

RUNDHYL

En af moderne Medias bivirkninger er, at man tror, det bare handler om at være ægte. Men tolkning er kernen i fortællekunsten. Det er *vinklen* på historien, værdien i det fortalte, der tæller. Både i fiktion og dokumentarfilm. Jens Arentzen skriver om rundhyl i beretterniveauerne.

SIDE 9

EN KORT EN LANG

"Det skulle være replikker, skuespillerne lærte udenad, så det lyder som om, det er noget, de lige finder på. Jeg kan ikke så godt med improvisation, sådan noget: 'den der scene handler om sådan og sådan, bare begynd.'" Mød Hella Joof.

SIDE 16

FILLMUSEET FYLDER 60 ÅR

Den 11. november er det 60 år siden, de første spæde skridt blev taget på vejen mod realiseringen af et filmmuseum. Seks år senere, i 1947, fik barnet navnet Det Danske Filmmuseum, et navn som institutionen beholdt indtil etableringen af det nye Filminstitut i 1998.

SIDE 30

./FILM/

18

FILM UDGIVES OG DISTRIBUERES AF DET DANSKE FILMINSTITUT / OKTOBER 2001



:/FILM:/ #18

OKTOBER 2001 / 3. ÅRGANG #18



Forside: Sami Saif og Phie Ambo. Foto Jan Buus

UDGIVET AF: Det Danske Filminstitut
REDAKTØRER: Agnete Dorph
 Susanna Neimann
REDAKTION: Lars Fil-Jensen
 Vicki Synnott
EKSTERN REDAKTION: Kim Foss
 Rumle Hammerich
 Loke Havn
 Tue Steen Müller
LAYOUT OG DESIGN: Pernille Volder Lund
TYPOGRAFI: Milton (e©) Reg.+Bold
 Cendia (e©)
 Undertone (e©)
PAPIR: Munken Lynx 100 gr.
TRYK: Holbæk Center-Tryk A/S
OPLAG: 5.500
ISSN: 1399-2813

BRUG BLADET

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

DEADLINE FOR #20

3. december 2001

NB FILM #19, der udkommer i november, bliver på engelsk. Bladet har dokumentarfilm som tema og udkommer i anledning af den internationale dokumentarfilmfestival IDFA i Amsterdam. FILM udkommer kun på engelsk og distribueres som sædvanligt til alle abonnenter.

DET DANSKE FILMINSTITUT

Gothersgade 55, 1123 København K
 Tlf +45 3374 3400

ABONNEMENT

ninac@dfi.dk

MONAS VERDEN

Monas Verden, der fik premiere den 7. september 2001 er den anden film i et pilotprojekt om tekstede kopier til hørehæmmede i Danmark, sat i værk af Det Danske Filminstitut. *Monas Verden* er i alt ude med 43 kopier, hvoraf de tre er tekstede. De tekstede kopier vil cirkulere mellem biograferne i Danmark, så tilbuddet om en tekstet dansk film når ud til så mange hørehæmmede som muligt.

Landsforeningen for bedre høreelse estimerede i 2000, at ca. 10% af Danmarks befolkning er hørehæmmede i større eller mindre grad. Derfor besluttede Det Danske Filminstitut sidste år i samspil med Danske Døves Landsforbund, repræsentanter for producenterne, filmudlejerne og biograferne at søsætte et pilotprojekt, som skulle gøre

de danske film lettere tilgængelige for hørehæmmede i Danmark.

Den første film i projektet var Erik Clausens film *Slip Hestene Løs*, som havde premiere den 11. august 2000. Det har været meget svært at vurdere effekten af de tekstede kopier, men repræsentanter for de forskellige organisationer omkring hørehæmmede har klart givet udtryk for, at responsen fra deres medlemmer har været positiv.

Pilotprojektet er i første omgang planlagt til at omfatte tekstningen af tre film. Herefter vil man tage stilling til om projektet skal fortsættes.

Ekstraomkostningerne til de tekstede kopier skal dækkes i fællesskab af Det Danske Filminstitut og producent/udlejer.

PREMIERE FILMSKATTEN



Det Danske Filminstituts nye DVD ROM blev præsenteret i Den Digitale Cafe på årets BUSTER festival i oktober. *Filmskatten*, der er et pionerarbejde inden for interaktiv undervisning, er produceret af Omen Medie og Rex Film. Læs mere side 22-23. Foto: Jan Buus.

SEMINARDAG OM UDVIKLINGSTØTTE

Filminstituttet inviterer filmbranchen til seminar den 5. november i Bio Carl, hvor udviklingsstøtten til såvel Spillefilm som Kortfilm & dokumentarfilm vil blive diskuteret og belyst. Dagen deles op i 2 lige store dele - hvor formiddagen (9-12.30) er helliget Spillefilm og eftermiddagen (13.30-17) Kortfilm & dokumentarfilm.

Der serveres morgenbrød kl. 8.30 og en let frokost kl. 12.30 mellem formid-

dagens og eftermiddagens program.

Bindende tilmelding senest onsdag den 31.10.

Seminardagen arrangeres af Produktion & Udviklingsafdelingen, og dagens vært er områdedirektør Lars Feilberg assisteret af producere og konsulenter.

Yderligere oplysninger, Lone Hey, 3374 3434, loneh@dfi.dk

NY UDVIKLINGSCHEF

Den 1. oktober tiltrådte Marianne Moritzen stillingen som udviklingschef i Produktion & Udviklingsafdelingen, hvor hun blandt andet vil have ansvaret for afdelingens behandling af alle ansøgninger om manuskript-, udviklings- og produktionsstøtte til spillefilm. Marianne Moritzen har arbejdet i filmbranchen i en lang årrække. Hun har blandt andet bestridt så forskellige stillinger som produktionsleder, indspilningsleder og instruktørassistent. Hun har senest arbejdet på DR TV-Drama, hvor hun har fungeret som producent for DRs eksterne produktioner.



Foto: Ole Kragh-Jacobsen



Vi er ikke puritanske. Vi river og flår i materialet, siger kæresteparret Sami Saif og Phie Ambo, der med et videokamera drog ud i verden for at lede efter Samis far - og fandt en ukendt bror med toupé og pophits i Yemen. Foto: Jan Buus

DRAMAET ER NÆSTEN EN BIOLOGISK STØRRELSE

AF CLAUS CHRISTENSEN

”Nej, nej, nej – dramaet er grundlæggende, det er en del af livet, mennesket er et drama, ja, dramaet er næsten en biologisk størrelse,” råber Sami Saif og Phie Ambo i munden på hinanden.

Spørgsmålet, som har fået de to unge instruktører op af stolene, handler om autenticiteten i deres film, *Family*. Filmen går tæt på Sami Saif i hans søgen efter sin forsvundne far, men ligner ikke en traditionel dokumentarfilm. Den er – havde man nær sagt – alt for spændende. Her er krøllede minder fra en traumatisk barndom, en yemenitisk pilotfar der skred, en højt elsket storebror Thomas, der begik selvmord, og en mor som døde af druk. Her er drømmen om at finde faderen, samle trådene og selv stifte familie. Her er nervepirrende telefonsamtaler, fremmede stemmer i røret, uforståelige arabiske ord og så pludselig: ”Are you Thomas or Sami?”

Som i en anden fiktionsfilm bliver tilskueren i 90 minutter ført igennem en følelsesmæssig rejse. Fra Samis ubearbejdede sorg, over hans stædige søgen efter sin far til et forløsende møde i Yemen med en ukendt halvbror, der er popstjerne og optræder med toupé. Det kunne være et eventyr af H.C. Andersen eller en dannelsesroman, hvor hovedkarakteren rejser ud i verden for at lære sig selv at kende og vender hjem. Lettet og afklaret.

MANUS GIVER RO

Et stjernesud sætter i bedste Disney-stil trumf på filmens happy ending, men hvad med virkeligheden? Kan man møde virkeligheden åbent og nysgerrigt, når man samtidig sætter sig for at skabe en medrivende film efter alle kunstens spilleregler?

”Dramaet og virkeligheden er ikke to adskilte størrelser,” forklarer Sami Saif, som sidste år debuterede med dokumentarfilmen *The Video Diary of Ricardo Lopez*. ”Dramaet er fundamentalt. Det er ikke noget, som er opfundet til teatret eller filmen, det er vores liv. Og man behøver ikke være spor flov over at sige, at ethvert menneskes liv er et drama. Tværtimod. Der er en skønhed ved, at vores liv kan rumme en film.”

”Sami og jeg affyrer startskuddet til dramaet og bliver ved at skubbe det videre,” siger Phie Ambo. ”Men resten kan man ikke planlægge, og jeg tror ikke, nogen manuskriptforfatter kunne have skrevet den historie. Det er næsten for langt ude, at Sami skal finde en bror, der er popmusiker i Yemen og går med toupé, når han selv er hunderød for at blive skaldet. Men sådan nogle ting sker i en dokumentarfilm.”

På væggen bag køkkenbordet hænger et farvestrålende billede af Walid Khalil Saif. Samis nye storebror. Med toupé. To måneder før *Family*'s premiere i danske biografier sidder kærester- og instruktørparret Sami Saif og Phie Ambo i deres lejlighed på Vesterbro og ser tilbage på forløbet.

”Idéen opstod, da jeg kom ind på Filmskolens tv-linje i 1995. Jeg ville gerne finde min far gennem min film. Men det var meget ufokuseret, og der kom først skred i projektet, da jeg sidste år gik i gang med at skrive et fiktivt manuskript. Jeg havde på et tidspunkt hele denne film hængende på min dør fra scene 1 til scene 82. I sidste scene sad jeg på et toilet i et arabisk land, og min far var ude på den anden side af døren. Der skulle filmen så slutte,” griner Sami Saif og understreger, at det virkelige hændelsesforløb blev helt,

helt anderledes end manuskriptet. ”Jeg vidste jo i virkeligheden hverken, om min far var levende eller død.”

”Men ved på forhånd at skrive en historie ned mødte jeg problemerne på papiret, og det har nok gjort, at jeg har været mindre bange for at lave filmen og møde min fremmede familie.”

EN FILMISK DOKUMENTARFILM

Udgangspunktet var, at *Family* ikke skulle ligne nutidens håndholdte tv-dokumentarisme. Den skulle være *filmisk*. Et sammenhængende univers med centrale sceniske rum og nogle bevægelser imellem dem. Midt i virkelighedens kaos skulle der tid til at sætte kameraet på stativ og overveje dets placering. Og som et ledemotiv i filmen valgtes skyformationer!

”For mig ligger meget af den filmiske oplevelse i mellemakterne, der ikke fører handlingen videre, men kommenterer en følelse. Sorg er en meget tung følelse, og som modvægt ville jeg skabe et naivt og simpelt rum. Som barn kigger man meget på skyer, men senere i livet glemmer man at kigge op. I filmen får skyerne karakter af ren sansning,” siger Sami Saif.

”Skyerne har også en religiøs undertone,” tilføjer Phie Ambo. ”Mens Sami sidder i denne lejlighed, foregår der under den samme himmel noget i Yemen, som han kommer til at møde. Det er filmens lidt 70'er-agtige tone: Du er ikke alene!”

At lave en så intim film kræver en stor fortrolighed mellem hovedpersonen og filmfotografen. Sami Saif var ikke i tvivl om valget af hans kæreste som fotograf. Og Phie Ambo, som til daglig er elev på Filmskolens tv-linje, bliver en betydningsfuld karakter i filmen. Hun ses ganske vist kun få gange, men bag kameraet kommunikerer hun hele tiden verbalt med Sami, der flere gange gør modstand og i en skøn Woody Allen-agtig scene ved Rødehavet erklærer, at han er ved at få at spat af den arabiske kyssen og krammen og deres evindelige snak om ”mit er dit”. Han vil hjem til kolde Danmark.

”Tidligere i vores forhold havde jeg stillet Sami en masse spørgsmål om hans familie, men han svarede kun med enstavelsesord. Så hvis Samis projekt var at finde sin far, var mit projekt at finde ind til Sami. Men vi var også bevidst om, at hvis hovedpersonen hele tiden er i fuld kontrol, er det svært at invitere publikum indenfor. Det var min opgave at støtte Sami, når han havde brug for det, men jeg skulle også presse ham ud i situationer, hvor han mistede kontrollen,” fortæller Phie Ambo.

”Det havde jeg også brug for,” indrømmer Sami Saif. ”Og jeg havde brug for filmen for at turde opsøge min far. Ellers var jeg ikke gået i gang nu. Det hjalp at have en praktisk ramme – en film – som tvang mig til at fortsætte, når jeg havde mest lyst til at løbe skrigende bort.”

NØDVENDIG STORHED

Både Sami Saif og Phie Ambo har gået på tv-linjen på Filmskolen, hvor eleverne lærer, at de skal inddrage sig selv og deres egne historier. Det har fået kritikere til at tale om en generation af unge dokumentarister, der har svært ved at se forskel på ekspressionisme og ekshibitionisme. Hvornår bliver instruktørens privatliv interessant for andre end de involverede?

”Det er et spørgsmål om valg af historie,” mener Phie Ambo. ”Hvis vi havde valgt at fortælle en historie om, hvorfor Samis bror begik selvmord, havde det været en mere privat vinkel, og så havde man som beskuer haft sværere ved at involvere sig. Historien

skal rumme et stort eksistentielt drama, ellers bliver den for navlepillende. I vores film kommer det næsten til at virke skæbnebestemt, at Sami skal miste hele sin familie for at finde en ny. Der er noget episk – noget storladent – over det. Det er et drama, som man kan forstå på nogle få linier.”

Ambitionen har været at få det færdige resultat til at fremstå lige så underholdende og stramt fortalt som en almindelig spillefilm. Phie Ambo:

”Vi er ikke puritanske. Vi river og flår i materialet for at få publikum til at forstå filmen, og for at de skal føle sig inviteret indenfor. Mange dokumentarister forsøger at undgå at præge virkeligheden, fordi de er bange for, at den så mister sin autenticitet. De vil hellere være ’fluen-på-væggen’, men i virkeligheden fralægger de sig et ansvar. Ofte bliver tilskueren usikker på, hvad det er, han ser, og personerne kan let komme til at fremstå som svage, fordi der ikke er sørget for at de træder i karakter.”

DET DRAMATISKE ØJEBLIK

Sami Saif er enig. Han foretrækker dokumentarfilm, der så at sige fører virkeligheden med hård hånd, og fremhæver Janus Billeskov Jansens stærke filmiske klipning og Svann Jacobsens ekspressive lyddesign, der kongenialt understøtter hovedpersonens psykologiske udvikling i *Family*.

”Jeg må indrømme, at jeg nok i virkeligheden er mere til fiktion end klassisk dokumentarisme,” siger Sami Saif. ”Mange dokumentarfilm er meget højtidelige og intellektuelle, og de prøver på bedste skolelærervis at belære et publikum om kunst, liv og historie. Mine helte er Elvis, Bille August og Steven Spielberg, og med *Family* har vi forsøgt at give folk en oplevelse. Publikum skal grine og græde og trækkes igennem hele følelsesregistret.”

Hvor langt er de to instruktører villige til at gå for at få dramaet i kassen? Kunne de finde på at opdigte faderens forløsende telefonopkald, der på smukkeste vis afrunder *Family*?

Nej, den moralske grænse for iscenesættelse går, mener Sami Saif og Phie Ambo, ved lade en skuespiller agere Samis far. Det er uforeneligt med en dokumentarfilm og ville ikke fungere. For som Sami Saif siger:

”En dokumentarfilms styrke er det sande dramatiske øjeblik, hvor hele verden vender. Det er dér, hvor vi ser os selv så stærkt. I *Family* er det, da jeg endelig får kontakt til et familiemedlem i Yemen, og stemmen i røret spørger: ’Are you Thomas or Sami?’ Jeg begynder at græde. En replik fra en fremmed mand i Yemen får det hele at brase sammen.” Phie Ambo:

”I en måned havde vi en mikrofon hængende over lænestolen og et kamera foran. Hver gang telefonen ringede, tændte jeg for mikrofonen og kameraet. En dag var det faderen, og Samis glæde er helt spontan. Den ville man aldrig kunne simulere. Men vi bøjer virkeligheden i den forstand, at vi afslutter filmen med en forhåbning om, at nu får Sami og hans far et forhold. Da vi klippede filmen, vidste vi godt, at det gør de ikke. Samis far sagde, han ville komme til jul, men han kom aldrig” ■

SAMI SAIF

Født 1972. Tv-linien, Den Danske Filmskole, 1997. Har både arbejdet med produktioner på DR TV, B&U og været dokumentarfilmkonsulent på Zentropa Real. Hans afgangsfilm efterfulgtes af *The Video Diary of Ricardo Lopez*, 2000.

PHIE AMBO

Født 1973. Optaget 1999 på Den Danske Filmskoles tv-linie. *Family* er hendes første film.



Frame grabs



KONCEN- TRATET TILFÆLLES



KORT FILMOGRAFI JANUS BILLESKOV JANSEN: DOKUMENTARFILM

Family (Sami Saif og Phie Ambo, 2001)
The Video Diary of Ricardo Lopez (Sami Saif, 2000)
Slottet i Italien (Anne Wivel, 2000)
De Udstillede ((sammen med Camilla Schyberg) Jesper Jargil, 2000)
Sorg og Glæde (Torben Glarbo, 1999)
Johannes' Hjerte (Anne Wivel, 1998)
Sprog billeder (Ove Nyholm, 1995)
1700 meter fra fremtiden (Ulla Bøje Rasmussen, 1988-90)
Notater fra Kina (Jørgen Leth, 1986)
Tomas - et barn du ikke kan nå (Mads Egmond, 1980)
De skar tørv (Jens Frederiksen, 1978)
Kroppens træning og udtryk (Eske Holm, 1975)
Pigen Silke (Lise Roos, 1971)

SPILLEFILM

En sang for Martin (Bille August, 2001)
Les Misérables (Bille August, 1998)
Froken Smillas fornemelse for sne (Bille August, 1997)
Jerusalem (Bille August, 1996)
Åndernes hus (Bille August, 1994)
Den gode vilje (Bille August, 1991)
Pelle Erobreren (Bille August, 1987)
Tro, håb og kærlighed (Bille August, 1984)
Zappa (Bille August, 1982)
Honningmåne (Bille August, 1978)
Vil du se min smukke navle (Søren Kragh-Jacobsen, 1978)
Drenge (Nils Malmros, 1976)
Måske ku' vi (Lasse Nielsen, Morten Arnfred, Morten Bruus, 1975)
Mafiaen - det er osse mig (Henning Ørnbak, 1974)

Fiktionen og dokumentarismen har koncentratet af virkeligheden tilfælles. Det er nøglen for filmklipperen Janus Billeskov Jansen, der har klippet dokumentarfilmen *Family*. Han ser først og fremmest sig selv som historiefortæller.

AF CLAUS CHRISTENSEN

Janus Billeskov Jansen kaster et blik på båndoptageren.

"Vil du bånd interviewet?" spørger han og vil gerne vide, hvordan jeg har tænkt mig at gengive vores samtale. Bliver den blot skrevet ned fra ende til anden, ord for ord, eller vil jeg forsøge at finde ind til essensen af, hvad Janus Billeskov Jansen mener?

Det er i princippet det samme valg, en filmklipper står overfor, forklarer Janus Billeskov Jansen. Alle og enhver kan klippe et handlingsforløb sammen; men den egentlige opgave for klipperen er at blive ved og ved med at vælge ud og rokere rundt, kondensere og forfine, indtil han er trængt til bunds i materialet. Målet er at finde ind til materialets inderste sandhedskerne og så fortælle historien så enkelt, skarpt og overbevisende som muligt.

I denne arbejdsproces er der ifølge Janus Billeskov Jansen ikke nogen afgørende forskel på at klippe en dokumentarfilm og en fiktionsfilm:

"Jeg har med undren hørt flere, som har set *Family*, sige, at de synes, at det er en helt ny og anderledes måde at fortælle dokumentarfilm på. Men personligt gør jeg ikke noget hér, som jeg ikke har gjort i 30 år. Jeg fortæller en historie. Jeg forsøger at give publikum den rette blanding af informationer og følelser og åbner i starten af filmen nogle døre på klem, så tilskueren aner, at der er noget inde bagved, som senere vil blive afsløret."

FRAGMENTBILLEDER

Billeskov Jansen debuterede som klippeassistent i 1970 med det socialrealistiske ungdomsportræt *Ang: Lone* (instr. Franz Ernst). Siden har han klippet over 35 danske og internationale spillefilm. Han er mest kendt for spillefilmene og især for samarbejdet med Bille August, men det er også hen over årene blevet til en hel del dokumentarfilm. I *Family* har han i høj grad trukket på sin erfaring fra fiktionen.

"I en spillefilm er der et manuskript, hvor forfatteren har tænkt over starten og hele udviklingen frem til slutningen. Det er naturligvis ikke tilfældet med en dokumentarfilm. Fra råmaterialet udvalgte Sami og Phie 25 timers optagelser, som vi arbejdede med i klipperummet. Den største udfordring var at finde ud af, hvordan *Family* skulle begynde og slutte, og hvordan man i begyndelsen af filmen kunne engagere tilskueren og skabe en forventning om, at der 'is something yet to come,'" fortæller Janus Billeskov Jansen, der valgte en løsning med fragmentbilleder – en fortælleteknik, som man ellers typisk finder i spillefilm.

"I begyndelsen sidder Sami i køkkenet og siger: 'Jeg kan ikke huske min barndom. Det er bare fragmenter.' Derpå følger en montage, hvor vi blandt andet zoomer ind på noget farvet glas, en sofa, en telefon og et maleri af en idyllisk hytte. Det er en slags *previews*, billeder af steder og elementer, som dukker op senere og bliver forklaret. På den måde åbner vi døre på klem og siger: Herind skal vi også. Vi giver publikum en tryghed for, at alle dørene nok skal blive åbnet."

AT TAGE LIVET PÅ SIG

Ligesom i en spillefilm var det vigtigt for Janus

Billeskov Jansen at lægge ud med scener, der effektivt anslår filmens tema og tone. Publikum skal straks opleve den kraftige spænding mellem Sami Saif og kvinden bag kameraet, hans kæreste Phie Ambo. Men det var også vigtigt at gøre plads til den forløsende latter.

"Som modvægt til det tunge familiedrama lukker vi humoren ind. Vi giver publikum lov til at le ad hovedpersonen, for når historien bliver mere alvorlig, må folk ikke føle sig beklemt ved at grine ad et udsat menneske," siger Janus Billeskov Jansen, der vælger sine ord med omhu og i hver eneste bevægelse udstråler ro og overblik. Han fremhæver det gode, tætte samarbejde med de to unge instruktører, og der er næppe nogen tvivl om, at den erfarne klipper har haft stor betydning for *Family*.

"Det sværeste var at lave slutningen. Når filmen kommer til Yemen, oplever vores hovedperson, Sami, en stor forløsning. Han finder sin ukendte halvbror og glider selv lidt i baggrunden. Walid er nu den sjove. Men det er vigtigt, at vi kommer tilbage til hovedpersonen igen," siger Janus Billeskov Jansen og fortsætter:

"Så to tredjedele inde i Yemen-afsnittet fanger jeg Sami i hans velkendte, modstandsfulde attitude. Scenen er i virkeligheden optaget tidligere i det kronologiske tidsforløb, men er velegnet til at understrege karakterens psykologi. I de følgende samtaler med broderen Walid går Sami fra at have en stor modvilje over for sin far til at forlige sig med tingenes tilstand. *Family* handler dybest set om at tage livet på sig – at give og modtage kærlighed."

EMOTIONEL LOGIK

Ligesom klipperen, når det drejer sig om dokumentarfilm, først skal finde den overordnede struktur, adskiller hans arbejde med den enkelte scene sig også fra arbejdet på en fiktionsfilm:

"I en spillefilm er scenerne på forhånd skrevet som et koncentrat af virkeligheden. Der er kælet for ordene i dialogen, scenen har en bestemt rytme og et planlagt udviklingsforløb. I en dokumentarfilm filmer instruktøren først virkeligheden, og så bagefter, i klipningen, skabes koncentratet."

"Vi tager f.eks. en times samtale mellem to mennesker, kondenserer den ned til tre minutter og forsøger at give en følelse af, at vi har overholdt tiden og stedets enhed. Men det er som regel uladsiggørligt. Ofte kan man ikke undgå to-tre synlige, diskontinuerte spring i tiden, og her er det afgørende, at der skabes en klar emotionel logik i overgangene. Holder man fast i det emotionelle, har man nemlig også et solidt greb om publikum."

For at undgå at forvirre publikum indså Janus Billeskov Jansen, at det var nødvendigt at lave en ekstraoptagelse til *Family*.

"I Yemen bliver Sami og Phie mødt af Captain Mohamed. Han har en enorm kind, som om han har en tandbyld eller en tennisbold i munden. Hvis tilskueren ikke ved hvorfor, vil de stille utidige spørgsmål. Derfor lavede Sami og Phie en informativ scene, der fortæller, at i Yemen tygger man *kat*, som er en form for tyggeshash."

Janus Billeskov Jansen lagde vægt på at gå tæt på hovedpersonen og beskrive hans sorg over tabet af

broderen Thomas. Da klipperen opdagede, at Thomas som dreng havde medvirket som statist i en dansk film, fandt han frem til filmen. Det drejede sig om *Sorteper – det kan du selv være*, en film fra 1980 om social arv af Christian Hartkopp og klippet af Janus Billeskov Jansen.

"Vi optog en scene med Sami, hvor han sidder og ser billeder af sin bror fra filmen. Phie havde aldrig set filmen, og en 16 mm-projektor kører vi filmen på væggen, så billederne fremstår som en familiefilm. Billederne gør scenen visuelt interessant og giver publikum bedre mulighed for at indleve sig i Samis følelser."

DET MORALSKE ANSVAR

På den måde tager Janus Billeskov Jansen sig friheder. Han forbeholder sig ret til at fylde huller ud i historien, og hans klipning overholder ikke i streng forstand den kronologi, scenerne er optaget i. Men han understreger, at *Family* ikke er mindre autentisk – eller sand – af den grund. De friheder, klipperen tager sig, har alle til hensigt at formidle virkelighedens drama, så publikum får den rette blanding af information og emotion.

"Det er vigtigt, at tilskueren bliver grebet af hovedpersonen og får de nødvendige informationer på de rigtige tidspunkter. Man bliver nødt til at tage publikum ved hånden, også selv om det betyder, at man må flytte rundt på nogle scener og skabe en ny kronologi. Det har jeg ingen problemer med, bare der er moralsk overensstemmelse mellem filmen og virkeligheden," siger Janus Billeskov Jansen og slutter:

"Hvis vi siger, at vi har lavet en dokumentarfilm, så skal folk også kunne stole på det. Man må ikke komme til at tvivle. Og selv om vi fortæller historier, skal vi huske, at vi har at gøre med virkelige mennesker, som i kød og blod går ude i den virkelige verden og vil blive set anderledes på i kraft af den måde, filmen viser dem. Det gælder også Sami og Phie. Som klipper er det mit ansvar, at de føler sig trygge ved den film, der kommer ud. I en spillefilm kan man godt kan tillade sig at klippe en fiktiv karakter til at være et rigtigt dumt svin. Men i en dokumentarfilm fortolker man virkeligheden, og den fortolkning skal være sand. De mennesker, vi beder lægge deres liv åbent for os, skal vi behandle anstændigt" ■



Foto: Jan Buus



Foto: Jan Buus

Dokumentarfilm rimer ikke på biograf. Men *Family* har fra starten været tænkt som en oplevelse for det store lærred. Derfor har producenten Jonas Frederiksen brugt knapt en tredjedel af det samlede budget på biograf lanceringen. Man håber, filmen vil slå hul til det store publikum.

ISBRYDEREN

AF CLAUD CHRISTENSEN

Når *Family* får biografpremiere den 9. november, bliver der tale om den hidtil mest ambitiøse og veltilrettelagte lancering af en dokumentarfilm herhjemme. Testkørsler, teasere, en kreativ Internetside, et professionelt PR-selskab, presseturné rundt i landet og seks nøje udvalgte biografer er blot nogle af de midler, som tages i brug for at få det

brede publikum i biografen.

"Forbilledet er *Hoop Dreams*," fortæller producenten Jonas Frederiksen og taler her om den amerikanske dokumentarfilm, som følger to Chicagodrenge drøm om at blive basketballstjerner, og som i midten af 1990'erne blev et overraskende biografhit i USA.

"På en studietur i USA læste jeg en bog om markedsføring af film, hvor *Hoop Dreams* blev analyseret som *case*.

Selskabet Fine Line så filmen på Sundance Film Festival og besluttede at lancere den på linie med en spillefilm. Filmen fik premiere i 2800 biografer i USA, den kørte i næsten otte måneder og indtjente 7,8 millioner dollars. Det er et ret skægt regnestykke, når man tænker på, hvor relativt billige dokumentarfilm er at producere," siger Jonas Frederiksen med et glimt i øjet.

MODSPIL TIL PRESSEN

Da Jonas Frederiksen hørte om Sami Saifs historie, så han straks potentialet til en biografilm. Men han vidste også, at det brede publikum ikke er vant til at gå i biografen og se dokumentarfilm. Derfor har producenten spenderet 750.000 kr. - ud af et samlet budget på 2,8 mio. kr. - på selve lanceringen af *Family*. Og den vil ikke blive markedsført som "en dokumentarfilm".

"Forleden dag slog jeg op i Peter Schepeleers Filmleksikon og læste, at dokumentarfilmens oprindelige funktion var 'det folkeoplysende, agiterende eller kunstnerisk eksperimenterende'. Ingen af de ord har været forbilleder for os. Da vi efter en testvisning af *Family* spurgte folk om deres opfattelse af dokumentarisme, svarede de: 'Lidt støvet, lidt kedeligt - noget, som handler om religion, penge og andre samfundsemner'."

Family bliver derfor præsenteret som "et autentisk drama". Kodeordet i lanceringsstrategien er "modspil":

"De fleste journalister og anmeldere vil utvivlsomt gribe fat i filmens smerte og skrive om Samis forhistorie med forældrenes skilsmisse, moderens druk og broderens selvmord. Mødet med fremmede kulturer er et andet interessant tema. Men når man sidder og læser om alt det i avisen, kan filmen godt komme til at fremstå meget alvorstung. For at skabe et modspil til alvoren slår vi i lanceringen på humoren og den befrielse, som også er til stede i filmen."

MUND TIL MUND

Plakaten til *Family* er et farvestrålende billede af Sami Saif, der rejser sig triumferende af havet. Det er filmens konklusion på smerten. Et ikon eller billede på, at hovedpersonen nok skal gå igennem en farligt masse, men han kommer befriet ud på den anden side. Og to humoristiske biografteasere rummer den samme *feel-good*-stemning. I den ene sidder Sami og Phie med mørke solbriller og stenansigter i en bil og synger Gustav Wincklers *Gem et lille smil*.

"Vi forsøger ikke at sælge filmen på falske præmisser, men forhåbentlig kan vi nuancere pressens dækning og udvide filmens publikum," siger Jonas Frederiksen. For det professionelle PR-

arbejde står United International Pictures, der i sin tid overbeviste danskerne om, at *Bænken* var andet og mere end trist køkkenvaskrealisme. Jonas Frederiksen og UIP vil satse på målgruppen 18-35-årige og betragter *Family* som en kvalitetsbevidst mainstreamfilm - ligesom *Bænken*.

Man har udvalgt seks biografer, hvor filmen har gode muligheder for en optimal start: Dagmar, Grand, Empire, Gentofte Kino, Café Biografen i Odense og Øst for Paradis i Århus. Men skulle *Family* - hvilket Jonas Frederiksen selvfølgelig håber - bide sig fast og blive en film, der går fra mund til mund, laves der ekstra filmkopier til provinsen og f.eks. Palads i København.

CLIFFHANGER PÅ NETTET

Det Danske Filminstitut har givet 300.000 kr. til biograf lanceringen og betalt for udgifterne til seks 35mm-kopier i CinemaScope-formatet.

