtaler med sin mor forsøge at løse den smerte, hun har følt igennem hele sit liv. Igennem dette nære drama, rejser filmen spørgsmål som: Hvordan tackler vi det problem, at alle krige skaber efterladte, som har mistet dem, de holder af, og hvordan forholder vi os til, at mange af bødlerne stadig er på fri fod?



OP MED HUMØRET

25 min. Danmark, 2005 / Instr. Michael W. Horsten / Prod. Magic Hour Films ApS

Drengen Emil har en kanin, som han leger med hver dag. Kaninen er god til at hoppe, og den er sød! Men kaninen er også gammel, og en morgen er den død. Emils mor gør alt, hvad hun kan for at trøste Emil og få ham i godt humør. Men det er ikke nemt at være glad, når man er rigtig ked af det. Emil får brug for at vise, at man godt kan være stor af format, selv om man er lille. En novellefilm om sorg og glæde, og om nødvendigheden af at få lov at føle det, man føler.

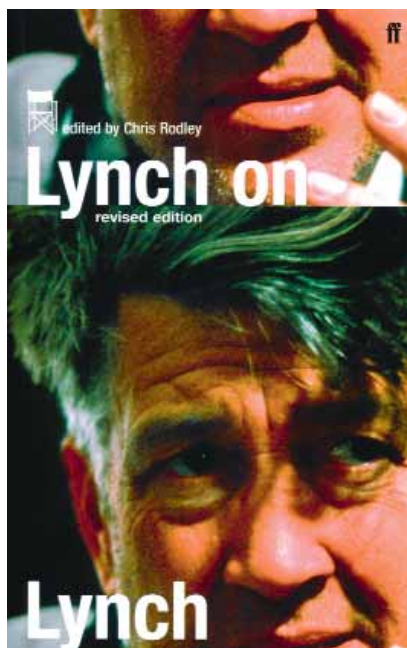


PROSTITUTION BAG SLØRET

58 min. Danmark, 2004 / Instr. Nahid Persson
Prod. Cosmo Doc ApS

Prostitution bag sløret er en film om to unge kvinder i dagens Iran. Minna og Fariba er prostituerede i et samfund, der er domineret af mænd og islamisk lovgivning. Vi følger de to kvinder i løbet af et år, og de fortæller om deres baggrund, og om hvordan svigtende ægtemænd og afhængighed af stoffer langsomt har ført dem væk fra familien og trykke rammer og ud i prostitution. Filmen viser, hvordan mænd indgår midlertidige ægteskaber for at legitimere prostitution, der officielt er ulovligt. 'Sighe' er betegnelsen for et midlertidigt partnerskab, der er tilladt blandt Shia-muslimer. Mænd og prostituerede bliver gift i ned til to timer og undgår dermed at blive straffet. *Prostitution bag sløret* er et nøgent og sympatisk portræt af to kvinders hverdag i et dobbeltmoralisk og lukket samfund.

NYE BØGER OG TIDSSKRIFTER I DFI'S BOGHANDEL

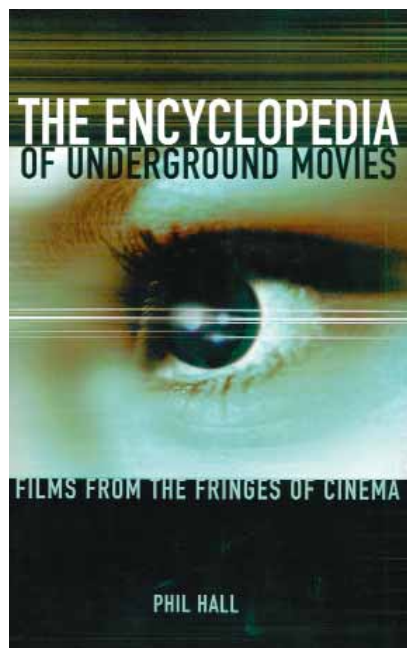
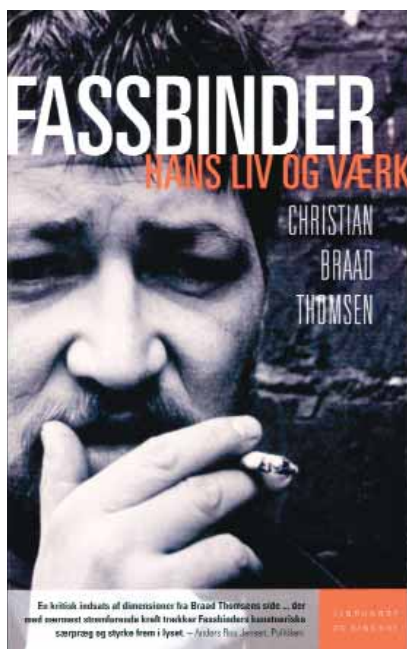


LYNCH ON LYNCH

Ny, opdateret udgave af bogen om en af de mest originale, geniale filmskabere. I denne interview-bog fortæller Lynch åbent om sit arbejde. *Chris Rodley (red.): Lynch on Lynch - revised edition. Faber and faber 2005, 322 sider, 199 kr.*

FASSBINDER - HANS LIV OG VÆRK

Fassbinder blev kendt som en af vor tids mest kontroversielle og produktive instruktører. På bare 14 år instruerede han 60 film for biografer og tv, 30 teaterforestillinger, samt medvirkede som skuespiller i en lang række af egne og andres film. *Christian Braad Thomsen: Fassbinder - hans liv og værk. Lindhardt og Ringhof 2005, 428 sider, 149 kr.*

