

Lunds universitet

Språk- och litteraturcentrum

Filmvetenskap

Handledare: Lars Gustaf Andersson

2015-06-03

Frederikke Guldborg Larsen

FIVK01

Filmfestivalens påvirkning

Et studie af filmfestivalens betydning for filmens
kulturelle kapital

Indholdsfortegnelse

1. Problemformulering og formål	3
2. Forskningssituationen	3
3. Teori og metode	5
4. Disposition	8
5. Filmfestivalens mange facetter	8
Filmfestivalens oprindelse og historiske udvikling	10
Filmfestivalen som en markedsplads	13
Filmfestivaler i relation til kulturel kapital	15
6. Analyse af fremkomsten af kulturel kapital hos <i>Amour</i>	16
7. Analyse af fremkomsten af kulturel kapital hos <i>La Vie d'Adèle</i>	18
8. Analyse af fremkomsten af kulturel kapital hos <i>Winter Sleep</i>	19
9. Sammenligning af de tre study cases	21
10. Diskussion af filmfestivalens betydning og relevans	25
11. Sammenfatning	29
12. Litteratur- og kildefortegnelse	30

1. Problemformulering og formål

Filmfestivalen har siden sin oprindelse været en unik visningsmulighed for film. Med stiftelsen af Venedig Filmfestival i 1932 fik filmen en kulturel platform, hvor den kunne blive vist, hyldet og diskuteret i et glamourøst og internationalt miljø.¹ Dette miljø er især fremmede for de film, der kommercielt set ikke har mange andre alternativer for at blive set af et større publikum. For disse film kan filmfestivalen anvendes som et springbræt til succes, et større publikum og muligvis fremtidig distribution og økonomisk støtte. Dermed kan filmfestivalen have en stor betydning for filmen og dens skaber, særligt gennem omtale i pressen og i endnu højere grad, hvis filmen vinder en prestigefyldt pris. Filmens såkaldte kulturelle kapital eller værdi øges.

Jeg ønsker at undersøge, hvordan en films kulturelle kapital øges, når den vises og vinder en prestigefyldt pris på en stor og central filmfestival. Hvilke faktorer spiller ind i denne proces, og hvilket udbytte får filmen? Set ud fra et kulturanalytisk perspektiv ønsker jeg dermed at undersøge de forskellige faser, en film kan gennemgå i filmfestivalens system – fra at blive udvalgt, vist, skrevet og snakket om til at vinde en af de prestigefyldte priser. Dermed bliver min opgave også genstand for tolkningen; er kulturel kapital – indenfor filmfestivalens rammer – overhovedet målbart? Ydermere ønsker jeg at problematisere vigtigheden af dette; er det overhovedet så værdifuldt at vinde en pris på en filmfestival? Er filmfestivalens påvirkning blot positiv, eller kan den have negative effekter også?

Filmfestivaler ekspanderer i størrelse og antal for hvert år, hvert land har efterhånden adskillige festivaler med forskellige fokus. Med øget antal og interesse stiger behovet også for mere viden på dette område. Med denne opgave har jeg til formål at bidrage til den filmvidenskabelige forskning og forhåbentligt være til gavn i et emne, som er relativt uudforsket.

2. Forskningssituationen

Filmfestivalen, som et fænomen og som en del af filmkultur, er et relativt nyt emne indenfor nyere filmforskning. Ingen fyldestgørende forskning var blevet publiceret om dette emne før 1990.² Filmfestivaler producerer mængdevis af tekster; alt fra programmer, brochurer, billetter, PR-materiale til avisartikler, interviews og essays skrevet af journalister, som har deltaget i

¹ Marijke De Valck, *Film Festivals: from European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2007, s. 23

² Valck, *Film Festivals*, s. 20

festivalerne.³ Det er derfor ikke så mærkeligt, at tidligere skrivelser om filmfestivalen som et fænomen har været af mere journalistisk og anekdotebaseret karakter. Dog har filmfestivalen fanget flere filmforskere, festivalfolk (såsom tidligere programsættere og festivaldirektører) og filmjournalisters interesse, og der er dermed blevet skrevet et antal bøger og artikler om emnet. Forskningen er primært centreret omkring filmfestivalens historiske udvikling, filmfestivalen som et kulturelt fænomen, distributionskanal og handelsmarked. Følgelig har filmforskere også fokuseret på filmfestivalens dualitet; en kulturel platform fanget mellem kunst og kommercialisme.

Som filmforsker indenfor dette område studerer man hermed filmfestivalen, og ikke mindst selve filmen, som et kulturelt objekt og som en del af filmkulturen. Man ser på, hvordan filmen anvendes i et struktureret og institutionelt system, hvilket kan studeres og fortolkes gennem kulturanalytiske teorier. Forskningen i filmfestivaler kan derfor inkluderes i et bredere perspektiv, en tradition indenfor filmforskning og ikke mindst indenfor humaniora, nemlig opblomstringen af blandt andet kulturelle studier og kultursociologi, også kaldet "the cultural turn". Dette var et vendepunkt for humaniora og sociologi i starten af 1970'erne, som satte kulturen i fokus som selve analyseobjektet. Kultur, som et begreb, fandt sin definition som feltet og processen af symbolsk interaktion, kommunikation og teknologi, hvormed mennesker kan definere og udtrykke sig.⁴ Indenfor dette felt af humanistiske kulturstudier hører forskningen om filmfestivaler altså hjemme.