"En film som *Family*, der fra starten er tænkt som en biografoplevelse til det store lærred, gør vi alt for at bakke op i distributionen," siger Karolina Lidin, kort- og dokumentarfilmchef på Filminstitutet. "Vores midler er selvfølgelig begrænsede, men vi vil gerne skabe en tradition for, at publikum ser dokumentarfilm i biografen. Fordi tv har haft så stor succes med dokumentarismen, er billedet af den moderne dokumentarfilm betydeligt mere snævert end tidligere. *Family* kan være med til at vise publikum, at dokumentarisme er en meget levende og mangfoldig størrelse. Vi håber, filmen biografmæssigt får en isbrydereffekt for andre dokumentarfilm."

Et spændende eksperiment i lanceringen er brugen af Internettet. Fem uger før premieren vil interesserede kunne klikke sig ind på filmens hjemmeside (www.family.dk) og se korte klip fra filmen.

"Vi laver et drama, der udvider sig uge for uge og ender med at være en skitseret historie med en cliffhanger. Hele handlingen bliver ikke afsløret, men vi forsøger at pirre folks nysgerrighed," siger Jonas Frederiksen, der i øvrigt har fået selveste Prags Filharmonikere til at indspille musikken til filmen. For som han siger: "Vil man ud til publikum, skal man spille med fuldt udtræk" ■

JONAS FREDERIKSEN

Uddannet på Filmskolens producentlinje i 1999 med den roste afgangsfilm *Lille Mønske*. Ejer selskabet Cinevita Film Company. Har produceret Sami Saifs *The Video Diary of Ricardo Lopez* og Dariusz Steiness' *Charlie Butterfly*. Arbejder p.t. som lineproducer på Lars von Triers *Dogville* og Susanne Biers dogmefilm, *Elsker dig for evigt*.

RUNDHYL

Om forstyrrelse eller fokusering af beretter-niveauet.

AF JENS ARENTZEN

Det bedste man kan sige om en skuespiller, er, at han/hun ikke bare bruger sin energi på at *være* rollen. Desværre er en af moderne Medias bivirkninger, at man netop tror, at det hele handler om at være ægte – at græde på lærredet, at flippe ud. Læg mærke til hvor lidt ordet ”tolkning” optræder i anmeldelser af film og teater i dag: ”Paprika Steen *tolkede* rollen som Ofelia fantastisk” – den sætning bruges ikke. Der står: ”Paprika Steen *var* fantastisk” som Ofelia. Man forholder sig ikke til tolkningsniveauet. Dette er uheldigt, da tolkning er kernen i al fortællekunst – teater, film og dokumentarfilm. At tolke er at berette.

Der bliver nødt til at være én beretter, der tolker en historie, for at det ikke blot bliver genfortællingen af en åben historie – om for eksempel et bankrøveri. Det er *vinklen* på historien – værdien i det fortalte – der skal bringes til torvs: er det godt med det bankrøveri eller er det forfærdeligt? I stedet for at spille rollen som man skal spille Ofelia, handler det om hvordan kunstneren evner at tolke, formidle og dermed *fortælle om* Ofelia. Kunst fordrer mod til subjektivitet – én vinkling, én tolkning, og ingen *open ends*.

FORMIDLERNIVEAU, KARAKTER OG PRIVAT SELVFORLØSNING

Der er tre niveauer, som drøner rundt og laver rundhyl. En sammenblanding af formidlerniveauet, karakteren og ens private selvforløsning. Som skuespiller må man adskille de tre bolde. Der er privatpersonen, som går ind og over sig – som skuespiller – for tilsyneladende at blive Karakteren. Hvis man springer skuespillerens tolkning af karakteren over, er der kun Paprika som *bliver* karakteren tilbage. Men derved mistes niveauet, hvor skuespil/manuskriptskrivning/instruktion – metierens væsentligste akse – kommer ind. Det berettende niveau, der skal drage/forføre dem nede i salen. Alle store skuespillere evner at stille sig i en indre kamp mellem to værdier, mellem at elske og at hade, mellem at skjule sin sorg, mens den hele tiden pibler frem og står i vejen. Det er *amatørens* særkende at man udleverer sin karakter ved at spille endimensionalt, kliché – ved at spille ren kontrast og karaktertræk: ”den rå”, ”den sexede”, ”alkoholikeren”.

En skuespiller som har betydet meget for mig, Oswald Helmuth, spiller i visen *Nede ved havnen efter fyraften* en gammel sød morfar, der sidder på bænken og længes efter at tage med skibene: – *UD... og se verden!* – men det er jo ikke alle, som får nået alting,

og så må man jo sidde her på bænken og ryge eksotiske cigaretter og mindes alt det, man ikke fik. En strofe i sangen hedder: – *Bitter? Nej, nej, nej, nej, nej...* Men man tror ham ikke. For det er ikke det, Oswald *spiller* – tolker – og som VI oplever. Han synger nemlig ikke bare om en mand, der har affundet sig med, at ikke alle får alt – sådan som teksten siger – han spiller et Underneden, hvor karakteren har det dårligt med at være blevet på sin bænk. Oswald Helmuth indspillede sangen flere gange, og jo ældre han blev, jo mere selvbedragende fremstod hans Karakter, når han opremsede undskyldninger for, at han ikke turde rejse ud: – *så blev man gift, så blev man bud, og så var dét sket.*

Det er tydeligt, at Oswald Helmuth er sig bevidst om et beretterniveau, en tolkning af sin karakter, som Karakteren ikke selv er klar over – har erkendt. Oswald bidrager med *sin* tolkning, så også vi ser det uerkendte. Gennem en følelsesbro genkender vi vores eget dobbelte forsøg på at fremstå lækkert omkring vores nye job, kæreste og næste spillefilm, samtidig med at vi måske forsøger at skjule det mindre pæne og mere problematiske, f.eks. at vi slet ikke har en kæreste. I stedet for at sidde og tænke: – *Hvor er Oswald dog fantastisk, og tænk at han kan udtale ordene ordentligt*, oplever publikum en karakter, der er spændt ud mellem selvbedrag og erkendelse. Hvordan vil det dog ende? Affinder han sig med løggen eller bryder han sammen?

En film, en dokumentarfilm, et teaterstykke, handler ikke om det der sker på lærredet, men om det der sker nede i maven hos publikum. Fortællekunst og ikke mindst billedmediet er det emotionelles kunststart og har intet med replikker at gøre. Det er i sammenstødet mellem det sagte og følelserne *bagved* at vi sættes i spænding – så nakkehårene rejser sig og det løber os koldt ned ad ryggen.

KAMPEN MED DE ANDRE, DEN ANDEN OG EN SELV

Der er tre konfliktakser – kampe – i skuespil og dramaturgi i mere bred forstand, som man kan lægge vægten på. Fortællingen om en Hovedkarakter, som er oppe imod **de Andre**: tobaksindustrien, skattevæsenet, skæbnen. Eller fortællingen om en Hovedkarakter, som for eksempel er udsat for overgreb fra **den Anden**. Og så er der den sidste akse – som laver de bedste film og *altid* har gjort det – hvor Hovedkarakteren er oppe mod **sig selv**. Hovedkarakter mod Hovedkarakter. Er hun forelsket i mig eller er det bare indbildning? Er jeg den rette til jobbet, eller vil det gå galt? Kunne jeg have gjort mere, eller er der en grænse for hvor meget man skal hjælpe? Illusion kontra erkendelse – *Hvad fanden, det er da hyggeligt at*

sidde her nede ved havnen efter fyraften og mindes – ja, eller det største selvbedrag! Et redskab til at få en sådan indre kamp defineret, så publikum sættes i spænding mellem håb og frygt for hvilken side der vinder, er at lave det, som jeg kalder en Spændingsdefinition.

SPÆNDINGSDEFINITION

En spændingsdefinition kan defineres på alle tre konfliktakser. Uden konflikt på alle tre niveauer, ingen film. Men den indre konflikt er den betydeligste, da det er *her* vi kommer ind under huden – bag masken – på karaktererne, via vores perception af billedernes stemninger. I sangen *Lili Marlene* handler ordene om en ung soldat, der synger om, at når han kommer hjem fra krigen, vil han gifte sig med luderens Lili Marlene, købe parcelhus og få en masse børn, for krigen vil holde op. Hvis man synger teksten – ”*foran kasernen, tralalalala*” – og bare går efter historien, efter ordene, efter at synge pænt, så kommer publikums opmærksomhed til at gå på – *nå, han håber og håber og synger da meget godt, ham Arentzen* – men man får ingen berettelse, spænding, kamp ud af det, da håbet er uden dets modsætning, uden konflikt. F.eks. at det muligvis er grusomt illusorisk, hvad karakteren forsøger at overbevise sig selv om med sin sang. Som beretter er man nødt til at definere den positive værdi, fortællingen kunne få som slutresultat, og hvad den negative værdi kunne være. Hvis man som beretter stiller sig dér, midt i tolkningsniveauet, mellem de to uafgjorte værdier, så vil publikums oplevelse blive en helt anden – anspændt, afventende slutresultatet. En spændingsdefinition på sangen *Lili Marlene* kunne være: *vil det lykkes soldaten – mens bomber og kugler fløjter ham om ørene – at erkende, at det er en illusion nogensinde at blive gift med Lili Marlene og komme hjem fra krigen i live. Eller vil illusionen køre soldaten så langt, at han går uerkendt ind i døden?* Altså: illusion kontra erkendelse. Med den dimension i fortolkningen kommer sangen til at lyde meget anderledes. Der kommunikeres en følelseskamp til publikum. Den rammer.

Det er ikke tilfældigt, at Lars Triers dokumentariske tv-koncepter havde 10 drivere over for et offer, der enten måtte bryde sammen eller desperat måtte holde sig oprejst i smadret form i *Lærerværelset*, eller sigtede mod at interviewofferets forsvarsværker skulle falde efter 24 timer, 4 kameraer, vin og sjov tobak i *Maraton*. Gennem en film skal hovedkarakteren drives til at erkende – til at måtte indse livsløggen, udsige forelskelsen, sorgen, smerten, ulykken – ofte for første gang. Dét giver de store momenter. Men kun hvis instruktøren tillader os at komme derind.

Hvis man tager Tómas Gíslasons *Fra hånden til hjertet*, så er hovedkarakterens positive værdi lig det



Foto: Pierre Winther

DR 1 og DR 2 viser i efteråret Jens Arentzens programrække *Skuespillerens Værktøjer*. Der er desuden oprettet internetside i DR-regi med øvelsesforslag, uddybende demonstrationer og links. Programmene samt bogen *Skuespillerens Kogebog - skuespillerkunst og teknikker* kan købes ved henvendelse til STORIES v/Jens Arentzen, tlf. 3379 2039.

som driveren, instruktøren Tomás, driver Jørgen Leth til at erkende i filmen (bl.a. dér hvor han griner) – sin livsuduelighed. Nu er beretteren ikke skuespiller/sanger, men instruktøren, der skal få et "offer" til at stå i konflikt, spænding og drive det derud, hvor man ikke kan forlange, at menigmand selv skal kunne komme: nemlig til at benævne sine mørke sider og hengive sig til måske svære følelser. Gislasons anden film *Den højeste straf* er smuk, men mangler den indre konfliktakse i hovedkarakteren. Ole Sohn kommer ikke i krise, ambivalens. Bliver ikke drevet, som Jørgen Leth, til at stå i konflikt og erkende hvor meget *han* er flygtet fra i sit liv. Den film bliver ved med at fortælle hvor grimt og frygteligt det varovre i sovjet, og der var grimt og frygteligt. Den er flot lavet, men den mister den sidste dimension. Den indre.

INSTRUKTØREN SOM MEDVIRKENDE

Det er min opfattelse at instruktører ofte forurener, når de medvirker i deres egne film, enten som interviewere, eller når de spiller hovedkarakter, fordi de mister grebet om beretterniveauet: – Enten at drive den emotionelle konflikt frem i offerhovedkarakteren, eller at kunne tolke den indre konflikt – med distance – i de historier, hvor de selv spiller hovedrollen. Jeg siger ikke, at sådan er det altid. Men jeg synes let, at man kommer til at sætte sig mellem to stole. Beretter jeg eller er jeg på? Hvis beretelse er dette? Det er dejligt, at instruktører laver film om sig selv, og har mod til at berette om deres egne ting og sager. Men det private skal tolkes og sættes i konflikt for os nede i salen. Ellers forbliver det privat.

I Rainer Werner Fassbinder's *Deutschland im Herbst* – en del af en antologifilm fra dengang der var terrorisme i Tyskland – er der rod i fortællingen. Flere fortællinger blandes sammen. Den ene historie, Fassbinder prøver at fortælle, handler om ham selv, og om hvor påvirket han er af terrorisme i sin privat-sfære. Men det eneste han viser os, er, at han tager mange stoffer, at han bliver nødt til at ringe, at han står op om natten. Der er ikke nogen fortælling andet end det der sker. Man ser ham gå nøgen rundt. Man ser kæresten gå nøgen rundt. Bliver det fortællingen om, hvad fanden der sker i Fassbinder i 70'erne? Nej, det bliver fortællingen om Fassbinder: *Ih, hvor er han bøsse, og ih, hvor tager han meget coke, og ih, hvor har han det dårligt*. Vi får ikke nogen fortælling, fordi vi ikke får nogen modsætning – hvad er hans indre kamp? Vi reduceres til tilskuere og står af. Det bliver for selvsmagende. Der er ikke noget beretterniveau, fordi niveauerne – privatpersonen Fassbinder, instruktøren Fassbinder og hovedkarakteren Fassbinder – smelter sammen. Men der er en historie i filmen, og den væves efterhånden mere og mere ind: nemlig fortællingen om Fassbinders mor. Her er vi pludselig ovre i et dokumentarfilminterview. Fra at være en dokumentarfilm med instruktøren i hovedrollen (der ødelægger sin egen fortælling) til en interviewhistorie med moderen i hovedrollen, som er langt mere interessant, fordi HUN har ambivalens og smerte i sig.

Det er dobbeltheden, der er spændende. Hvis der ikke er nogen dobbelthed, så bliver det let sådan lidt "man merkt die Absicht und wird verstümmt" (man aner hvad instruktøren gerne vil have os til at føle, og mister al spænding for udfaldet). Fortællingen om Rainer Werner Fassbinder spiller kun på ét niveau: ih, hvor har han det dårligt. Men i morfortællingen sker der noget. Der er denne her kvinde som er Fassbinders mor, og som er skide sød. Hun har prøvet at gøre det

godt og er i vildrede, fordi sønnen driver hende – hvad mener hun, at man skal gøre ved terrorismen? Moderen slutter i desperation med at sige: – *Jamen, med hele det her terrorisme, hvor de pludselig går ind og forstyrrer vores hverdag og der kan ske alt muligt, burde man lave nogle ekstra love. Man burde faktisk sådan sige, at man kunne gøre alt muligt ved dem, måske endda skyde dem. Faktisk ville det være bedst i sådanne perioder, at man standser demokratiet, og får en stærk mand ind. Ja, en god stærk mand*. Samtidig med at hun godt selv kan høre, hvad det er hun sidder og siger. Hende der har oplevet Det tredje Rige. Den søde dejlige mor sidder og siger: 'jeg vil gerne have at der kom en stærk Führer igen, der kunne klare problemerne, så man ikke havde alt det der ukendte, usikre'. Fassbinder prøver at sige: – *Hvad er forskellen på en morder og en terrorist?* Der er mordere og mord hver dag i Tyskland, men da ophæver vi ikke lovene og laver undtagelsestilstande. Her bliver det rigtig interessant, fordi moderen har det så svært. Hun kan godt se det forfærdelige i, hvad hun siger, men er samtidig bange for udviklingen. Hun står i smerte.

BERETTERENS OPGAVER

Dén der har den emotionelle smerte, er en fortællings hovedkarakter. Hvad er vores – beretterens – opgave? Det er at få den frem, at være 'smertejægere' – ligesom Osvald finder sin karakters smerte, må dokumentarfilminstruktøren finde ind til den i sin hovedkarakter! Så fortællingen om mor bliver: Vil det lykkes mor at indse at hendes angst for opløsning koster indførelse af fascisme? Eller vil hendes medieskabte angst få hende til at ønske Hitler tilbage? Det er fandens til spændingsdefinition. Og den lykkes i filmen. Det er rystende. Men der er bare den irriterende ting ved det, at vi får aldrig lov til at komme helt ind i vores hovedkarakter. Fordi der er en filminstruktør som hedder Rainer Werner Fassbinder, som hele tiden fylder, mens han driver moderen mod erkendelse. Vi vil bare have lov til at være sammen med mor i erkendelserne og kampene. Men vi er hele tiden i "two-shot" med Rainer og mor, og Rainer støjer i en sådan grad, at vi aldrig kommer til at lære moderen rigtigt at kende. Vi kommer aldrig ordentligt ind at se smerten i hendes ansigt, når hun opdager, hvad det er hun selv sidder og siger. Det er som at se Synnøve Søes talkshow, hvor man også kan blive i tvivl om, hvem der er hovedkarakteren. Er det gæsten der kommer ind og fortæller sin historie og står i smerte, eller er det studieværten Synnøve, der er hovedkarakter? – *Hvor er det hårdt, hun må stille så mange spørgsmål. Stakkels Synnøve. Jeg har også læst, at hun også har det svært privat*.

Det undrer mig, at navnlig dokumentarfolk ofte har så svært ved at forstå, hvad jeg synes burde være fuldstændig grundlæggende, når man skal drive et menneske frem til en smerte: at hovedkarakteren får lov til at være i sit erkendelsesrum, uden at være i interviewerens øjenspejl. Det er altid – i dokumentar og fiktion – det at karakteren, alene med sig selv, står i indre konflikt, der laver de gode momenter/scener. Vi får lov at se – med det filmen, kameraet, kan – tvivlen, det endnu uafklarede. Én af de få der igen og igen har formået at gøre det, er Poul Martinsen – men han er også uddannet psykolog.

DE TRE OPMÆRKSOMHEDSRUM

Der er tre rum, en karakter kan være i med sin opmærksomhed. Fordi det er en del af opdragelsen at

"rette ryggen og se folk i øjnene", er de fleste danskere overforbrugere af at se i øjnene og være i deres *kommunikationsrum* (det som Jægerkorpsset kalder 'øjentjenerrummet'), hvor man er i den andens øjne, når man taler sammen. Men du kan jo ikke per natur, hvis jeg spørger dig om noget: – *Hvad lavede du sidste juleaften?* – blive i mine øjne. Du må ryge ind i erindringsringen og op med øjnene for at huske, hvor du var. Det rum har Bergman kaldt *forestillings- og erindringsrummet* – det rum hvor vi 'ser det for os'. Det tredje rum er *erkendelsesrummet*, hvor man mærker efter – *hvordan har jeg det?* Da rejser øjet automatisk nedad, indad.

Jeg vil vove den påstand, at 80 procent af alle interviews i dokumentarfilm og ikke mindst på tv har en interviewer, som sidder i "øjnakse" i forhold til den, der skal interviewes og som burde være hovedkarakter. Men fordi instruktøren sidder overfor og fastholder offeret låst i øjnene – og dermed i mere end én forstand er "med i billedet" – får hovedkarakteren aldrig lov til at være alene i sin indre kamp. Det er tydeligt, at interviewofrene forholder sig til interviewsituationen. Deres opmærksomhed rettes mod instruktøren – de forholder sig konstant til hans spørgsmål, til at de betragtes og til hvordan deres udsagn bedømmes – gør de sig nu godt? Dermed driver instruktøren jo sit offer til hele tiden til at være i sin "persona", i hvordan han/hun gerne vil opleves. Offeret/hovedkarakteren er i selvbedømmelsens, ikke i hengivelsens rum. Dét kommer der kun få selvforbyggende momenter ud af. Da det er kampen mellem de forskellige rum og modsatrettede følelser, der skurrer mod hinanden, som laver spændingen for publikum, er det åndssvagt, at beretteren/ instruktøren ikke tillader offeret at gøre det!

Hvis man har et par øjne rettet på sig, går man aldrig over i erindrings- og erkendelsesrummet. Fordi det virker uhøfligt. Den gode opdragelse – se i øjnene – spærre for, at hovedkarakteren mærker efter, erkender. Her sidder der jo en pæn instruktør og stiller spørgsmål. Opmærksomheden kan ikke både være ude og inde.

Det er ikke få instruktører, der har siddet ved klippebordet og ærgret sig over, at deres offer ikke fortaber sig og glemmer selve optageseancen, hengivet til sin smerte.

Man kan naturligvis ikke generalisere om, hvorvidt det er dumt og dårligt, at instruktøren medvirker i sin egen film. Lad os se på den enkelte film og snakke om det. Til gengæld kan man spørge: forstyrrer det beretterniveauet? Lægger instruktørens medvirken forhindringer i vejen for, at vi kommer ind i offerets erkendelsesrum, ind til de indre kampe i hovedkarakteren? Hjælper instruktørens medvirken publikum til at komme ind og holde af, føle med og se billeder, eller tager det fra oplevelsen, så man sidder og forholder sig intellektuelt til replikker? Dette må være afmålingen i forhold til, om instruktøren skal være med i sin egen film eller ej. I alle tilfælde vil længere tid i forestillingsrummet give frihed, både for interviewoffer og for interviewer. Det kan faktisk blive rart for interviewofferet, hvis han/hun ikke behøver forholde sig til intervieweren, men kan gå ind og mærke efter i sig selv. Og der bliver bedre film ud af det, fordi det fører os publikummer ind hvor sjælen bor. Så vi mærker følelserne og får billeder på ■

Artiklen er baseret på et oplæg Jens Arentzen holdt på det årlige branchetræf for dokumentarfilmfolk og i Ebeltoft.



Fotos: Morten Henriksen



SKUESPILLERNE OPRØR

I foråret 2001 startede filminstruktørerne Morten Henriksen og Franz Ernst en workshop for skuespillere og filminstruktører, delvist inspireret af Actors Studio i New York. Workshoppen fortsætter her i efteråret.

AF MORTEN HENRIKSEN

En workshop af denne type har længe været savnet i det danske filmmiljø. Teaterinstruktører uddannes delvist sammen med skuespillerne og kender skuespillernes arbejde indefra. Det er ikke tilfældet med filminstruktører, der først efterhånden lærer at forstå skuespillerens arbejde og metode. Da der derudover ofte går lang tid imellem, at den enkelte filminstruktør arbejder med skuespillere, savner man et forum, hvor skuespillere og instruktører kan vedligeholde deres færdigheder og diskutere deres fælles metier under ustressede konditioner.

Forårets program bestod af fire arrangementer. Hver gang stillede to eller tre instruktører op med scener fra et dugfrisk manuskript, der ikke var produceret endnu. De instruerede scenerne en række gange og diskuterede med de involverede spillere

og med det professionelle publikum. Forsamlingen udviste hver gang stor interesse for, hvordan der kommunikeres mellem instruktør og skuespillere. Det viste sig at være helt essentielt. Derfor ændrede vi undervejs principperne for arrangementet. Instruktør og skuespillere undlod herefter at forberede sig på forhånd og gik i stedet i gang med at prøve scenen op i workshoppen – foran publikum. Svært – men givende.

OVERRASKELSER

Sådan en workshop giver uvægerligt anledning til en del overraskelser. En af de positive overraskelser var skuespillernes overvældende interesse og kontante opbakning til projektet. Filminstruktørerne har været mere tøvende. Verbalt har de bakket projektet 100% op og givet os masser af skulderklap, men også i en række tilfælde bragt os i vanskeligheder ved at melde fra i sidste øjeblik.

Skuespillere lærer under uddannelsen, at de skal kunne modtage instruktion af en hvilken som helst instruktør – også selvom denne person ikke har nogen anelse om, hvad det vil sige at være skuespiller. Et kraftigt forlangende, der da også ofte fører til at skuespillerne ifører sig en spændetrøje af ydmyghed

og artighed, og slår knuder på deres hoved for at 'oversætte' instruktørens bemærkninger til noget, der siger dem noget inden for deres 'metode', og som de kan anvende til at spille den givne scene.

I workshoppen overværede vi adskillige af den slags desperate oversættelsesforsøg – også nogle der gik helt galt. Men det mest givende var, at ved en række lejligheder rykkede skuespillerne frem og flæede deres maske af artighed og høflighed af sig og bad med større bogstaver end jeg som instruktør er vant til om at blive instrueret på en måde, der sagde dem noget. Midt mens en instruktør var ved at instruere, kunne man høre udtryk som: "Det er sådan, man ikke må sige!" Eller: "Så giv mig dog en opgave – en aktion" Eller: "Det siger mig ikke skid!"

Det lyder måske ubehageligt, men det var det slet ikke. Tværtimod! Stemningen var utrolig positiv og entusiastisk. Og med disse konkrete forløb og øvelser kom vi i workshoppen tættere på at forstå en række dybe frustrationer hos spillerne, end vi som instruktører er vant til.

SKRIG OG HESTELATTER

Jeg kender selv en del til skuespillerteknik og alligevel var det som om disse smertenskrig kursiverede bestemte



WORKSHOP FOR SKUESPILLERE OG FILMINSTRUKTØRER

udtryk i det jeg har tilegnet i årenes løb: 'Aha, det er sådan de føler!' F.eks. instruerede jeg en scene, hvor Gerard Bistrup medvirkede – og jeg sagde til ham: 'Du er godt klar over at din latter er det cue, der sætter scenen igang.' Da gennemspilningen kom lavede Gerard en parodi på instruktionen – en irriterende hestelatter – og jeg tænkte: Ja, jeg kunne ligeså godt have sagt til ham: 'Du synes de er latterlige og selvhøjtidelige med deres kunstsnak. Du sidder inde bag din avis og griner ad dem – og du vil gerne have at de mærker at det er dem, du griner af.' Havde jeg sagt det, så havde jeg givet Gerard en opgave inden for situationen, hvad der ville have gjort det meget nemmere for ham. – Som instruktør husker man måske som udgangspunkt i 50% af sine instruktioner, at man skal formulere sig indenfor den givne situation – hvis man kan løfte det til 75% er meget vundet.

EN WORKSHOP I AL EVIGHED

Hvad er det der gør, at man pludselig på drastisk og kærlig vis rykker sandheden nærmere i sådan en workshop? Ja, noget af forklaringen skal måske søges i, at der er gratis adgang, og ingen er ansat hos hinanden. Gruppen af tilskuere, der består af skuespillere og instruktører, er ikke engang udvalgt af

hinanden. En række af de normale afhængigheder er således suspenderet, og måske netop derfor tør folk åbne munden, give los og sige nogle af de simple ting, der frustrerer dem. Og det er måske også grunden til, at jeg selv personligt flere gange i løbet af forårets arrangementer blev grebet af en slags eufori og tænkte: Denne workshop bør bestå altid – i al evighed – for mig vil det være en kæmpe lettelse at kunne gå her 'ned' og stadig blive mindet om hvad skuespillernes arbejde egentlig handler om. Det er som at kunne knytte an til en levende kreativ proces.

Workshoppens hensigt har været at give instruktørerne en chance for at udforske deres materiale og figurer gennem skuespillerne, og at give skuespillere mulighed for at arbejde sammen med filminstruktører under helt andre omstændigheder, end de er vant til. Skuespillerne har også i mange tilfælde givet udtryk for stor entusiasme over det, de pludselig lærte om filminstruktører og deres arbejde: 'Her bliver jo talt om ting, jeg ikke anede eksisterede,' sagde en skuespiller, der har medvirket i adskillige film. Det mest forvirrende er, at der ikke er noget kamera, ingen tekniske dikkedarer – og pludselig forstår skuespillerne noget om hvad det vil sige at være filminstruktør, som de aldrig har forstået før!

ET FÆLLES SPROG

Som sagt lider skuespillere og filminstruktører under, at de ikke er uddannet samme sted, og derfor ikke bruger samme sprog. De to grupper skal 'vænne' sig til hinanden. Filminstruktører henter tit deres formuleringer fra dramaturgien og de er tilbøjelig til at ville diktere skuespillerne, hvad de skal føle og gøre. Præcis sådan som de ser scenen for sig – resultatinstruktion. Der er tale om et udefra-ind-sprog. Men skuespillerne ønsker netop det modsatte et indefra-ud-sprog, der stiller dem opgaver, motiverer dem og ikke forsøger at pådutte dem bestemte følelser, der kun bliver en spændetrøje. Workshoppens opgave er derfor at arbejde for, at skuespillere og filminstruktører når frem til et fælles sprog. Dette ikke imidlertid ikke noget, der sker lige på en studs, men en mere sivende proces, som en slags sproglig tilegnelse, der jo i sine enkelte trin er ganske udramatisk, men som helhed ganske revolutionerende ■

Workshopen afholdes 23/10 og 6/11 kl. 19-22. Alle arrangementer foregår i Skuespillerforbundets store sal, Skt. Knuds Vej 26. Der er kun adgang for professionelle skuespillere og filminstruktører (medlemmer af forbundene). Gratis adgang.



Fotos: Morten Henriksen



MR. KEITEL

GO HOME AND LEARN YOUR LINES!

AF MORTEN HENRIKSEN

Jeg har fortalt Frank Corsaro om den workshop, vi har lavet i København med forbillede i Actors Studio, og om vores problemer med at skuespillere og filminstruktører er uddannet forskellige steder og taler forskellige sprog.

FC: "Hvis skuespiller og instruktør skal tale det samme sprog, kræver det enten, at de har arbejdet meget længe sammen, eller at deres kommunikation baserer sig på en moderne udgave af *the method*. Metoden skaber en øjeblikkelig overensstemmelse mellem det instruktøren kan forlange af skuespilleren, og den respons han får, fordi de arbejder ud fra et fælles udgangspunkt og en fælles viden.

METODE: YDMYGELSE

FC: "For ikke så længe siden deltog jeg som seminarleder ved et seminar på Lincoln Centret i New York, for en meget stor gruppe yngre instruktører, som især var interesserede i film. Alle deres spørgsmål var *fear-questions*. Disse folk anede ikke, hvad de skulle sige til skuespillere. De var nok klar over, at der findes et sprog – en måde at opnå resultater med skuespillere på, men de kendte ikke dette sprog og vidste ikke, hvordan de skulle nærme sig skuespillerne, undtagen på helt overdrevne, næsten brutale eller nødråbsagtige måder."

Som et eksempel på problemet fortæller Corsaro: "En ganske kendt instruktør ønskede at få en børneskuespiller til at reagere meget emotionelt på et bestemt tidspunkt under optagelserne af en film. Instruktøren anede ikke, hvad han skulle sige til

drengen, så han valgte at sige: "Jeg har lige hørt, at din mor er kommet på hospitalet og er meget syg. Så snart du er færdig hér, bringer vi dig over til hende." Drengen gik i stumper og stykker. Instruktøren fik hvad han ville have. Han brugte – lad os sige *a method-thing* og havde han arbejdet med skuespillere, der kendte dette koncept, ville spilleren have været i stand til at tage imod instruktionen i den ånd, den var givet. Det gjorde drengen ikke. Instruktøren skræmte drengen fuldstændig ved at misbruge virkeligheden. Bagefter kunne de overhovedet ikke styre ham. Han ville hjem, og de kunne ikke overbevise ham om, at det hele kun var noget, de havde fundet på for kameraets skyld.

Et andet eksempel på en instruktør, der virkelig ydmygede en skuespiller: Lige før optagelsen skulle til at gå i gang siger instruktøren til skuespilleren: "Vi kan lave lige så mange takes som det skal være. Jeg ved, at du har svært ved at være emotionel. Vi skal nok være meget tålmodige med dig." Skuespilleren blev dybt krænket. Instruktøren fornærmede ham personligt, og selvfølgelig reagerede skuespilleren ved at lukke i – i stedet for at åbne op."