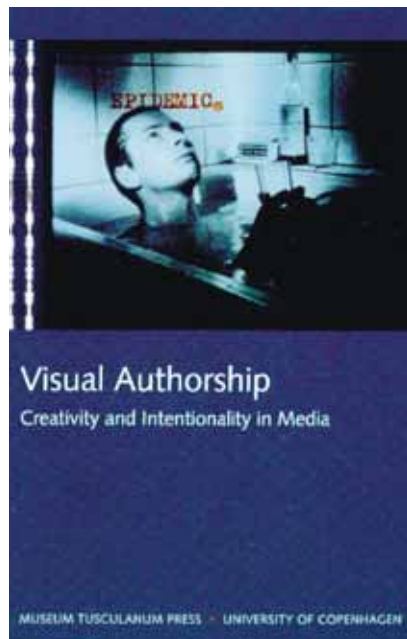
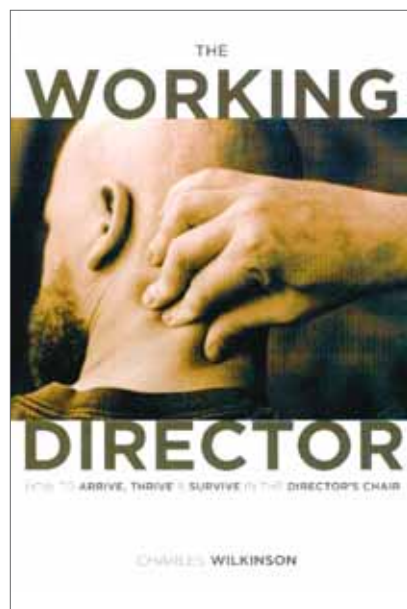
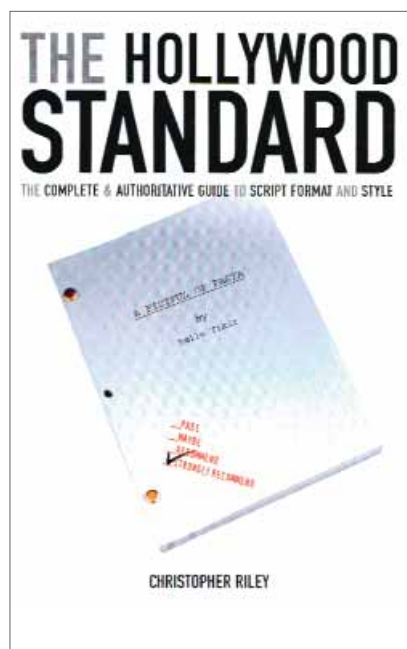


THE ENCYCLOPEDIA OF UNDERGROUND MOVIES

En unik guide til en verden af originaler, hvis nye idéer er det materiale, som udgør morgendagens trends. *Phil Hall: The Encyclopedia of Underground Movies - Films from the Fringes of Cinema. Michael Wiese Productions 2004, 266 sider, 259 kr.*

THE HOLLYWOOD STANDARD

En guide til Hollywood standarder for manuskripter med anvisninger og hundredvis af eksempler på, hvordan man skriver professionelle manuskripter. *Christopher Riley: the Hollywood Standard - the Complete & Authoritative Guide to Script Format and Style. Michael Wiese Productions 2005, 172 sider, 175 kr.*



THE WORKING DIRECTOR

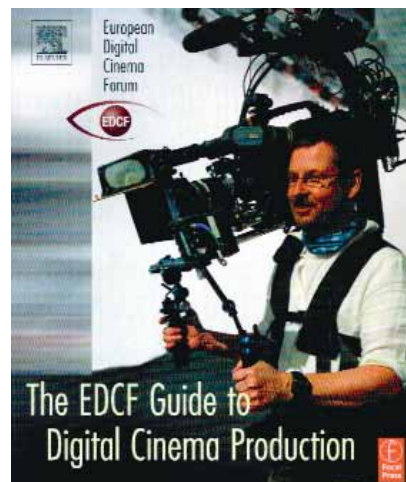
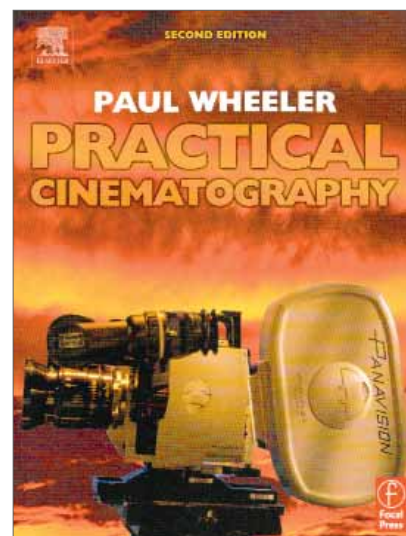
Om hvordan man slår igennem, skaber sig en karriere og overlever det som instruktør. *Charles Wilkinson: The Working Director. Michael Wiese Productions 2005, 186 sider, 199 kr.*

VISUAL AUTHORSHIP

En essaysamling om den personlige kreativitets betydning i dagens medielandskab. Handler både om film, tv, computerspil og internet. *Torben Grodal, Bente Larsen, Iben Thorving Laursen (red.): Authorship - Creativity and Intentionality in Media. Museum Tusulanum Press 2005, 272 sider, 225 kr.*

PRACTICAL CINEMATOGRAPHY

Bogen diskuterer filmfotograferingens principper og gennemgår alt fra farvetemperatur til udstyrsliste. *Paul Wheeler: Practical Cinematography. Focal Press 2005, 208 sider, 325 kr.*

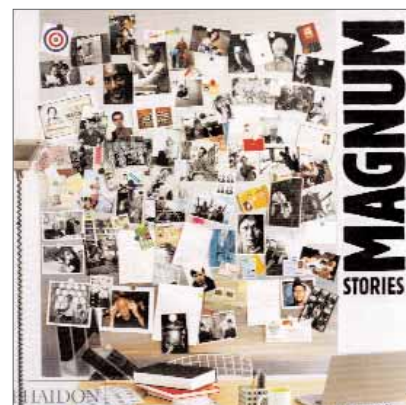


THE EDCF GUIDE TO DIGITAL CINEMA PRODUCTION

Komplet analyse af tekniske spørgsmål og gennemgang af en række forskelligartede europæiske og amerikanske forhold. *Lasse Svanberg (red.): The EDCF Guide to Digital Cinema Production. Focal Press 2004, 178 sider, 329 kr.*