Visse filmforskere har gjort filmfestivalen til en af deres hovedemner indenfor deres videnskabelige virke, såsom Marijke De Valck, hvis bog *Film festivals: from European Geopolitics to Global Cinephilia* danner det mest grundlæggende fundament for min tilegnede viden indenfor dette emne. Udover at gennemgå filmfestivalens historiske udvikling, definerer hun også filmfestivalen som et komplekst fænomen i kulturel kontekst. Hun uddyber sit fokus med fire forskellige 'case studies', hvormed én af dem danner rammerne for min forståelse for den kulturelle værdi, som kan implementeres i filmfestivalens univers. De Valck præsenterer forskellige metoder og teorier i relation til emnet, blandt andet Pierre Bourdieus begreb om kulturel kapital, hvilket jeg præsenterer senere gennem anden faglitteratur. Dog benytter jeg mig af samme fremgangsmåde som De Valck i henhold til min analyse af fremkomsten af kulturel kapital.

En anden filmforsker, som har bidraget betydeligt til forskningen indenfor filmfestivaler, er Dina Iordanova. Jeg har udvalgt *The Film Festival Reader* som mest brugbar, hvor 17 forskellige

³ Daniel Dayan, "Looking for Sundance. The Social Construction of a Film Festival" i *The Film Festival Reader*, red. Dina Iordanova, St Andrews Film Studies, Scotland: St Andrews 2013, s. 48

⁴ Steven Best, *Culture Turn*, Blackwell Encyclopedia of Sociology, Blackwell Publishing 2007, Blackwell Reference Online, s. 1

kritikere, festivalfolk og filmforskere har bidraget med artikler. De mange forskellige vinkler i bogen giver et bredt og nuanceret blik på filmfestivalen som fænomen, som et netværk, som en fanbærer for filmen og som et kommercielt værktøj. Samme funktion har Richard Portons *Dekalog 3: On Film Festivals*, som også er sammenstykket af bidragsydere med forskellige indfaldsvinkler på emnet.

Indenfor filmforskningen berøres emner som 'cinophilia' og såkaldte festivalfilm. Dette beskæftiger Cindy Hing-Yuk Wong sig blandt andet med i sin bog *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*, hvor hun undersøger de film, som primært har et kommercielt liv på filmfestivaler. Wongs bog danner et grundlag for definitionen af disse film, som dermed giver en meget specifik vinkel og dimension til min forståelse af filmfestivalen.

Et eksempel på relevante bøger indenfor emnet, som jeg dog ikke har valgt at inkludere i opgaven, er Kenneth Turans *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Made*. Bogen er skrevet i mere fortællende stil og viser gennem anekdoter, hvordan forskellige aktører på en filmfestival oplever denne og hvilken politisk agenda, de dermed også har. Denne vinkel er relevant, men bliver fremlagt i anden litteratur, jeg anvender og oftest med et mere analytisk blik.

En stor del af forskningen har fokuseret på filmfestivalen som en ubetinget positiv katalysator for spirende filmkultur og har dermed centeret mest omkring filmfestivalens positive effekt. Visse har sat spørgsmålstejn ved filmfestivalens udvikling fra et platform for fremvisning af national filmkunst til et marked for salg og distribuering af filmen, et mere kommercielt blik af filmen blot som en vare. Jeg agter at fortsætte traditionen med det kritiske blik på filmfestivalen, da jeg mener, der er et åbning for videre forskning indenfor denne del af feltet; nu når filmfestivalens funktioner og betydning er fastslået, er det på tide at forholde sig kritisk til selvsamme problematik.

3. Teori og metode

Generelt gennem hele opgaven vil jeg anskue emnet fra et kulturanalytisk perspektiv, som er inspireret af den filmkulturelle forskning, som jeg har læst og benytter mig af. Og det er selvsamme forskning og tradition, jeg dermed skriver mig ind i gennem denne opgave. Begreber som opmærksomhed (attention), spektakel (spectacle) og oplevelse (experience) er centrale indenfor det kulturanalytiske aspekt, som er anvendelig for anskuelsen af filmfestivalen. Centrale begreber, som Marijke De Valck blandt andet anvender. Oplevelsesaspektet er en stor tiltrækningskraft for et festivalpublikum; man kommer ligeså meget for filmens skyld, som for selve begivenheden af at opleve filmen i en festivals visningsformat og sammenhæng. Opmærksomhed og

spektakelsbegrebet er stærkt koblet til pressen, medierne og ikke mindst publikummet ved en filmfestival og fastholdelsen af deres opmærksomhed.⁵

Den franske sociolog Pierre Bourdieu er yderst central for min opgave med hans definitioner af felt, habitus, distinktion og kapitalformer. Bourdieu tager del af den kulturanalytiske tradition, ligeledes som de tidligere sociologer såsom Émile Durkheim, Karl Marx og Max Weber tog del af, men Bourdieus interesse for litteratur og kunst i relation til smag og kvalitet og opdelingen af selvsamme gjorde ham til det mest oplagte valg for vinklen af min opgave.

Bourdieu definerer et felt som ”et relativt autonomt socialt mikrokosmos, i hvilket en specifik menneskelig aktivitet eller praksis finder sted, f.eks. litteratur, filosofi, videnskab”.⁶ Et felt er dermed et selvstændig afgrænsningen af samfundet, eksempelvis indenfor kulturen. Et felt kan defineres ud fra disse menneskelige aktiviteter, som oftest vises gennem konflikter eller konkurrencer om udformningen af feltets specifikke praksis, og feltet er dermed dynamisk per definition, da den får denne dynamik fra konkurrenceelementet. Et felt kan beskrives som et netværk af disse objektive relationer mellem aktørerne. Feltet har dermed også værdi for dem, som deltager.⁷ Hvis man tager filmens verden som et eksempel for et felt, er filmanmeldere og kritikere enige om, at filmens udformning og værdi er værd at strides om ud fra et sæt objektive regler om filmkunst. Derved konkurrerer og definerer anmelderne positionerne for det filmkritiske felt.