EN VIS RESPEKT

Frank Corsaro mener imidlertid ikke, at sådanne 'tricks' nødvendigvis bør afvises som en måde at opnå overraskende resultater, men det må gøres med en vis respekt for de mennesker, man arbejder med:

"James Dean fortalte mig engang en historie. Dean arbejdede sammen med skuespilleren Raymond Massey på *Øst for Paradis*. Raymond Massey var en

meget kontrolleret ældre mand, der i filmen spiller Deans far. Massey planlagde sit spil ned i mindste detalje, ramte altid sine kameramærker, og var på alle måder meget korrekt. Filmens instruktør Elia Kazan havde valgt Massey, netop fordi han var så gennemkontrolleret. I filmen er der en scene, hvor faren konfronterer sønnen – Dean – med noget han har gjort, og det udvikler sig til et verbalt slagsmål mellem de to. Kazan havde ladet scenen gennemspille flere gange, uden at den kom til at leve ordentligt. Han tog derfor Dean til side og sagde til ham – lige inden en ny optagelse: "Jeg vil gerne have, at du kysser ham." Dean forstod øjeblikkeligt, hvad det ville betyde. Og da optagelserne gik igang forsøgte James Dean nærmest at kravle op ad Massey for at kysse ham. Massey kæmpede for at sige sine replikker – og da Dean til sidst kyssede ham, blev Massey fuldstændig blank og glemte sine replikker. Kazan sagde: "Cut!" Han havde fået præcis, hvad han ville have. Men Massey, der ikke anede noget om aftalen mellem Dean og Kazan, sagde: "Hvad i helvede var det?" Og han forlangte, at Dean skulle tage ansvaret for at have ødelagt optagelsen. Dean og Kazan røbede ikke deres hemmelige aftale.

I øvrigt er det interessant, at da optagelserne skulle begynde, ønskede Kazan, at Dean og Massey skulle blive venner. Men Dean afviste det blankt. "Hvorfor?" Spurgte Kazan overrasket. "Jeg vil have at han skal hade mig!" "Hvorfor?" "Er det ikke præcis, hvad der sker i filmen?" Spurgte Dean. Kazan accepterede; men hver gang han gav Dean en instruktion – gik den ud på, at han skulle forsøge at nå Massey, der var ganske tilknapet overfor



INTERVIEW MED DEN LEGENDARISKE LEDER AF ACTORS STUDIO I NEW YORK, FRANK CORSARO

drengen. Jo mere Dean forsøgte at nå ham, desto mere tilknapet blev Massey, og Kazan opnåede hvad han ville.

THE-SPEAKING-ALLOUD-TECHNIQUE

Da jeg fortæller Corsaro, at skuespillerne i vores workshop åbent har givet udtryk for frustrationer, vi som instruktører normalt ikke bliver konfronteret med, kommenterer Corsaro ved at fortælle om en bestemt øvelse, som Stanislavski anbefaler og kalder *the-speaking-aloud-technique*:

"Stop skuespillerne, hvis de ikke kommer nogen vegne, og bed dem om at sige lige præcis det, der falder dem ind. Stanislavski selv lavede en thriller på scenen. Hans bedste skuespiller havde den mandlige hovedrolle, og han havde importeret en kvindelig stjerne fra et andet teaterensemble. Efter nogen tid bemærkede Stanislavski, at hun blev strammere og strammere og sagde replikkerne mere og mere automatisk - hun simulerede. Han lod dette fortsætte i en uge, men stoppede så efter en særlig dårlig prøve og sagde til hende, mens alle hørte det: "Jeg vil gerne have, at du gør mig en tjeneste. Når jeg siger 'Nu!' skal du sige lige præcis, hvad du tænker på." - Hun spurgte: "Men min egne tanker - de behøver jo ikke have med stykket at gøre?" "Lige præcis, hvad du tænker på," svarede Stanislavski. De fortsatte nu prøven. Han afbrød hende og sagde: "Nu!" - Hun ventede et øjeblik. Hendes første bemærkning var: "Nå, så dette er den bedste skuespiller i ensemblet. Jeg havde ellers ventet meget mere end dette." I løbet af få sekunder var hun rasende. Hun kunne ikke lide den anden skuespillers spillemåde, eller overhovedet

hvad han var. Den anden skuespiller lyttede, og blev lige så rasende. I løbet af et øjeblik var der en eksplosion imellem dem. Stanislavski sagde ganske roligt: "Gå tilbage til replikkerne."

Og nu udviklede spillet sig positivt. Hun havde blottet sine hemmelige tanker, og den anden skuespiller accepterede det, fordi han vidste hvad det betød. Dette er en fremragende teknik, hvis man som instruktør tør løbe den risiko at blive svinet til af en af sine spillere, og tror at man kan håndtere situationen bagefter. Man kan også tage skuespilleren til side og spørge vedkommende, om der er noget der generer dem, så finder man også ud af om skuespilleren vil fortælle én det.

OM OG OM IGEN OG IGEN

Afslutningsvist bemærker Frank Corsaro, at selv verdensberømte instruktører kan have et særdeles akavet forhold til skuespillere: "Mange af dem kunne godt trænge til at tilbringe lidt tid i en workshop, hvor de ikke automatisk er konger. - Og man ville måske slippe for, at nogen af dem optager scenerne 142 millioner gange, fordi de simpelthen ikke aner, hvad de skal sige til skuespillerne, og derfor bare bliver ved og ved."

Corsaro giver et sidste eksempel: "I *Eyes Wide Shot* spillede Harvey Keitel først den rolle, som senere blev overtaget af Sidney Pollack. Første prøvedag skulle Harvey sige sine replikker foran hele holdet," fortæller Corsaro, "han samlede manuskriptet op og læste replikkerne. Kubric blev øjeblikkelig rasende og sagde: "Mr. Keitel, hvad gør De, jeg havde forventet, at De havde lært deres replikker hjemmefra. Gå hjem

og lær dem, vi fortsætter i morgen, når De har lært dem." Harvey så appellerende hen på Tom Cruise, der meget omhyggeligt så op i loftet. Harvey gjorde, som der blev sagt, og næste dag fortsatte de prøverne. Men Harvey kunne ikke komme forbi de første to ord. "Nej-nej," sagde Kubric, "sig det ikke på den måde, sig det sådan og sådan." Til sidst måtte Harvey sige: "Mr. Kubric, jeg kan ikke spille på denne måde, og jeg har aldrig gjort det. Jeg tror De vil være bedre tjent med en anden skuespiller." Og sådan blev det, Sidney Pollack overtog Harvey's rolle. - Og det er mærkeligt, for når man ser filmen, får man ikke fornemmelsen af, at Pollack er instrueret ned i mindste detalje. Faktisk er stilen ganske afslappet. Så hvorfor Kubric opførte sig på den måde - om han ønskede at blive af med Harvey, eller om det var en måde at opnå magt over spillerne på, som visse instruktører ynder - det henstår som en gåde" ■

Frank Corsaro var leder af Actors Studio i New York fra 1984 til 1997. Oprindeligt er han skuespiller, uddannet først på Yale og senere på Actors Studio sammen med en masse skuespillere, der senere blev meget berømte bl.a. James Dean og Paul Newman, hvis film *Rachel Rachel*, han også medvirkede i. Corsaro har i årenes løb været lærer for en lang række amerikanske operasangere og skuespillere, bl.a. Harvey Keitel. Herudover har han instrueret både teater og opera, og underviser i dag på musik, dans og dramaskolen Juilliard School i Lincoln Center i NY. Den 73-årige Corsaro er netop nu aktuell som instruktør på en velgørenhedsforestilling med en lang række filmstjerner blandt andre Paul Newman, Meryl Streep og Julia Roberts. Til vinter går han i gang med optagelserne til sin første spillefilm *Twist* med Johnny Depp i hovedrollen.

HUMOR

SOM OVERLEVELSESTAKTIK

Der er altid noget kikset ved de store følelser, mener Hella Joof. Hun debuterer som manusforfatter og spillefilminstruktør med en kærlighedskomedie, hvor humor og smerte er to sider af samme sag.

AF LISELOTTE MICHELSEN

"Da Klaus Bondam og jeg sad og skrev manuskriptet, kom vi i tvivl om personerne var for urimelige overfor hinanden. Men det viste sig, at det ikke gjorde noget. Man holder jo af folk, selvom de kan være pottelamrende urimelige."

Og der er bestemt nogle stykker, som er en prøvelse for deres omgivelser i Hella Joofs instruktørdebut, kærlighedskomedien *En kort en lang*. Mads Mikkelsen og Troels Lyby er kæresteparret, der løber ind i en seriøs krise, da førstnævnte forelsker sig i svigerinden Charlotte Munck. Ser man bort fra den omstændighed, at Mads Mikkelsen og Troels Lyby har det med at kysse på hinanden, er filmens plot et ret klassisk trekant-drama om fristelse og anger og om at ville have det hele på en gang. Men selvom filmen havde handlet om et heteropar, er Hella Joof overbevist om at bøsse miljøet havde sneget sig ind.

"Det er en del af mit eget miljø. Jeg kender alle typerne og konflikterne i filmen fra virkeligheden – og fra mig selv. Folk efterlader døde og sårede, når de rigtig er ude med den store kærlighedsrive. Og sådan kan det ikke undgå at være. Jeg føler stor ømhed for alle personerne i filmen. Jakob (Mads Mikkelsen) og Caroline (Charlotte Munck), der prøver at lave deres lille musrum af kærlighed, selvom vi ved, det ikke holder. Og Ghita Nørby som den store grundmor, der elsker sin søn så højt, at hun hele tiden kommer til at gøre det forkerte. Eller Peter Frødings figur, der tager patent på følelserne ved at bryde sammen og skulle trøstes hver gang nogle andre har det dårligt. Sådan er folk; vi vil så gerne have nogen, der kan lide os, når vi er allermost urimelige. Vi er jo bare nogle store bange børn, der vil holdes i hånden, når det er mørkt." Og det er her humoren kommer ind, mener Hella Joof.

"Min erfaring er at folk – inklusive mig selv – tit joker meget, når vi har det rigtig frygteligt. Når vi er allermost ulykkelige, kommer vi lige til at sige et eller andet sjovt, sekundet inden vi begynder at græde –

det er vel en måde at overleve og holde smerten væk. For når man er ulykkelig, er man jo dybest set forfærdelig ensom. Man kan ikke tage del i andre menneskers smerte. Man kan sidde ved siden af dem og holde dem i hånden og være helt stille, hvis man er en rigtig god ven."

Hun kan ikke se sig selv lave en tragedie, og slet ikke uden humor. "Jeg ville altid komme til at slippe nogle folk på banen, som sagde noget værre lort, vi kunne grine af. Sådan er det jo – man kan aldrig få lov at stå og være lækkerulykkelig et eller andet sted, det er aldrig kun smukt med smerte og tragedie. Der er altid noget kikset og latterligt omkring de store følelser. Det er forfærdeligt, når man er i det, men dagen efter eller året efter er der altid nogle elementer, som er virkelig sjove."

OMGIVET AF FÆDRE OG MØDRE

Selvom Hella Joof har været skuespiller i en halv snes film, oplevede hun sig selv som "en glad amatør, omgivet af fædre og mødre," der bakkede hende op, da hun stod i manuskriptforfatter og instruktørrollen. Indtil for et år siden bestod hendes instruktørerfaring hovedsagligt i arbejdet med *Det Brune Punktum* "som var noget meget fælles med at instruere hinanden og os selv."

"Jeg er ikke selv gået målrettet efter at være instruktør. Så der er ikke kommet vilje på, som hvis det havde været min store drøm, sådan noget med nu skal jeg fandme vise dem! Og det er nok meget godt. Næste gang, jeg skal instruere noget, kommer der meget mere vilje ind, man har nogle ideer og vil noget bestemt. Allerede der har man låst sig lidt. Man må prøve at holde sig åben."

Det var Klaus Bondam, der foreslog, at Hella Joof skulle være manusforfatter på *En kort en lang*, og så endte de med at slå sig sammen om det.

"Vi skrev et manuskript på 200 sider, det voksede ud over alle breder, ALT var med. Så fik vi at vide, at vi skulle begrænse os, at en side er et minut og den slags. Vi fik også Kim Fupz til at kigge os over skulderen,

han kan jo alt det der rigtige amerikanske med dramaturgien."

Gennem produktionsforløbet har Hella Joof gennetagne gange oplevet, at det ikke rigtigt gik op for hende, hvor presset en situation reelt var.

"Når man ikke har prøvet det før, er der en masse ting, man ikke kan vide noget om. Man kan heller ikke vide noget om nerverne – det er jo det skønne ved det. For eksempel opfattede jeg ikke, da vi var til det afgørende møde om produktionsstøtte. Jeg troede, det var et til af de der 'nåmen-så-skriver-I-det-lige-igennem-igen'-møder. Og da Thomas (Gammeltoft, red.) ringede bagefter, og sagde: 'Er du klar over, vi har fået 7 millioner?!' måtte jeg gå ud og drikke mig fuld hele weekenden."

"Det tog røven på mig, hvor sjovt det er at være instruktør. Som skuespiller er der så meget ventetid. Som instruktør har man ingen pauser – så er der noget med scenografien herhenne, og så snakker man med teknikere og skuespillerne. Hvis ikke det var surt for holdet, blev man gerne ved til klokken 12 om natten. For det hele handler jo om at gøre filmen bedre. Så når de står derovre og bruger lang tid på noget lys, så er det fordi de sætter det FEDESTE lys – alt er gaver. Man er det store fødselsdagsbarn, alle kommer med deres kæmpetalenter og lægger ned i ens mave, hvor ens barn vokser. Det er skønt – og superduper stresset selvfølgelig."

IKKE FOR ROCKERAGTIG

Blandt de erfarne kræfter, Hella Joof har kunnet trække på, er fotografen Eric Kress.

"Filmene er blevet visuelt smukkere, end jeg i første omgang havde forestillet mig," siger Hella Joof. "Jeg havde egentlig tænkt mig noget i retning af *Tilsammans*. Men det er helt rigtigt, når Eric har gjort det mere æstetisk. For der vil jo sikkert være nogle mennesker, der tager afstand, fordi filmen foregår i et bøsse miljø, og det ville måske være for meget hvis formen var dogmet og rockeragtig. Det er sværere at tage afstand nu, når billederne er smukke."

Både før og under optagelserne hed Hella Joofs højre hånd Jannik Johansen, der var teknisk instruktør på filmen.

"Jannik var min livline. Han sørgede for at alle scenerne var dækket ordentligt ind, så jeg havde de bedste muligheder i klippebordet. Det har været fedt at følge filmen helt til dørs. Jeg troede, det sjove var selve optagelserne, men det sluttede ikke der. Jeg kan godt lide, at når man sidder ved klippebordet, er der det materiale der er, sådan ligesom, når der kommer 20 mennesker til middag om to timer, og hvad har vi i køleskabet?"

Der blev gået til den under klipningen, hvor mange mindre sidehistorier og situationer røg.

"Scener, jeg syntes var enormt sjove, er blevet taget ud. Og bagefter kunne jeg godt se, at man ville forråde filmen ved at have dem med. Den rigtige historie, som har en kerne af stor smerte, blev skåret fri under klipningen. Så kan resten komme med på DVD'en."

Trods de mange kloge råd fra sine omgivelser, har hun ikke på noget tidspunkt følt, at hun stod overfor en mur af erfaring, der bremsede hende i at følge sine eget spor.

"Man har jo sine egne ideer og billeder og en bestemt lilla farve inde i hovedet," siger hun med en hentydning til de lilla overtoninger i filmen.

Hella Joof nød naturligvis godt af sin erfaring som skuespiller, når det drejede sig om personinstruktionen.

”Man ved præcis, hvordan det er for skuespilleren. Den der frustration – her kommer jeg med mit talent og min smag og intuition og lægger det helt forsigtigt, vil I ikke godt passe på det... og så gør folk alt muligt med det. Det er virkelig en tillidssag. Jeg har som skuespiller arbejdet med instruktører, jeg har mistet tilliden til undervejs og det er det VÆRSTE der kan ske. Det er forfærdeligt for instruktøren, han eller hun bliver sindssyg af en skuespiller, der obstruerer, og skuespilleren prøver bare at beskytte sig selv. Det er frygteligt, når man kommer i en situation, hvor man modarbejder hinanden. Så det har jeg prøvet at komme i forkøbet.”

UFUNKY AT VÆRE OFFER

Skuespillerne har til en vis grad været med til at præge og krydre deres replikkerne, men det var altid noget, der blev aftalt under prøverne. Inden optagelserne stod det hele på tryk.

”Det er en ret skrevet film. Vi har været meget strikse med, at det skulle være replikker, skuespillerne lærte udenad, så det lyder som om, det er noget, de lige finder på. Jeg kan ikke så godt med improvisation – sådan noget: *'den der scene handler om sådan og sådan, bare begynd'*. Det får jeg spat af. Det er så upræcist. Og jeg synes i virkeligheden, det er at bede andre om at gøre arbejdet for instruktøren – altså skriv dog noget selv! Og det betyder ikke, at man som instruktør ikke skal tage imod, hvis skuespillerne finder på noget, der er sjovere eller bedre end det, man selv har skrevet. Men så skal det lægges fast. Improvisation hører til under prøverne. Jeg ved da godt, at nogle gange kan der komme guld til sidst, hvis man lader en scene køre lidt længere, og det skal man også lade ske. Men man skal ikke forlade sig på det. Materialet skal ligge der. Improvisation skal være det ekstra flødeskum på lagkagen.”

Man kan vel godt tale om en komediebølge i dansk film. Hvordan har du det med at være del af den?

”Jeg kan virkelig godt lide komedier. Det er skæppeskønt, at ligge i slipstrømmen af gode, danske komedier som *Italiensk for begyndere* og *At klappe med en hånd*. Når komedier har så godt fat, tror jeg det er en reaktion på 70'ernes selvhøjtidelighed og seriøsitet – det der med at sidde og være offer, det er faktisk blevet lidt ufunky. Nu er tiden en anden – lad os tage udgangspunkt i det vi har og kan gøre noget ved, og hvis vi husker at vaske os under armene og tale pænt til hinanden, okay, så skal det nok gå. Vi kan godt lide at se komediefigurer som fucker rundt, og så øjner noget lys til sidst.

Men er der ikke også noget virkelighedsflugt i de lykkelige slutninger?

”Jeg kan faktisk ikke få det andet særlig godt. *En kort en lang* hører til den slags komedier, hvor slutningen bliver helt vildt, krampagtig lykkelig. For jeg ville da ønske, at nogen kunne kigge ud over Vesterbrogade og beslutte, at alle os, der bor her, skal have den, vi elsker. Det ville være fantastisk. Hvorfor skulle nogen have den næstbedste, eller slet ingen fordi det var skidesundt for dem at være alene? Hvis jeg kan få lov at bestemme over verden, skal folk have dem, de elsker. Det er nok derfor komediegenren er så tiltrækkende. Man må godt snyde lidt til sidst” ■

En kort en lang har premiere den 16. november.



Foto: Jan Buus (øverst), Ole Kragh-Jacobsen (nederst).

EN PRODUCENT FORAN SIN **ILDDÅB**



Foto: Jan Buus

Thomas Gammeltoft fra Angel Production brænder for sine film, men har endnu sin første biografsucces til gode.

AF MORTEN PIIL

Tror man, at danske producenter er personer, der sidder tungt og passivt på pengeposen bag store skriveborde, bliver man klogere af at møde den 37-årige Thomas Gammeltoft. Han virker snarere som en ildsjæl, der er parat til at bløde hjerteblod for de projekter, han følger i alle faser. Energi er et af hans yndlingsord. Og energisk virker han selv, med et følelsesengagement, der tidligt i karrieren - ifølge ham selv - ikke altid forenedes smertefrit med det kølige økonomiske overblik, som forventes af en producent. Gammeltoft har over en tiårig periode arbejdet sammen med instruktører som Susanne Bier, Jesper W. Nielsen og Peter Gren Larsen samt dokumentarfilmfolk som Lise Roos og Anders Østergård. Og netop nu er der i særlig grad fuld fart på Gammeltoft.

I november udsender han sin første spillefilm siden *Baby Doom* (1998) - Hella Joofs debutkomedie *En kort*

en lang. Yderligere har han tre spillefilm på bedding: Jannik Johansens debutfilm, den kriminelle tragi-komedie *Rembrandt*, skrevet med Anders Thomas Jensen og planlagt til produktionsstart i marts næste år. Samt en ny Hella Joof-film, som hun skriver med skuespillerinden Lotte Andersen, *Oh, Happy Day* (en gospel-film!), og Peter Gren Larsens næste opus, *Danny Ålbæks Danseorkester*, der nok lader vente lidt længere på sig.

ALFA OG OMEGA: SAMARBEJDE

Gammeltoft er typen på den aktive producent, der som oftest selv finder sine samarbejdspartnere: "Jeg arbejder helst på projekter, jeg selv har sat i gang, med folk jeg har valgt på grund af deres talent, og fordi jeg kan lide at arbejde sammen med dem. Det sidste er afgørende, for man bruger enormt megen tid på at lave film. Det bliver ens liv. Man skal virkelig have lysten til at drive værket, når man f. eks. laver et projekt som *En kort en lang*. Det er *fulltime*-arbejde, for man har projektet i bevidstheden hele tiden, også når man arbejder på andre film.

De mennesker, jeg arbejder sammen med, skal selvfølgelig have deres kunstneriske og faglige stolthed; men de skal samtidig være helt klare over, at når man indgår i et samarbejde, så hænger man stoltheden udenfor på knagerækken, smøger ærmerne op og går ind og giver den en skalle sammen med de andre. For det er selve processen og selve filmen, det skal handle om, ikke egoet. Det ideelle for mig er at opbygge et team af talenter, der kan arbejde sammen på kryds og tværs, f. eks. på manuskripter, og er parat til midlertidigt at se bort fra den individuelle stolthed, der er basis for det hele, men ikke nok, når man arbejder i et kollektivt medie som film."

EN KOMEDIE MED MENING

Inspireret af Susanne Biers *Den eneste ene* fik Gammeltoft idéen til *En kort en lang* sammen med Michael Christoffersen: "Det skulle være en sædekomedie, der ikke bare handler om den store kærlighed, men også holder et spejl op for publikum ved at vende tingene på hovedet. Der skulle gerne være lidt mere at tænke over. Det blev en historie om en bøsse, der springer ud som heteroseksuel. Mange tror, at bøsser lever i meget frie forhold, men jeg har nu oplevet mange faste ægteskaber mellem bøsser. Udgangspunktet skulle være, at det er en normal situation at leve to mænd sammen – og at sidespringet så kommer til at koste lidt mere, fordi det samtidig er et skift i den seksuelle identitet.

Vi forelagde idéen for Lone Scherfig, men hun var ved at lave *Italiensk for begyndere* og foreslog os skuespilleren Klaus Bondam som forfatter, for hun vidste han var god til at skrive og ydermere lever han jo i et officielt homoseksuelt forhold. Klaus var straks fyr og flamme, for han havde selv tidligere leget med den historie – som en tragedie. Han synes dog godt om den udfordring, der lå i at fortælle den som en komedie.

Allerede under mine første møder med Klaus blev historien sat på plads i store træk. Filminstitutts konsulent Gert Duve Skovlund var med det samme positiv og opmuntrende, og Klaus Bondam satte os derefter i forbindelse med Hella Joof, som var vild med historien og kendte den store smerte, når man går fra hinanden. Hella havde en masse at byde på, så det blev de to, der kom til at skrive historien, med Kim Fupz som filmmanuskriptkyndig vejleder.

Deres første treatment var lutter replikker og

regibemærkninger – typisk skuespilleragtigt, men vejledt af filmsagkyndige fik Klaus og Hella relativt hurtigt skrevet et endeligt manuskript.

Det var en meget harmonisk proces, men det er ingen hemmelighed, at Michael og jeg ønskede, at filmen skulle ende på en anden måde. Klaus mente, at vores historie kunne man fortælle om nogle år, men ikke lige nu, når man havde med en minoritet at gøre. Hella kunne ikke lide vores version, og et godt stykke henne i manuskriptforløbet bøjede vi os, og det er jeg glad for i dag. Vores slutningen havde måske kunnet virke ondskabsfuld.

IKKE EN BØSSEFILM

I starten var det ikke meningen, at Hella skulle instruere. Men jeg kunne mærke, at hun havde lagt hele sin personlighed i manuskriptet, og jeg forudså et helvede på jord med en forfatter, der kom under optagelserne for at sikre sig, at hendes replikker blev sagt rigtigt. Hun havde i den grad overbevist med sine stærke intentioner med manuskriptet, at det var nærliggende at vælge hende.

Vi ville fra starten ikke lave filmen på lavbudget, fordi den så kunne ende under specialkategorien bøssefilm, hvad jeg ikke mener den er. Filmen skulle udstyrs- og optagelsemæssigt ligge på et vist niveau, og vi sikrede den utroligt dygtige Jannik Johansen som en teknisk instruktør, der hele tiden kunne bistå Hella, som jo ikke havde lavet film før. Også derfor kalkulerede vi med en relativ lang optagelsestid – ti uger i modsætning til de normale otte. Men problemene blev løst ret let henad vejen. Hella viste sig dygtig til at skære ned, hvis det var nødvendigt, og så alligevel redde nogle af de tabte pointer hjem i den efterfølgende scene. Faktisk var det nogle gange mig selv, der havde det stærkest blødende hjerte og ville have scener optaget, som kunne betyde overskridelser på budgettet.

Det var et projekt totalt båret af energi, hvilket jeg tror er enormt vigtigt, når man laver film. Vores fotograf Eric Kress havde ellers svoret at han aldrig ville lave komedier, for han opfatter sig ikke som en komediefortæller. Men her syntes han, der var en komedie, der ville noget."

STARTEN PÅ NOVELLEFILMBØLGEN

Thomas Gammeltoft startede med en drøm om at blive instruktør og lavede en lille film til DRs børnetv, *Den sidste vals*. Efter et års tid på filmstudiet på Københavns Universitet (hvor han mødte Jannik Johansen) startede han på én gang ydmygt og grandios i filmbranchen som chauffør for Donald Sutherland på Henning Carlsens *Oviri*:

"Jeg havde lige fået kørekort og kørte selvfølgelig med det samme galt. Jeg assisterede også Jimmy Leavens under optagelserne, fordi jeg meget gerne ville arbejde som grip bagefter. Men netop som jeg skulle til at spørge ham om min fremtid i faget, bankede jeg en skinne ind i hans hovede. Det var ikke den bedste start." Men Gammeltoft brændte for sagen og prøvede derefter lidt af hver i branchen, bl.a. som klippeassistent og som hjælper for Lars von Trier på lavbudgetfilmen *Epidemic*. Han blev i 1986 produktionsassistent- og produktionsleder på filmselskabet Film & Lyd, hvor han især arbejdede med dokumentar- og reklamefilm, og hans første større igangsættende udspil var projektet *Tilbage til kærligheden* fra 1992, hvor instruktørerne Susanne Bier, Jesper W. Nielsen, Niels Oplev Arden og Jan Jung tog hul på

hvad der senere skulle blive en hel institution herhjemme: novellefilmen.

Disse film, som blev produceret i samarbejde med DR og Filminstituttet, blev vist i biograferne to og to og trak ikke det store publikum:

"Det havde vi heller ikke forventet. Vi satte otte i gang med manuskripter, valgte fire ud og håbede det bedste. Og Jesper W. Niensens og Susanne Biers bidrag kunne virkelig noget. Men vi tabte kassen på den. Vi var ærligt begejstrede for projektet, men økonomisk naive – det var jo en førstegangssaffære for alles vedkommende, et rigtigt sandkasseprojekt."

Efter at have brændt sig på fiktionen engagerede Gammeltoft sig de følgende år i dokumentarfilm, deriblandt Lise Roos' højt lovpriste og meget sete serie *Familien Danmark* for TV 2. Et samarbejde Gammeltoft taler om med stor varme, ikke blot som et eksempel på en lykkelig produktion, men også fordi det gav Lise Roos en chance for at finde et stort publikum inden sin alt for tidlige død.

"I det hele taget kan jeg godt lide at producere dokumentarfilm. Det er den gode historie, der er det afgørende for mig, hvad enten den fortælles dokumentarisk eller som fiktion. Jeg begyndte igen på fiktionen, da jeg fik øje på Peter Gren Larsen, efter nogle hylende morsomme indslag til tv-udsendelsen *Kulturkompagniet*, som jeg var med til at producere. Han gik i gang med at skrive *Baby Doom* sammen med Adam Price – komedien om omvæltningerne for et meget erhvervsaktivt par, da de får et barn og egentlig slet ikke har tid til at passe det. Gennem flere år forsøgte vi at få filmen igennem, også hjulpet af den dygtige Mette Heiberg på DR, der kæmpede for den. Anders Thomas Jensen kom med på manuskriptet og skrev det færdigt. En sjov og herligt skæv film, synes jeg, velfortalt og idérig, men vi vidste først til allersidst, hvor den skulle ende med at blive vist – og det er fatalt. Vi og specielt DR TV Drama skulle fra starten have haft ambitionerne om at lave en biograffilm, hvilket også havde gjort det lettere at lave en langsigtet reklamekampagne."

NU GÆLDER DET

Netop forhåndsreklame lægger Gammeltoft megen vægt på. Allerede sidste jul kom de først postkort med *En kort en lang*. Og i biograferne har man i flere måneder kunnet se vittige teasers, der selvironisk spiller på Hella Joofs nybegynderrolle som instruktør. "En kort en lang bliver min ilddåb," slutter Gammeltoft. Nu gælder det om at forene alle gode intentioner med en film, som folk går ind og ser. "Det kan man selvfølgelig aldrig sikre sig; men man kan gøre alt, hvad der er menneskeligt muligt for at folk på forhånd er orienterede om filmen. Og det mener jeg at vi er i gang med" ■

Thomas Gammeltoft. Producent. Født 1963. Studerede Film- og medievidenskab på Københavns Universitet. Før 1990: Produktionsleder, produktionsassistent og klippeassistent på adskillige produktioner. Siden 1986: Medejer af filmselskabet Film & Lyd. Siden 1998: producer på Angel Production (tidligere Film & Lyd). Producerede den biografviste novellefilmkvartet *Tilbage til kærligheden* (1992) og Peter Gren Larsens komedie *Baby Doom* (1998). Har produceret en lang række dokumentarfilm, deriblandt Lise Roos' serie *Familien Danmark* og Anders Østergaards *Troldkarlen* om jazzpianisten Jan Johansson. Også produceren bag tv-succesen *Åndernes magt*. Er nu den ene af to producere på Angel Production, der arbejder sideordnet med Mogens Glad som direktør. Selskabets anden producer, Ulrik Bolt Jørgensen, stod senest for Gabriel Axels *Leila*.

MAN MÅ ALTID FORESTILLE SIG AT ANSØGEREN ER CARL TH. DREYER BUÑUEL ELLER ANTONIONI

*Samtale med
spillefilmkonsulent
Vinca Wiedemann*



Foto: Jan Buus

AF AGNETE DORPH STJERNFELT

Den 42-årige Vinca Wiedemann, som netop har valgt at tage et år til i den varme stol, har et meget klart blik på sin rolle som filmkonsulent:

”Man må altid forestille sig, at ansøgeren er Carl Th. Dreyer, Buñuel, Antonioni eller en anden stor mester. Og så skal man være sig bevidst, at for den filmskaber, der prøver at skærpe sig selv og komme med et personligt udtryk, bliver det let en uforkammethed, at der sidder alle mulige på den anden side af bordet, som tillader sig at have meninger og tillader sig at sige: ”Jeg synes, at det ville være bedre, hvis du gjorde sådan og sådan.” Det er et dilemma, som jeg kun kan have med at gøre, fordi jeg tænker, at det trods alt er bedre, end hvis jeg bare siger ja eller nej. Jeg skal jo vurdere filmprojekterne på et tidspunkt, hvor den skabende proces er i gang, og hvor jeg derfor ligeså meget skal vurdere potentialet og projektets muligheder for at lykkes med de kunstneriske problemer og dilemmaer, som der stort set altid vil være i en reel skabende proces. Min rolle består derfor i at kunne påpege nogle problemer jeg ser, eller nogle uudnyttede potentialer som kunne udnyttes, og nichts weider. Selve den kreative arbejdsproces, hvor historien viderebearbejdes i detaljer, skal filmkonsulenten ikke deltage i. Jeg kan komme med mine kommentarer, og så skal instruktøren eller filmskaberne gå tilbage til det skabende miljø og finde de relevante inspiratorer og samarbejdspartnere dér.