MAGNUM STORIES

En samling af verdens førende fotografers arbejde. *Chris Boot (red.): Magnum Stories. Phaidon 2004, 512 sider, 599 kr.*





På DFI's undervisningsside www.undervisning.dfi.dk finder man bl.a. links til undervisningsmateriale til Oliver Hirschbiegels *Der Untergang*. Foto: Sandrew Metronome



Anders Thomas Jensen har med Adams æbler lavet en original og bidsk komedie-succes. DFI har sammen med Nordisk Film lavet et undervisningsmateriale, der fokuserer på filmens tematisering af godt og ondt og på dens særdeles grovkornede humor samt dens manuskript. Som en del af materialet har Nordisk Film stillet Anders Thomas Jensens originalmanuskript til rådighed. Foto: Rolf Konow

FILM SKAL SES I FRITIDEN/SKOLETIDEN

ANDEN VERDENSKRIG

2005 er 60-året for afslutningen af anden verdenskrig – et jubilæum også DFI har fokus på. Selvom årene 1939-45 ikke bare tilhører forrige århundrede, men forrige årtusinde, lever vi stadig i en verden, som i vid udstrækning blev skabt i disse blodige år. Og de moralske og bevidsthedsmæssige aspekter af krigen og nazisternes jødeudryddelse er stadig aktuelle.

DFI har en lang række film om anden verdenskrig – fra klassikere som Alain Resnais' *Nat og tåge* (om de tyske kz-lejre) og Theodor Christensens *Det gælder din frihed* (et provokerende syn på besættelsestiden og samarbejdspolitikken herhjemme) til nyere film som Morten Henriksen og Peter Øvig Knudsens *Med ret til at dræbe* (om modstandsbevægelsens stikkerlikvideringer) og Siri Aronsen og Morten Brasks *Jøden og arieren* (om nazistisk filmpropaganda). Der er mange flere, og DFI sørger for, at alle kan låne dem på bib-

lioteket, og at skoler, foreninger og institutioner kan købe dem.

Til undervisningsbrug har DFI samlet en temapakke, *Anden verdenskrig*, som består af seks film med undervisningsmateriale på DFI's undervisningshjemmeside. Samme sted finder man bl.a. også links til undervisningsmaterialer til to af de nyeste, meget omtalte film om anden verdenskrig: Søren Faulis *Min morfars morder* og Oliver Hirschbiegels *Der Untergang*. Og så er der undervisningsmaterialet *Holocaust på film* der fokuserer på brugen af film i historieundervisningen generelt, og som mere specifikt kigger på filmiske skildringer af Holocaust.

Undervisningsmateriale:
undervisning.dfi.dk
Film fra DFI: katalog.dfi.dk

Af Flemming Kaspersen
/ Center for Børne- & Ungdomsfilm

UNDERVISNING.DFI.DK

Læs mere om DFI's aktiviteter vedr. film i undervisningen og find de nævnte undervisningsmaterialer på undervisning.dfi.dk (materialerne er gratis).

FILM I SKOLEN-TRÆF 2005 - SEMINAR 1.- 3. SEPTEMBER

1.-3. september er DFI medarrangør af *Film i skolen-træf*: tre dages seminar på Filmhøjskolen i Ebeltoft med fokus på film og undervisning. I 2003 trak træffet 140 deltagere, og DFI gentager derfor succesen med nye oplægsholdere, nyt indhold og ny inspiration.

Film i skolen-træffet vil bl.a. byde på: oplæg fra nogle af landets førende film- og medieteoretikere, møde med danske filmskabere og filminstruktører, forpremierer på nye danske film, fokus på filmens professionelle fagligheder og filmpædagogisk 'mini-

messe' – hvad sker der i de filmpædagogiske miljøer lige nu?

Blandt oplægsholderne er instruktørerne Nils Malmros, Morten Giese, Max Kestner og Erlend E. Mo samt lektor i filmvidenskab Peter Schepeleem og manuskriptforfatter Kim Fupz Aakeson.

Træffet arrangeres i fællesskab af Amtscentrene i Danmark, Station Next og Det Danske Filminstitut.

Læs mere på undervisning.dfi.dk



DFI lancerede i foråret 2005 temapakken Sport & identitet med 4 film + undervisningsmateriale, der fokuserer på børn, unge, sport og identitet. Det handler om sport som leg og kamp – og som en vigtig del af livet og vores dannelse som individer og fællesskaber. Materialet lægger bl.a. op til kombinerede undervisningsforløb mellem fagene dansk og idræt. Fluen. Framgrab



Foto: DFI Plakat- & Billedarkiv

SPØRG DFI'S BIBLIOTEK

På Det Danske Filminstituts bibliotek i Gothersgade sætter man en ære i at servicere videbegærlige lånere, der stiller kloge spørgsmål om film. I de kommende numre vil vi dele denne viden med FILMs læsere. Har du et spørgsmål, så kontakt biblioteket på bibliotek@dfi.dk eller 3374 3590 (tirs- og torsdag 12-19, ons- og fredag 12-16).

Hvorfor spiser man popcorn i biografen?

Popcorn-traditionen stammer fra USA. Her tillod man oprindeligt ikke fødeindtagelse i de fine biografpalæer, men depressionen i 1930'erne tvang biograf-ejerne til at tjene penge på andet end blot billetsalget. De fik hurtigt øjnene op for den indtægtsmulighed som slik og især popcorn udgjorde. Popcorn var billigt at fremstille, og saltede man dem godt, kunne man med stor sandsynlighed sælge drikkevarer til. (Den

amerikanske filmhistoriker Douglas Gomery har dokumenteret sådanne alliancer mellem biograf-, popcorn- og læskedriksindustrien). Endvidere ville biografdirektøerne udkonkurrere de gadeboder, der mange steder var skudt op udenfor biografene.

I løbet af få år blev der solgt slik, popcorn og drikkevarer i enhver amerikansk biograf. Majsproduktionen i USA steg voldsomt i disse år (fra 2500 tons i 1934 til over 50.000 tons i 1940) og nye arealer måtte inddrages til dyrkning, alene pga. popcorn's store succes i biografene.