En aktør indenfor et felt, altså et menneske, indeholder forskellige habitus, som Bourdieu definerer som ”et socialt konstitueret system af strukturerede og strukturerende holdninger, der er tilegnet i en praksis og konstant er orienteret mod praktiske mål”.⁸ Man har som person erhvervet og tillært sig forskellige dispositioner for at handle på bestemte måder. Det er en form for ressourcer af holdninger, præferencer og handlemåder, som man kan benytte sig af i forskellige situationer. Disse habitus, man har fået gennem livets erfaringer, uddannelse og interaktioner er med til at danne ens specifikke smag og livstil. Og habitus skaber felter ved at tildele den praksis, som foregår i felterne, værdi og mening.⁹ I relation til smag og livsstil, har Bourdieu forsøgt at finde de sociale betingelser for ”den rene smag” og distinktionen af denne.¹⁰ Han opstiller det moderne samfund i en model af flere dimensioner, hvor mangfoldigheden råder gennem sociale afstande, ulighed og dominans, som dermed skaber klasse og klasseopdelinger. På samme måde forklarer

⁵ Valck, *Film Festivals*, s. 18-19

⁶ Annick Prieur & Carsten Sestoft, *Pierre Bourdieu: en introduktion*, 1. udgave, 1. oplag., København: Hans Reitzels Forlag 2006, s. 158

⁷ Prieur & Sestoft, *Pierre Bourdieu*, s. 164-165

⁸ Prieur & Sestoft, *Pierre Bourdieu*, s. 39

⁹ Prieur & Sestoft, *Pierre Bourdieu*, s. 40

¹⁰ Prieur & Sestoft, *Pierre Bourdieu*, s. 116

han, at æstetiske valg eller smagspræferencer placerer en person i en specifik social klasse. Ens status i den gældende klasse kan fastholdes gennem forskellige kapitalformer, da der er kamp om fordeling af kapital indenfor feltet.¹¹ Bourdieu fastslår, at konsumeringen af kultur hviler på den naturlige evne til at nyde kunstens æstetik eller skønhed. Samtidig mener han også, at smag er først og fremmest en måde at differentiere sig fra andre menneskers smag, for eksempel hvordan overklassens smag altid vil formes i opposition til underklassens smag, som et hierarki af forskelle og livstile.¹²

Kapital eksisterer i Bourdieus sociologi i tre primære former: social kapital (et eksempel på dette er familierelationer), økonomisk kapital (penge og materielle ressourcer) og kulturel kapital. Den kulturelle kapital er et begreb som kan rumme meget; alt fra legitim viden til uddannelse, finkulturelle færdigheder og kompetencer.¹³ Derudover eksisterer en fjerde type af kapital, den symbolske kapital. Den fungerer som en slags overordnet kapitalform, som de andre tre kapitalformer kan omdannes til, når de opfattes som legitime på en specifik arena. Med andre ord kan symbolsk kapital være prestige eller et godt ry.¹⁴

I relation til filmfestivaler kan den kulturelle kapital ses gennem den status og værdi, som opnås, når en film går igennem forskellige faser af filmfestivalens system. Bourdieu argumenter for, at status kan skabes og fastholdes gennem kulturel kapital. Grundlaget for dette var hans teori om, at kapital kan manifesteres i andre former end økonomiske, altså blandt andet sociale og kulturelle.¹⁵ Men den økonomiske kapital har også en relevans for min opgave, da Bourdieu også fremviser mulighederne for at omveksle kapital, for eksempel kan kulturel kapital omsættes til økonomisk kapital.¹⁶ I relation til filmfestivaler kan dette ses gennem de muligheder, der åbenbarer sig for en filmskaber, når filmens kulturelle kapital højnes. Dermed skabes en interesse og opmærksomhed, som kan lede til produktionsstøtte eller videre distribution af filmen, hvilket kan give filmen en faktisk indtjening. Den kulturelle kapital opnået gennem filmfestivalens fremvisning omsættes dermed til økonomisk kapital, hvilket man kunne tænke sig, at en filmskaber eller instruktør ville være interesseret i.

¹¹ Prieur & Sestoft, *Pierre Bourdieu*, s. 125

¹² Heine Andersen & Lars Bo Kaspersen (red.), *Klassisk og moderne samfundsteori*, 4. oplag, 4. udgave, København: Hans Reitzels Forlag 2007, s. 350

¹³ Lianne Wilken, *Pierre Bourdieu*, 1. udgave, Roskilde Universitetsforlag 2006, s. 46-47

¹⁴ Andersen & Kaspersen (red.), *Klassisk og moderne samfundsteori*, s. 352

¹⁵ Valck, *Film Festivals*, s. 126

¹⁶ Wilken, *Pierre Bourdieu*, s. 49

4. Disposition

I afsnittet ”Filmfestivalens mange facetter” forsøger jeg at definere filmfestivalen ud fra forskellige perspektiver. Jeg redegør kort for filmfestivalens oprindelse og dens historiske udvikling, samt definerer jeg filmfestivalen som et kulturelt og socialt fænomen. Derudover belyser jeg filmfestivalens nyere udvikling som en markedsplads for salg og distribution, herpå også dens funktion som fortæller for film som kunst og dermed dens formåen at tillægge kulturel værdi. Denne del af opgaven anser jeg som vigtig for forforståelse og som baggrund for min analyse af filmfestivalens tilførsel af kulturel kapital. Min analyse består af tre study cases, de sidste tre års vindere af hovedprisen Palme d’Or på Cannes International Film Festival, nemlig *Amour* (Michael Haneke, 2012), *La Vie d’Adèle: Chapitres 1 et 2* (Abdellatif Kechiche, 2013) og *Kis Uykusu* (*Winter Sleep*, Nuri Bilge Ceylan, 2014). Gennem at fremhæve mediernes fremstilling af filmene under og efter Cannes, samt akkumulering af andre priser, nomineringer, antal af distributører og indtjening af billetsalg, sætter jeg eksempler på hvad kulturel kapital kan indebære, og derudover har målbare parametre, jeg sidenhen kan sammenligne. Dette gør jeg i afsnittet ”Sammenligning af de tre study cases”, hvor jeg sammenstiller mine analyser for at give et sammenhængende billede af kompleksiteten i at forsøge at måle kulturel kapital. Forhenværende dele af opgaven vil derefter lægge til baggrund for min videre diskussion af filmfestivalens påvirkning og betydning for filmen i dag. Jeg afrunder opgaven med en sammenfatning af de forskellige dele og forsøger dermed at opnå en konklusion for min problemstilling om målbarheden af kulturel kapital samt filmfestivalens positive og muligvis negative effekter.