Den skabende proces er jo uforudsigelig, og den foregår altså bedst, når filmskaberne er i deres egne omgivelser. Instruktøren har sine fortrolige, men jeg er pr. definition ikke en af dem – jeg er jo en påtvungen part i sagen, og så er jeg en magtfaktor, og det er nu engang ikke befordrende for kreativiteten. For det er svært at undgå en situation, hvor ansøgeren enten forsøger

at please konsulenten, fordi man gerne vil have støtte til sit projekt eller modsat, i angst for at please konsulenten og derved miste sit eget greb om historien lukker totalt af over for konsulenten for ikke at blive inficeret med et påduttet magthaver-synspunkt på ens egen historie.

Som filmkonsulent er jeg så også i den situation, at nok er der to konsulenter, men situationen er ret monopollignende. Derfor vil jeg gerne gøre op med forestillingen om konsulenten som en, der dyrker sin personlige smag. Konsulenterne bør søge at hæve sig over deres private præferencer og varetage en bredde i det samlede filmudbud. Det kan man f.eks. gøre ved også at støtte film, som man måske ikke lige selv ville gå ind og se; men som man skønner har et kvalitativt niveau, så de vil være af interesse for andre end en selv."

Skal konsulent selv ud og efterspørge temaer, formater og genrer f.eks. for at sikre den bredde i udbuddet, som du taler om?

"Nej, det synes jeg ikke; men derfor kan man jo selvfølgelig alligevel godt sidde og savne noget ind imellem. Jeg synes at det er ærgerligt, at der ikke er flere film med kvindelige hovedpersoner. Jeg synes også, at det ville være dejligt, hvis vi kunne få den store realistiske samtidsroman på film. Men hvis nu alt det, der kommer ind med kvindelige hovedpersoner, er noget bras, så hjælper det jo ikke noget.

Og hvis jeg skal se på de film, som jeg i sidste ende faktisk udvælger til produktionsstøtte, så ved jeg egentlig ikke, om jeg i virkeligheden styrer efter en varietet eller noget som helst. Måske tager jeg dybest set alligevel bare det, som jeg synes er det bedste. Og dermed også sagt, at det jo så i sidste ende er dybt subjektivt og personligt, det jeg gør, fordi jeg vælger jo så alligevel det, som min næse tilsiger mig, er det der har den højeste kvalitet – uanset genre og format. Men det er afgørende vigtigt for en filmkonsulent hele tiden at holde sig for øje, at det der skal laves, det er det miljøet og den enkelte filmskaber brænder for, og det er altså ikke noget jeg kan dirigere."

Der har været klaget over at Filminstituttet har lange svartider og lange sagsbehandlingstider?

"Ja, det er det største problem i mit arbejde. Problemet består bl.a. i, at jeg jo bruger ufattelig meget tid på at læse de her 200-250 manuskripter om året. Og når jeg skal læse så mange projekter, og i sidste ende måske kommer til at give produktionsstøtte til 5-6 projekter, så har jeg egentlig brugt alt for lidt tid på de projekter, som er kommet hele vejen igennem, og brugt uforholdsmæssigt meget tid på de projekter, som får nej. Og det kombineret med, at jeg nogen gange oplever, at jeg sinker et projekt, som ikke burde have været sinket, det gør, at jeg synes, at det er et stort problem. Og jeg tror, at det er et problem, som bliver større.

Jeg forestiller mig, at konsulenten i fremtiden kommer til at fungere som den kunstneriske ansvarlige for en pulje, som kan have andre personer tilknyttet, f.eks. i funktionen som læsere, således at det er konsulenten, der er beslutningstager, og det er konsulenten, der personligt tilknytter nogle i egentlig forstand underordnede, som kan hjælpe én med den arbejdsbyrde; men det er altafgørende, at alle beslutninger og alle signaturer fortsat ligger hos konsulenten."

Du talte før om, at du går efter kvalitet – og hvad er så det?

"Ja, vi er jo sikkert mange, der ærgrer os over, at det ikke er os, der har fundet på det der med, at "en god film er som en sten i skoen!". Så vidt jeg véd, er det Lars von Trier, der har sagt det. Det er for mig et vigtigt kriterium! Derudover er enhver god film for mig defineret ved at være overraskende. Overraskelsen behøver ikke at være et eller andet superopfindsomt plot, det kan bare være en anderledes synsvinkel, og det kan lige såvel være i det små som i det store. Det handler om at kunne mærke en person – mærke et temperament i filmen – det er for mig et tegn på kvalitet.

Jeg har også nogle fortælle tekniske kvalitetsparametre: Det kan f.eks. undre mig, at så mange manuskripter og historier er skruet så primitivt sammen, som de er. Med en historie, som hele tiden kun følger hovedpersonen, og som har svært ved at operere med en overordnet fortæller, og har svært ved at operere med skift i hvilke personer, man identificerer sig med, eller skift i synsvinkel – og det som film jo ellers er så fantastisk til, nemlig spring i tid og parallelhandlinger – noget som langt de færreste overhovedet opererer med!

Det er noget, jeg noterer mig, men jeg kan jo dårligt efterspørge det. Hvordan skal man gøre det, andet end hvis man ser et potentiale for en historie, som kunne udfolde sig bedre, hvis man benyttede noget af det her? Så kan man prøve at bringe idéen på bane, og så må man jo se, om der er nogen, der inspireres af det. Men det er mit indtryk, at vi i virkeligheden håndværksmæssigt har svært ved at håndtere sådan nogle mere komplicerede størrelser."

Noget andet, som kan undre en, det er, at man så relativt sjældent støder på virkelig gennemresearchede konstruktioner. Altså film som har taget et stykke virkelighed op og nøje undersøgt det. Det er to elementer, som man forholdsvis sjældent ser: Legen med synsvinklen og legen med virkeligheden. Hvad skyldes det? Hvorfor er det så sjældent?

"Det der med research er nu noget, der er ved at komme meget mere ind. Der er faktisk en voksende nysgerrighed over for at bruge researchen. Og den bliver brugt på flere måder. Per Fly har jo netop taget udgangspunkt i en miljømæssig research med *Bænken*, og vi møder det også fra en helt anden vinkel for tiden – nemlig at man benytter improvisationer, som en del af manuskriptudviklingen med skuespillerne. Det er så ikke en miljømæssig research, men en karakterresearch. Og den slags har DFI jo så i øvrigt også mulighed for at hjælpe økonomisk til med gennem udviklingsstøtten. Hvad angår synsvinkelproblematikken, så er det en svaghed ved mange manuskripter, at forfatteren centrerer sin fortælling så meget omkring hovedpersonen og identificerer sig med denne i en grad, så han glemmer at interessere sig for de andre karakterer. Disse karakterer får udelukkende funktionel betydning i forhold til at drive plottet fremad. Men derved bliver historierne ofte fattige og endimensionelle. Jeg tror, at man får et langt rigere plot og en meget rigere historie, hvis man er meget mere nysgerrig og investerer flere kræfter i at udvikle de andre karakterer i historien, så de bibringes et mere selvstændig liv og kan begynde at påvirke plottet på overraskende, uforudsete måder."

For Vinca Wiedemann er smidighed i omgangen med støtte-systemerne et kardinalpunkt:

"Vi må finde de måder at fantasere på, som vi hver især bedst kan. Jeg har tit haft ansøgere, som får flakkende blikke, når man siger: "Jeg vil gerne give dig treatmentstøtte." Man kan se, at de tænker: "Hvordan er det nu, det er med det der treatment? Uh, det er sådan en bestemt form, som de gerne vil have derinde på Filminstituttet." Og så vil de jo gerne leve op til det, for så kan man jo få støtte. Men der er mange, der siger, at de ikke kan skrive treatment, før de har skrevet manuskript, fordi det er igennem dialogen, at de lærer deres karakterer at kende. Og til dem må man jo sige: "Gør som du vil. Og hvis du bedst tager dine første kreative spadestik ved at skrive scener ud, så skal du gøre dét. Når jeg siger treatmentstøtte, så er det bare for mig en enkel måde at sige, at jeg bliver nødt til først at have noget mere hold på, hvad det overhovedet er, vi har med at gøre, før jeg begynder at lægge de store penge." Men man skal selvfølgelig vide, at det kun undtagelsesvist er det manuskript, man ender med. Der vil måske ikke engang være et eneste ord tilbage i det. Fordi man vil have skrevet det om 17 gange. Men det er jo fint nok. Med en let omskrivning af Godard kunne man sige: Synops, treatment, manuskript – men ikke nødvendigvis i den rækkefølge" ■



Frame grabs

FILMSKATTEN

Filmskatten, der er et interaktivt eventyr for børn på dvd-rom, er produceret af Rex Film og Omen Media i samarbejde med Det Danske Filminstitut. Fire instruktører har været involveret i projektet - Per Fly, Vibeke Vogel, Troels Linde og Geert Sander.

AF CHRISTIAN MONGGAARD CHRISTENSEN

Det går ikke så godt i den dampdrevne biograf Cine-Magica. Den gamle opfinder er død, og biografens umulige altmuligmand er skyld i, at alle biografens film er forsvundet, og at den gode filmfe er blevet spærret inde i fremviseren. Det ser sort ud, og der er kun én måde, hvorpå feen kan slippe ud og biografen komme til at fungere igen:

Du skal hjælpe feen med at finde tre forskellige film i tre forskellige genrer. Men du skal bruge den magiske filmlup, og den har altmuligmanden lagt sin klamme hånd på. Han går dog med til, at du må låne filmluppen til at finde film med, men du skal svare på et spørgsmål omkring de film, du finder. Svarer du forkert, ja, så mister du filmen til ham. Svarer du rigtigt, så beholder du selv filmen. Den, der først har tre film, vinder. Og du er nødt til at vinde for at få biografen op at køre igen.

Det lyder som et spil, men det er det ikke - ikke primært i hvert fald. Sådan begynder nemlig *Filmskatten*, et interaktivt dvd-rom-eventyr for børn på 9-13 år (4.-6. klasse), som tager dem med ind bag kameraet og her fortæller om, hvordan man laver film - vel at mærke på så underholdende en facon, at børnene slet ikke lægger mærke til, at de bliver undervist. "Undervisning er helt væk i børnenes verdensbillede," siger en tydeligt stolt Gert Sander fra Omen Media, der har været primus motor i frembringelsen af *Filmskatten*, der er sat i gang af Det Danske Filminstitut og beregnet til undervisningsbrug. "De taler om det som et spil, men det er tydeligt, at de bliver kloge."

Takket være en blanding af fullscreen-videoklip, liveaction-optagelser og 3D-computergrafik bygger *Filmskatten* en visuelt spændende verden op, hvor børnene selv kan bevæge sig rundt og samtidig få fortalt en rigtig god historie. "Det dampdrevne biograf-teater er et spændende sted at gå på opdagelse i," siger Gert Sander og begynder en guidet tur rundt i Cine-Magica. "Det er befolket af nogle sjove typer, f.eks. en filmfe og den skumle, skotske altmuligmand. Han er en antagonist i spillet, som vi bruger til at drive børnene til at undersøge noget af baggrundsmaterialet."

BAGGRUNDSMATERIALE

Filmskatten gemmer på i alt ni film. Tre dokumentarfilm, tre animationsfilm og tre fiktionsfilm. For hver film er der mulighed for at gå bag om filmens tilblivelse og f.eks. høre instruktør og manuskriptforfatter fortælle om hvor ideen kommer fra, eller høre klipperen beskrive klippeprocessen og bagefter selv prøve at klippe en sekvens sammen.

"Vi ser de enkelte folk med de forskellige professioner, som vi skal lære noget af," forklarer Gert Sander. "De taler om, hvad de laver, og samtidig ser vi det illustreret bagved. Vi har lavet montager på en måde, så man virkelig forstår det. Til hver af de ni film er der baggrundsmateriale, og det meste af det er lavet til lejligheden. Når du er kommet det hele igennem, så er der stort set ikke noget aspekt af det

der har at gøre med tilblivelsen af en film, som vi ikke er kommet ind på."

Når man er færdig med baggrundsmaterialet, så gælder det altså om at svare rigtigt på altmuligmandens spørgsmål. "Hvis børnene ikke har forstået det ordentligt, kan de ikke svare på spørgsmålene, og så får altmuligmanden filmen," siger Gert Sander og opsummerer: "Punkt 1, vi skal finde en film. Punkt 2, vi skal tjekke ud, om den passer til den genre, vi har valgt nede hos feen. Punkt 3, vi er nødt til at undersøge noget, fordi vi skal kunne svare på et spørgsmål fra altmuligmanden."

"Hvis de f.eks. har valgt dokumentar, så er det sjovt, at efterhånden som de har været lidt rundt, så sidder de der unger på ni-ti år, der kigger på f.eks. *Hannibal & Jerry* og siger, at 'der er sgu ikke meget dokumentar over den,' og så går de ud igen!

Filmskatten udstyrer børnene med en værktøjskasse til at sætte nogle ting på plads i forhold til genrerne, som de ikke havde før. Og man kan høre, at de gennem legen med 'spillet' faktisk tilegner sig netop de fagspecifikke termer, som det var meningen at de skulle lære," siger Gert Sander og fortæller, at de tre film i hver genre er "valgt ud med omhu i samarbejde med filmkonsulenterne for at vise bredde og forskelligartethed i dansk børnefilm såvel indholdsmæssigt som genremæssigt."

FORHISTORIEN

Gert Sander og Omen Media har arbejdet på *Filmskatten* - der indtil fornylig hed *Billedskatten* - gennem tre år sammen med bl.a. Rex Film, der har produceret de mange filmklip, som bruges til at binde historien sammen med. Oprindeligt havde projektet mere karakter af et katalog, fortæller Michael Brask fra Rex Film. "Det startede som et skandinavisk projekt, hvor rammerne ikke var stukket af," siger han. "Det skulle være et cd-rom-katalog, hvor man så kunne få en lille bitte smule at vide omkring en film, men på et meget simpelt niveau. Under udviklingen af formen stod de andre skandinaviske partnere af, fordi de ikke kunne se det for sig. De turde ikke give sig i kast med det, fordi det lå så langt fra den verden, de var vant til at færdes i. Men Det Danske Filminstitut holdt ved, hvilket var meget heldigt. Det udviklede sig så til, at der kom en rammehistorie ind, og at det fik en mere spilagtig karakter."

"Undervejs begyndte vi at kunne se nogle herlige muligheder for på én gang at fortælle en hel masse fagligt og samtidig udstyre publikum med en stor indflydelse selv," fortsætter Gert Sander. "Begejstringen over de potentialer vi kunne se, løb nok af med os, og projektet - og dermed også budgettet - er vokset voldsomt. Men det er blevet accepteret af konsulenterne, fordi de godt kunne se, at det vi lavede var noget andet og meget større," siger han og tilføjer, at Filminstituttet har givet Omen mulighed for at tænke mindre kommercielt og mere fremadrettet på et ellers gennemkommercialiseret område.

FORTÆLLING OG INTERAKTIVITET

Interaktiviteten har været det afgørende element i udviklingen af *Filmskatten*, og programmering og historiefortælling er derfor gået hånd i hånd hele vejen. "Det der med interaktivitet på den ene side og fortælling på den anden er lidt ligesom flæsketeg og kirsebærsovs," siger Gert Sander. "Det går ikke nødvendigvis så godt sammen. Men vi synes, at vi har fundet den rigtige opskrift - ikke mindst

fordi vi har været meget opmærksomme på problemstillingen gennem hele udviklingsforløbet."

"Bag enhver fortælling gemmer der sig jo en fortæller, som har noget på hjertet - og det er klart, at hvis man overlader en hel masse til publikum, så må man læne sig lidt mere tilbage som fortæller. Og det gør vi så her. Men samtidig skal *Filmskatten* tjene et formål: Børn skal lære noget om film på en filmisk måde, og det har vi lagt tilrette sådan, at det virker naturligt. Uanset hvilken af de i princippet 312.000 mulige veje, man vælger, så er der strukturelt set tale om et fortællende forløb, som man føres igennem."

"Historie- og systemudviklingen er foregået i et tæt sammenspil, fordi det der nogle gange er problematisk i interaktive produktioner, det er at man giver brugeren indtryk af, at der er total interaktion på alle hylder, samtidig med at der i virkeligheden kun er få spor der reelt fører videre. Der er med andre ord ofte mange blindgyder, som skaber stor frustration hos brugeren. Derfor bliver man nødt til at være meget målrettet i de valg, man foretager. Vi sørger hele tiden for, at historien og valgmulighederne ligger i naturlig forlængelse af, hvad man ville forvente eller forestille sig i den sammenhæng," siger Gert Sander, der ikke betragter *Filmskatten* som et spil, men som en interaktiv fortælling. "Man kommer gennem nogle forskellige stadier, hvor man ikke bare kan gå tilbage og lave det om. På den måde opleves *Filmskatten* som en film, man selv spiller med i. Og de andre aktører véd, hvad man har gjort, og svarer og reagerer i overensstemmelse med det."

FILMISK FULDSKÆRM

Det er ikke kun måden, Gert Sander har tacklet spørgsmålet om interaktion på, der er nyskabende ved *Filmskatten*. Også det faktum, at man bevæger sig rundt i et fuldskræms 3D-miljø og kan se fuldskræmsfilmklip i en højopløsning er et stort spring fremad. "Det, de fleste store amerikanske produktioner har gjort, er at udnytte den ene fordel, der er ved dvd-rom'en," siger han. "Nemlig at i stedet for at du skal have dit spil på en fire-fem cd-rom'er, så kan du have det hele på én dvd-rom. De har kun udnyttet lagerkapaciteten. Ligesom da vi gik fra at have vores spil på en stak disketter til at have dem på en cd-rom - det var den samme minimalistiske grafik og samme lousy lyd."

"Vi har udnyttet, at overførselsraten er højere på en dvd-rom end på en cd-rom, og derfor kan vi bevæge os rundt fuldskræms og vise fuldskræmsvideo. Og vi arbejder i fuldskræmsvideoer på en måde, som vi ikke har set andre gøre det. En cd-rom med en lille video, der kører 15 frames i sekundet, hakker godt i det, og lyden er kun undtagelsesvist synkron, og så sidder filmfolkene og vrider sig og får røde knopper."

"I forhold til rammefortællingen var vi nødt til at lave *seamless jumps*: Altså - vi har forskellige videobidder, som er styret af forskellige parametre, og alt efter hvilken situation, du er i, så er der op til otte forskellige videobidder, som bliver sat sammen. Men de skal opleves som ét flow - måden, man skifter mellem videoerne på, skal være seamless, sømløs. Det skal se ligeså godt ud, som du er vant til fra videobånd, og blandt de intentioner, som Filminstituttet formulerede fra starten, lå også, at slutresultatet skulle være filmisk i sit udtryk. Og i den forstand handler det også om at lave en eksemplarisk model for, hvordan man kunne adaptere filmisk æstetik, både fortælmæssigt og visuelt," slutter Gert Sander ■

I juni 2001 blev festivalen SEE Docs - en udløber af Balticum Film & TV Festival - afholdt for første gang i Dubrovnik. Tue Steen Müller, der har været en af initiativtagerne til begge festivaler, beskriver baggrunden.

AF TUE STEEN MÜLLER

Det startede helt pragmatisk. Balticum Film & TV Festival mistede en vigtig grundfinansiering, da den generelle danske støtte til de baltiske lande blev nedtrappet. Ti år efter den politiske omvæltning, der førte til først murens og derefter det sovjetiske imperiums fald, måtte festivalen ændre profil for at fortsætte.

Det var for arrangørerne helt naturligt at vende øjnene mod det sidste tiårs mest udsatte brændpunkt i Balkan-området, akkurat som Baltic Media Centre havde gjort det med en lang række af dets aktiviteter. Som en slags prøveballon havde den bornholmske festival derfor i 2000 et særligt program med dokumentarfilm fra Sydøsteuropa (SEE: South East Europe) ved siden af sit normale program med film fra landene omkring Østersøen. Det blev godt modtaget og repræ-

sentanter fra regionen var interesseret i at samarbejde om en festival hos sig året efter.

På rekordtid lykkedes det at samle en bestyrelse og en lokal organisation til at tage sig af opbygningen af en festival, der havde danskere i og omkring Baltic Media Centre og Det Danske Filminstitut som konsulenter før og under selve festivalen. Såvel programmæssigt som organisatorisk var det noget af en kraftanstrengelse at få to regioner med så forskellige traditioner til at samarbejde om en festival, som blev finansieret af det danske udenrigsministerium samt en række medie- og filmorganisationer rundt om i Europa. Så vidt jeg er orienteret, er det første gang i historien, at en festival er blevet bygget op omkring to regioner, men det i sig selv var ikke noget, hvis det ikke var på grund af de slående historiske ligheder mellem Baltikum og Balkan.

I juni 2001 var festivalen så flyttet til Dubrovnik i Kroatien. Hovedvægten var her lagt på et program af film fra Sydøsteuropa med et særprogram fra Baltikum.

Det var et højtideligt øjeblik, da der blev budt velkommen til filmfestival i Dubrovnik den 23. juni i den smukke udendørsbiograf med bjergene til den ene side og vandet til den anden. Serbere, kroater, bosniere,

albanere, rumænere, slovenere, bulgarere, grækere, makedonere og ungarere så for første gang i mere end et årti film sammen i en biograf, der få år tidligere lå øde hen på grund af faren for at blive beskudt af snigskytter i bjergene.

I en uge blev der vist og diskuteret film i den vidunderlige kroatiske by. Der var ikke mange i biografen i løbet af dagen, men det summede af liv i udendørsbiografene, der åbnede, når solen var gået ned.

Den danske støtte til festivalen var markant, flere talte lystigt om "den danske invasion" og der var da også danskere i juryen, til coproduktionsmøder, på slidsomt arbejde i sekretariat og i operatørrum, til at indlede filmene og præsentere bl.a. danske filminstruktører.

På denne plads skal det slås fast at DFI i juni 2001 sammen med andre danske medieinstitutioner var med til at skrive filmfestivalhistorie i et sydøstligt hjørne af Europa ■

SEE Docs gennemførtes med støtte fra Det Danske Udenrigsministeriums FRESTA-program, Press Now, Jan Vrijman Fund, Kroatiens Kulturministerium, Baltic Media Centre, Det Danske Filminstitut m.fl.

ET STYKKE EUROPÆISK FILMPOLITIK



Foto: Fra *Deca-Femijet (Børn)*, © Engram Film

Foto: Fra *Deca-Fëmijët (Børn)*. © Engram Film

Tre gange. Jeg standsede ikke. Min søster kom for at advare mig, de kunne finde på at skyde. Så gik jeg op på verandaen. De sagde at jeg skulle gå ind. Det ville jeg ikke. Til sidst gjorde jeg det. Min lillebror kom ind og sagde til min far, som lå der, at militsen spurgte efter ham. Far gik ud. Jeg så det. Den serbiske militsmænd spurgte ham, om han var terrorist. Far sagde, at det var han ikke. "Der har boet terrorister her", svarede den serbiske militsmænd. Far sagde, at han ikke kendte dem. "Er det ikke dig?" spurgte serberen. Far sagde, at han ikke var terrorist. "Det er også lige meget", sagde manden, "gå derover med hænderne op". Vi gik alle sammen ud af huset. Far rakte hænderne i vejret, og serberen skød ham med sin maskinpistol. Blodet strømmede ned ad hans ben, men han stod stadigvæk op. Vi løb væk. Min søster blev tilbage. Så greb de tre mænd min søster og tog hende herind...

Da det var forbi, spurgte de hende, hvad far havde gjort. Hun sagde, at han ikke havde gjort noget. Hun faldt ned på far, som lå der, hans blod kom på hendes ansigt, hans krop var skudt helt i stykker, hans tarme faldt ud. Vi dækkede ham med et tæppe undtagen ansigtet, så vi kunne se det...

Hele scenen med de tre på sofaen er én enkelt optagelse. Hun græder hele tiden, mens hun fortæller. Den største af brødrene græder også, den mindste rummer kun angsten. Jeg ser det i hans øjne, som ser til kameraet og væk igen hele tiden. Scenen fortsætter efter vidneudsagnet. Fortsætter ordløst med hendes gråd så længe, at man opdager og forstår dens lindring.

Det vigtigste ved dokumentarfilm er deres autentisk væren til stede, og i en sådan stor tilstedeværelse er man her bragt så nær det er muligt på et forfærdeligt smertepunkt i vores verdensdels historie. En hovedbegivenhed, skønt den er en af tusinder. En begivenhed vigtigere at huske end utallige statsmandskonferencer tilsammen.

Hun har lak på neglene, ser man, da hun i gråden skjuler ansigtet i sine hænder. Hun er 17 år gammel, har man tidligere fået oplyst. Hun vasker tøj ude på gårdspladsen i den næste scene. Derude er sol og fuglestemmer. Timor Szemzö's musik tager over, solostemmen stiger over orkesteret. Elegisk. Filmen skifter karakter fra dokument til klagesang.

Ferenc Moldoványi har monteret denne scene, de tre børn på sofaen og fortællingen om det frygtelige, de har oplevet, som midtbillede i en trefløjet konstruktion. Dette triptycon har således landskabsoptagelser og dagliglivsskildringer som sidefløje. Det bliver ved sin reference til en altertavle foran en sakral koncert i vor tids mørkelagte og lyddæmpede kirkerum. Sådan har instruktøren gjort med alle de medvirkende børn og enkelte voksnes vidneudsagn, og filmen bliver på den måde en serie af trefløjede altertavler. I middelalderens kirker samlede sådanne billeder andagten om menneskets lidelse foran et syngende kor af troende. I Nyons og Dubrovniks biografier foran en tavs, tvivlende forfærdelse ■

Ferenc Moldoványis Børn, Kosovo 2000 har været vist i Danmark på Festival of Festivals i Århus og i Cinemateket i København.

TRIPTYCON

Filmkonsulent Allan Berg Nielsen var medlem af juryen på festivalen i Dubrovnik. Han fortæller her om Ferenc Moldoványis *Deca-Fëmijët (Børn)*, der vandt juryens førstepris.

AF ALLAN BERG NIELSEN

Som Balticum Film & TV Festival gennem specielt sine første år naturligt måtte spejle de voldsomme begivenheder i en række af de deltagende lande, var Dubrovnik festivalen præget af krigene på Balkan. En række af de dokumentariske værker havde dem som emne, blandt de fem premierede var de tre om krig. Publikumsprisen gik således til Ulrik Holmstrups *En minister krydser sit spor*, som følger Birte Weiss' og Karsten Fledelius' opklaring af en massakre i Bosnien.

Juryens ene førstepris gik til den ungarske instruktør Ferenc Moldoványi for hans *Deca-Fëmijët (Børn)* på serbisk og albansk. Den film havde på festivalen *Visions du réel* i Nyon i april i år rejst en voldsom debat om, hvor grænsen mellem det private og det almene ligger. Hvor tæt kan en dokumentarfilm tillade sig at gå på sine medvirkendes dybeste følelser? Moldoványi og hans hold går meget tæt.

En enkelt sekvens kan illustrere filmens radikalitet, men den demonstrerer samtidig en sammenhæng med kunstneriske traditioner, som rækker meget langt tilbage, længere end man normalt ser i film.

En pige i et rum i et landhus i Kosovo sommeren 2000 forbereder et brød, stiller det til hævnning. Hun går ud af døren. Døren får lov at svinge helt tilbage før klippet. Hun og to mindre brødre går ned ad vejen gennem landsbyen. Længe. I næste scene sætter de sig angst på en sofa i et ramponeret rum. Det tager den tid, det tager. Intervieweren er bag kameraet. Så skal de fortælle:

Interviewer: Kan du huske den dag?

Pige: Ja,

Interviewer: Var du sammen med dine brødre?

Pige: Ja,

Interviewer: Vil du fortælle mig om det?

Pige: Hvis du giver mig spørgsmål.

Interviewer: Hvad lavede du lige da?

Pige: Da vi kom tilbage fra flugten flyttede vi ind her. Vi boede i det her værelse. De serbiske soldater kom. Far lå på sofaen. Vi var udenfor. Kun jeg var helt ude, de andre var i huset. Tre mænd (fra den paramilitære milit) kom og sagde på serbisk, at jeg skulle standse.

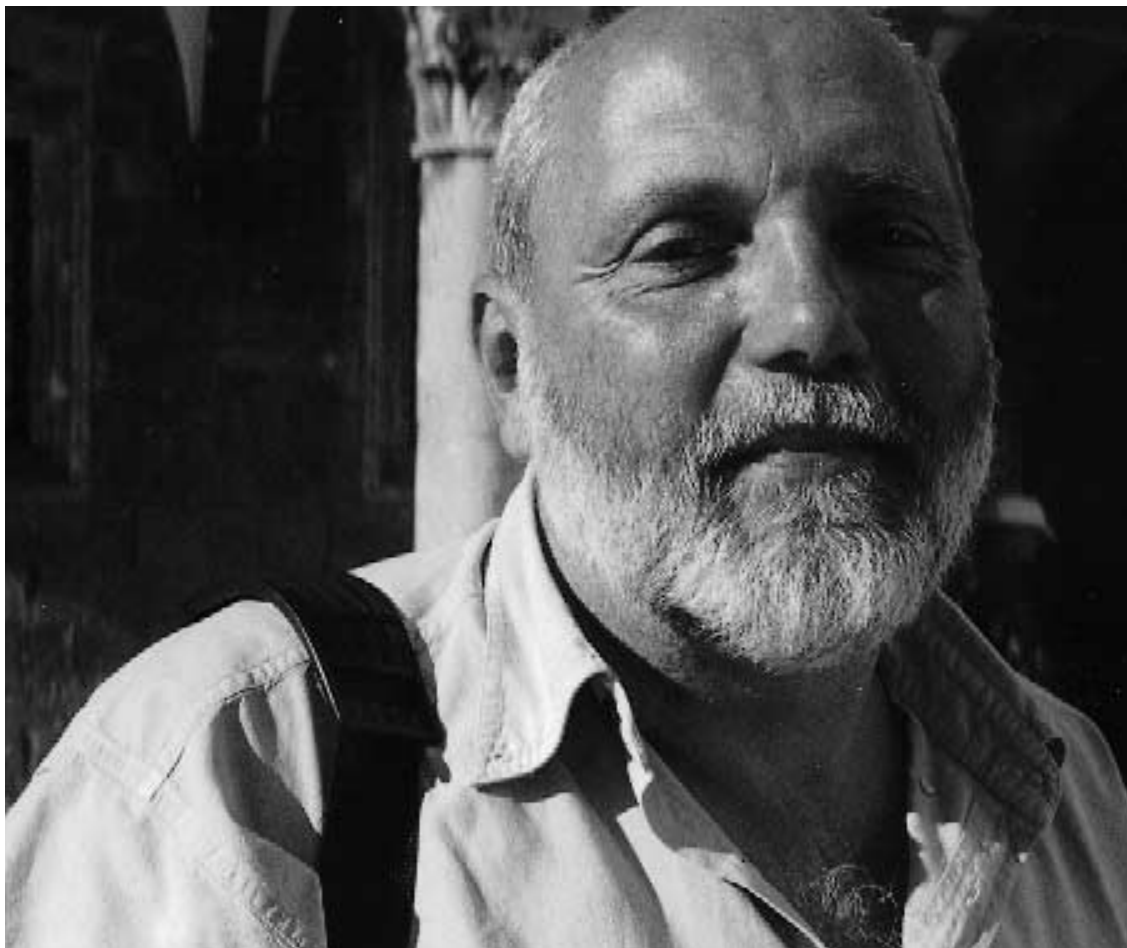


Foto: Lars Movin

En af hovedpersonerne på den første See Docs-festival i Dubrovnik (23.-29. juni) var dokumentaristen Nenad Puhovski, leder af Factum, Kroatiens mest markante uafhængige produktionsselskab. Puhovskis personlige historie afspejler både den jugoslaviske dokumentarfilms udvikling og historien om Balkankrigen.