Det vides ikke, hvornår popcorn gjorde sit indtog i danske biografteater, men i lighed med amerikanske biografteater kom salg af slik, popcorn og drikkevarer hurtigt til at udgøre en uhyre vigtig brik i danske biografers økonomi.

Af Christian Hansen, bibliotekar

MORTEN HESSELD AHL / NY BESTYRELSESFORMAND



Foto: Robin Skjoldborg

deller, der bidrager til en fortsat kvalitativ vækst af dansk film og generelt styrke professionaliseringen af den danske filmproduktion. Det farligste vil være at tro, at det, der har ført dansk film frem til den position, den har i dag, også er det, der skal til for at videreudvikle den. Det glæder jeg mig til at diskutere med den øvrige bestyrelse, med instituttets direktion og ikke mindst branchens mange andre interessenter.

Yndlingsfilm?

MH: *Dommedag* nu rangerer højt, det samme gør *film noir*-film fra 50'erne og senest har jeg været grebet af *Million dollar baby*; men spørgsmålet er heldigvis umuligt at svare på.

Den bedste nyere danske film, du har set?

MH: Inden for de senere år har jeg været rigtig glad for *Idioterne*, fordi den var så konsekvent anfægtende og *Kongekabale* for dens evne til at fastholde fokus på sin historie uden at fortabe sig i stil.

Ministeren har endvidere udpeget adm. direktør Ulla Brockenhuus-Schack fra DTU Innovation og Michael Ritto, der er direktør for Music Business organization og formand for de danske pladeselskabers brancheorganisation IFPI, samt - efter indstilling fra Rådet for Spillefilm og Rådet for Kort- og dokumentarfilm - nationalbankdirek-

tør Bodil Nyboe Andersen og journalist Torben Krogh, som begge er gengangere i bestyrelsen.

Derudover har ministeren udpeget digitaliseringschef ved Det Kongelige Bibliotek, cand.mag. Birgit Nordsmark Henriksen, efter indstilling fra Museumsrådet. Leder af Filmværkstedet, Prami Larsen, er udpeget af ministeren efter indstilling fra medarbejderne ved Filminstituttet.

MORTEN HESSELD AHL

- 40 år
- Cand.phil. i filosofi, HD i afsætningsøkonomi, uddannet grafonom, studier i ledelse ved New York University
- Filmanmelder på Jyllands-posten i 1990'erne
- Forlagsredaktør hos Gyldendal 1991-1997
- Forlagschef og direktør hos Høst & Søn samt Hans Reitzels forlag 1997-2002
- Administrerende direktør for de danske Bonnier Forlag, der bl.a. tæller Lindhardt og Ringhof, Forlaget Carlsen, Akademisk Forlag, Børsens Forlag, Alfabeta og Bogklubben 12 Bøger fra 2002
- Bestyrelsesmedlem i Dansk Pen, Den danske forlæggerforening og det norske forlag Cappelen
- Censor i filosofi siden 1997
- Formand for arbejdsgruppen bag rapporten 'Humanistiske kandidater og arbejdsmarkedet', udgivet af Ministeriet for Videnskab, Teknologi og Udvikling, marts 2005
- Medlem af kanonudvalget, 'Dansk litteraturs kanon'. Publikationen 'Dansk litteraturs kanon - Rapport fra Kanonudvalget' blev udgivet af Undervisningsministeriet 2004
- Roman- og tegneserieforfatter af en række udgivelser, bl.a. 'Rebellen', 'Den skjulte protokol', 'Danmark besat I-V', 'Arkivaren: the keeper of the archives', 'Blændet af mørke', 'En hilsen til Gonzalo'
- Medstifter af tegnestuen og tegneseriebutikken 'Den Blå Bil' i Odense i 1985

LEGATBOLIG I PARIS

Statens legatbolig i Paris administreres af en stiftelse med navn efter boligens givere, Ludvig Preetzmann-Aggerholm og Hustru. Stiftelsens formål er at give danske kunstnere og videnskabsmænd mulighed for et ophold i Paris.

Boligen m/opholdsstue, sovealkove, badeværelse og køkken i 3, Rue de la Perle, 75003 Paris, er fuldt møbleret og udstyret til 4 personer. Huslejen er 925 Euro pr. måned inkl. varme, lys og telefonabonnement.

For at tilgodeses flest mulige ansøgere tildeles ophold som regel kun for én måned.

Ansøgning om ophold i år 2006, med oplysninger om personlige og professionelle data samt beskrivelse af formålet for opholdet, sendes inden 30. september 2005 til:

Ludvig Preetzmann-Aggerholm
og Hustrus Stiftelse
Kontorchef Lars Thuesen
Kommunikationsenheden
Udenrigsministeriet
Asiatisk Plads 2
1448 København K

Det bliver den 40-årige forlagsdirektør, Morten Hesseldahl, der som formand skal stå i spidsen for Filminstituttets bestyrelse i de næste fire år. FILM har talt med ham.

Hvilke overvejelser gjorde du dig, da du sagde ja til posten?

MH: Ikke mange overvejelser. Det var let at sige ja til at få lov at engagere mig i den udvikling, dansk film står midt i.

Hvad er for dig at se den største udfordring, dansk film står over for i dag?