5. Filmfestivalens mange facetter

Filmfestivaler er begivenheder af kort varighed, hvor film bliver vist i et – til tider – glamourøst miljø af forventninger og festiviteter.¹⁷ Denne type af begivenhed, en festival, kan beskrives som en fejring af et specifikt fælleskab; visse festivaler fejrer for eksempel en vellykket høst eller enden på faste. En festival kræver en anledning til fejring, et sted at afholde denne fejring og tilstedeværelsen af et stort antal folk. Filmfestivaler fejrer dermed film og fælleskabet er en varierede mængde af filmfolk, journalister, skuespillere og et publikum. Derudover indeholder filmfestivalen også ritualer og ceremonier, på samme måde som andre typer af festivaler, blot med filmen som

¹⁷ Valck, *Film Festivals*, s. 21

midtpunkt.¹⁸ Filmfestivalens mange ritualer kan være pressekonferencer, optræden på den røde løber og store premierer. Ceremonierne, hvilket blandt andet kan defineres som prisuddelinger, agerer som symbolske handlinger, som er med til at bidrage til den kulturelle positionering af filmene og giver dem og deres instruktører en specifik og kulturelt betinget plads i den globale filmverden.¹⁹

Ved første øjekast lyder denne definition af filmfestivaler simpel og ligetil; en festival, som fejrer film. Men som filmforskeren Julian Stringer udtrykker: "[...] the film festival needs to be viewed first and foremost as a multi-dimensional entity."²⁰ Stringer understreger nødvendigheden af at belyse filmfestivalens kompleksitet. Det er ikke blot en fest for filmfolk eller en samling af biografvisninger for et publikum. Filmfestivalen har adskillige facetter og funktioner, og ikke mindst adskillige agendaer. Filmfestivalerne har en sammensmeltning af økonomiske, kulturelle, politiske og artistiske agendaer, som er stykket sammen af de forskellige folk, som deltager og de agendaer, de har med i bagagen.²¹ Om det er en etableret, men glemt instruktør som håber at få et comeback med sin nye film, en ung og ny skuespiller, som ønsker at blive bemærket, en distributør eller salgsagent som forventer at finde den næste store "indie-hit", jurymedlemmet, som håber at vælge denne rette vinder og muligvis finde dette års nye auteur eller den unge studerende, som har stået i kø i flere timer for at få billetter til de forskellige visninger – så hører alle disse aktører hjemme i det komplekse miljø af en filmfestival. Visse festivaler er åben for offentligheden og inkluderer dermed et almindeligt publikum, hvorimod andre blot er for film- og branchefolk som følger et hierarkisk og bureaukratisk system af akkreditering, som ud fra forskellige faktorer bestemmer hvor stor del af festivalen, de får adgang til fx i forhold til pressekonferencer og møder, samt hvor let adgang de får til billetter og screenings.²²

På den anden side skal filmens rolle for filmfestivalen heller ej undervurderes. Festivaler behøver film og filmfestivaler er ingenting uden filmen selvfølgelig, da den er det centrale midtpunkt for hele arrangementet.²³ Som Cindy H. Wong så fyldestgørende beskriver det: "Festivals constitute a dynamic system where a specific cultural artifact – cinema – circulates and multiple actors continuously strive to redefine its meaning and place in its immediate environment, a

¹⁸ Thomas Elsaesser, "Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe" i *The Film Festival Reader*, red. Dina Iordanova, St Andrews Film Studies, Scotland: St Andrews 2013, s. 82

¹⁹ Valck, *Film Festivals*, s. 37

²⁰ Julian Stringer, "Regarding Film Festivals: Introduction" i *The Film Festival Reader*, red. Dina Iordanova, St Andrews Film Studies, Scotland: St Andrews 2013, s. 65-66

²¹ Elsaesser, "Film Festival Networks..." i *The Film Festival Reader*, red. Iordanova, s. 75

²² Elsaesser, "Film Festival Networks..." i *The Film Festival Reader*, red. Iordanova, s. 82

²³ Dina Iordanova, "The Film Festival Circuit" i *The Film Festival Reader*, red. Dina Iordanova, St Andrews Film Studies, Scotland: St Andrews 2013, s. 111

wider film world, and larger socio-economic and political contexts.”²⁴ Først og fremmest, er det værd at lægge mærke til Wong beskrivelse af filmfestivaler som et system. Wong er en blandt mange filmforskere, som vælger at se filmfestivaler som enheder, der fungerer sammen i et dynamisk og sammenhængende system. Quintín (Eduardo Antín), tidligere festivaldirektør for BAFCI, vælger at beskrive filmfestivalernes system som et netværk af planeter, samlet set som en galakse.²⁵ Et andet aspekt af Wongs citat er definitionen af film som en kulturel artefakt samt de forskellige aktører, som er delagtige i at definere filmens betydning og plads, hvilket falder ind under min pointe nævnt tidligere med de forskellige typer af personligheder, som deltager i filmfestivaler med forskellige agendaer. Sidst, men ikke mindst er det værd at lægge vægt på benævnelsen af en større filmverden, som filmfestivalerne bidrager til og det politiske miljø som den er sat i. Den politiske atmosfære omkring filmfestivalen er i høj grad koblet til dens historiske udvikling og ophav, som dermed er værd at komme ind på for at forstå filmfestivalens forudsætninger i dag.