DOKUMENTAR PÅ TRODS

AF LARS MOVIN

Det er mere Nenad Puhovskis egen fortjeneste, end det er interviewerens, at samtalen bliver så nærgående. Mens jeg nærmer mig smertepunkterne på listefødder, af frygt for at overskride grænsen mellem det professionelle og det private, udfordrer han mig til at være mere direkte: "Kom nu," siger han og følger ordene op med et smil, der er både drilsk og inviterende. "Jeg kan mærke, at du tøver med at komme ind på det politiske. Hold dig ikke tilbage. Fyr løs!

Hvorfor forlod du Jugoslavien i 1992?

"Man kan vel sige, jeg fik besked om, at det var bedst at tage af sted. En nat ved to-tiden ringede telefonen. Min kone tog røret, og en stemme sagde: "Vi har til hensigt at voldtage og dræbe jeres døtre." Selv havde

jeg inden da fået forskellige mere eller mindre direkte påmindelser om, at det ville være klogt at forlade landet. På det tidspunkt var stemningen blevet sådan, at hvis man fik et vink om at forsvinde, så gjorde man bedst i at tage det alvorligt."

Nenad Puhovski flyttede sin familie til England, hvor han i to år underviste på The National Film & Television School i utkanten af London. Derefter besluttede han at vende tilbage til Kroatien – blot for at konstatere, at "stort set intet havde ændret sig." De personlige trusler var dog hørt op, og efter nogle år fandt Puhovski, at tiden var moden til at oprette et uafhængigt produktionsselskab som alternativ til de alt andet end frie medier. Det blev starten på Factum, grundlagt med økonomisk støtte fra Soros Foundation. I dag er Factum Kroatiens mest markante leverandør af kritisk og selvransgende dokumentarisme.

Selskabet er en slags kooperativ snarere end et kommercielt foretagende. Og lige fra starten har det været en torn i øjet på regionens tv-stationer, som konsekvent har vendt det blinde øje til den løst sammensatte gruppe af filmmageres stadige strøm af anfægtende dokumentarproduktioner.

"Alene i løbet af de sidste to er Factums produktioner løbet med tolv priser på den nationale filmfestival. Alligevel har de lokale tv-stationers dokumentar-afdelinger ikke villet røre ved en eneste af vores film. Det er ikke, fordi jeg stiller krav om ublu summer. Jeg siger aldrig: Giv os nogle penge! Jeg siger måske: Hvis jeg lader jer vise denne film uden betaling, vil I måske lade mig bruge noget af jeres arkivmateriale uden beregning? Men ikke en gang det kan der blive tale om. Jeg modtager ikke længere trusler. Nu bliver jeg bare ignoreret."

"HVIS FILMEN ER INTERESSANT, SKAL JEG NOK FÅ DEN LAVET"

At der er mange gode grunde til ikke at ignorere Nenad Puhovski og Factum, kunne man konstatere på den første See Docs i Dubrovnik, som i sidste halvdel af juni samlede filmfolk fra Balkanregionen i Kroatiens historiske adriaterhavsby. På festivalen – som i år erstattede Balticum Film & TV Festival – fyldte Factum godt op i landskabet, dels med den prisvindende *The Boy Who Rushed*, dels med et retrospektivt program, hvor ikke mindst *Operation 'Storm'* om kroaternes fordrivelse af etniske serbere i 1995 gjorde indtryk.

"Jeg har altid forsøgt at beskæftige mig med emner, som jeg mener, er vigtige – hvad det så vil sige. I Vesten starter de fleste producenter med at sige: "Okay, vi har brug for 120.000 Euro til dette projekt. Hvis ikke vi finder disse penge, vil filmen ikke blive lavet." Min filosofi er helt anderledes. Jeg siger: "Hvis filmen er interessant, skal jeg nok få den lavet på den ene eller den anden måde. Om nødvendigt laver jeg den på et minimalt budget." Vi finder et par tusind til de basale udgifter, og så bruger vi mit kamera og finder nogle folk, som vil arbejde uden løn. Det er derfor, jeg kan producere op til ti film om året."

Nenad Puhovski er født i 1949 og tilhører en generation af instruktører, som voksede op med Jugoslaviens statsstøttede filmproduktion. Strukturen lagde visse begrænsninger ned over form og indhold, men tilbød på den anden side en stabilitet og et netværk, som kunne udnyttes af opfindsomme og initiativrige unge med kunstneriske ambitioner.

"Jeg begyndte at lave film allerede som femtenårig. Jugoslavien havde vi denne stærke amatørfilm-bevægelse med en lang tradition for filmklubber på skolerne og let adgang til støtte, hvis man holdt sig inden for nogle bestemte rammer. På et tidspunkt lavede en ven og jeg vores egen filmklub, hvor vi optog film, mest dokumentar, fordi det var det enkleste at gå til. Jeg plejer at sige, at jeg er uddannet på de tre bedste skoler i verden. Først amatørskolen. Derefter skrev jeg om film i et tidsskrift i fem år. Endelig gik jeg på filmskolen i Zagreb."

Mens Nenad Puhovski opholdt sig i England, blev han stærkt optaget af historien om Graham Bamford, som i 1993 brændte sig selv til døde på Parliament Square i London i protest mod Europas og især den britiske regerings håndtering af krigen i Bosnien. Begivenheden blev i nogen grad fortiet i medierne, fordi den blev anset for at være pinlig. Holdningen bag den desperate handling stod i grell kontrast til den

generelle opfattelse af Balkankrigen på det tidspunkt, og den pegede kun alt for tydeligt på de vesteuropæiske demokratiers fejlslagne politik.

Puhovski rendte de britiske tv-stationer på dørene med et forslag om at lave en film om Graham Bamford, men forgæves. Ingen ønskede at lægge sendetid til, og filmen *Graham & I* blev først en realitet i 1996, hvor Puhovski var tilbage i Zagreb.

“Fordi jeg tilhørte samme generation som Graham, besluttede jeg at lave en slags dobbelt portræt/selvportræt. På et personligt plan blev det et meget vigtigt projekt, fordi jeg kunne bruge en masse af mine gamle optagelser og dermed komme med mit eget bud på Jugoslaviens historie. Typisk nok blev filmen end ikke udtaget til den nationale festival, og i stedet lejede jeg selv en biografsal i Zagreb, hvor den kørte for fulde huse.”

“Det interessante er, at jeg af kritikere blev beskyldt for at bruge en tragisk historie om et andet menneske til at promovere mig selv. Kritikken førte til, at jeg skrev en slags programerklæring, hvor jeg gjorde rede for mit filmsyn. Jeg tror ikke på dokumentarfilm, der handler om andre mennesker på andre steder. Vi kan ikke blive ved med at leve i halvtredserne eller treserne. Det handler ikke længere om ‘de andre’. Det handler om ‘os’. Og ‘jeg’ er en del af ‘os’. Faktisk blev det starten på Factum, for det var under denne debat, det gik op for mig, at der netop manglede en struktur, hvor man kunne lave personlige film. Det er det, tiden har brug for.”

”FILM ER PRODUCENTENS PRODUKT, MEN DET ER INSTRUKTØRENS BABY”

Som instruktør har Nenad Puhovski altid fungeret som free lancer, også i tiden under Tito og senere Tudjman. Det eneste sted, hvor han har haft fast ansættelse – og stadig har det – er på filmskolen i Zagreb.

Hvordan kom du i gang med at instruere på et professionelt niveau?

“Det er en lang historie, for jeg har instrueret mere end 250 produktioner. Ikke kun film, men også tv og teater. Kort fortalt lavede jeg to typer dokumentarfilm: Sociale film og film om kunst. På en måde var det enkle tider dengang. Op til 1990 blev alle kroatiske film finansieret af staten – groft sagt. Og derfor var det også staten, der bestemte, hvad der måtte laves, og om det, der var lavet, måtte vises. På den ene side var det fint, fordi man ikke kendte til økonomiske problemer. På den anden side var det mindre heldigt, for hvis et projekt ikke blev godkendt, fandtes der ingen alternativer. Et eksempel: I 1971, mens jeg stadig var filmskoleelev, var jeg lydmand på en film, som to af mine lærere ville lave om en stor studenterstrejke for

store uafhængighed i Kroatien. Efter nogen tid slog Tito demonstrationerne ned og sendte lederne i fængsel. Og det hemmelige politi beslaglagde al vores råfilm og beholdt den indtil for to år siden, hvor jeg satte alle mine kræfter ind på at få filmrullerne igen. Det lykkedes, og med de oprindelige instruktørers tilladelse klippede jeg materialet sammen til filmen *Poetry and Revolution*. Den blev et kæmpe hit i Kroatien, fordi den handlede om et aspekt af landets historie, som aldrig havde været omtalt i mediernes. Denne anekdote siger bedre end mange teorier, hvorfor jeg mener, at det er vigtigt at lave dokumentarfilm, og hvorfor jeg ikke har råd til at indtage denne meget professionelle attitude: “Hvis ikke jeg får ordentlig løn for mit arbejde, gør jeg det ikke.””

Guerilla-attituden har vel altid været en af dokumentarismens strategier?

“Det er sandt, men i Europa oplever man i disse år en tendens i retning af *Europudding-high-production-value-but-not-really-very-engaging* dokumentar. Du ved, nuttede film der er dygtigt lavet og godt fortalt, og som omhyggeligt undgår at anfægte på nogen som helst måde. Det er selvfølgelig i orden, at denne form for *docutainment* eksisterer. Men hvad man kan frygte, er, at de europæiske tv-redaktører over en bred kam vil have tendens til at indskrænke den dokumentariske genre i retning af et eller andet globalt, universelt ideal, som automatisk må indordne sig efter den laveste fællesnævner.”

Hvor meget blander du dig som producent i de film, der laves i Factums regi?

“Min holdning er, at en film er producentens produkt, men det er instruktørens baby. Så jeg taler med instruktørerne, diskuterer med dem og står til rådighed. Men fordi jeg også selv instruerer, ved jeg, at det vigtigste for en instruktør er at blive mødt med tillid og få lov til at gennemføre sin idé. Som producent kan man selvfølgelig lade instruktøren vide, at man har en anden mening, men det er instruktøren, som skal have det sidste ord. Det er vores styrke i Factum. Vi kan ikke tilbyde instruktørerne det store i form af penge og andre ressourcer, men vi kan garantere dem kunstnerisk frihed.”

”AT SE FOR MEGET TILBAGE ER IKKE SUNDT”

Juridisk set er Factum et non-profit foretagende. Ingen er ansat på fuld tid, og i det daglige er foruden Nenad Puhovski kun tilknyttet en assistent og en tekniker. Selskabet råder over et kontor, en redigerings-suite og et kamera. Omkring denne beskedne enhed kredser et miljø af instruktører, fotografer, klippere, lydfolk.

I skrivende stund nærmer man sig produktion nummer fyrre.

“Vores mål var at lave en struktur, hvor man ikke bare sad og ventede på at få grønt lys af staten eller en tv-redaktør. Pengene måtte ikke være styrende. En væsentlig faktor i dette er, at kroatiske tv stort set er det samme, som det var for ti år siden. Problemet er ikke, at de ansatte ikke er blevet skiftet ud. Det væsentligste problem er, at mentaliteten ikke har ændret sig. Den måde at tænke på, som har skabt fremmedhad, nationalisme og antidemokratiske tendenser under Tudjmans styre, findes stadig. Og de samme folk er der stadig. De, der blev fyret fra nyhedsafdelingerne, fordi de var komplet uegnede til at operere efter en demokratisk tankegang, er nu blevet overflyttet til dokumentarafdelingerne!”

“Det betyder, at vi i tv’s øjne stadig er politisk problematiske. Personligt er jeg stadig en varm kartoffel, fordi Tudjman engang direkte beskyldte mig for at ‘af-kroatise’ kroatisk kultur. Jeg var på listen over fjender. Så den dag i dag er der folk, som mener, at det nok er bedst ikke at have noget med mig at gøre. Og nu bekræftes de i deres fordomme, fordi vi har lavet *Operation ‘Storm’*, den første film, der handler om de kroatiske krigsforbrydere. Som jeg sagde tidligere, har kroatisk tv ganske enkelt ikke coproduceret en eneste af vores film. I et land med 4,5 millioner indbyggere er der tres mennesker – formodentlig de tres bedste på deres felter – som arbejder for os, og ud af disse er omkring en tredjedel bemærkelsesværdigt dygtige. Alligevel kan det nationale public broadcast-tv, betalt af skatteyderne, tillade sig at ignorere os. Og så længe dette er tilfældet, er jeg nødt til at operere som guerilla-producent.”

Ved du konkret, hvem der trueede dig til at forlade Kroatien?

“Den slags er aldrig rent politisk betinget. Vi har alle fjender eller folk, som vi på den ene eller den anden måde er på kant med. Det kan være små ting, utroskab, et job, man fik for næsen af en anden, eller måske noget, man slet ikke er klar over. I dag kender jeg identiteten på de fleste af de mennesker, der forfulgte mig. Vi er stadig kolleger, og vi kan hilse på hinanden og vide, at begge parter er klar over situationen. Sådan er det. At se for meget tilbage er ikke sundt. Det er bedre at se frem, fordi der er så meget, man skal udrette i den afgrænsede tid, man har tilbage. Personligt var jeg relativt heldig. Ingen i min familie blev dræbt, og vores ejendom blev ikke brændt. Så jeg har dette enorme privilegium og denne enorme forpligtelse, fordi jeg er blevet sparet for at skulle hade nogen. Derfor foretrækker jeg at lade det ligge” ■



HONG KONG I ØST OG VEST



Flere og flere asiatiske filmfolk går op ad Vestens røde filmløbere. Først John Woo, så Jackie Chan og sidst Ang Lee, som blev hyldet i Hollywood med fire Oscars for *Tiger på spring, drage i skjul*. Men faktisk har Hong Kongs filmindustri været helt i knæ siden 1998, og først nu er den ellers så sprudlende Dong Fang Hao Laiwu - Østens Hollywood - ved at komme på benene igen.

AF TANJA RICHTER

De danske biografer slår i dette efterår dørene op for en håndfuld filmoplevelser af Hong Kongs største stjerner. Jet Li sparkes sig gennem de parisiske gader for at redde Bridget Fonda i *Kiss of The Dragon*, Jackie Chan kan ses som makker til Chris Tucker i *Rush Hour 2*, og Tony Leung Chiu-wai, som vandt Best Actor prisen i Cannes skaber magisk filmkærlighed sammen med Nat Film Festivalens cover girl fra 1999, Maggie Cheung i *In The Mood for Love*.

Men mens Hong Kongs filmelite drager til Hollywood og høster anerkendelse i Vesten, er den lokale filmindustri først nu ved at få vejret igen efter den værste nedtur i 30 år. Box-office revenues faldt fra 200 millioner US \$ i 1992 til 115 millioner US \$ i 1999. Først i år 2000 var der et lille opsving på 117 millioner US \$, som måske tyder på, at kursen er ved at blive genoprettet.

TRIADERNES PIRATKOPIERING UNDERMINERER MARKEDET

Spørger man de lokale Hong Kong kinesere, hvad der gik galt, falder svaret som en knivskarp kastestjerne: *Poor scripts, piracy and over-production!* Hong Kongs unge, som er hovedaftagerne af industriens produktioner, er blevet mættede af de lokale film, hvis kvalitet er meget svingende.

Udsigten til at tjene hurtige penge resulterede nemlig i 90'erne i, at der blev produceret alt for mange film af den samme slags. 80'ernes sprudlende skabertrang havde umærkeligt forvandlet sig til repetitiv og kortsigtet uopfindsomhed, fordi man malkede en kassesucces for hver eneste dråbe nytænkning ved hurtigt at overfodre markedet med op til 7 efterfølgere. I samme periode valgte flere af de største stjerner desuden at forlade den britiske kronkoloni for at drage til Hollywood og prøve lykken der. Det var folk som John Woo, Jackie Chan og Che Kirk Wong på instruktørsiden, samt skuespillere som Michelle Yeoh, Jet Li og Chow Yun-Fat. Branchen, hvis veludbyggede stjernesystem var livlinen til det unge, lokale publikum, mistede sine førende folk, da Hong Kong blev overdraget til Folkerepublikken som en SAR - Special Administration Region.

Den svingende kvalitet og den manglende fornyelse har medført, at kineserne har vendt deres egen filmindustri ryggen. De lokale film købes i stor stil som piratkopier i det etnisk flerfarvede Mong Kok kvarter. Her kan man score premiefilm på DVD til cirka 40 danske kroner, fordi den kinesiske mafia (triaderne) lader piratkopierne sive ud på markedet samtidig med at filmene får premiere. Shopping arkaderne i det eksklusive Central kvarter er derimod dekoreret med gigantiske storskærme og kæmpebannere, som reklamerer for *Jurassic Park 3* og *Planet of the Apes*.

Og når det kommer til de film, som får folk i biografen, er trækplastret det samme i Hong Kong som i Horsens - de sidste nye skrig fra drømmefabrikken Hollywood.

Set i forhold til Hong Kongs filmhistorie, er dette en dramatisk ændring. I slutningen af 80'erne var 73%

af de film, som blev vist i Hong Kongs 90 biografteatre skabt af lokale filmfolk. Blockbusters som *E.T.* og *Batman* blev box-officemæssigt overhalet stort af Hong Kongs egne produktioner. Det lokale publikum var hovedaftagerne af industriens produkter lige indtil 1997, hvor udenlandske film for første gang i Hong Kongs historie indtjente mere end egne produktioner. Siden slutningen af 1950'erne har Hong Kong ellers haft et vertikalt integreret studiesystem, der synes at have fungeret lige op til slutningen af 1990'erne, hvor overproduktion, piratkopiering, mangel på stjerner og økonomisk krise i hele Asien gjorde sit til filmindustriens nedtur.

AMERIKANSKE FORBILLEDER

In some ways modernization is Westernization - that's the fact we hate to admit. Chinese people don't watch Chinese films anymore. They watch Western movies. In Taiwan Crouching Tiger did so well because it was promoted as a big Hollywood movie (Ang Lee, Newsweek).

Fordi det lokale publikum er blevet forvænt med amerikanske blockbusters, produceret på langt større budgetter og med mere avancerede special-effects, er Hong Kong langsomt begyndt at ændre sine produktionsstandarder med Hollywood som forbillede.

Foregangsmanden for denne udvikling er finansfyrsten Thomas Chung, der er medstifter af produktions- og distributionselskabet Media Asia Group. Thomas Chung giver Hong Kongs filmindustri et skud af Hollywoods professionalisme ved at kæmme og trimme den berygtede og dybt ustrukturerede arbejdsproces, som kendetegner filmproduktion i Hong Kong. Tidligere blev der ikke løftet øjenbryn, hvis en skuespiller medvirkede i 12 produktioner på et år. Det er set, at en løs ide er blevet til en biografpremiere på fyrrer dage, og det er bestemt ikke ualmindeligt at påbegynde indspilningerne uden et færdigt manuskript i hånden. Det er industrien med Thomas Chung i spidsen ved at ændre på.

Thomas Chung har visioner om stærkere kvalitetskontrol, gennearbejdede scripts samt synlige pr- og marketingstrategier. Han er en af de få producenter, der til manges store overraskelse læser manuskripterne og ikke blot lader øjnene løbe over casting listen, før han giver grønt lys for et filmprojekt. Dialog og plot gennemskrives, special-effects teams flyves ind fra Hollywood for at tilføre Hong Kong-actionfilmen amerikanske teknologier, og Media Asia Groups film markedsføres flere måneder før premieren. Inspirationen til de langsigtede pr-strategier, kommer bl.a. fra trailerne til *Independence Day* (1996), hvor Det Hvide Hus sprænges i luften og *Godzilla* (1998), hvor monstret kvaser skyskrabere i New York, som et halvt år i forvejen byggede en forventning op hos publikum. Media Asia Groups satsninger *Gen-X-Cops* (1999), *Gen-Y-Cops* (2000) og den seneste, *The Touch* (2002), kan ses som eksempler på den nye linie.

Også Hong Kong filmenes budgetter forstørres for øjeblikket takket være internationale investorer, som skyder penge i filmprojekterne. Her har Ang Lees *Crouching Tiger Hidden Dragon* (2000) og Wong Kar-

wais *In The Mood for love* (2000) været med til at bane vejen. Selvom ingen af filmene var kanonhit i selve Hong Kong, har de åbnet udenlandske investorers øjne for kinesisk film.

KOMPROMIS'ER

Films have become more of an extended version of a commercial. (...) If you want your film to succeed, you have to make compromises according to the market unless it is an art film or a cult film (Benny Chan, instruktør *Gen-Y-Cops* (2000).)

Hong Kongs filmindustri har altid fungeret på 100% kommercielle betingelser og har ikke været statsstøttet som Taiwans eller statskontrolleret som Folkerepublikkens. Derfor overlever filmindustrien kun ved at tilpasse sig investorer og box-officetal.

De kommercielle interesser tilgodeses blandt andet ved, at filmene gøres mere internationalt appellerende. *The Touch* (2002) med Michelle Yeoh i hovedrollen er på engelsk for på den måde at målrette sig ud over det lokale kantonesiske publikum. *Fulltime Killer* (2001) foregår i Korea, Singapore, Thailand, Hong Kong og Japan, og lige som *Gorgeous* (1999) og *Fascination Armour* (1999) indgår der dialoger på hele fem forskellige sprog og dialekter.

Sprogsalat blev brugt som et kunstnerisk virkemiddel af Wong Kar-wai i *Chunking Express* (1994). I dag er det et gennemgående indholdselement, og set med pragmatiske øjne, er dette et direkte udtryk for, at industrien mikser og indgår kompromis'er for at møde udenlandske investorer, der vil ind på markederne i Sydøstasien eller i Vesten.

Også den stadig mere blandede casting tyder på en tveægget satsning. Således kan Donald Sutherland f.eks. ses i Xiaogang Fengs *Big Shot's Funeral*. Her danner han par med den kinesiske You Ge. Og som et andet eksempel kan nævnes Tony Leung Kar-fai (ikke at forveksle med Tony Leung Chiu-wai), der spiller sammen med David Morse i thrilleren *Double Vision* instrueret af Kuo-fu Chen. Begge film forventes at få premiere i år 2002. Fremtiden kommer formentlig til at byde på flere og flere co-produktioner. Columbia Pictures samt Miramax er f.eks. stærkt på banen som nøglepartnere og investorer. Et nyligt resultat er Tsui Harks *Time & Tide* (2000) med Columbia Pictures som hovedinvestor.

Alt i alt ser det ud som om Hong Kong kommer sig over krisen og finder nye måder at krydsbefrugte sin filmindustri på, så produktionerne bliver internationale, multi-kulturelle løsninger tilpasset en ny og mere kompleks smag. Men spørger man underviser og medlem af Hong Kong Film Critics Society, William Cheng, står Hong Kongs filmindustri stadig over for store udfordringer, hvad angår den indholdsmæssige kvalitet og evnen til at tilpasse sig publikums mere differentierende smag. Og risikoen for, at den kreative proces og instruktørernes kunstneriske frihed tøjles restriktivt af de mange forskelligartede interesser, er en overhængende fare i en situation, hvor filmene skal tilgodeses multinationale investorer og interesser i både Øst og Vest ■



Foto: Fra filmen *Nedbrudte Nerver* © DFI

60 ÅR

Den 11. november er det 60 år siden, de første spæde skridt blev taget på vejen mod realiseringen af et filmmuseum. Seks år senere, i 1947, fik barnet navnet Det Danske Filmmuseum, et navn som institutionen beholdt indtil etableringen af det nye Filminstitut i 1998.

AF DAN NISSEN

Den 11. november 1941 var dagen, hvor Dansk Kulturfilms bestyrelse vedtog, at man ville realisere tanken om et Filmmuseum. Det var ikke et spontant opstået ønske, for allerede i 1936 havde en gruppe journalister og filmskribenter, der bl.a. talte Nationaltidendes Ole Palsbo og Socialdemokratens Georg Wiinblad, samt Politikens Knud Gantzel puslet med tanken om at oprette et filmarkiv. Filmarkiv eller Filmmuseum? Der syntes dengang at være mange forskellige meninger om, hvad for en slags institution, et filmmuseum skulle være. Skulle det være et arkiv for selve filmen, et museum for rekvisitter og apparater m.m., eller et arkiv for dokumenter om filmen: breve, kontrakter, præmier m.m.

”FILMEN SKAL IKKE PÅ MUSÆUM...”

I ugebladet FILM fra april 1940 omtaler Arnold Hending det som et museum med rekvisitter, dekorationer og apparater fra den tid, der allerede da var historie. Samme blad spørger i et efterfølgende nummer fra maj 1940 en række af stumfilmens store personligheder, der alle taler om apparater og rekvisitter og i øvrigt tilslutter sig tanken. Bortset fra Urban Gad, der i 1910 skabte filmhistorie med Asta Nielsens debutfilm *Afgrunden*. I 1940 ledede han Grand Teatret i København og syntes bestemt ikke om ideen om et filmmuseum. ”Filmen skal ikke på Musæum... Den skal have Lov til at leve i Erindringen, og kun der”.

Her er det altså selve filmen, han taler om, og han fortsætter med at bemærke, at han selv for nylig havde nægtet at lade *Afgrunden* vise, fordi han fandt den forældet. Og så går han glidende over til at tale om genstandene, og også her mener han ikke, at et museum har noget funktion. At kunne se en dragt båret af en eller anden i en film fandt han ikke ville kunne udløse nogle følelser hos publikum. Men der arbejdes trøstigt på sagen, mens især Politikens Harald Mogensen i august 1940 harcelerer over en filmverden, der herhjemme er spundet ind i råd og udvalg, der dog ikke synes at kunne komme frem til en beslutning om at oprette et filmmuseum. Han henviser til den store verden: England, USA, Tyskland, Frankrig og Sverige, der har filmarkiver, og plæderer for, at dette ikke alene er en samling af genstande fra filmens verden, men også et arkiv for film, samt ikke mindst en biograf, der løbende kan præsentere filmens mesterværker for opvoksede generationer. Dertil gerne et bibliotek for den blomstrende filmlitteratur, manuskripter m.m.

DEN DANSKE STATS ARKIV FOR FILMS OG STEMME

Det er i det perspektiv, Dansk Kulturfilms bestyrelse melder ud i november 1941. For formålet beskrives som at ”tilvejebringe en studiesamling til brug for vordende og fungerende filminstruktører og -teknikere samt for videnskabeligt eller kunstnerisk interesserede og folkelige studiekredse”. Det skriver bestyrelsen til justitsministeriets udvalg angående den audiovisuelle samling, der går under navnet Den Danske Stats Arkiv for Films og Stemmer. Dette arkiv er ansvarlig for en samling af optagelser, der dokumenterer situationer og personer af historisk og national betydning, altså en samling af en helt anden karakter end den, der skal varetages af den påtænkte filmmuseum.

Det må have været magtpåliggende at markere, at

det Filmmuseum, som man ønsker at oprette, ikke er en konkurrent til det eksisterende arkiv, men tværtimod et supplement med en helt anden profil og dagsorden. Det nye Filmmuseum skal beskæftige sig med filmens kunstneriske udvikling i Danmark og i udlandet og derfor først og fremmest med spillefilm, kun med reportage- og dokumentarfilm i den udstrækning, hvor disse bidrager til filmkunsten.

Men tanken om at bevare levende billeder går altså herhjemme længere tilbage. Tilbage til ovennævnte Den Danske Stats Arkiv for Films og Stemmer. Som navnet antyder, var det ikke filmen som kunst eller kultur, der var i centrum for dette arkiv, men det at de levende billeder kunne bruges til at indfange og dokumentere kunst og kultur samt den omgivende historiske virkelighed.

Der var Anker Kirkeby, journalist ved Politiken, der i 1911 udkastede ideen om at skabe et film- og stemmearkiv. Anker Kirkeby tog i 1911 kontakt til Ole Olsen, generaldirektør for Nordisk Films Kompagni, og fik ham til uden vederlag at optage en række film af historisk interesse. Anker Kirkeby kunne via Politiken slå på tromme for projektet og kunne i en artikel i Politiken i marts 1913 bekendtgøre, at arbejdet med ’Den Historiske Film’ nærmede sig sin afslutning.

I april 1913 var scenen sat til grundlæggelsen af det første arkiv, der altså fik navnet ”Den Danske Stats Arkiv for Films og Stemmer”. Anker Kirkebys plan var, at arkivet skulle ligge i statens regi, og at det skulle være begyndelsen på et egentligt filmmuseum. Han fandt velvilje for tanken på Det Kongelige Bibliotek, hvor der blev afholdt et møde mellem overbibliotekar H. O. Lange og blandt andre hoffotograf og filmpioner Peter Elfelt og Ole Olsen.

Til dette arkiv blev der af Peter Elfelt og Ole Olsen i alt afleveret 70 film af forskellig længde fra under et minut til ca. ti minutter, der dokumenterer royale personer, statsmænd, kunstnere, opfindere, sportsudøvere m.m., billeder af København og billeder af moderne tekniske fremskridt. Alt i alt en broget forestilling, men også en unik samling tidsbilleder af dansk historie. Omkring anden verdenskrig blev arkivet flyttet til Nationalmuseet, hvor samlingen løbende blev udbygget, også med indkøb af ældre film, og den kom efterhånden til at indeholde flere tusinde film. På samme tid som overflytningen til Nationalmuseet fandt sted, blev Det Danske Filmmuseum grundlagt og i 1988 blev de to samlinger endelig ført sammen under sidstnævnte.

DET FØRSTE FILMARKIV PÅ DVD

Filmene fra det første filmarkiv har altså haft en omtumlet skæbne. I lange perioder opbevaret under uhensigtsmæssige forhold, til tider glemte. Men den enestående samling har næsten mirakuløst overlevet, og de 70 film, der i sin tid blev overdraget til arkivet, eksisterer alle stadig. Det er værd at markere, og Museum & Cinematek vil derfor benytte jubilæet til at udgive alle filmene på DVD med en kortfattet introduktion til hver film samt en samlet beskrivelse af dette første filmarkivs historie. Nogle af filmene eller klip fra dem har været brugt i forskellige sammenhænge, men med dvd-udgivelsen præsenteres disse unikke optagelser for første gang samlet, som samling.

BEVARING OG RESTAURERING

Meget er sket på 60 år. For at belyse den aktuelle viden om bevaring af film og fremlægge nogen af resulta-

terne af det arbejde, der gennem de sidste to år er blevet gjort for at udbygge vores egen konkrete viden om filmsamlingen og dens tilstand, arrangerer Museum & Cinematek derfor et seminar d. 11.-13. november.

INTERNATIONALT SEMINAR

Det er første gang, at der herhjemme afholdes et seminar specifikt om filmbevaring, hvortil en række internationale eksperter på forskellige felter bidrager med oplæg og diskussion. Arkivister, der har arbejdet med konkrete restaureringsprojekter, fortæller om dem og de etiske og filologiske overvejelser, der indgår i arbejdet med at restaurere eller rekonstruere en film, så den kommer tættest mulig på den version, der i sin tid blev præsenteret i biografen.

Museumsinspektør Thomas Christensen vil berette om arbejdet med *Nedbrudte Nerver*, hvor man har forsøgt at benytte digital teknik. Uffe Lomholt Madsen vil fortælle om arbejdet med at restaurere de tidlige danske tonefilmseksperimenter. For selvom tonefilmens fremkomst for dansk film betød en endegyldig afsked med et verdensmarked, var vi herhjemme tidligt ude med eksperimenter med lyd. En lang række af ingeniørerne Axel Petersens og Arnold Poulsens eksperimenter i 20'erne er bevaret og præsenteres på seminaret for første gang. Forsker, mag.art. Esben Krohn fortæller historien om det første filmarkiv og forskningsassistenten Lisbeth Richter Larsen fortæller om den rige samling arkivalier, som nu er katalogiseret, og som er en i international sammenhæng unik samling, der nu bliver tilgængelig for filmforskningen.

Andendagen er helliget mere tekniske aspekter af afgørende betydning for bevaringen af filmmateriale.