MH: Udfordringen bliver at finde mo-

DFI.DK

SPILLEFILM / MANUSKRIPT-, PRODUKTIONS- OG UDVIKLINGSSTØTTE / 8. FEBRUAR - 26. MAJ 2005

TITEL	FORFATTER	INSTRUKTØR	PRODUCENT	LOC	KONSULENT	MANUS	UDVIKLING	PRODUKTION	I ALT
AKSEL HØJHUS	Hella Joof, Karsten Kilerich, Yaba Holst	Karsten Kilerich	Fine & Mellow Productions		MDS	50.000	198.750	0	298.750
BILLY'S PEOPLE	Nicolas St. John, Nicolas Winding Refn	Nicolas Winding Refn	NWR Films		LHV	30.000	0	0	160.000
CECILIE (ARBEJDSSTITEL)	Nikolaj Arcel, Rasmus Heisterberg	Hans Fabian Wullenweber	Nimbus Rights	X	60/40	0	0	6.700.000	6.700.000
DANSENES TID	Amir Rezaazadeh, Iben Gylling	Amir Rezaazadeh	Crone Film Produktion		LHV	50.000	0	0	50.000
DE FORTABTE SJÆLES Ø	Nikolaj Arcel, Rasmus Heisterberg	Nikolaj Arcel	Zentropa Grrr	X	MDS	0	0	9.500.000	10.000.000
DEN DER SOVER	Kim Fupz Aakeson	Annette K. Olesen	Zentropa Entertainments 18		NS	0	0	7.150.000	7.500.000
DEN TREDJE DØR	Christian Jungersen, Jens Arentzen, Kim Leona	Jens Arentzen	Thura Film		NS	80.000	0	0	80.000
FAR TIL FIRE	Thomas Guld, Tine Frellesen	Claus Bjerre	ASA Film Prod., Easy Film, Scanbox Ent. Prod.		60/40	0	0	6.800.000	6.800.000
FLAMMEN OG CITRONEN	Lars K. Andersen	Ole Christian Madsen	Nimbus Rights		NS	75.000	0	0	150.000
FRODE OG ALLE DE ANDRE ...	Anne-Marie Olesen, Lars Mering	Giacomo Campeotto	M & M Productions		60/40	0	100.000	0	100.000
FROST	Mette Heeno	Morten Giese	Nimbus Rights		MDS	60.000	212.000	0	462.000
FRYGTelig LYKKELIG	Dunja Gry Jensen	Henrik Ruben Genz	Nordisk Film Production		NS	75.000	0	0	105.000
GHETTO	Daniel Dencik	Daniel Espinosa	Thura Film		NS	30.000	0	0	420.000
GILBERT	Michael Asmussen, Niels Gråbøl	Niels Gråbøl	Tju Bang Film 2		MDS	100.000	0	0	100.000
GYMNASIELÆRER PEDERSEN	Hans Petter Blad	Hans Petter Moland	Final Cut Productions		NS	0	0	990.000	990.000
KAKERLAKKEN	Stefan Fjeldmark, Thomas Hartman	Stefan Fjeldmark	A Film	X	MDS	40.000	0	0	150.000
LEDSAGET UDGANG	Erik Clausen	Erik Clausen	Clausen Film		NS	0	170.000	0	220.000
LOTTO	Anne-Marie Olesen, Ina Bruhn, Lars Mering	Peter Schrøder	Nordisk Film Production		60/40	0	0	6.600.000	6.600.000
MUND TIL MUND	Björn Runge	Björn Runge	Magic Hour Films		LHV	0	0	800.000	800.000
MZUNGU		Vibeke Muasya	Zentropa Development		LHV	40.000	0	0	162.177
NIELS ARDEN OPLEVS 3. ...	Niels Arden Oplev, Steen Bille	Niels Arden Oplev	Zentropa Entertainments11		LHV	0	0	100.000	7.300.000
PRAG FILM	Kim Fupz Aakeson, Ole Christian Madsen	Ole Christian Madsen	Nimbus Rights		LHV	80.000	0	0	80.000
RENE HJERTER	Kim Fupz Aakeson	Kenneth Kainz	Fine & Mellow Productions		NS	50.000	293.626	0	403.626
SINGLELIV	Binger Larsen, Ina Bruhn	Binger Larsen	Nordisk Film Production		NS	60.000	0	0	60.000
SKRALDEMÆND	Tommy Brødsted	Niels Arden Oplev	Zentropa Ent.11, Zentropa Ent.16		LHV	30.000	0	0	30.000
SYLFIDEN	Alexander Kølpin, Lars Andreas Petersen	Alexander Kølpin	Asta Film		NS	30.000	0	0	80.000
VALHALLA RISING	Nicolas Winding Refn	Nicolas Winding Refn	NWR Films		NS	50.000	0	0	50.000
VIKAREN	Henrik Prip, Ole Bornedal	Ole Bornedal	Thura Film	X	MDS	0	165.000	7.640.000	8.000.000
WALTER & VIRGINIA	Erik Uddenberg, Suzanne Osten	Suzanne Osten	Metronome Productions		LHV	0	0	1.200.000	1.200.000