Filmfestivalens oprindelse og historiske udvikling

Den første filmfestival, som blev organiseret på årlig basis, var filmfestivalen i Venedig, La Mostra Internazionale d'Arte Cinematographico med sin første afvikling i 1932. Festivalen modtog stor støtte fra Mussolini og hans fascistiske regering, dermed var startskuddet for den første festival sat i et politisk lys. Endnu tydeligere blev dette, da den italienske og fascistiske regering inviterede Joseph Goebbels til festivalen i 1936 som æresgæst. Den fremtrædende politiske dominans af Hitlers Tyskland og Mussolinis Italien og deres indflydelse på Venedigs filmfestival ledte til en utilfredshed for andre deltagende lande og dermed sammensluttede Frankrig, Storbritannien og USA sig i en enighed om en stiftelse af en ny festival, en modvægt til Venedig, nemlig den franske Le Festival International du Film de Cannes. Den første festival i Cannes skulle have været i 1939, men da Anden Verdenskrig brød ud og Hitler invaderede Polen, aflyste Frankrig festivalen. Den første afvikling af festivalen blev i stedet i 1946 efter krigens afslutning.²⁶

Tiden efter Anden Verdenskrig viste sig at være fremmede for filmfestivaler i Europa; festivalerne blev stiftet af økonomiske, politiske og kulturelle anledninger. Af den simple grund at filmfestivaler var udstilling eller en visningsmulighed for national filmkunst. Dermed fungerede

²⁴ Cindy H. Wong, *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*, New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press 2011, s. 2

²⁵ Quinín, ”The Festival Galaxy” i *Dekalog 3: On Film Festivals*, red. Richard Porton, London: Wallflower Press 2009, s. 40

²⁶ Valck, *Film Festivals*, s. 47-48

udvælgelsesprocessen således, at nationale komitéer fra hvert deltagende land udvalgte selv de film, de efterfølgende indsendte til filmfestivalerne.²⁷ I kølvandet på krigen, et sønderknust Europa havde brug for en opblomstring, og festivaler var en unik mulighed for at opløfte nationerne og stolt vise frem et kulturelt produkt, såsom film, og derved samle deres nationale og kulturelle identitet igen.²⁸

I 1951 blev endnu en stor europæisk filmfestival grundlagt, Internationale Filmfestspiele Berlin, også kendt som Berlinale. Ud fra tidligere argument, fik Tyskland derved en platform til at vise sine film frem og fremme den tyske filmindustri. Dette var vigtigt for et post Anden Verdenskrigstyskland, da USA's fortsatte tilstedeværelse involverede en indblanding i tyske kulturelle anseelser.²⁹ En anden anledning til stiftelsen af denne festival og andre europæiske filmfestivaler under denne tid kan være den amerikanske dominans på det globale filmmarked med deres magtfulde Hollywood og studiesystem. De europæiske filmfestivaler var derved et forsøg på økonomisk og kulturelt at konkurrere med Hollywood og beskytte deres egne filmindustrier. Ironisk nok, anvendte og udnyttede festivalerne også den amerikanske indflydelse ved at få amerikanske filmstjerner til at deltage, så filmfestivalernes arrangementer dermed blev anset som mere attraktive, prestigefyldte og populære.³⁰

Med stiftelsen af Berlinale og med denne fremgang af både nationale og regionale filmfestivaler oprettede interesseorganisationen FIAPF, Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films, et system for filmfestivaler, som skulle rangere dem efter betydning og tyngde, altså kategorisere hvilke festivaler, som var de største og tildelt international status, såkaldte A-festivaler. Venedig og Cannes modtog som de første denne titel, denne akkreditering af FIAPF, hvorimod Berlin først blev en A-festival et par år senere, i 1956. Gennem årene har FIAPFs system af klassificering udvidet sig til at inkludere flere festivaler og adskillige flere kategorier.³¹

Filmfestivalerne blomstrede op i Europa i 50- og 60erne, men samtidig voksede en urolighed hos visse. Festivalernes store fokus på et økonomisk udbytte samt afhængighed af glamour med blandt andet USA's indflydelse skabte utilfredshed i Frankrig hos filmskaberne, som var del af La Nouvelle Vague, den franske filmbølge, instruktørerne Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer og Rivette. De kritiserede filmindustrien og filmfestivalerne, særlig Cannes, for at negligere idéen om filmen som kunst og derudover forsømme nye og alternative auteurs. Effekterne af deres utilfredshed ledte til at de protesterede og blokerede Cannes festivalen i 1968. Denne hændelse

²⁷ Valck, *Film Festivals*, s. 49 + 53

²⁸ Valck, *Film Festivals*, s. 56

²⁹ Valck, *Film Festivals*, s. 49

³⁰ Valck, *Film Festivals*, s. 58

³¹ Valck, *Film Festivals*, s. 41

gjorde stort indtryk på filmfestivalerne både lokalt og globalt. Filmverdenen og festivalerne blev mere åbne for at tænke nyt i relation til filmens rolle. Film blev i højere grad betragtet som kunst og instruktøren som auteur og ikke mindst at filmfestivalernes vigtigste rolle var at være platform for filmkunsten. Da Cannes åbnede igen året efter i 1969 havde festivalens struktur fundamentalt ændret sig og nye tiltag i filmfestivalernes opbygning var i gang.³²