Overordnet fortæller Jean-Louis Bigourdan, der kommer fra Image Permanence Institute i USA, om den aktuelle viden om bevaring af filmmateriale. Bigourdan har fungeret som konsulent for Filmarkivet i forbindelse med en grundlæggende undersøgelse af arkivets forhold, anbefalinger for et fremtidigt arkiv og udvikling af teknik til løbende klimaovervågning og beregning af filmmaterialets livsforløb.

Dette tjener som afsæt for arkivets medarbejdere, der fremlægger arbejdet med en tilstandsvurdering, som en fremtidig bevaringsindsats skal prioriteres i forhold til, og som i øvrigt grundlæggende bedømmer materialets tilstand.

Arkivet undersøger i øjeblikket konditionerne for et fremtidigt arkiv for nitratfilm. Peter Adelstein, der ligeledes kommer fra Image Permanence Institute, og Tim Patfield fra Nationalmuseet belyser nye synspunkter på bevaring af nitratfilm. De sidste oplæg vil være belysninger af aktuelle bestræbelser indenfor brug af digital teknik til restaurering. Rudolf Gschwind fra universitetet i Basel og Franziska Frey fra universitetet i Zürich belyser arbejdet med at udvikle modeller for farvetab og digital rekonstruktion af udblegede farver.

Alt sammen for, at vi fortsat skal kunne se filmkunstens perler, som det var tænkt, at de skulle ses - i biografens magiske mørke, på stort lærred.

Indlæggen fra seminaret, der foregår på engelsk, vil senere blive samlet i en bogudgivelse. Se endvidere på www.dfi.dk under Bibliotek & Arkiv ■

DET AGGRESSIVE DET ANDERLEDES DET APARTE

Part x of many parts

AF HENNING CAMRE, ADMINISTRERENDE DIREKTØR DFI

Da Mikael Kvium og Christan Lemmerz havde premiere på *The Wake* (2000), udtalte de, at "vi har prøvet at lave et billed-sprog, der er lige så komplekst og lige så sort som bogen (*Finnegans Wake* af James Joyce, HC). ... Det har været vigtigt for os at forsøge at være lige så eksperimenterende i filmen, som Joyce er i bogen. Det var udgangspunktet. Det skulle være i samme ånd. I stedet for at snævre ind, sagde vi: Hvorfor ikke prøve det hele? Hvorfor ikke lave en film, hvor man ikke på forhånd siger nej til noget? ... Apropos Buñuel og Dali har et af vores mål været at finde ud af, hvordan man i dag kan lave en drømmefilm."

Men de havde jo også fået filmen finansieret af Det Danske Filminstitut, for ellers var denne nyklassiker med bestemthed aldrig blevet lavet. I denne statsinstitution tager man nemlig forpligtelsen på den kunstneriske vurdering alvorligt.

Det Danske Filminstitut var hovedfinansier på filmen, og Filminstituttet gjorde sig først og fremmest kunstneriske frem for kommercielle overvejelser, og tænkte som alle gode mødre: "Lad dog det legende talent udfolde sig frit". (Filmen blev i øvrigt senere vist ved en række utraditionelle events i europæiske byer ledsaget af en dj-symfoni udført af 10 disk jockeys).

Da Jonas Elmer gik i gang med sin første spillefilm *Monas verden*, besluttede Filminstituttet at støtte det utraditionelle udviklingsarbejde på filmen, hvor hans kommende publikum blev opfordret til at blive en del af den kreative proces. På filmens hjemmeside kunne man således hjælpe med at udvikle karakterer, skrive dialog og finde locations og statister. "Instruktører er kendte for at stjæle fra hinanden, og i mine øjne kunne Internettet gøre det endnu nemmere," forklarede Elmer om sit eksperiment. Den var nok heller aldrig gået andre steder end på Filminstituttet, som naturligvis stillede op med det eneste nødvendige: finansiering og opbakning.

Da Lars von Trier kom og sagde, at han gerne ville lave en spillefilm, *Dogville*, hvor alle scener optages i et åbent studie med kridtstreger til at markere filmens forskellige rum, og hvor alle skuespillere er på scenen samtidig hele tiden, bevilgede Filminstituttet den nødvendige støtte til at opbygge et sådant studie og lave demonstrationsoptagelser, der kunne vises til potentielle samarbejdspartnere for at overbevise dem om den filmiske styrke i idéen. Der er nok ikke så mange andre lande end Danmark, hvor en offentlig institution ville eller kunne have finansieret forsøget.

Da Christian Braad Thomsen havde lavet sin fine film om Karen Blixen, *Karen Blixen - Storyteller*, fik han, udover produktionsstøtten, støtte til lancering og filmkopier, så publikum kunne få mulighed for at møde dokumentarfilmen også i biografen. I et fantasiløst produktions- og distributionssystem ville hverken filmen eller publikum have fået den chance.

Når publikum kun alt for sjældent præsenteres for film som *The Wake*, *Monas Verden*, *Dogville* og *Karen Blixen - Storyteller*, skyldes det ikke, at kommercielle krav om seertal og biograf-billetter har erstattet den kunstneriske vurdering, som DFI er forpligtet til, og som jeg bestemt ser som konsulentordningens fornemste opgave - ej heller skyldes det mangel på fantasi og beredvillighed hos filminstituttet.

For på Filminstituttet er der plads til det aggressive, det anderledes, det aparte.

KRITIK / FILM#17 / SIDE 25

AF CHRISTIAN BRAAD THOMSEN
FILMINSTRUKTØR OG FORFATTER

Da Luis Buñuel og Salvador Dalí havde premiere på novelle-film *En andalusisk hund* (1928), udsendte de et manifest, hvori der stod, at "filmen har ingen intention om at tiltrække eller behage tilskueren, tværtimod angriber den ham i den udstrækning, han tilhører det samfund, surrealismen ligger i krig med."

Men de havde jo heller ikke fået filmen finansieret af Det Danske Filminstitut, DR/TV eller TV 2, for så var denne klassiker med bestemthed aldrig lavet. Så skulle den tilpasse sig de rent kommercielle krav om seertal og biografbilletter, som på disse statsinstitutioner er ved at erstatte den kunstneriske vurdering, institutionerne ellers er forpligtet til.

I stedet var filmen finansieret af Buñuels gamle mor, der hverken gjorde sig kunstneriske eller kommercielle overvejelser, men snarere har tænkt som alle gode mødre: "Lad dog børnene!" Buñuel har mange år senere fortalt, at han ved filmens premiere som en uvorn unge gemte sig bag lærredet med lommerne fulde af sten, som han var parat til at smide i hovedet på publikum, dersom de slyngede ukvemsord eller mere konkrete genstande efter hans film. Hans holdning var unægtelig en anden end holdningen bag de opportunistiske previews, hvor filmens sidste gennemklipping bestemmes af publikums reaktion.

Da Francois Truffaut i 1958 hørte, at store oversvømmelser havde lagt en fransk landsby under vand, besluttede han at bruge denne naturkatastrofe som baggrund for sin første novellefilm. Af en af tidens førende producenter lånte han et kamera og lidt råfilm og drog af sted med bla. skuespilleren Jean-Claude Brialy. Men hjemme i klippebordet opdagede han, at mens de filmede løs, havde han glemt, hvad der ellers livet igennem blev hans målsætning, nemlig at en film også behøver en historie som udgangspunkt. Det mente hans ven Jean-Luc Godard til gengæld ikke, så Godard overtog materialet, klippede det sammen og digtede en historie undervejs om en pige, der reddes af en mand fra oversvømmelserne og beslutter at tilbringe natten med ham. På speakersiden konkluderer hun: "Mens hele Frankrig lå under vand, svømmede jeg i lykke."

På den måde opstod den charmerende *L'histoire d'eau*, der på fransk udtales på samme måde som den mere frivole *O's Historie*. Den var nok heller aldrig gået på Filminstituttet, hvor de i et særligt mandarinsprog ville være begyndt at snakke dramaturgi i stedet for at komme med det eneste nødvendige: kamera og råfilm.

Da Rainer Werner Fassbinder i 1965 havde blokket sin bøsse-ven for hans sidste spareskilling og brugt dem på novelle-film *Der Stadtstreicher*, som han stolt præsenterede for film-skolen i Berlin, blev han afvist af optagelsesudvalget, der bla. talte den senere både berømmede og opportunistiske festival-leder Ulrich Gregor. Udvalget mente ikke, at Fassbinder havde nogen fremtid inden for filmen. Næste år viste han dem endnu en kortfilm, men dommen var den samme: de fandt hans film-sprog for aparte, og i stedet optog de en halv snes unge, der ikke var det mindste aparte, men som af samme grund heller ikke har sat sig det mindste spor i filmhistorien. Fassbinder var uenig med optagelsesudvalget, så han lånte 20.000 DM af en gammel dame og lavede sin første spillefilm for dem. Derefter gik det slag i slag: han instruerede fem spille- eller tv-film om året, til han tretten år senere døde af en overdosis arbejde. I Danmark var han snarere død af arbejdsløshed.

Da Lotte Svendsen i 1997 instruerede novellefilm *Royal Blues*, var producenten og udlejeren enige om, at filmen var uegnet for biografpublikum - også efter at den havde fået Grand Prix på Odense Film Festival. De vidste ikke, hvilken opsigtsvækkende film, de havde fået mellem hænderne, og



Tegning: Ib Kjeldsmark

DET AGGRESSIVE DET ANDERLEDES DET APARTE

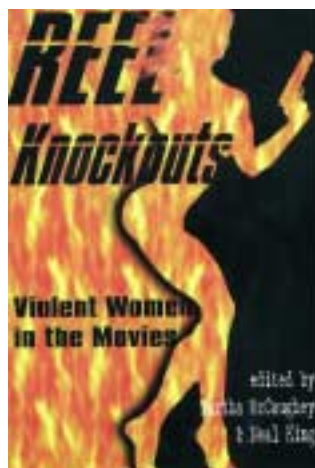
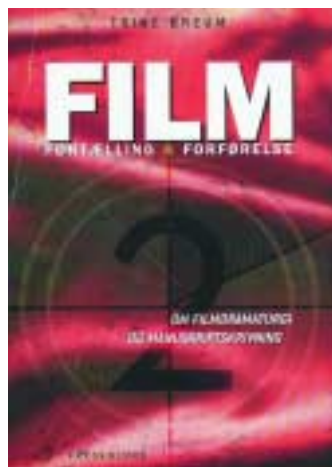
reagerede ved at lægge den på hylden. Den er aldrig vist på et biograf-lærred uden for Filmhuset, skønt filmen den dag i dag er det smukkeste eksempel på, at man også inden for novelle-genren kan forene det kunstnerisk dybt originale med kontakten til det brede publikum. Det bemærkelsesværdige ved *Royal Blues* er, at filmen er præget af et helt usentimentalt, nærmest råt socialt engagement, samtidig med at Lotte Svendsen i sin personinstruktion mestrer den sjældne kunst at lade personernes psyke udtrykke sig i deres kropssprog. Filmen ville med garanti have trukket fulde huse et helt år i en københavnsk kunstbiograf, men nu fik hverken filmen eller publikum en chance på grund af et fantasiløst produktions- og distributions-system.

Når film som *En andalusisk hund*, *L'histoire d'eau*, *Der Stadtstreicher* og *Royal Blues* laves alt for sjældent, skyldes det ikke mangel på fantasi i filmmiljøet, men i produktionsleddet. Og her tror jeg, at den stigende forbrødring med tv betyder film-kunstens udvanding i opportunistisme. Når både tv- og film-producerne udelukkende tænker i seertælle, er der ikke mere plads til det aggressive, det anderledes, det aparte. Det er også Novellefilmens problem i den udstrækning, denne glimrende institution skal fungere som serviceorgan for tv-stationerne.

Det forfærdelige ved som filminstruktør at sidde over for de tv-folk, som efterhånden har det sidste ord i beslutningen om, hvorvidt en film skal sættes i produktion eller ej, er, at ens fantasi bliver mødt med fantasiløshed, ens ideer med ideforladthed, ens længsel efter at udforske det ukendte med krav om, at seerne skal have, hvad de er vant til. Man taler til magtens folk med åbne følelser og bliver mødt med dramaturgiske dogmer. De tider er forbi, da det også blev betragtet som en mulighed, at publikum skulle gribes af forundring i stedet for af fontex, af vantro i stedet for af vanetænkning, at de kort sagt skulle opildnes af det ukendte i stedet for at beroliges med det, de kender til bevidstløshed ■

Det Danske Filminstitut vil svare i næste nummer af FILM.

NYE BØGER I CINEMATEKETS BOGHANDEL



FILM - FORTÆLLING & FORFØRELSE 2

Et godt manuskript er den første forudsætning for al god dramatik. Men hvordan skriver man en god historie – et godt filmmanuskript? Hvordan får man personer til at virke levende og troværdige? Hvordan strukturerer man forløbet så det bliver både spændende og bevægende? Hvordan får man replikkerne til at fungere som en naturlig del af historien, personer og dramatikken? Hvordan fanger, fastholder og forfører man sit publikum? Det er de spørgsmål, Trine Breum over 278 sider behandler i sin nyeste bog.

Trine Breum: *FILM - Fortælling & Forførelse 2*. Frydenlund 2001. 278 s. 248 kr. www.forlagene.dk

BED AND SOFA af Julian Graffy handler om filmen af samme navn fra 1927 (instr. Abram Room, manus Viktor Shklovsky). Bogen indgår i I.B.Tauris Publishers serie om russiske film, *KINOFILM*. Julian Graffy leverer en detaljeret analyse af selve filmen, og placerer den overbevisende ikke blot i dens russiske og internationale filmhistoriske sammenhæng, men også i en bredere sammenhæng med russisk kultur og politik i perioden.

Julian Graffy: *Bed and Sofa*. I.B. Tauris 2001. 125 s. 253 kr. www.ibtaurism.com

REPENTANCE af Tengiz Abuladze er den kendteste film fra *perestroika* og *glasnost* perioden i Rusland. Bogen af samme navn indgår i I.B.Tauris Publishers serie om russiske film, *KINOFILM*, og rummer foruden fortællingen om filmens produktion og modtagelse, en analyse af selve filmen og dens plads i filmhistorien.

Josephine Wol & Denise J. Youngblood: *Repentance*. I.B.Tauris 2001. 116 s. 253 kr. www.ibtaurism.com

MIRROR er Andrei Tarkovsky's mest selvbiografiske film. Med symboladede billeder og dybe, følelsesmæssige stemningslag rekonstruerer den på én og samme gang elementer fra hans eget liv og fra Ruslands historie. *Mirror* fik en overvældende publikumssucces og er for mange russere stadig Tarkovsky's væsentligste film. Bogen *Mirror* er rigt illustreret med sjældne billeder af Tarkovsky's familie samt billeder fra selve filmen, og udgør en introduktion til hans værk og en præcis gennemgang af denne helt centrale film. Forfatteren gennemgår produktionen og filmens modtagelse, suppleret med en grundig

analyse af filmen, og inddrager hidtil uudgivne dokumenter fra de russiske statsarkiver og fra Tarkovsky's eget bo. Forfatteren Natasha Synessios var med-oversætter på den nyligt udkomne *Andrei Tarkovsky: Collected Screenplays*. Natasha Synessios: *Mirror*. I.B. Tauris 2001. 120 s. 253 kr. www.ibtaurism.com

REEL KNOCKOUTS - VIOLENT WOMEN IN THE MOVIES

Da Thelma og Louise smadrede de mænd, som havde ydmyget dem, opdagede kvinder verden over, hvad mændene længe havde kendt til – styrken i identifikationen med filmvold. Men duoens eskapader vakte også censurlignende reaktioner blandt et bredt spektrum af publikum. "Too violent? Too sexy? Too tough? The first book-length treatment of violent women in the movies, *Reel Knockouts* aims to provoke engagement and launch debate. What do women want these days? Who wants violent women? How? Why? From Hong Kong to Hollywood, contributors track criminals and tail cops, scrutinizing the mixed messages proffered by noir, horror, action, activist, and even porn pix in light of contemporary concerns with violence and the representation of violence."

Bogen indeholder artikler, som f.eks.: "What's a Mean Woman like You Doing in a Movie like This?" og "If Her Stunning Beauty Doesn't Bring You to Your Knees, Her Deadly Drop Kick Will" om Hong Kong Kung Fu film, eller "Sometimes Being a Bitch Is All a Woman Has to Hold on To". Martha McCaughey & Neal King (red.): *REEL Knockouts - violent Women in the Movies*. University of Texas Press 2001. 279 s. 361 kr. www.utexas.edu/utpress

100 ÅRS DANSK FILM er historien om dansk film fortalt tiår for tiår, begyndende med Peter Elfelts små film i 1890'erne og Ole Olsens grundlæggelse af Nordisk film i 1906. Bogen er skrevet af en række forskere fra Københavns Universitet og Det Danske Filminstitut: Eva Jørholt, Dan Nissen, Casper Tybjerg, Ebbe Villadsen, mens Peter Schepelern, lektor ved institut for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet, har redigeret. Han har tidligere udgivet det anmelder-rote *Filmleksikon* 1995, og *Lars von Triers film*, 2000. Peter Schepelern (red.): *100 års dansk film*. Rosinante. 445 s. 449 kr. www.rosinante.dk

Af Agnete Dorph

NYE FILM I DET DANSKE FILMINSTITUTS DISTRIBUTION 2001



Foto: Ukendt

8 OG EN HALV KVINDE

116 min. Storbritannien, 1999 / Inst: Peter Greenaway / Prod. Woodline Productions Ltd., Movie Masters, Delux Productions S.A., Continent Film GmbH

Simato, Griselda, Beryl, Giacomina, Palmira, Mio, Kito, Giuletta, Clothilde. Otte og en halv kvinde. Samlet i et harem på et slot i Schweiz af forretningsmanden Philip Emmenthal og hans søn, Storey. Efter et trygt, men ikke videre erotisk ægteskab er den velhavende mr. Emmenthal blevet alene. På sønnens opfordring beslutter han at udleve de lyster, han tidligere har lagt låg på. En løssluppen idé, men i Peter Greenaways intellektuelle og stramt æstetiske optik snarere et tankeeksperiment omkring kønsroller, sanselighed og seksualitet end et fuldblyndet orgie.

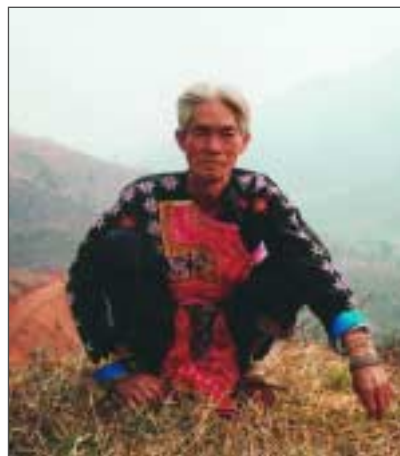


Foto: PeÅ Holmquist

FRA OPIUM TIL KRYSANTEMUM

58 min. Sverige, 2000 / Inst: PeÅ Holmquist, Suzanne Khardalian / Prod. HB PeÅ Holmquist, illum OY

I 1969 lavede den svenske instruktør et filmportræt af den karismatiske høvding Lao Tong. Tredive år senere vender filmholdet tilbage til Lao Tong og Hmongfolket. Hmongerne er et lille folkeslag, der i mange år levede af at dyrke opium i Den Gyldne Trekant, et afsidesliggende område i grænselandet mellem Thailand, Laos og Burma. Men Lao Tong finder situationen uholdbar og gennemfører en omstilling fra dyrkning af opium til blomsterdyrkning. I en blanding af optagelser fra 60'erne og aktuelle interviews med medlemmer af Hmongfolket i Thailand, Laos og USA fortælles om en minoritets overlevelsesstrategier i forskellige perioder og under forskellige politiske regimer.



Frame grab

ANNE FRANKS REJSE

31 min. Danmark, 2001 / Inst: Ib Makwarth Prod. Telefilm

Anne Franks rejse fortæller i en sjælden afdæmpet, men samtidig effektiv stil historien om Anne Franks korte liv. Filmen opsøger de steder, Anne Frank levede: Gent, Amsterdam, Auschwitz og Bergen Belsen, hvor hun døde af sorg og udmattelse i 1944. Bytrafikken glider nu travlt forbi de huse, hun boede i, og landskabet er groet henover gemingsstederne for den systematiske udryddelse af den jødiske befolkningsgruppe, som Anne Frank tilhørte. På lysiden fortæller Jesper Christensen Anne Franks historie, og en pige på hendes alder læser uddrag af den verdensberømte dagbog. Egnede til større børn og unge.



Foto: Ukendt

GIGI, MONICA... & BIANCA

84 min. Belgien, 1996 / Inst: Yasmina Abdellaoui, Benoît Dervaux / Prod. Derives

Gigi og Monica holder til på banegården i Bukarest. De to er et usædvanligt kærestepar; en slags gadebørnenes Romeo og Julie, der finder trøst og styrke i hinanden midt i elendigheden. Monica bliver gravid, og filmen følger deres kamp væk fra gaden for at skabe et bedre liv for lille Bianca. Desværre er det ikke en solskinnshistorie, men en hyldelse til det ukuelige håb og den råstyrke, de lægger for dagen i deres kamp for en værdig tilværelse.



Foto: Ukendt

EN ERFARING MINDRE

– EN FILM OM JØRGEN HAUGEN SØRENSEN

49 min. Danmark, 1993 / Inst: Eli Benveniste, Lars Beyer, Dino Raymond Hansen, Prami Larsen Prod. Det Danske Filminstitut Filmværkstedet

En film om billedhuggeren Jørgen Haugen Sørensen, der ser sit arbejde som digterens. I sin søgen efter det enkle, det præcise, må han skære af og hugge væk. Jørgen Haugen Sørensen er grundlæggende dansk. Men hans tilværelse i udlandet har givet ham et distanceret blik, som en turist, der betragter livet omkring sig. Filmen følger Jørgen Haugen Sørensen over en længere periode – på arbejde i Italien, Spanien, Tyrkiet og i Danmark.



Foto: Henrik Ditmer

KYS KYS

15 min. Danmark, 2001 / Inst: Linda Krogsø Holmberg / Prod. Tinderbox I/S

Merle er 9 år og storesøster til Brormand, som er noget af en prøvelse. Han er vild med at kysse. Ikke mindst for at provokere Merle som synes, det er for meget med alt det kysseri.

Og den evige snak der er om det. Alle snakker om at kysse! Som om det var noget særligt... Men så en dag flytter en jævnaldrende dreng ind i opgangen. Rasmus hedder han og er ret sød. Det kan mærkes i maven. Ligesom når man har spist for mange chokoladefrøer.



Foto: Ukendt

FORTABTE SØNNER

58 min. Sverige, 2000 / Inst: Fredrik von Krusenstjerna / Prod. Egoli GmbH & Story AB

Ingo Hasselbach har, som så mange sønner, fulgt i sin fars fodspor – blot i den modsatte retning. Faderen Hans Canjé var medlem af Hitler Jugend, blev senere kommunist og måtte flygte til DDR. Ingo, der voksede op i DDR, blev en af de mest markante nynazister og måtte flygte til Vesttyskland. I dag, efter Murens fald, bor både far og søn i Berlin, men de er stadig ikke på talefod. Fortabte sønner skildrer disse to mænd på hver sin side af en politisk og følelsesmæssig mur. Gennem deres historier skildrer filmen en begivenhedsrig og modsætningsfyldt epoke i vor tid og dokumenterer den tyske genforenings mange konflikter, både på det politiske og det personlige plan.



Foto: Ukendt

LILLE DYR

16 min. New Zealand, 1999 / Inst: Brad McGann Prod. Trevor Haysom Enterprise

Set med drengens øjne er familien et spændingsfyldt univers, hvor mystiske tilfældigheder og dunkle hemmeligheder konkurrerer om opmærksomheden. Faren tilbringer dagene i skoven med at sætte saksefælder for pelsdyrene. Moren er væk, erstattet af barnepigen Missy. Og under bordet lever søsteren sin egen skyggetilværelse, ordløs og håndsdy som et vildt dyr. Luften i den lille træhytte er ladet med foruroligende understrømme, akkompagneret af vindens hulen i træerne og overvåget af sorte fugles bundløse øjne. I novellefilmens fortættede form berettes om fortrængninger og farlige kræfter i en familie under opløsning.



Foto: Ukendt

LYSET HOLDER MIG MED SELSKAB

76 min. Sverige 2000. / Inst: Carl-Gustaf Nykvist
Prod. Beluga Films m.fl.

"Lyset giver mig en følelse af åndelig atmosfære. Du har lyset - du behøver ikke at føle dig ensom". Ordene er den svenske mesterfotograf Sven Nykvists. Han er især kendt for sit årelange samarbejde med Ingmar Bergman. I 1998 blev Sven Nykvist ramt af afasi, og filmen er en hyldest til Sven Nykvist lavet af sønnen Carl-Gustav Nykvist. Filmen skildrer fotografens livsværk gennem interviews med en række af de filmfolk, han har arbejdet sammen med: Ingmar Bergman, Erland Josephson, Susan Sarandon, Stellan Skarsgård, Gena Rowlands, Liv Ullmann, Woody Allen, Roman Polanski, Bibi Andersson, Jan Troell og mange flere.



Foto: Steen Møller Rasmussen

**MØDET MED DET FREMMEDE
- PSYKIATRI I ET TVÆRKULTURELT
PERSPEKTIV - LEVENE ORD 3**

59 min. Danmark, 2001 / Inst: Dola Bonfils
Prod. Magic Hour Films

Den øgede migration er en udfordring for psykiatrien overalt i verden. Flerkulturel identitet og tilpasning til fremmede omgivelser er anledning til mentale lidelser, som de færreste psykiatriske behandlingsapparater endnu er gearret til at håndtere. I filmen mødes den danske psykiater Kristen Kistrup, overlæge ved Distriktpsykiatrisk Center på det ydre Nørrebro, med en brasiliansk kollega Adalberto Barreto, leder af et socialterapeutisk eksperiment i et slumkvarter i storbyen Fortaleza. De to viser rundt på deres respektive arbejdspladser, mens de udveksler erfaringer og diskuterer mentalitetsforskelle mellem Europa og Latinamerika.

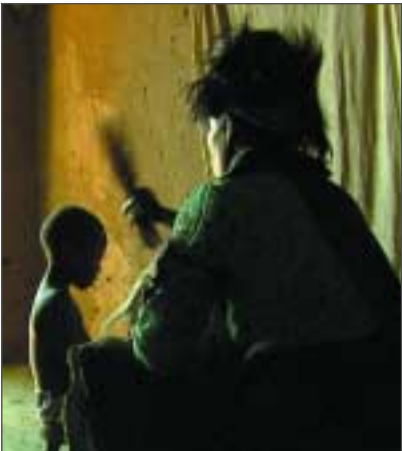


Foto: Simon Plum

MALARIA!

46 min. Danmark, 2001 / Inst: Anders Østergaard / Prod. Angel Productions

300 børn under fem år dør af sygdommen malaria - hver time, alle døgnets timer, hele ugen. Sådan behøver det ikke at være. Speciallæge Søren Jepsen har i 30 år bekæmpet malaria. Han fortæller om sin lykkelige tid som ung læge, da man troede, malaria én gang for alle kunne udryddes. Men lægelige og politiske fejlgreb fik sygdommen til at vende tifold tilbage. Filmen følger den desperate hverdag på en børneafdeling i Tanzania og ser på, hvordan medicinalindustrien har vendt ryggen til problemet nu, hvor det er større end nogensinde. På Rigshospitalet har man fundet et lovende malarimiddel, men de multinationale firmaer vil hellere investere i medicin til den rige vestlige verden.



Foto: Ukendt

DEN NYE EVA

91 min. Frankrig, 1998 / Inst: Catherine Corsini
Prod. Gemini Films

Den nye Eva er en komedie om en moderne, ung kvinde og hendes forsøg på at finde kærligheden. Camille er single, og det passer hende fint. Hendes liv fordrives med uforpligtende sex og et job som livredder. Hun har livet for sig, og al den frihed hun kan ønske sig. Problemet er bare, at hun ikke aner, hvad hun skal stille op med sig selv og sin tilværelse. En dag møder hun Alexis, som hun falder pladask for. Det eneste problem er, at han både er gift og har børn. Alexis er politisk aktiv, og Camille melder sig uden tøven som volontør i den lokale afdeling af socialistpartiet. Hun vil have ham, koste hvad det vil.



Foto: Katia Forbert Petersen

MIN EGEN MOTORHEST

25 min. Danmark, 2001 / Inst: Katia Forbert Petersen, Iben Haahr Andersen / Prod. Sfinx Film/TV ApS

Et dokumentarisk portræt af en gruppe danske børn i alderen mellem 3 og 10 år, der kører micro speedway - motorcykelløb for børn. Micro speedway er en familiesport, hvor børn og voksne mødes og bygger noget op sammen. Det er rituelt, og både store og små er eet med sporten, med farten, med glæden - og med skuffelsen. Filmens visuelle og musikalske greb om børnene, deres anstrengelser og deres drømme gør den til en fængende beretning. At køre speedway kræver mod, træning, personlig styrke og humor. Så filmen handler om sport, men ikke kun... Egned til børn fra 4 år.



Foto: Lars Høgsted

PÅ AMA'R

42 min. Danmark, 2001 / Inst: Klaus Kjeldsen
Prod. Magic Hour Films ApS

To idioter tosser rundt på Amager. Den ene (Henrik Nordbrandt) er kommet næsten-for-sent til sin flyver. Den anden (Claus Nissen) er flyspotter. Begge har tid, der skal slås ihjel. De turer rundt sammen i de amagerkanske landskaber, udveksler erfaringer og historier om den første kærlighed, øl og wienerbrød og de praktiske aspekter af selvmord. Med tilbagelænet rastløshed forsøger de at undgå det uafvendelige spørgsmål: At rejse - eller ikke at rejse? Filmen er en underfundig roadmovie til fods, optaget på Amager i november 2000. Den kan ses som et opdigtet selvportræt af digteren Henrik Nordbrandt, der her debuterer som både filmskuespiller og -manuskriptforfatter.



Foto: Anne Hjort

MIN STØRSTE GAVE

36 min. Danmark, 2001 / Inst: Anne Hjort
Prod. Anne Hjort

En personlig beretning om at adoptere et barn fra en fremmed kultur. I det tidlige forår rejser instruktøren og hendes mand til Indien for at hente den 3-årige pige Atiya på et børnehjem i Delhi. Efter hjemkomsten til Danmark følges forløbet måned for måned. Atiya skal vænne sig til sine nye omgivelser og lære at tale dansk. Og forældre og barn skal i fællesskab forsøge at blive en familie. Et intenst forløb, og med instruktørens egne ord hendes "mindst forsømte forår nogensinde." Filmens optagelser er nænsomt registrerende og viser i samspil med lydsidens refleksioner og kommentarer hvilke glæder og problemer, der kan være forbundet med international adoption.



Foto: Thomas Petri

SE MIG NU

25 min. Danmark, 2001 / Inst: Birgitte Stærmoser
Prod. Magic Hour Films ApS

Iben og Sanne, to femten-årige kusiner, er inviteret på sommerferie hos deres tante, der ejer et nedlagt kurbad i Østeuropa. Tante er en excentrisk dame, hvis liv næres af minderne fra en svunden tid. Iben og Sanne er anderledes sultne på livet, og de opdager hurtigt efter deres ankomst den unge Felix, som bor i telt i tantens store, tilgroede park. Alle tre kvinder drages mod Felix, men mens tante drømmer videre, og Sanne leger med tanken om en forelskelse, kaster Iben sig ind i en ny og hemmelighedsfuld verden med nærhed og længsler, kærlighed og adskillelse.



Foto: Ukendt

EN SKØNNE DAG – EN FILM OM VOLDSRAMTE KVINDER I NICARAGUA

61 min. Nicaragua, 1999 / Inst: Florence Jaugey
Prod. Camila Films

I Nicaragua findes der 16 politistationer for kvinder og børn, der som særligt ansvarsområde har vold i hjemmet. Filmen følger en række anmeldelser af mænd, der har øvet vold på deres hustru eller børn eller begge dele. Den gennemgående figur er den kvindelige betjent Jeaninne Robleto, der gang på gang må lægge øre til de horrible historier, der ofte fører til anholdelser og sigtelser; på bare et enkelt år blev der anmeldt 14.000 eksempler på vold, dødstrusler og voldtægt.