KORT- OG DOKUMENTARFILM / MANUSKRIPT-, PRODUKTIONS- OG UDVIKLINGSSTØTTE / 8. FEBRUAR - 26. MAJ 2005

TITEL	FORFATTER	INSTRUKTØR	PRODUCENT	LOC	KONSULENT	MANUS	UDVIKLING	PRODUKTION	I ALT
A DREAM COME TRUE	Jens Arentzen	Pernille Rose Grønkjær	Tju Bang Film 2		DOB	0	150.000	0	150.000
ABC		E. E. Mo, J. Loftager, S. Saif	Zentropa Entertainments15	X	MH	0	0	2.500.000	2.535.000
AFGHAN MUSCLES	Oliver Winding	Andreas Dalsgaard	Haslund Film		DOB	50.000	0	0	50.000
BADASS GIRL	Hanne Myren	Hanne Myren	Cosmo Doc		BCR	0	0	250.000	250.000
BECOMING A GUERRILLA GIRL	Frank Piasecki Poulsen	Frank Piasecki Poulsen	Zentropa Real		DOB	0	0	100.000	880.000
BONDEGÅRDENS DYR	Peter I. Lauridsen, Dorthe Rosenørn	Adam Schmedes	Loke Film		DOB/BCR	0	0	1.500.000	1.500.000
BØRGEN		Mette-Ann Schepelern	Zentropa Real		MH	60.000	0	0	60.000
DET SIDSTE ORD...		Janus Billeskov Jansen	Final Cut Productions	X	DOB	0	0	400.000	400.000
DET TOMME RUM	Cæcilia Holbek Trier	Cæcilia Holbek Trier	Sfinx Film/TV		DOB	0	100.000	0	130.000
ET HUL I HIMLEN	Dorte Høeg Brask	Dorte Høeg Brask	Ovidia Film		BCR	0	65.000	0	65.000
FOTOGRAFI	Steen Møller Rasmussen	Steen Møller Rasmussen	Plagiat Film		DOB	0	0	500.000	500.000
FRIHEDEN		Trine Mølgaard	Angel Production		MH	0	80.000	0	80.000
GASOLIN		Anders Høgsbro Østergaard	Cosmo Doc		MH	0	0	2.700.000	2.795.000
GHOSTS OF CITE SOLEIL		Asger Leth	Nordisk Film Production		DOB	0	0	1.075.000	1.075.000
GITMO		Erik Gandini, Tarik Saleh	Zentropa Entertainments7		MH	0	0	400.000	400.000
HISTORIEN OM BZ	Helle Hansen	Helle Hansen	Bastard Film		DOB	0	0	1.040.000	1.190.000
HØJDESKRÆK		Jacob Tschernia	Zentropa Productions2		BCR	0	0	30.000	1.095.624
IKKE-VOLDELIG KOMMUNIKATION		Erlend E. Mo	Magic Hour Films		MH	40.000	0	0	40.000
ISLAND ÅR 60 - JENSENS SAGA	Bo hr. Hansen, Majbritt Soll, Ulla Boje Ras.	Ulla Boje Rasmussen	Cosmo Doc		DOB	0	190.000	0	250.000
JØRGEN HAUGEN SØRENSEN	Grete Møldrup, Malene Ravn	Malene Ravn			DOB	50.000	0	0	135.000
KEN-ALLEN OG FRIHEDEN		Göran Olsson	Asterisk Film Ltd.		BCR	0	0	250.000	300.000
KORT FILM OM TRO		Nikolaj Østergaard	Nordisk Film		MH	0	0	500.000	530.000
KRIG OG KAGER	Jannik Hastrup, Michael Foreman, Per Schultz	Jannik Hastrup	Dansk Tegnefilm 2		BCR	0	200.000	0	270.000
KØBENHAVN	Max Kestner	Max Kestner	Cosmo Doc		MH	0	70.000	0	70.000
LET'S PLAY	Mikkel Stolt	Mikkel Stolt	Fennis Film & Multimedia		BCR	30.000	0	0	30.000
LYKKE TOFT FINALE		Christoffer Guldbrandsen	Cosmo Doc		DOB	0	0	600.000	600.000
OVER MÅLET	Mira Jargil	Mira Jargil	Magic Hour Films		DOB	0	150.000	0	150.000
PELLE GUDMUNDSEN-HOLMGREEN	Jytte Rex	Jytte Rex	Kollektiv Film		DOB	50.000	0	0	90.000
SCHIH-H	Ulla Raben	Peter Hausner	Tinyfilm SKP		BCR	0	130.000	0	160.000
SKAL JEG BLIVE ELLER SKRIDE	Anton Carey Bidstrup	Klaus Kjeldsen	Cosmo Doc		BCR	0	60.000	0	160.000
TAVI, ÅNDEN DER STEG OP ...	Leif Møller	Leif Møller	Deluca Film		MH	0	0	700.000	700.000
UHYRET UNDER SENGEN	Henrik Vestergaard Nielsen	Jannik Splidsboel	Radiator Film		BCR	0	0	1.300.000	1.410.000
VECKOPENG ELLER KYSS		Malou Schultzberg	Locomotion		BCR	0	0	87.000	87.000
WHISPERING GRASS	Jeppe Rønne	Jeppe Rønne	Cosmo Doc		DOB	0	160.000	0	160.000

TITEL	FORFATTER	INSTRUKTØR	PRODUCENT	LOC	KONSULENT	MANUS	UDVIKLING	PRODUKTION	I ALT
ØJENKONTAKT	Malene Schiøtt Rasmussen	Marlene Schiøtt Rasmussen	Easy Film		MH - Talentdok	0	150.000	0	150.000
ELEFANT ER ET TEGN	Katrine Talks, Tobias Lindholm	Katrine Talks	Cosmo Doc		DOB - Talentdok	0	150.000	0	150.000

FILMVÆRKSTEDET / 17. DECEMBER 2004 - 14. JUNI 2005

TITEL	STØTTEMODTAGER	KONSULENT	KATEGORI	FORMAT
STØTTETILDELINGER 4. ANSØGNINGSRUNDE I 2004 / 17. DECEMBER 2004				
NANDINI - EN HELDIG KO	Helle Ryslinge	MHJ	Dokumentar	Video
BREVET	Rune L. Nøhr Christiansen	LKH	Fiktion	Video
NOGET OM HALFDAN	Jonas Poher Rasmussen	MHJ	Dokumentar	Video
HAMID OG DRØMMEMASKINEN	Simon Lereng Wilmont	MHJ	Dokumentar	Video
STØTTETILDELINGER 1. ANSØGNINGSRUNDE / 17. MARTS 2005				
FOSTERSTILLING	Mathias Normann Hovgaard	MO	Fiktion	16mm
LILLE MAND	Esben Tønnesen	MO	Fiktion	16mm
SPRÆKKER	Aage Rais-Nordentoft	MO	Fiktion	16mm
VOLDTÆGT	Jane Rowley	MH	Dokumentar	Video
STØTTETILDELINGER 2. ANSØGNINGSRUNDE / 14. JUNI 2005				
DANSK FILMS ELEGANTIER	Brian Petersen	AØ	Dokumentar	Video
FRU EILERSEN OG MEHMET	Martin Sundstrøm	BS	Fiktion	Video
HÅNDVÆRK	Mia Isabel Edelgart	BS	Animation	Video
SPRÆKKER I SILKEVEJEN	Suvi Andrea Helminen	AØ	Dokumentar	Video
THREE AMERICANS	Ada Bligaard Søby	AØ	Dokumentar	Video
YNGLINGE	Mikkel Munch-Fals	BS	Fiktion	Video
THE AMAZING DEATH OF MRS. MÜLLER	Alexander Brøndsted	BS	Fiktion	(ikke afgjort) Fiktion
VÆRELSE 5	Mette Rix	AØ	Dokumentar	Video
COLOR OF DREAMS	Sune Blicher	AØ	Dokumentar	Video
NINA	Camille Alsted	BS	Fiktion	Video
KÆLDER	Anne Heeno	BS	Fiktion	Video
ER DU GLAD NU?	Jesper Ravn	BS	Fiktion	Video/16mm
MEDICINMANDEN	Elizabeth Sanchez	AØ	Dokumentar	Video