Dette nye tilgang og nye epoke for filmfestivaler indebar en ændring i programsætning. 1970'erne blev tiden for passionerede og cinefile festivalprogrammer, og det passerede med tidens ånd og reformation af filmindustrien og dens holdning til filmen som kunst. Der skete et skift fra nationale udvælgelser til tematiske udvalg af alternative og anderledes film. En anden grund til nødvendigheden af specialiserede og tematiske programsætninger var behovet for at skille sig ud. I og med at flere og flere filmfestivaler kom til, blev konkurrencen for filmene og filmskabernes gunst større. De største filmfestivaler får per automatik størstedelen af filmskabernes opmærksomhed, da de helst vil have deres film vist på eksempelvis Venedig, Cannes eller Berlin. Derfor fisker de små festivaler i samme sø, så at sige, de søger efter de gode og alternative film, som kan fange deres publikum og kritikernes nåde. Derfor er et specialiseret og tematiseret program til de små festivalernes fordel, da de skaber en niche og derved en unik plads i det store kredsløb af filmfestivaler.³³

Af ovennævnte grunde er filmfestivaler effektive i deres fremvisning af mangfoldighed og varieret filmkultur, de har blandt andet muligheden for at vise frem underrepræsenterede film fra ikke-vestlige lande.³⁴ De kan være platforme for alsidighed og forkæmper for minoriteter, for feministiske film, queer-perspektiv, anti-imperialisme eller partisanpolitiske film – egentlig kan de stå som repræsentanter for alle former for strømninger.³⁵ Derfor er filmfestivaler vigtige for overlevelsen af verdens filmstrømninger, kunsthøj og selvstændigt producerede film, men også for Hollywood som får udbytte af den europæiske festivals omgivelser og atmosfære til at lancere sine film i et anderledes miljø end hjemme i USA.³⁶ Udover at være vigtige for selve filmstrømningerne og deres skabere, åbner filmfestivalerne også et vindue for tilskuerne. De giver folk muligheden for at nyde film indenfor en samlet plads – typer af film de muligvis ikke ellers havde haft chance for at

³² Valck, *Film Festivals*, s. 61-63

³³ Valck, *Film Festivals*, s. 165 + 179

³⁴ Valck, *Film Festivals*, s. 27

³⁵ Elsaesser, "Film Festival Networks..." i *The Film Festival Reader*, red. Jordanova, s. 88

³⁶ Valck, *Film Festivals*, s. 36

få se.³⁷ Filmfestivaler har også flere fordele end regulære visninger i og med, at festivaler er events. Man kan hævde, at vi lever i en såkaldt event-drevet kultur og med filmfestivalens spektakel og status som event kan de derfor tiltrække større opmærksomhed og oftest en større skare af publikum end almindelige visninger.³⁸

Et andet vigtigt aspekt af filmfestivalens funktion er interaktionen mellem de forskellige festivaler og hvordan en film kan cirkulere rundt i dette kredsløb. Som filmforskeren Thomas Elsaesser udtrykker det: "Films use the festival circuit as the muscle that pumps it through the larger system."³⁹ En film kommer til en festival for at blive katapulteret til den næste festival, men også som et springbræt videre til andre visningsmuligheder og former for distribution. Filmfestivalen er som en muskel eller et apparat, som puster liv i hvert individuel film, samtidig med at den også puster liv i dette netværk af filmfestivaler; den ene festivals succes kan forstærke den næste.⁴⁰ Dette unikke chance for distribution og videre salg af filmene på festivalerne er et begreb, som opstod sammen med filmfestivalernes oprindelse, men som har vokset sig større med tiden og har en tung plads i filmfestivalens verden i dag.

Filmfestivalen som en markedsplads

Filmfestivaler fungerer til dels som halvskjulte markeder for filmsalg og distribution.⁴¹ Eksempler på store festivaler med filmmarked er Cannes, Berlin, Venedig, Toronto og Pusan.⁴² Det vil sige, at udover et fuldt program af film på officielle visninger og premierer for kritikere og publikum, findes et pakket program af andre film, som blot bliver vist under selve markedsvisningerne og ikke nødvendigvis deltager i konkurrencer eller offentlige visninger. Disse markedsvisninger er rettet mod filmbranchen, såsom distributører og salgsgenter. Salgsgenters hovedområde er at sælge film til distribution i et gældende land, enten til distribution via biografvisninger, DVD eller streaming. Betydningen af salgsgenters tilstedeværelse på filmfestivalers markeder har øget markant. Førhen var det statslige organisationer, som var ansvarlig for promoveringen af et lands film, i dag ligger det ansvar i højere grad for salgsgenterne. Statslige organisationer, såsom filminstitutter har dog

³⁷ Mark Peranson, "First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals" i *Dekalog 3: On Film Festivals*, red. Richard Porton, London: Wallflower Press 2009, s. 23

³⁸ Peranson, "First You Get the Power..." i *Dekalog 3: On Film Festivals*, red. Porton, s. 24

³⁹ Elsaesser, "Film Festival Networks..." i *The Film Festival Reader*, red. Iordanova, s. 85

⁴⁰ Elsaesser, "Film Festival Networks..." i *The Film Festival Reader*, red. Iordanova, s. 85

⁴¹ Paul Willemsen, "On Pesaro" i *The Film Festival Reader*, red. Dina Iordanova, St Andrews Film Studies, Scotland: St Andrews 2013, s. 19

⁴² Peranson, "First You Get the Power..." i *Dekalog 3: On Film Festivals*, red. Porton, s. 26

ikke forsvundet fra filmfestivalens landskab, men deres rolle har ændret sig og en stor del af magten er flyttet over til salsagenterne.⁴³