Foto: Jørgen Johansson

TO MÅ MAN VÆRE

101 min. Danmark, 2001 / Inst: Ulla Boye / Prod. Jensen & Co. A/S

I otte korte dobbeltportrætter sættes par, som har levet sammen i mange år, i stævne til en snak om samliv, vaner, tryghed, konflikter og slidstærk kærlighed. Der er sømanden, som stadig begærer sin elskede efter 41 år. Der er landmandsparret fra Hobro, lærerparret fra Nørrebro og det kristne par fra Børkop. Og der er Judith og Ulrich fra Møn, som 31 år efter, at de til en westernfest forvandlede sig til Ginger Rogers og Fred Astaire, oplever samværet mere intenst end nogensinde. Den stensikre opskrift på et godt ægteskab findes ikke. Lykken ligner ikke reklamer. Men at den kan findes i hverdagen med et andet menneske, er ingen af de medvirkende i tvivl om.



Foto: Ukendt

SORTE TÅRER

72 min. Holland, 1997 / Inst: Sonia Herman Dolz
Prod. Ryninks Films

"Man er aldrig for gammel til at lære", siger det yngste medlem af det cubanske orkester La Vieja Trova Santiaguera. Han er 62 år, mens de øvrige musikere er mellem 70 og 84. De livskraftige gamle mænd portrætteres i deres omgivelser i Cuba vekslende med optagelser fra en lang turné til Europa. La Vieja Trova Santiaguera har spillet den traditionelle cubanske son-musik siden 1950'erne eller før. Efter revolutionen satte Fidel Castro landets bedste musikere på statsløn, så de kunne overleve uden at skulle have andre jobs i dagtimerne. Men det er stadig de urgamle følelser og erfaringer fra et land, hvor lidelse og afsavn lurer under de solgyldne overflader, der kommer til udtryk i de på én gang muntre og længselsfulde sange.



Frame grab

TUGT & UTUGT - Historier om den seksuelle frigørelse i Danmark og hinsidan

2 dele á 58 min. Danmark, 2001 / Inst: Ghita Beckendorff, Torben Skjødt Jensen / Prod. Angel Productions ApS, Point of No Return Productions

I en fascinerende collage af interviews, pikante tegninger, arkivbilleder, filmklip og erotisk litteratur beretter filmen om synet på sex i det 20. århundrede i Danmark og Sverige. Filmens første del handler om perioden fra 1900 til 1950 - fra victoriansk snerperi og hemmelige "franske" postkort over kvindelige rebeller og vovede nudistblade til den moralske oprustning under besættelsen og storbarmede kvindeidealer i 50'erne. Anden del handler om perioden fra 1950 til i dag - fra fremsynede porno-pionerer og verdens første sexmesse over "sikker sex"-kampagner i fattigfirserne til vore dages pornoblade og videoer i børnehøjde.



Foto: Ulrik Wivel

STACEYANN CHIN – EN POETRY SLAMMER

28 min. Danmark, 2001 / Inst: Ulrik Wivel / Prod. Barok Film A/S

'Poetry Slam' er lyrikoplæsning som tilskuersport. På tre minutter skal digteren fra scenen fange publikum med sin tekst og score så mange point som muligt hos dommerne. Genren opstod i Chicago i midten af 80'erne og har siden stimuleret interessen for lyrik verden over. En af stjernerne i USA er Staceyann Chin, født i Jamaica og bosat i New York. I filmen ses hun i hæsblesende performance og i mere private situationer, hvor hun fortæller om smerten ved som barn at være blevet afvist af sine forældre. I Poetry Slam har Staceyann Chin fundet et forum, hvor hun kan få afløb for sine frustrationer. Og hvor hun ansigt til ansigt med et lydøret publikum kan kommentere sin søgen efter et nyt ståsted i livet.



Foto: Ukendt

VENTER PÅ LIVET

45 min. Danmark, 1996-99 / Inst: Dan Säll
Prod. Dan Säll Film & Video

Som ti-årig håbede han på at blive 15 år, så han kunne få lov at køre knallert. Da det mål var nået, drømte han om at blive 18 og få kørekort. Brian Baagø Beck blev født med cystisk fibrose, en arvelig og livstruende sygdom, der nedbryder lungerne og fordøjelsessystemet. Ved filmens start er han 33, og kameraet følger Brian og hans familie, venner og medpatienter gennem tre år. Det er en usentimental beretning om op- og nedture, om en stærk livsvilje, men især om den svære uvished og frustrerende ventetid. Filmen berører spørgsmålet om organdonation, for Brian Beck har i årevis ventet på en lungetransplantation, der kan give ham et nyt liv.



Foto: Jørgen Vestergaard

STORM P. OPFINDELSER

15 min. Danmark, 2001 / Inst: Jørgen Vestergaard
Prod. JV Film & TV, Tinderbox I/S

Nogle af de aller mest populære Storm P.-tegninger er "Opfindelserne", som ligefrem har skabt et begreb i det danske sprog. Når man skal betegne en fantasifuld og kompliceret teknisk konstruktion, taler man om en Storm P.-Opfindelse. Humoren bygger ofte på misforholdet mellem det lille problem, der skal løses, og den ofte helt uoverskuelige problemløsning. De sort/hvide tegninger blev skabt i forskellige perioder fra 1910 og til sidst i 40'erne. Dukkefilmen genskaber dem i farver og forsøger at holde fast i den oprindelige satire over et samfund, der hovedløst dyrker effektivitet og teknokratisering.



Frame grab

Y – FÆDRE OG SØNNER

80 min. Danmark, 2001 / Inst: Annette K. Olesen
Prod. Cosmo Film A/S

Forskellen på mænd og kvinder er bestemt af et enkelt kromosom. En kvinde er XX, en mand er XY. Hvad betyder det Y? Hvad er forskellen på en mand og kvindes følelser, deres måde at tænke på? Med afsæt i sin egen lille dreng foretager Annette K. Olesen en kalejdoskopisk rejse rundt i det maskuline univers. Instrukøren opsøger, med nysgerrige kvindøjne, mange af mænds enemærker og giver sit bud på det almene mandeliv fra de første spæde skridt til afslutningen på et langt arbejdsliv. Filmen er afsøgende og bygger på interviews, og tilsammen danner de enkelte mandeportrætter et billede af manden og hans verden.

MED SKOLEN I BIOGRAFEN I NORDJYLLANDS AMT



Tsatsiki. Foto: Ukendt

I skoleåret 2000/2001 benyttede 30.000 nordjyske skolebørn og deres lærere sig af tilbuddet om – helt gratis – at anvende biografen som klasselokale. Det Danske Filminstitut og Nordjyllands Amt fortsætter samarbejdet omkring pilotprojektet Med Skolen i Biografen, så alle elever bydes atter velkommen i det bløde mørke i løbet af det nys startede skoleår. Amtscentret for Undervisning i Ålborg står for administration, planlægning og kursusaktiviteter og betaler for film- og biografleje. Det Danske Filminstitut har udvalgt filmtitlerne til programmet i samarbejde med amtscentret og udviklet netbaseret undervisningsmateriale til samtlige filmtitler. Den enkelte skole har kun udgifter til transporten.

Det Danske Filminstitut forestiller sig, at minimum tre andre amter følger trop i løbet af det kommende år og at ordningen på sigt bliver en landsdækkende aktivitet – således at alle amter får en permanent skolebioordning.

HVORFOR SKAL SKOLEN I BIOGRAFEN?

IDFIs handlingsplan for projektet Med Skolen i Biografen er formålet beskrevet således:

For at styrke børn og unges kulturelle kompetencer er det væsentligt at skabe en mere formaliseret dialog og et mere praktisk anlagt samarbejde mellem den officielle danske skole og mediernes uofficielle parallelle skole. Vore børn er billedvante, men der soves i timen, når det handler om kvalificeret medieundervisning. Færdigheder og viden om

film og medier bør være en naturlig del af den bagage, eleverne tager med sig, når de forlader skolen.

Det Danske Filminstitut har ansvar for at formidle film til den danske offentlighed. Projektet Med Skolen i Biografen er én måde at gøre det på.

Inspirationen kommer primært fra skolebioaktiviteterne i Svenska Filminstitutet i Stockholm og Film Education i London. Her er undervisningen i levende billeder prioriteret højt af både branche og bevilligende myndigheder. Det har været svært at få de danske skoler til at bruge filmen i undervisningen, og endnu sværere at få skolerne til at bruge biografen som klasselokale. Men nu sker der faktisk noget!

FILMPÆDAGOGIKKENS ABCD

A. At opleve og lære gennem levende billeder. Kunstnerisk oplevelse – faglig kundskab

B. At analysere og forstå de levende billeder. Indsigt i filmiske fortælleformer, æstetik og virkemidler

C. At udtrykke sig i levende billeder. Erfaring med den skabende proces

D. At udvikle kritisk og selektiv sans over for de levende billeder. De mange muligheder – det personlige valg.

12 FILM OG 12 MATERIALER

Til alle filmtitlerne i programmet kan lærerne gratis hente undervisningsmaterialer på www.undervisning.dfi.dk. Alle materialer er udviklet eller bearbejdet i anledning af 'Med Skolen i Biografen – Nordjyllands Amt 2001-2002.

FILMENE

Til indskolingen:

Tsatsiki – moren og politimanden af Ella Lemhagen, *Kirikou og troldkvinden* af Michel Ocelot og *Aligermaas eventyr* af Andra Lasmanis

Til mellemtrinnet:

Mirakel af Natasha Arthy, *Flugten fra hønsesgården* af Nick Park og Peter Lord og *Billy Elliot* af Stephen Daldry.

Til overbygningen:

The Mighty – den frygtløse af Peter Chelsom, *Livet er smukt* af Roberto Benigni og *Blinkende lygter* af Anders Thomas Jensen.

Til ungdomsuddannelserne og VUC:

The Matrix af Andy og Larry Wachowski, *Stilheden efter skuddene* af Volker Schlöndorff og *Jalla!Jalla!* af Josef Fares.

Af Charlotte Giese og Madeline Eggli

ABSOLUT SKOLEBIO FESTIVAL 2001

Hvor Københavns børn og unge har kunnet nyde en begivenhedsrig filmuge under navnet BUSTER Københavns Internationale Børnefilmfestival i oktober måned, kan børn og unge i andre dele af landet se frem til Absolut Skolebio Festival blot tre uger senere.

Biografen Samsø (Århus Amt), Rødding Bio (Sønderjyllands Amt), Vig Bio (Vestsjællands Amt) og Hvalsø Bio & Kulturhus (Roskilde Amt) inviterer i ugerne 44, 45, 47 og 48 skoleklasser, børnefamilier og byens unge til festival. DFI har sammensat filmprogrammet og festivalerne afvikles af biografer, amtscentre og skolerne i fællesskab. I de fire amter afholdes lærerkurser, som introducerer selve skolebio-tanken og Absolut Skolebio Festivalens forløb. Lærerne får indsigt i, hvordan de kan arbejde med konkrete filmtitler i skolen.

Filmtitlerne suppleres af forskellige former for undervisningsmaterialer, som gratis kan hentes på Filminstitutets hjemmeside på www.undervisning.dfi.dk. Her findes også det samlede filmprogram. Festivalens repertoire rummer både spillefilm, kortfilm, animationsfilm og dokumentarfilm.

Filmprogrammet spænder vidt både genremæssigt og tematisk, og der er film til alle aldersgrupper. De yngste børn kan blandt andre se den franske novellefilmklassiker *Den røde ballon* af Albert Lamorisse, *Aligermaas eventyr* af svenske Andra Lasmanis, én af de få dokumentarfilm for børn på 35 mm, den svenske spillefilmsucces *Tsatsiki – moren og politimanden* af Ella Lemhagen samt den egenartede fransk/afrikanske animationsfilm *Kirikou og troldkvinden* af Michel Ocelot, også i spillefilmslængde.

Mellemtrinnet kan blandt andre glæde sig over den kærlighedsfulde novellefilm *Ogginoggen* af Jesper W. Nielsen, den hollandske dokumentarfilmklassiker *Zoo* af Bert Haanstra, den engelske spillefilm om ballet versus boksnings *Billy Elliot* af Stephen Daldry og endelig den danske musicalspillefilm *Mirakel* af Natasha Arthy.

Folkeskolens ældste klasser kan blandt andre se den danske film *Blomsterfangsten* af Jens Arentzen, om et særligt møde bag tremmerne, den svenske dokumentarfilm *I skyggen af solen* af Susanna Edwards om en heftig spansk kvindes tyrefægterambitioner. Endelig er der to spillefilm, den amerikanske *Girlfight* af Karyn Kusama, om en temperamentsfuld teenager, som er mere klar til boksekamp end til kærlighed, og den anden

er den tyske film *Crazy* af Hans-Christian Schmid, som er en filmatisering af den unge Benjamin Leberts bestseller.

Baggrunden for Absolut Skolebio Festival er ønsket om at etablere en landsdækkende skolebioordning. I 2000 indledte Nordjyllands Amt og Det Danske Filminstitut et vellykket samarbejde omkring pilotprojektet Med Skolen i Biografen, en skolebiovirksomhed. Målet er, at alle landets amter på sigt får en permanent ordning.

Absolut Skolebio Festival'ernes opgave er at inspirere både amter, kommuner, biografer, lærere og elever til at tage de første lokale skridt mod etablering af en lignende skolebiovirksomhed. Festivalen skal give en fornemmelse af, hvad det betyder at anvende film i undervisningen og bruge biografen som klasselokale – altså en appetizer og inspirationskilde.

Af Charlotte Giese
og Barbara Rovsing Olsen

**ABSOLUT
SKOLEBIO**

FESTIVAL

BIOGRAFEN SAMSØ → UGE 44
 RØDDING BIO → UGE 45
 VIG BIO → UGE 47
 HVALSØ BIO OG KULTURHUS → UGE 48

BUSTER 2001



Foto: Jan Buus

Omkring 7000 børn havde glæde af årets Buster Festival; i Palads, i Cinemateket og i animationworkshoppen i Huset.

Priserne gik til Tomas Villum Jensens spillefilm *Min søsters børn*, Jennifer Ussi *The Unique Oneness of Christian Savage*, Bahman Ghobadi *A Time For Drunken Horses*, Pál Tóth's animationsfilm *Another Day*, Tina Svendsen *Den anden vej*.

ÅRETS PRÅS

I september fik Natasha Arthy Danske Børne- og Ungdomsfilmklubbers pris Pråsen for kortfilmen *Fanny Farveløs* og spillefilmdebuten *Mirakel*.

Ulrich Breuning, Nordisk Film Junior, holdt tale og sagde bl.a.:

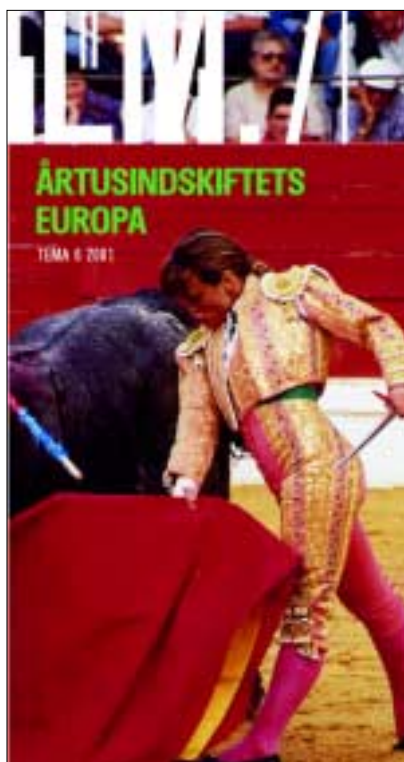
“Årets præsmodtager har vævet poesi, sikker rytmesans og livgivende musikalitet ind i den magiske realisme. Det er en fantastisk og yderst sjælden evne både at kunne forholde sig til en smuk tradition og så samtidig forny den og yderligere ganske gøre den til sin egen. For både præsmodtager og præsmodtagerens film er helt sin egen.”



Foto: Bax Lindhardt

TEMA: EUROPA

Sammen med det seneste Nyhedsbrev til bibliotekerne udsendte Det Danske Filminstitut i oktober et nyt temahæfte, der præsenterer elleve prisbelønnede film om Europa i forvandling. Filmene viser et mangfoldighedens Europa – fra samerne i nord til den spanske tyrefægterske i syd. Elleve historier, som rummer kærlighed og lidenskab, tro og håb, men også forræderi og konflikt. Filmene er *Dalen*, *Ene pige mod mafiaen*, *Fortabte sønner*, *Fra Sarajevo til Cape Wrath*, *Ghettoprinsesse*, *Gigi*, *Monica... & Bianca*, *Giv os vore skeletter!*, *Gå på vandet*, *Heart of the Angel – en undergrundsstation i London*, *I skyggen af solen*, *Imperiets fald* og *Onsdag*.



NY MARKETING PRODUCER

Maja Giese gik den 1. august på barsel, og Produktion & Udvikling, DFI, har i stedet ansat Valeria Richter som barselvikar i et år.

Valeria er cand.mag. i Film- & Medievidenskab. Hun har primært arbejdet med lancering af danske film, og har efter en periode som PR & Marketingchef i Filmdistributionsafdelingen ved Scanbox Entertainment været Filmchef hos Angel Films. Valeria har desuden været medlem af bestyrelsen for Kvindeligt Selskab og har repræsenteret Angel Films i FAFID.

NY SUPER 16 ÅRGANG

Super16 kunne lørdag d. 1. september fejre sin 2 års fødselsdag sammen med en ny årgang.

Vi er glade for de mange ansøgninger vi modtog i forbindelse med optagelsen, og vi er stolte over den nye årgang, vi har kunnet sammensætte. De skal nu til at tilrettelægge deres undervisning og fastsætte nogle rammer for deres produktioner. De gamle medlemmer har endnu et år tilbage, hvor vi fortsat vil modtage undervisning, og vi er i øjeblikket ved at bestemme rammerne for vores afsluttende projekt.

Når de 'gamle' stopper til september 2002, skal Super16 føres videre af den

nye årgang, der består af:

Instruktører:

Morten Kaplerz, Ulrik Wivel, Jonas Arnby, Christina Rosendahl, Nønne Katrine Rosenring, Julie Bille, Parminder Singh og Martin Barnewitch.

Producere:

Stine Hamburger, Signe Rasmussen, Jimmi Jacobsen, Lise Saxtrup, Lea Christensen, Lykke Lyngsø og Astrid Hytten.

På vegne af Super16

Carsten Myllerup, formand

PRESSEFOLDER

MORD I KØKKENET

”Historien skæmmes – som så mange andre franske film – af fladpandet filosofi og vidtløftige betragtninger over livets meningsløshed, som den ikke klarer sig fri af ved at introducere en godhjertet film-freak, som den 15-årige Delphines forsmåede, men trofaste tilbeder. Desuden er den for fej til at effektuere det *slevmord*, som handlingen selv ubønhørligt fører frem til.”
(Per Calum i *Jyllands-Posten*, om filmen *Dårligt selskab af Jean-Pierre Améris*)

MED FREMTIDEN BAG OS

”Samtidig lægger regeringen op til en forlængelse af den nuværende film-aftale, hvor dansk film siden 1999 har fået forhøjet den årlige statsstøtte med 150 mio. kroner. Aftalen udløber

næste år – men skal ifølge regeringens forslag forlænges til 1995. Og det kan skabe yderligere succes for danske film, mener ministeren.”
(Jakob Høyer i *Jyllands-Posten*, om regeringens finanslovsforslag)

ALTERNATIV FILMSKOLE

”Når man har ryggen mod muren og skylder syv mill. kr. væk, så kan man pludselig blive manuskriptforfatter på en nat”.
(Regner Grasten til *Ekstra Bladet* om sin hemmelige identitet som manuskriptforfatteren Torvald Lervad)



Tegning: Ib Kjeldsmark

PRISER 28. JUNI - 3. OKTOBER 2001

FILMTITLER										
ORIGINAL TITEL	PREMIERE	INSTRUKTØR	BY	BEGIVENHED	PRISENS NAVN	MOTAGER	FAG	B&U	ANIM	DATO
DOKUMENTARFILM										
HELGOLAND	2000	Westerlund, Karin	Melbourne	Int. FF	1. Prize Best Documentary					2001.08.07
FODBOLDDRENGEN	2001	Gustafsson, Anders	Odense	Int. FF	Best Documentary (kr. 10.000)					2001.08.18
RADIOFOLKET	2001	Høeg Brask, Dorte	Odense	Int. FF	Best Biographic Documentary (kr. 10.000)					2001.08.18
EPIDEMIEN	2001	Frandsen, Niels	Odense	Int. FF	Grand Prix (kr. 25.000) ex aequo					2001.08.18
HARDE DRENGE DANSER IKKE	2001	Holm, Eske	Odense	Int. FF	Grand Prix (kr. 25.000) ex aequo					2001.08.18
DEN ANDEN VEJ	2001	Svendsen, Tina	København	BUSTER, Int. Children's FF	Årets Basker (kr. 10.000)					2001.10.05
KORT FICTION										
UNDER DAGEN	2000	Bille, Julie	Venedig	Int. Short FF	1. Prize of the Jury					2001.09.13
UNDER DAGEN	2000	Bille, Julie	Avanca	Int. Cinema, TV., Video & Multimedia	Special Effects Prize					2001.07.31
SAMURAI	2000	Thornberg, Niels Christian	Venedig	Int. Short FF	Jury's Special Mention					2001.09.13
GRÅVEIR	2000	Heeno, Anne	Jönköping	FF	Best Short Film					2001.09.10
SUSANNE SILLEMANN	2000	Trier, Cæclia Holbek	Montevideo	Int. FF Ch/y, Divercine 2001	Best Short Film					2001.07.13
ERNST	2000	Champfleury, Alice de	Odense	Int. FF	Special Mention					2001.08.18
NÅR LYSTERNES TÆNDES	2001	Strange-Hansen, Martin	Odense	Int. FF	Best Short Fiction (kr. 10.000)					2001.08.18
SUSANNE SILLEMANN	2000	Trier, Cæclia Holbek	Montevideo	Int. FF Ch/y, Divercine 2001	Children's Jury, Feature Deni Award					2001.07.13
SPILLEFILM										
BLINKENE LYGTER	2000	Jensen, Anders Thomas	Alexandria	Int. FF	1. Prize Best Feature Film Debut					2000.10.01
SEND MERE SLIK	2001	Trier, Cæclia Holbek	Berlin	Kinderfilmfest	Udvalgt			x		2001.09.19
KAT	2001	Schmidt, Martin	Hamburg	Filmfest Hamburg	1. Prize Digi@ward					2001.09.27
MIN SØSTERS BØRN	2001	Jensen, Tomas Willum	København	BUSTER, Int. Children's FF	Nordisk Film Fondens Pris (kr. 50.000)					2001.10.05
MIRAKEL	2000	Arthy, Natasha	Giffoni	FF (Free to Fly Section)	Agis Gold Medal					2001.07.21
MIRAKEL	2000	Arthy, Natasha	Montevideo	Int. FF Ch/y, Divercine 2001	Best Feature Film					2001.07.13
MIRAKEL	2000	Arthy, Natasha	Montevideo	Int. FF Ch/y, Divercine 2001	Best Opera Primo					2001.07.13
SANG FOR MARTIN, EN	2001	August, Bille	Karlovy Vary	Int. FF	Best Actress	Viveka Seldahl	Skuespiller			2001.07.16
SANG FOR MARTIN, EN	2001	August, Bille	Karlovy Vary	Int. FF	Best Actor	Sven Wolter	Skuespiller			2001.07.16
RIGTIGT MENNESKE, ET	2000	Sandgren, Åke	San Sebastian	Int. FF	Int. Katolske Organisations Filmpris					2001.09.30

PERSONLIGE PRISER

NAVN		FAGKATEGORI	BY	BEGIVENHED	PRIS	DATO
SAIF, SAMI	2001	Instruktør	Århus	Nordisk Panorama (DFI)	Jørgen Roos Pris (kr. 25.000)	2001.09.19
ARTHY, NATASHA	2001	Instruktør	København	Ass. Danish Ch/y Film Clubs	Pråsen (kr. 10.000)	2001.09.15
BREUNING, ULRICH	2001	Producent-forfatter	København	Ass. Danish Ch/y Film Clubs	Pråsen	2001.09.15

ALMEN STØTTE 1. JULI - 30. SEPTEMBER 2001

MOTAGER	FORMÅL	STØTTE
REJSESTIPENDIER		
Vija Beinerte	Støtte til Per Årman's deltagelse i projekt	6.104
Tim Hinmann og Miriam Nielsen	Festivalstøtte	3.000
Klaus M. Hjuler	Støtte til festivalrejse, Weiterstadt Open Air Festival	1.734
Berit Madsen	Støtte til festivalrejse til Sardinien	3.000
Gitte Randløv	Deltagelse i 'Twelve for the Future'	23.051
Wanda Swaffield	Copenhagen Gay & Lesbian Film Festival, instruktørbesøg	15.000
PUBLIKATIONER		
Tiderne Skifter, Claus Clausen	Bogudgivelse af Jon Bang Carlsen, 'Locations'	50.000
P. Haase & Søns Forlag A/S	Støtte til bogen 'Far til fire'	25.000
Gyldendal	Udgivelse af Guide over filmskuespillere	130.000
ANDRE FORMÅL		
Franz Ernst og Morten Henriksen	Workshop for skuespillere	50.000
The Animation Workshop, M. Thorning	Uddannelsesvirksomhed indenfor karakteranimation	300.000
Filmklubben 'Valentino', Kjeld Pedersen	Tilskud til jubilæumsarrangement	9.000
Tine Fischer & Karen Nordentoft	Støtte til instruktørbesøg ved 'Festival of Festivals' 2001	18.000
Rikke Rørbech	Økonomisk støtte til leje af biograf	1.500
Arista	Workshop	121.000
Nordisk Panorama	Roos Prisen	25.000

KORT- OG DOKUMENTARFILM / MANUSKRIFTSTØTTE 9. JUNI - 17. SEPTEMBER 2001

(ARBEJDS)TITEL	FORFATTER/INSTRUKTØR	PRODUCENT	KONSULENT	STØTTE	STØTTE I ALT
UNGDOMS- OG VOKSENFILM					
De 7 fordomme	Louise Køster/ " "	Køster Film & TV	BCR	25.000	25.000
De kedelige de snakker...	Ziska Szemes/ " "	Dansk Tegnefilm2	BCR	25.000	25.000
Hvor kommer du fra?	Malene Knold/ " "	Magic Hour Films	BCR	25.000	25.000
Metha	Aage Rais/ " "	Koncern TV og Filmproduktion	BCR	25.000	25.000
A Blind Date	ukendt/Annette Røisager		ABN	20.000	40.000
Brasilianske portrætter	Jacob Jørgensen, Henrik Lunde/ " "	JJ Film ApS	JH	26.000	26.000
Brasilien i overlevelse	Ane Eline Sørensen/ " "		JH	25.000	25.000
Café Ideal	Finn Nordfeld		ABN	25.000	25.000
Dreams Falling From Trees	Ivan Rod/ Valerie E. Saunders	Rambling Rose Film	JH	20.000	20.000
Et slags selvportræt	Max Kestner/ " "	Barok Film	JH	30.000	114.000
Farvel Thule	Jens Ravn		ABN	5.000	144.000
H.C. Andersen	Pi Michael/ " "	Zentropa Real	ABN	25.000	35.000
Hymnus Amoris	ukendt/ Niels Frandsen	Niels Frandsen Production	ABN	10.000	72.000
Københavnfortolkningen	Lars Becker-Larsen	Arentoft Film	JH	35.000	35.000
Mosser	Gorm Rasmussen/ " "	Dan Säll Film & Video	JH	13.000	13.000
Mørkevandring mod indsiget	Lennart Pasborg		JH	15.000	15.000
Nazismens veje i Danmark	Helle Hansen	Bastard Film	JH	30.000	30.000
Tango Nuevo	Ole Tornbjerg , Pablo Salvador	Easy Film	JH	30.000	30.000
Telendos	ukendt/ " "	Bech Film ApS	ABN	20.000	20.000
Territorielle udsagn	Hanne Nielsen , Birgit Johnsen		JH	25.000	25.000
Ting	Jesper Bernit , Karina Dam Jesper Balslev	Zentropa Productions	ABN	30.000	30.000
Vinterrejse	Lars Johansson		ABN	20.000	20.000
Who Cares	Max Kestner	Bech Film ApS	ABN	15.000	179.000
Ydmyghedens port	Jørgen Flindt Pedersen	Far Film Danmark	JH	25.000	725.000
Ægteskab på iransk	Marco Goli , Reza Farsangi		JH	25.000	25.000

KORT- OG DOKUMENTARFILM / PRODUKTIONS- OG UDVIKLINGSSTØTTE 9. JUNI - 17. SEPTEMBER 2001

(ARBEJDS)TITEL	FORFATTER/INSTRUKTØR	PRODUCENT	LOI	KONSULENT	STØTTE	STØTTE I ALT
UNGDOMS- OG VOKSENFILM						
Dan Turéll	Lars Movin, Steen Møller Rasmussen	Plagiat Film		ABN	700.000	730.000
Den guddommelige brugsanvisning	Birgit Nissen Pedersen, Annemette Bach	Waterfront ApS		JH	975.000	1.090.000
Den Italienske ven	Gianfranco Invernizzi	Dok-gruppen		ABN	24.000	64.000
Den lille engel	Torben Skjødt Jensen	Point Of No Return Productions		ABN	30.000	460.000
Den sidste storfyrstinde		Sonja Vesterholt, Vesterholt Film & TV		ABN	150.000	150.000
Et liv i sus og rus	Anja Dalhoff	Angel Production		JH	500.000	560.000
Farvel Thule	Jens Ravn	Minerva Film Video A/S		ABN	84.000	144.000
Grozny	Lars Johansson	Final Cut Productions		ABN	149.000	164.000
Hergé - a documentary portrait	Anders Østergaard	Angel Production		JH	75.000	95.000
Hergé - a documentary portrait	Anders Østergaard	Angel Production	X	JH	500.000	595.000
Jævnøgn	Jørgen Vestergaard	J V Film & TV		ABN	24.000	24.000
Lissabons Hjerter	Anders Leifer	Fenris Film & Multimedia	X	ABN	400.000	430.000
Markus Evangeliet	Niels Vigild			ABN	63.000	63.000
Nikolai Eigtved	Nils Vest	Nils Vest Film		ABN	86.000	116.000
Fortsættes næste side						

(ARBEJDS)TITEL	FORFATTER/INSTRUKTØR	PRODUCENT	LOI	KONSULENT	STØTTE	STØTTE I ALT
UNGDOMS- OG VOKSENFILM						
Nordisk dans for kamera		Barok Film A/S		JH	500.000	500.000
Nye scener fra Amerika	Jørgen Leth	Bech Film ApS		ABN	1.300.000	1.492.000
Opklaring	Lars Johansson, Kirsten Blohm	Final Cut Productions		ABN	85.000	110.000
Pigen i havnen	Katrine Borre	Haslund Film		ABN	81.000	881.000
Relationer - Danas Have	Kajsa Kvaale	Buttenschön & Budde Filmproduktion		JH	1.000.000	1.105.000
Rørdrummens vinter	Leif Bjørn Petersen	Kaliber Media Ltd.		ABN	200.000	200.000
Staubing	Klaus Kjeldsen	Steen Herdel & Co. Aps		ABN	84.000	104.000
The Bridge	Camilla Hjelm Knudsen, Martin Zandvliet	Cosmo Film A/S		JH	300.000	300.000
The Freeway	Jacob Thuesen	Tju-Bang Film		JH	500.000	560.000
The Mirabella-Sindelfingen line	Andreas Pichler	Angel Arena ApS		JH	250.000	250.000
The Plaza	Camilla Overbye Roos	Thura Film A/S		JH	200.000	200.000
Tong Tana - the devastation	Jan Röed, Erik Pauser	Manden med Cameraet		ABN	35.000	335.000
Torsk	Dan Säll	Dan Säll Film & Video	X	JH	600.000	715.000
Vandet i vandfuld	Jens Christian Top	Bech Film ApS		JH	103.000	128.000
Vilde heste	Franz Ernst	Jensen & Kompagni A/S		ABN	90.000	90.000
Ydmyghedens port	Jørgen Flindt Pedersen	Hansen & Pedersen Film og Fjernsyn	X	JH	900.000	1.071.000
BØRNEFILM						
Basket-drengene på Acoreme		Fenris Film & Multimedia		BCR	518.819	518.819
Hvor ligger juleland?	Liller Møller	Filmforsyningen		BCR	148.000	148.000
I Biernes By	Bertel Torne Olsen	Frejas Børn		BCR	125.000	155.000
Mayaga's Rejse		Manden med Cameraet		BCR	200.000	200.000
Når far og mor er klovne	Annette Mari Olsen	Sfinx Film/TV ApS		BCR	100.000	712.000
Zen og kunsten at bruge en bue	Tina Haag	Barok Film A/S		BCR	87.000	87.000