KALENDER JUNI-NOVEMBER 2005

JUNI

CINEMATEKET	FILMSERIER: LOUIS MALLE, DAGUR KÁRI VÆLGER FILM, SORT HUMOR I AMERIKANSK FILM, RESTAUREREDE AMERIKANSKE KLASSIKERE, FILMSKOLENS AFGANGSFILM
10.06 - 25.06	SYDNEY FILM FESTIVAL, AUSTRALIEN / WWW.SYDNEYFILMFESTIVAL.ORG
11.06 - 19.06	SHANGHAI INTERNATIONAL FILM FESTIVAL / www.siff.com
17.06 - 26.06	MOSKVA FILMFESTIVAL, RUSLAND / www.miff.ru
21.06 - 30.06	FILM-X I CINEMATEKET HOLDER FERIEÅBENT, DOG IKKE DEN 27. JUNI / www.film-x.dk
24.06	'RETURN TO SENDER' AF BILLE AUGUST HAR PREMIERE

JULI

CINEMATEKET	LUKKET
01.07 - 09.07	KARLOVY VARY INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, TJEKKIET / www.iffkv.cz
15.07	'AMBULANCEN' AF LAURITS MUNCH-PETERSEN HAR PREMIERE
15.07	'BØLLE BOB OG SMUKKE SALLY' AF RUNE BENDIXEN HAR PREMIERE
16.07 - 23.07	GIFFONI FILM FESTIVAL, ITALIEN / www.giffoniff.it
20.07 - 07.08	MELBOURNE INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, MELBOURNE, AUSTRALIEN www.melbournefilmfestival.com.au
29.07	'VENINDER' AF CHARLOTTE SACHS BOSTRUP HAR PREMIERE

AUGUST

CINEMATEKET	FILMSERIER: INGMAR BERGMAN, BURT LANCASTER, WONG KAR-WAI, COPENHAGEN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, FILMHISTORIEN FRA A TIL Z
03.08 - 13.08	LOCARNO FILMFESTIVAL, SVEJTS / www.pardo.ch
05.08	'PUSHER III' AF NICOLAS WINDING REFN HAR PREMIERE
06.08 - 06.08	FILM-X I CINEMATEKET, KØBENHAVN, ÅBNER IGEN / www.film-x.dk
11.08 - 16.08	ODENSE FILM FESTIVAL / www.filmfestival.dk
17.08 - 28.08	EDINBURGH INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, SKOTLAND / www.edfilmfest.org.uk
18.08 - 28.08	COPENHAGEN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL / www.copenhagenfilmfestival.com
19.08 - 26.08	NORWEGIAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, HAUGESUND, NORGE http://www2.filmweb.no/filmogkino/festivaler/filmfestivalen2005
22.08 - 25.08	NEW NORDIC CHILDREN'S FILM, HAUGESUND, NORGE http://www2.filmweb.no/filmogkino/festivaler/filmfestivalen2005
26.08	'DRABET' AF PER FLY HAR PREMIERE
26.08 - 28.08	KORT- OG DOKUMENTARFILM BRANCHETRÆF I EBELTOFT
26.08 - 28.08	VIDEOATHLON, NORDISK FILM I VALBY / www.videomathon.dk
26.08 - 05.09	MONTREAL WORLD FILM FESTIVAL, CANADA / www.ffm-montreal.org
31.08 - 10.09	VENEDIG INTERNATIONALE FILMFESTIVAL, ITALIEN / www.labiennale.org

SEPTEMBER

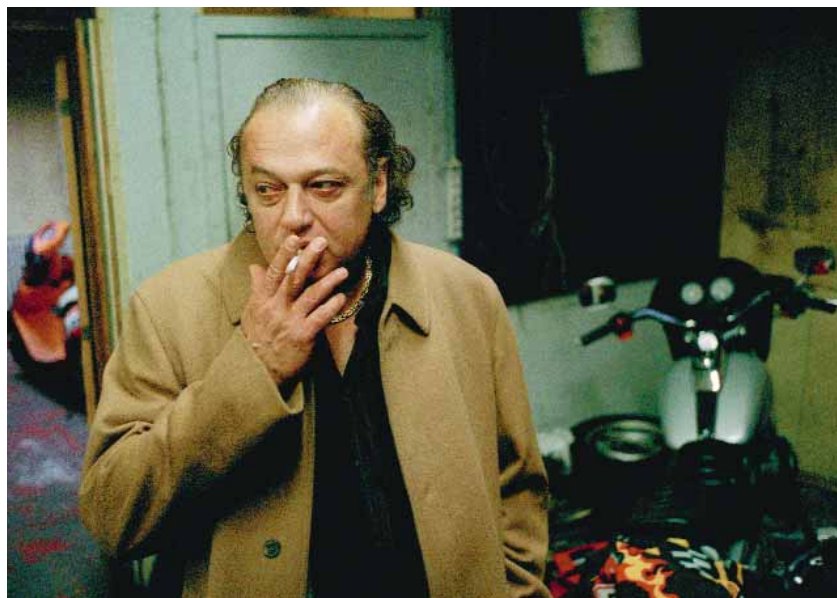
02.09 - 05.09	TELLURIDE FILM FESTIVAL, TELLURIDE, USA / www.telluridefilmfestival.com
08.09 - 17.09	TORONTO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, CANADA / www.bell.ca/filmfest
09.09	'STRINGS' AF ANDERS RØNNOW KLARLUND HAR PREMIERE
12.09 - 18.09	BUSTER- KØBENHAVNS INTERNATIONALE FILMFESTIVAL FOR BØRN OG UNGE www.busterfilm.dk
15.09 - 24.09	SAN SEBASTIAN INTERNATIONALE FILMFESTIVAL, SPANIEN www.sansebastianfestival.com
23.09	'NYNNE' AF JONAS ELMER HAR PREMIERE
22.09 - 25.09	CARTOON FORUM, KOLDING/ WWW.CARTOON-MEDIA.BE OGSÅ PÅ WEB!
23.09 - 28.09	NORDISK PANORAMA - 5 CITIES FILM FESTIVAL, BERGEN, NORGE www.filmkontakt.dk/fkn_site/nordiskPanorama
23.09 - 30.09	FILMFEST HAMBURG, TYSKLAND / www.filmfesthamburg.de
23.09 - 09.10	NEW YORK FILM FESTIVAL, USA / www.filmlinc.com/nyff/nyff.htm
29.09 - 14.10	VANCOUVER INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, CANADA / www.viff.org
30.09	'ALLEGRO' AF CHRISTOFFER BOE HAR PREMIERE