De store distributions- og salgsagentselskaber, såsom Wild Bunch, Fortissimo, Celluloid Dreams med flere, dominerer og kontrollerer til dels filmmarkedet på de store festivaler. De investerer i nye film allerede ved selve produktionen og bestemmer derefter, hvilke festivaler filmen bliver vist på. De kan endda kræve, at selve festivalen betaler en sum penge for filmens tilstedeværelse, hvilket er usædvanligt for markedsvisninger, men ikke for kommercielle visninger. Derfor, som tidligere festivalprogramkoordinator Mark Peranson udtrykker det: "In this system, then, where a film plays is a question of power (or perceived power) as much as a question of money".⁴⁴ Der ligger en stor økonomisk og politisk gevinst hos salsagenterne, da de med deres udbud af film og visningsgebyr (screening fees) styrer filmens gang samt festivalernes muligheder for at vise filmene. De store filmfestivaler er selvfølgelig at foretrække for salsagenter, men de har mere magt ved de små festivaler, da de kan kræve et højere visningsgebyr, da de mindre festivaler er ivrige efter at få fat på 'den rigtige festivalfilm'. De får dem ikke serveret på et sølvfad på samme måde som Venedig, Cannes og Berlin.⁴⁵

Set fra dette perspektiv, fungerer filmfestivaler som markedspladser, både direkte og indirekte. Mere direkte og åbenlyst er festivalerne med sideløbende markedsvisninger, et helt program og en officielt deklareret af at være et marked for filmfolk, såsom Cannes eller Berlin. Mere skjult og indirekte markedspladser på festivaler ses gennem det faktum, at distributører selvfølgelig deltager i officielle visninger af film, som deltager i filmfestivalernes forskellige konkurrencer. Filmene er udtaget til at konkurrere om en prestigefyldt pris, men samtidig også til skue for distributører og andre aktører, der kunne have andre interesser i filmen eller filmskaberens. Filmforskeren Daniel Dayan kommer med et eksempel med Sundance filmfestival, hvor han deler filmene ind i tre kategorier: film, som allerede er blevet udvalgt til distribution, film hvor forhandlinger om distribution er påbegyndt og sidste kategori er ukendte film, som er kommet til festivalen uden kontrakt og uden nogen kontakter. For disse film, er festivaler som Sundance en unik mulighed, ifølge Dayan, og derfor tiltrækker Sundance dermed mange nye og håbefulde instruktører. Filmfestivalers generelle og eksklusive regel om blot at udvælge film til konkurrencer, som ikke er

⁴³ Peranson, "First You Get the Power..." i *Dekalog 3: On Film Festivals*, red. Porton, s. 29-30

⁴⁴ Peranson, "First You Get the Power..." i *Dekalog 3: On Film Festivals*, red. Porton, s. 30

⁴⁵ Peranson, "First You Get the Power..." i *Dekalog 3: On Film Festivals*, red. Porton, s. 30-31

blevet vist andre steder endnu, skaber også en enestående mulighed for at få en distributionskontrakt, da det er en fordel for distributørerne, at filmen ikke er blevet set endnu.⁴⁶

Et andet aspekt af filmfestivalen er den betydning for en bys brand. Navnet af byen og selve lokaliteten er integreret i navnet af selve filmfestivalen i størstedelen af internationale festivaler. Dermed markedsfører man festivalen, såvel som selve byen og tilfører et kulturelt element til byens omtale og rygte. I lyset af globaliseringen er denne type af 'city marketing' er blevet anerkendt som et essentielt værktøj for byer, som ønsker at markere sig og konkurrere i den globale arena.⁴⁷ Dog har markedsføring af byen været central for festivalhistorie siden dens begyndelse. En af grundene til stiftelsen af Venedig Film Festival i 1932 var for eksempel turisme, og man lagde festivalen i slutningen af turistsæsonen for at holde turisterne i byen samt for at tiltrække nye.⁴⁸

Dermed er det at konstatere, at filmfestivaler repræsenterer mange ting og har adskillige funktioner; en markedsplads, en global platform, et kulturel fremvisning, en konkurrerende scene.⁴⁹ Jeg vil se nærmere på to sidstnævnte eksempler i næste afsnit og hvordan begrebet kulturel kapital kan være en afgørende spiller på filmfestivalens scene.

Filmfestivaler i relation til kulturel kapital

"Film festivals, in short, are sites of passages that function as the gateways to cultural legitimization."⁵⁰ Den hollandske filmforsker Marijke De Valck er ikke enestående i dette udsagn om filmfestivalers funktion, men formår at udtrykke det kort og præcist. Filmfestivaler fungerer som kulturelle platforme, hvor film udvælges, vurderes af en jury og i sidste ende kan vinde en pris. Filmfestivaler formår at tildele film en særlig egenskab eller nærmere sagt en værdi, hvor Pierre Bourdieus tanke om kulturel kapital kan tilegnes som denne værdi. Filmenes rejse eller gang gennem filmfestivalens system fra udvælgelse, visning, pressekonferencer og præmieoverrækkelse er en rituelt designet færd, hvor filmen tilegnes kulturel kapital gennem hele processen. For hvert skridt filmen tager på filmfestivalens vej øges filmens kulturelle værdi. Det samme sker, når den udvalgte film rejser gennem filmfestivalernes netværk, altså bliver vist på flere festivaler efter dens første premiere. Og fordi der findes et hierarki inden for filmfestivalernes kredsløb og visse festivaler har en højere status end andre, er tilføjelsen af kulturel kapital stærkt koblet til denne

⁴⁶ Dayan, "Looking for Sundance..." i *The Film Festival Reader*, red. Iordanova, s. 53

⁴⁷ Valck, *Film Festivals*, s. 75

⁴⁸ Valck, *Film Festivals*, s. 76

⁴⁹ Elsaesser, "Film Festival Networks..." i *The Film Festival Reader*, red. Iordanova, s. 75

⁵⁰ Valck, *Film Festivals*, s. 38

inddeling af festivalerne i rank og status.⁵¹ Det vil sige, at en film kan akkumulere en højere grad af kulturel kapital ved at vinde en prestigefyldt pris på en A-festival, sammenlignet med en pris på en mindre festival. Gennem denne proces, findes muligheden også for transformationen af den kulturelle kapital til økonomisk kapital, da det at vinde en festivals pris ikke blot genererer omtale, men også muligheden for distribution, dermed en økonomisk indtjening. Derudover kan det skabe muligheder for økonomisk støtte, så filmskaberne kan lave flere film.⁵²