SPILLEFILM / MANUSKRIFTSTØTTE 9. JUNI - 17. SEPTEMBER 2001

(ARBEJDS)TITEL	FORFATTER/INSTRUKTØR	PRODUCENT	KONSULENT	STØTTE	STØTTE I ALT
BØRNEFILM					
Dancing queens	Louise Detlefsen, Johanna Gyllenhoff	Koncern TV og Filmproduktion	TD	50.000	95.000
Folehaven	Anders Gustafsson, Kim Leona	Nimbus Rights	TD	15.000	571.000
Kald mig bare Aksel	Bo hr. Hansen/Pia Bovin	Zentropa Productions	TD	60.000	3.499.279
Strings	Anders Rønnow-Klarlund, Naja Maria Aidt	Nordisk Film Production	TD	50.000	50.000
UNGDOMS- OG VOKSENFILM					
2112	Jarl Friis-Mikkelsen, Ole Stephensen	Skandinavisk Film Kompagni	GDS	90.000	90.000
Aktion UK	Thomas Golzen	Nimbus Rights	GDS	60.000	120.000
Arven	Per Fly, Kim Leona	Zentropa Productions	VW	60.000	480.228
Brylluppet	Vibeke Muasya	Zentropa Entertainments6	GDS	50.000	50.000
Cool for Cats	Nigel Edward Horrick		GDS	50.000	50.000
Danny Ålbæks Danseorkester	Peter Gren Larsen, Søren Anker Madsen	Angel Production	GDS	75.000	185.000
Den lille engel	Peter Ringgaard		GDS	50.000	263.432
Den sorte engel	Hans-Henrik Ekner		GDS	50.000	50.000
Den tredje kakerlak	Jacob Eriksen/Stefan Fjeldmark		GDS	50.000	110.000
Efter skyggernes år	Kimmo Kangasniemi, Mikkel Arnfred	Zentropa Entertainment3	GDS	35.000	408.374
Eurotrash	Stephano González, Erik Holmey	Wise Guy Productions	VW	60.000	90.000
Familien Lykke	John S. Olsen		GDS	50.000	100.000
Fear the X	Nicolas Winding Refn	NWR	VW	150.000	3.500.000
Forelsket i København	Carsten Rudolf		GDS	40.000	195.000
I hovedet på Martin		Gert Henriksen	GDS	60.000	60.000
Knud & Margrethe	Kurt Frederiksen		GDS	50.000	240.000
Kommer Tid	Anker Li		VW	30.000	30.000
Kongens dagbog	Zyczynski Film		GDS	50.000	50.000
Lejekontrakten	Peter Ringgaard, John Bernstein	Bech Film	GDS	40.000	481.227
Leve Liv	Jessica Nilsson	Crone Film Produktion	GDS	50.000	50.000
Lysets engle	Anders Thomas Jensen/Bille August	Moonlight Filmproduction	VW	50.000	150.000
Og hunden hedder Ford Mustang	Kim Fupz Aakeson/Natasha Arthy	Nimbus Rights	VW	60.000	60.000
Pisserenden	Jesper W. Nielsen	Bech Film	GDS	50.000	626.830
Plattenslagerens guddommelige rejse	Ole Henning Hansen Erik Nissen		GDS	50.000	190.000
Ramazan	Uffe Bryld, Ali Kazim	Nordisk Film Production	VW	50.000	130.000
Seven Days	Nis Jakob		GDS	50.000	445.000
Skyldig	Erik Wedersøe		GDS	50.000	50.000
Streets of Paradise/Supersælgeren	Jesper W. Nielsen Jens Arentzen	Preisler Stories	GDS	75.000	75.000
Tilfældige forbindelser	Claus Ploug	Cosmo Film	GDS	86.000	396.565
To Ryk og én aflevering	Aage Rais, Jesper Wung-Sung	Jutlandia Film	GDS	75.000	135.000
Vilbur begår selvmord	Lone Scherfig	Zentropa Productions	VW	80.000	130.000
Øje for øje	Mikael Olsen, Jens Okking	Olzenfilm	GDS	90.000	90.000

SPILLEFILM / PRODUKTIONS- OG UDVIKLINGSSTØTTE 9. JUNI - 17. SEPTEMBER 2001

(ARBEJDS)TITEL	FORFATTER/INSTRUKTØR	PRODUCENT	LOI	KONSULENT	UDVIKLING	PRODUKTION	STØTTE I ALT
BØRNEFILM							
Axel vil være muslim	Bo hr. Hansen/Pia Bovin	Zentropa Entertainments7		TD	272.472		3.499.279
Axel vil være muslim	Bo hr. Hansen/Pia Bovin	Zentropa Entertainments7		TD		2.840.000	3.499.279
Bäst i Sverige	Peter Birro/Ulf Malmros	Sandrew Metronome Danmark, Götafilm		TD		1.000.000	1.000.000
UNGDOMS- OG VOKSENFILM							
Benny i Betonen	Søren Lenander	Nimbus Rights ApS		GDS	166.556		216.556
Director's Cut	Åke Sandgren, Lars Kjeldgaard	Nordisk Film Production		VW	85.000		85.000
Efter skyggernes år	Kimmo Kangasniemi, Mikkel Arnfred	Zentropa Entertainment3		GDS	163.374		408.374
En kort en lang	Hella Joof, Klaus Bondam	Angel Production		GDS		650.000	7.961.100
Fear the X	Nicolas Winding Refn	NWR ApS		VW	99.500		3.500.000
Halalabad Blues	Helle Ryslinge	Bech Film ApS	X	GDS		7.700.000	8.484.266
I Am Dina	Ole Bornedal	Nordisk Film Production		60/40		2.000.000	5.285.000
Innocence	Kristian Levring, Janet McTeer	Produktionsselskabet		VW		1.430.000	1.830.000
Innocence	Kristian Levring, Janet McTeer	Produktionsselskabet		VW	330.000		1.830.000
Koma	Lars Bill Lundholm, Thomas Bergström	Thura Film A/S		60/40	93.000		118.000
Seagull's Laughing	Ågust Gudmundsson/ " "	TV & Filmsupport ApS		GDS		500.000	500.000
Seven Days	Nis Jakob	NWR ApS		GDS	150.000		445.000
Skråvægge dør adrig	Ole Roos/ " "	Dagmar Produktion		GDS	220.000		530.000
Små ulykker	Kim Fupz Aakeson/Annette K. Olesen	Zentropa Entertainments7		GDS		5.275.000	6.000.000
Stjernesked	Gunnar Vikene, Torun Lian	Final Cut Productions		GDS		1.000.000	1.000.000
Supersælgeren/Streets of Paradise	Jesper W. Nielsen, Jens Arentzen	Preisler og Stories		GDS	183.782		258.782
Torremolinos	Pablo Berger/ " "	Nimbus Rights	X	GDS		1.000.000	1.000.000

NOVELLEFILM

Se FILM # 19 December 2001

FILMVÆRKSTEDET 16. MARTS - 30. SEPTEMBER 2001

TITEL	ANSØGER	FORMAT
MASKEN	Peter Gantzler	Video
NUMSE	Michael W. Horsten	16mm
VENTER PÅ JOE	Ole Bendtzen	16mm/S-8/Video
CHIEF	Bo Mikkelsen	Video
MOVING STILLS	Sune Fiskbæk Kristensen	16mm
BRUNE KARTOFLER	Nicolai Kornum	Video
REVOLUTION	Mikael Reidar	Video
JEG FOR ALENE VILD	Annette Finnsdottir	Video
ALL GOD'S CHILDREN GOT RHYTHM	Kim Dambæk	Video/Eft.
BONDEFANGER	Esben Larsen	Video/16mm

VIDEOÆRKSTEDET 16. MARTS - 30. SEPTEMBER 2001

TITEL	ANSØGER	FORMAT
EXILE - 5 POINT ZONE	Michael Kirkegaard	Beta
DANSKERE OM DØDEN	Camilla Buttingsrud	Beta
GLOBAL 'HEART' CIRKULATION	Bjarne v.H.H. Solberg	Beta
THE SPIRIT OF SODANKYLÄ	Eva May	Beta
UNDERVEJS	Catherine L. Kunze	Beta
SEE THROUGH	Cecilie Rosdahl	Beta
TUNNELEN	Claus Schrøder Nielsen	Beta
FØR DAGGRY	Anwar Sindi	Beta
CONRAD	Carsten Døllerup	Beta
UNDISTURBED	Søren Vad	Beta
METAMORFOSE	Ole Bendtzen	Beta
SLÅ	Katrine Vogelsang	Beta
FLAT ON YOUR FACE	Michael Støvring	Beta

ÅBENT BREV

Ang. den ødelæggende omtale af *Leila* i Jyllands Posten 26. juli 2001 og mit indlæg offentliggjort i Jyllands Posten 2. august 2001.

Jeg vil gerne benytte et af branchens officielle organer til at gøre opmærksom på Jyllands Postens uheldige måde at omtale min seneste film *Leila* på. Derfor følger her et par åbne spørgsmål dels til redaktør og nyhedschef Jakob Høyer fra Jyllands Posten dels til bestyrelsesmedlem for landets filmudlejere Loke Havn fra Sandra Metronome.

Til Jakob Høyer fra Jyllands Posten: Hvad var hensigten og målet med at nedgøre min film tre uger før premieren? Endda ved brug af så skræppe journalistiske "stramninger", at det kan betegnes som løgn? Du skriver bl.a. om *Leila*: "Den er blevet vel smal til prisen", konstaterer Loke Havn, formand for alle landets filmudlejere, der samtidig advarer mod, at filmen i værste fald kan skade publikums ellers store opbakning til dansk film i øjeblikket".

6. august modtog jeg et brev fra Loke Havn med kopi til Angel Film og Det Danske Filminstitut. Han skriver: "I lighed med de andre, som er blevet interviewet af Jakob Høyer, er vi ofre for en revolverjournalist af værste skuffe. Jeg skal således gentage, at jeg ALDRIG har udtalt mig om din film, kun at jeg ikke har set den." Loke Havn finder Jakob Høyers fremgangsmåde "uanstændig", og skriver videre: "Uanset om jeg har set *Leila* eller ej, så har jeg en klar fornemmelse af, at den er et befriende alternativ til den alt dominerende række af main-stream film".

Tak for det. Men hvorfor sendte du det ikke til Jyllands Posten, så dementiet kunne blive kendt af avisens mange læsere? Du ved bedre end nogen anden, hvilken effekt sådan en artikel kan få på en hvilken som helst film - såvel dem, du selv distribuerer som dine konkurrenters.

Selvom artiklen allerede har gjort sin skade, synes jeg, at du i din position officielt bør dementere de usandheder, du blev citeret for.

Venlig hilsen
Gabriel Axel

p.s.
Jeg vil også gerne benytte lejligheden til her at takke for de mange varme tilkendegivelser fra branchens folk, der alle fordømmer Jakob Høyers nedsabling af *Leila*, længe inden filmen fik premiere.



Foto: Domenico Marziali

DISTRIBUTION OG FORMIDLING / SPILLEFILM 15. JUNI - 27. SEPTEMBER 2001

LANCERINGS- OG KOPISTØTTE

(ARBEJDS)TITEL	INSTRUKTØR	PRODUCENT	TEST	LANCERING	KOPIER
ANJA & VICTOR	Charlotte Sachs Bostrup	Grasten		30.363	
ANJA & VICTOR	Charlotte Sachs Bostrup	Grasten		245.192	
ANJA & VICTOR	Charlotte Sachs Bostrup	Grasten		281.853	
ANJA & VICTOR	Charlotte Sachs Bostrup	Grasten	750.000		
AT KLAPPE MED EN HÅND	Gert Fredholm	Zentropa			20.798
AT KLAPPE MED EN HÅND	Gert Fredholm	Zentropa	41.950		
AT KLAPPE MED EN HÅND	Gert Fredholm	Zentropa			59.228
AT KLAPPE MED EN HÅND	Gert Fredholm	Zentropa		600.000	
AT KLAPPE MED EN HÅND	Gert Fredholm	Zentropa			222.104
AT KLAPPE MED EN HÅND	Gert Fredholm	Zentropa			50.099
DANCER IN THE DARK	Lars von Trier	Zentropa			277.714
FUKSSVANSEN	Niels Arden oplev	Zentropa	38.450		
FUKSSVANSEN	Niels Arden oplev	Zentropa			21.500
JOLLY ROGER	Lasse Spang Olsen	M & M productions	12.880		
KAT	Martin Schmidt	Balboa	2.500		
KAT	Martin Schmidt	Balboa		375.000	
KORT EN LANG, EN	Jella Hoof	Angel Arena			9.516
KÆRLIGHEDSHISTORIE, EN	Ole Christian Madsen	Nimbus			6.474
KÆRLIGHEDSHISTORIE, EN	Ole Christian Madsen	Nimbus			3.237
LEILA	Gabriel Axel	Angel Arena			2.592
MIN SØSTERS BØRN	Thomas Villum Jensen	Moonlight prod.			16.703
MONAS VERDEN	Jonas Elmer	Per Holst			4.919
MONAS VERDEN	Jonas Elmer	Per Holst	39.700		
MONAS VERDEN	Jonas Elmer	Per Holst			20.709
MONAS VERDEN	Jonas Elmer	Per Holst			49.191
MONAS VERDEN	Jonas Elmer	Per Holst			14.757
MONAS VERDEN	Jonas Elmer	Per Holst			137.734
MONAS VERDEN	Jonas Elmer	Per Holst			4.919
MONAS VERDEN	Jonas Elmer	Per Holst		600.000	
OKAY	Jesper W. Nielsen	Beh film	44.500		
OLSEN BANDEN JR.	Peter Flinth	Nordisk			16.692
SEND MERE SLIK	Cæcilia Holbek Trier	Crone Film			127.911
SEND MERE SLIK	Cæcilia Holbek Trier	Crone Film			92.625
SEND MERE SLIK	Cæcilia Holbek Trier	Crone Film			736.250
SÅ HVID SOM SNE	Jan Troell	Nordisk			100.000
SÅ HVID SOM SNE	Jan Troell	Nordisk			74.296
KOPRODUKTIONER MED DANSK BIPRODUCENT (MINOR)					
DEN GODE FRØKEN OG HUSET	Gudni Haldorsdóttir	Nordisk			62.400
DEN GODE FRØKEN OG HUSET	Gudni Haldorsdóttir	Nordisk		69.500	
KONSULENTBISTAND					
KONSULENT				148.651	
KONSULENT				5.706	
KONSULENT				6.157	
TRACKING 2001				78.750	

ANDEN LANCERING INDLAND

MODTAGER	FORMÅL	STØTTE
Danske Biografer, Holte	Støtte til Cinema Seminar	60.000
Danske Biografer, Holte	Underskudsdekning, seminar	15.000
Biografklub Danmark	Underskudsgaranti	1.000.000
Biografklub Danmark	Vilstrup analyse, tracking	13.475
Cph. Gay & Lesbian F.F.	Tilskud	80.000
Danske Biografer, Holte	Studietur til Berlin, 4 pers.	14.780

LANCERING UDLAND

MODTAGER	FORMÅL	STØTTE
European Film Promotion	Variety Critics' Choice	DM 1.000
Bænken + Italiensk for begyndere		
European Film Award	udsendelse af video-kopier	50.000
P.O.V. (Point of view)	lancering i San Sebastian	115.000
Et rigtigt menneske	lancering i San Sebastian	115.000

EKSTRA DISTRIBUTIONSKOPIER

TITEL	DISTRIBUTØR	ANTAL KOPIER	STØTTE
DANCER IN THE DARK	Angel	15	226.102
JALLA, JALLA!	Sand./Metr.	5	65.532
MEMENTO	Constantin Film	1	9.079

FESTIVALKOPIER

TITEL	INSTRUKTØR	PRODUCENT	MEDIE	VERSION	STØTTE
ITALIENSK FOR BEGYNDERE	Lone Scherfig	Zentropa	35mm	eng.	21.327
JOLLY ROGER	Lasse Spang Olsen	M & M	35mm	eng.	afventer faktura
MONAS VERDEN	Jonas Elmer	Per Holst Film	35mm	eng.	afventer faktura
EN KORT EN LANG	Hella Joof	Angel Production	35mm	eng.	afventer faktura

FESTIVALREJSER, SPILLEFILM

EMNE	FORMÅL	STØTTE
Rejse for Ole C. Madsen & Stine Stengade	En Kærlighedshistorie, Toronto F.F.	11.421

DISTRIBUTION OG FORMIDLING / BIOGRAFVIRKSOMHED 15. JUNI - 27. SEPTEMBER 2001

BIOGRAFRENOVERING

MODTAGER	FORMÅL	STØTTE
Lønstrup Café Bio	renovering	40.000
Vamdrup Kino	renovering	3.700
Skibby Kino	renovering	80.000
Ringe Bio	køb + renovering	250.000
Læsø Bio	renovering	250.000
Ribe, Panorama	kinomaskine	57.000

BIOGRAFETABLERING

MODTAGER

Se FILM # 19 December 2001

IMPORTSTØTTE (FORHÅNDSTILSAGN)

TITEL	INSTRUKTØR	LAND	IMPORTØR	STØTTE
HARRY - UN AMI QUI...	Dominik Moll	Frankrig	BVI	100.000
GIRLFIGHT	Karyn Kusama	USA	SF Film	100.000
DAYEREH	Jafar Panahi	Iran	Camera	100.000
AUCTION	Miike Takashi	Japan	ØFP	100.000
CRAZY	Hans-Christian Schmid	Tyskland	Miracle	100.000
RINGU	Hideo Nakata	Japan	Miracle	100.000
STATE & MAIN	David Mamet	USA	Sand/Metr	100.000
"THINGS YOU CAN TELL JUST BY LOOKING AT HER"	Rodrigo Garcia	USA	Gloria	100.000
RATCATCHER	Lynne Ramsey	UK	Sand/Metr	100.000
LOST AND DELIRIOUS	Lea Pool	Canada	Gloria	100.000

ART CINEMA

MODTAGER	FORMÅL	STØTTE
Kbh., Posthus Teatret	Agnès Varda Festival	16.100
Kbh., Kultur	Film Porten	200.000

DISTRIBUTION OG FORMIDLING / KORT- OG DOKUMENTARFILM / 15. 06 - 27. 09 2001

LANCERINGSTØTTE

TITEL	PRODUCENT	STØTTE
EN FREMMED FUGL EKSTRA	Z-Production/L. Weischenfeldt	9.000,00
FAMILY	Cinevita Film Company	300.000,00
FILMSKATTEN	Steen Herdel & Co	93.000,00
FILMSKATTEN OPSTART	Lydia prod./Rexfilm	8.000,00
FODBOLD DRENGEN	Koncern	27.500,00
GENEREL BIBLIOTEKS TRAILER	Ullala!	8.000,00
LEVENDE ORD 3	Magic Hour Films	
MALARIA!	Angelfilm	23.500,00
OMVEJE TIL FRIHED	Tju-Bang film	145.882,00
PIGEN I HAVNEN	Michael Haslund	75.000,00
STACYANN CHIN ...	Barok film	45.000,00
STORM P. OPFINDELSER	Tinderbox	35.000,00
TO MÅ MAN VÆRE	Jensen & Co	31.000,00
TUGT & UTUGT	Angelfilm	19.500,00

KOPISTØTTE (BL.A. OPBLÆSNING TIL BIOGRAFDISTRIBUTION)

Ingen støtte i ovennævnte periode.

FESTIVALSTØTTE OG ANDEN STØTTE

PROJEKT/BEGIVENHED	ORGANISATOR	STØTTE
Langeland Festival 2001	Teltforeningen Syvkanten	13.285,00

FESTIVALKOPIER

TITEL	PRODUCENT	INSTRUKTØR	FORMAT	VERSION	STØTTE
HELGOLAND	Zentropa	Karin Westerlund	35mm		5.130
ESCAPE	Bella Entertainment	Kim Bodnia	35mm	Eng subt	29.440
ET MINUT OM MENINGEN...		Charlie Gaugler	35mm		10.000
ERNST X 7	Asa Film	Alice de Champfleury	35mm		15.320
OMVEJE TIL FRIHEDEN	Tju Bang Film	Mikala Krogh	Beta	Eng subt	18.687
PORTRÆT AF GUD	C & C Productions	Jon Bang Carlsen	35mm	Eng vers	
PIGEN I HAVNEN	Haslund Film	Katrine Borre	Beta	Eng subt	16.538
OMKLÆDNINGSRUMMET	Cosmo Film	Klaus Kjeldsen	Betacam	Eng subt	9.719

FESTIVALREJSER

FORMÅL	DELTAGERNAVN	FILMTITEL	STØTTE
SEE Docs, Dubrovnik	Ulrik Holmstrup	En minister krydser...	4.500
EDN seminar, Bardonecchia	Niels Frandsen	Epidemi	3.885
SEE Docs, Dubrovnik	Dorte Servé	Naverne	9.599
Filmvideo, Montecatini	Kim Dambæk	Passager	3.405
Showcomotion, Sheffield	Linda Krogsgaard Holmberg	Tro, Håb og Batman	3.665
Jönköping Film Festival	Morten Kaplers	Le Grand Final	1.800
Sao Paulo Short Film Festival	Karin Westerlund	Helgoland	8.925
Valladolid Film Festival	Katia Forbert Petersen	von Triers 100 øjne	4.000
Riga Dokumentarsymposium	Høegh Brask/Borre	Radiofolket/Pigen i Havnen	7.203
Giffoni Int. Film Festival	Linda Krogsgaard Holmberg	Tro, håb og Batman	4.182
Cork Film Festival	L. Movin & S. M. Rasmussen	Ray Johnson	7.560
Sao Paulo Short Film Festival	Karin Westerlund	Helgoland	900
Nordisk Panorama	Alice de Champfleury	Ernst i Tivoli	520

INDKØB TIL DFI-DISTRIBUTION

Se FILM # 19 December 2001

CENTER FOR BØRNE- OG UNGDOMSFILM

Den Norske Filmfestivalen (Ove Watne)

(NOK) 16.700

**CINEMATEKET
DET DANSKE FILMINSTITUT**



OKTOBER

**QUINZAINE DES RÉALISATEURS
GAY & LESBIAN FILM FESTIVAL
ERIC ROHMER
NY ITALIENSK FILM
ERROL MORRIS**

Tir-Søn 18.30-22.00

SULT - Café & Restaurant
Tir-Fre / 11.00-24.00
Lør-Søn / 11.00-22.00
Man / lukket

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

**INDLEVERINGFRISTEN FOR FILM
TIL CLOSEUP 2001 VAR MANDAG
DEN 15. OKTOBER.**

**DETTE ÅRS FINALE AFHOLDES
I NOVEMBER PÅ VEGA OG VISES
I TEMALØRDAG PÅ DR 2 LØRDAG
DEN 1. DECEMBER.**

LÆS MERE PÅ WWW.CLOSEUP.DK

**CLOSE
UP**



KALENDER

OKTOBER 2001 - FEBRUAR 2002

OKTOBER

CINEMATEKET	QUANZAINES DES RÉALISATEURS, ERIC ROHMER, NY ITALIENSK FILM, EVENTYRFILM, ERROL MORRIS
04.10 - 18.10	CHICAGO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, USA. WWW.CHICAGOFILMFESTIVAL.COM
08.10 - 12.10	MIPCOM, CANNES, FRANKRIG. WWW.MIPCOM.COM
10.10 - 19.11	WORLD WIDE VIDEO FESTIVAL, AMSTERDAM, HOLLAND. WWW.WWVF.NL
12.10	'MIN SØSTERS BØRN' AF TOMAS VILLUM JENSEN HAR PREMIERE
12.10	'JOLLY ROGER' AF LASSE SPANG OLSEN HAR PREMIERE
13.10 - 20.10	PORDENONE STUMFILMFESTIVAL, ITALIEN. WWW.CINETECADELFRUILLI.ORG/GCM
13.10 - 20.10	PRIX EUROPA FESTIVAL, BERLIN, TYSKLAND. WWW.PRIX-EUROPA.DE
16.10 - 21.10	LEIPZIG DOCUMENTARY FESTIVAL, TYSKLAND. WWW.DOKFESTIVAL-LEIPZIG.DE
19.10 - 28.10	GAY & LESBIAN FILM FESTIVAL, CINEMATEKET, KØBENHAVN. WWW.GAYFILM.DK
19.10 - 31.10	WIENS INTERNATIONALE FILMFESTIVAL, ØSTRIG. WWW.VIENNALE.AT
19.10 - 01.11	SAO PAULO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, BRASILIEN. WWW.MOSTRA.ORG
22.10 - 28.10	UPPSALA INTERNATIONAL SHORT FILM FESTIVAL, SVERIGE. WWW.SHORTFILMFESTIVAL.COM
23.10	STORE SKOLEDAG, FILMHUSET, ÅRHUS, 9.00-17.00. FOR LÆRERE OG LÆRERSTUDERENDE PROGRAM: WWW.UNDERVISNING.DFLDK
26.10	'EN KÆRLIGHEDSHISTORIE' AF OLE CHRISTIAN MADSEN HAR PREMIERE
26.10 - 03.11	VALLADOLID INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, SPANIEN. WWW.SEMINCI.COM
28.10 - 01.11	MIFED, MILANO, ITALIEN. WWW.FMD.IT/MIFED
28.10 - 04.11	TOKYO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, JAPAN. WWW.TOKYO-FILMFEST.OR.JP
29.10 - 02.11	ABSOLUT SKOLEBIO FESTIVAL, SAMSØ

NOVEMBER

CINEMATEKET	ERIC ROHMER, STJERNESPOT: DE NYE KVINDelige STJERNER, FILM PÅ FRANSK, FILMMUSEETS 60 ÅRS JUBILÆUM: I BIOGRAFEN NOVEMBER 1941, NYRESTAUREREDE KLASSIKERE, POLSK FILM, FREDERICK WEISMAN
02.11	'FUKSSVANSEN' AF NIELS ARDEN OPLEV HAR PREMIERE
05.11 - 09.11	ABSOLUT SKOLEBIO FESTIVAL, RØDDING
08.11 - 17.11	MANNHEIM-HEIDELBERG FILMFESTIVAL, TYSKLAND. WWW.MANNHEIM-FILMFESTIVAL.COM
09.11	'FAMILY' AF SAMI SAIF OG PHIE AMBO HAR PREMIERE. WWW.FAMILY.DK
09.11 - 17.11	PUSAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, KOREA. WWW.PIFF.ORG
11.11 - 13.11	60TH ANNIVERSARY SEMINAR: PRESERVE - THEN SHOW, CINEMATEKET
16.11	'EN KORT, EN LANG' AF HELLA JOOF HAR PREMIERE
19.11 - 23.11	ABSOLUT SKOLEBIO FESTIVAL, VIG
22.11 - 02.12	INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL AMSTERDAM, HOLLAND. WWW.IDFA.NL
26.11 - 30.11	ABSOLUT SKOLEBIO FESTIVAL, HVALSØ
28.11	FAT OM DOKUMENTARFILM - ET LÆRERKURSUS. CINEMATEKET, KØBENHAVN, 13.00-16.00. PROGRAM: WWW.UNDERVISNING.DFLDK

DECEMBER

01.12	EUROPEAN FILM AWARDS, BERLIN. WWW.EUROPEANFILMACADEMY.ORG
12.12 - 13.12	JULEFILM - FOR SKOLEBØRN I ALLE ALDRE. CINEMATEKET, KØBENHAVN, BEGGE DAGE 10.00-11.45 OG KL. 12.15-14.00. PROGRAM: WWW.UNDERVISNING.DFLDK
14.12	'OLSEN BANDEN JUNIOR' AF PETER FLINTH HAR PREMIERE

JANUAR

10.01 - 20.01	SUNDANCE FILM FESTIVAL. WWW.SUNDANCE.ORG
23.01 - 03.02	INTERNATIONAL FILM FESTIVAL ROTTERDAM, HOLLAND. WWW.IFFROTTERDAM.NL
25.01 - 04.02	GÖTEBORG FILM FESTIVAL, SVERIGE. WWW.GOTEBORG.FILMFESTIVAL.ORG

FEBRUAR

01.02 - 09.02	CLERMONT-FERRAND SHORT FILM FESTIVAL, FRANKRIG. HTTP://CLERMONT-FILMFEST.COM/
06.02 - 17.02	INTERNATIONAL FILM FESTIVAL BERLIN. WWW.BERLINALE.DE

FAT OM DOKUMENTARFILM

HVAD ER EN DOKUMENTARFILM?

"En dokumentarfilm er ikke en spillefilm og heller ikke en reportagefilm, det er virkeligheden oplevet gennem et temperament. Det kan være en forfatter, en instruktør eller en fotograf."

(Jørgen Roos)

Det Danske Filminstitut har netop udgivet bogen *Fat om Dokumentarfilm*, skrevet af Synnøve Kjærland og Torben Blankholm.

Fat om dokumentarfilm giver lærere og elever inspiration til at arbejde med dokumentarfilm i skolen. Bogen giver en grundig indføring i dokumentariske fortælleformer og dokumentarfilmens historiske udvikling. Med udgangspunkt i elleve film giver bogen også konkrete ideer til, hvordan man kan arbejde med film i undervisningen.

I Det Danske Filminstituts samling af dokumentarfilm findes det tyvende århundredes begivenheder dokumenteret i store fortællinger og personlige dokumenter. Fra verdens første film, over 30'ernes propagandafilm til nutidens intime, personlige fortællinger, politiske essays, portrætter af store kunstnere og hverdagens børn.

FILMENE

Filmene i materialet er udvalgt således, at de egner sig til henholdsvis indskolingen, mellemtrinnet og overbygningen.

De elleve film, der gennemgås i materialet er *Første forestilling* (Frankrig 1895) af brødrene Lumière, *Et øjeblik* (Danmark 1999) af Klaus



Kjeldsen, *Aligermaas eventyr* (Danmark/Sverige 1998) af Andra Lasmanis, *Zoo* (Holland 1962) af Bert Haanstra, *Den lille pige med skøjterne* (Danmark 1985) af Anne Wivel, *Fodbold Drengen* (Danmark 2000) af Anders Gustafsson, *Vinden og floden* (Sverige 1951) Arne Sucksdorff, *Nanook - kuldens søn* (Frankrig/USA 1922) af Robert J. Flaherty, *Kornet er i fare* (Danmark 1944) af Hagen Hasselbach, *I skyggen af solen* (Sverige 1996) af Susanna Edwards samt *66 scener fra Amerika* (Danmark 1981) af Jørgen Leth.

Fat om Dokumentarfilm er i oktober sendt gratis ud til alle landets skoler. Yderligere eksemplarer kan rekvireres hos Det Danske Filminstitut eller downloades fra www.dfi.undervisning.dk.

RESTAURANT & CAFÉ, CINEMATEKET, VOGNMAGERGADE 8 B
BORDBESTILLING TLF. 3374 3417

SULT