OKTOBER

03.10 - 09.10	LEIPZIG DOCUMENTARY FESTIVAL, TYSKLAND / www.dokfestival-leipzig.de
06.10 - 14.10	PUSAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, KOREA / www.piff.org
06.10 - 20.10	CHICAGO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, USA / www.chicagofilmfestival.com
07.10	NIELS ARDEN OPLEVS 3. SPILLEFILM HAR PREMIERE
07.10 - 13.10	YAMAGATA DOCUMENTARY FILM FESTIVAL, JAPAN www.city.yamagata.yamagata.jp/yidff/en/home.html
08.10 - 15.10	PORDENONE STUMFILM FESTIVAL, SACILE, ITALIEN www.cinetecadelfriuli.org/gm/
11.10 - 22.10	FLANDERS FILM FESTIVAL, BELGIEN / www.filmfestival.be
14.10	'FAR TIL FIRE' AF CLAUDS BJERRE HAR PREMIERE
14.10 - 26.10	WIENS INTERNATIONALE FILMFESTIVAL, ØSTRIG / www.viennale.at
17.10 - 21.10	MIPCOM, CANNES, FRANKRIG / www.mipcom.com
19.10 - 03.11	THE TIMES LONDON FILM FESTIVAL, ENGLAND / www.lff.org.uk
23.10 - 30.10	CINEKID, AMSTERDAM, HOLLAND / www.cinekid.nl
24.10 - 30.10	UPPSALA INTERNATIONAL SHORT FILM FESTIVAL, SVERIGE www.shortfilmfestival.com
27.10 - 06.11	CHICAGO INTERNATIONAL CHILDREN'S FILM FESTIVAL, USA / www.cicff.org
28.10	'FLUERNE PÅ VÆGGEN' AF ÅKE SANDGREN HAR PREMIERE

NOVEMBER

04.11 - 13.11	CPH:DOX, KØBENHAVNS DOKUMENTARFILMFESTIVAL/ WWW.CPHDOX.DK
---------------	---



Pusher III. Foto: Jens Juncker-Jensen

COPENHAGEN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL 18.-28. AUGUST

I festivalens 3. år har programchef Jacob Neiiendam strammet op på profilen, så samtlige film, der vises, er europæiske. "Europæisk film rummer så meget mere, end publikum får mulighed for at se til dagligt, så selvom vi strammer profilen rent geografisk, så breder vi samtidig viften ud rent genre-mæssigt," siger Jacob Neiiendam. "Vores definition af Europa er for øvrigt lige så vidtavnende som i fodbold og Melodi Grand Prix."

"Vi offentliggør det fulde program ved et stort arrangement i Imperial biografen lørdag d. 30. juli, og som ekstra bonus byder vi på en snigpremiere på Nikolaj Winding Refns *Pusher III* samme aften," fortsætter Neiiendam. "Næste store begivenhed bliver den 17. august, hvor vi for 2. gang blænder op for en gratis Open Air visning af en

rigtig klassiker på Rådhuspladsen i København," fortsætter Neiiendam.

10-12 film deltager i konkurrencen om *Golden Swan*-priserne. Der vil også i år være en specialpris til bedste kvindelige instruktør, udvalgt af en dansk jury af fremtrædende, kvindelige kulturpersonligheder. Politiken er igen i år sponsor af festivalens publikumspris, der sidste år gik til *Kongekabale*. Ved festivalens afslutning uddeles også Politikens *Publikumspris* til den konkurrencefilm, der i løbet af festivalen har modtaget flest skriftlige stemmer.

"Vi glæder os meget til at byde publikum velkommen til en lang række dramatiske, sjove, spændende, anderledes og nytænkende film", slutter Jacob Neiiendam.

Festivalen åbner torsdag d. 18. august med galla filmfest i Imperial biografen.

SOMMER I CINEMATEKET

Cinemateket viser ikke film i juli måned, da vi holder sommerlukket, men i august er vi tilbage igen med fuldt program. Glæd dig til en stor Bergman-serie, film af Wong Kar-Wai, en serie med Burt Lancaster og Copenhagen Film Festival m.m.

Også restaurant SULT og Cinematekets Bog- og Videohandel holder lukket i juli. Bøger og film kan som altid købes i boghandlens netbutik www.shop.dfi.dk

Hele Cinemateket åbner igen tirsdag den 2. august - billetsalg fra søndag den 31. juli.

CINEMATEKET - Billetsalg

Gothersgade 55, tlf. 3374 3412
 Tir-fre 10.00-22.00
 Lør-søn 12.00-22.00
 Hent programmet i Cinemateket eller se www.cinemateket.dk

SULT - Café & Restaurant

Vognmagergade 8B, tlf. 3374 3417
 Tir-fre 12.00-24.00
 Lør 11.00-24.00
 Søn 11.00-22.00
 Man lukket

Cinemateket ønsker publikum en rigtig god sommer