Et andet perspektiv på filmfestivalernes konkurrencer og tildeling af priser er, at festivalerne derved også bekræfter sig egen status og betydning. En blåstempling såsom tildeling af A-festivalstatus og antal af prestigefyldte konkurrencer højner filmfestivalens egen kulturelle værdi i hele sammenspillet af filmfestivaler, og dermed øges den mængde af kulturel kapital den gældende filmfestival kan tilføje filmen. For eksempel, mener filmforskeren Thomas Elsaesser, at Cannes filmfestival hovedkonkurrencepris kaldet Palme d'Or symboliserer en af de største anerkendelser, man kan få i filmfestivalens verden, og at den er så tydeligt, at både Cannes selv såvel som resten af den kulturelle elite, som accepterer filmfestivalens normer, er bevidste om dens betydning. Der findes selvfølgelig kun en begrænset mængde kulturel kapital, en festival kan give, men filmens mulighed for presseomtale, tildeling af priser og andre lejligheder for opmærksomhed kan betyde liv eller død.⁵³ Man kan derfor argumentere for, at en festivaldeltagende films skæbne ligger i filmfestivalens hænder. Dette ønsker jeg at fremvise og eksemplificere i kommende afsnit, hvor jeg ser på de seneste tre års vindere af Palme d'Or og effekterne af dette.

6. Analyse af fremkomsten af kulturel kapital hos *Amour*

I 2012 vinder den østrigske instruktør Michael Haneke Palme d'Or, Guldpalmen på Cannes International Film Festival for sin film *Amour*.⁵⁴ Filmen handler om et ældre fransk par, Georges og Anne, pensionerede musikere, som lever et stille og kultiveret liv i Paris. Efter Anne lider af en hjerneblødning og konsekvenserne af dette, passer Georges hende med alt hvad det indebærer, helt indtil døden. Som Haneke engang har sagt, er hans film lettere at lave end at se. Han er kendt for sine dystre og hårde og til tider chokerende film, men med *Amour* menes han at vise en mere øm og

⁵¹ Valck, *Film Festivals*, s. 37-38

⁵² Valck, *Film Festivals*, s. 39

⁵³ Elsaesser, "Film Festival Networks..." i *The Film Festival Reader*, red. Iordanova, s. 85

⁵⁴ Catherine Shoard, "Cannes 2012: Michael Haneke wins second Palme d'Or for *Amour*", *The Guardian*, 27. maj 2012, <http://www.theguardian.com/film/2012/may/27/cannes-palme-haneke-amour> - hentet 2015-04-28

poetisk side, dog stadig med chokerende scener og døden som nærværende og konsekvens.⁵⁵ Det er anden gang, Haneke vinder hovedkonkurrencen i Cannes, sidst var i 2009 med *Das weiße Band*, hvilket placerer han i en yderst ærefuld gruppe af mandlige instruktører, som har vundet Guldpalmen flere gange. *Amour* bæres af de to franske skuespillere Jean-Louis Trintignant og Emmanuelle Riva, som også blev fik fremhævet for deres præstationer af jurypræsidenten Nanni Moretti, da han overrakte prisen.⁵⁶

Filmens kulturelle kapital øges allerede ved selve udvælgelsen til Cannes, derefter gennem selve visningen, snakken og skrivelserne under og efter festivalen og sidst, men ikke mindst, når den vinder hovedprisen. Ifølge en festivalartikel fra The New York Times gik snakken på festivalpladsen under dagene op til præmieoverrækkelsen, at *Amour* ikke jordisk chance for at vinde, blandt fordi jurypræsidenten, den italienske instruktør Nanni Moretti aldeles ikke brød sig om Hanekes tidligere film, den voldsomme *Funny Games* fra 1997. Derudover talte det imod Haneke, at han blot tre år tidligere havde vundet selvsamme pris.⁵⁷ Andre artikler deklarerede derimod *Amour* som en favorit blandt Cannes-tilskuere fra første visning og en frontløber til Palme d'Or prisen.⁵⁸ Det er svært at vide, hvilket journalistiske kilde man skal stole på, men det er sandsynligt at tænke sig, at Haneke skilte vandede. Derudover er det altid interessant for folk og journalister at debattere og forsøge at gætte en vinder, da det i sidste ende lægger fuldt ud i juryens hænder.

Efter Cannes har *Amour* vundet 84 forskellige priser og modtaget yderligere 79 nomineringer. Dette indebærer priser over hele verden fra Australien, Italien og Irland for blot et nævne et par stykker. Filmen er også blevet anerkendt herhjemme i Danmark og Sverige med en Bodilpris og en Guldbagge. Derudover tungvægttere som BAFTA i England og fire priser ved franske César Awards. Michael Haneke tog også USA og Hollywood med storm, da *Amour* både vandt bedste udenlandske film på Academy Awards, dvs. en Oscar og derudover en Golden Globe.⁵⁹

Ifølge Internet Movie Database (IMDb) har *Amour* 28 forskellige distributører fordelt over 21 forskellige lande. Filmen er dermed blevet distribueret gennem biografvisninger, DVD, Blu-Ray og

⁵⁵ Peter Conrad, "Michael Haneke: There's no easy way to say this...", *The Guardian*, 4. november 2012, <http://www.theguardian.com/film/2012/nov/04/michael-haneke-amour-director-interview> - hentet 2015-04-28

⁵⁶ Steve Pond, "Cannes 2012: Michael Haneke's 'Amour' Wins Palme d'Or", *The Wrap*, 27. maj 2012, <http://www.thewrap.com/movies/column-post/cannes-2012-michael-haneke-amour-wins-palme-dor-41756/> - hentet 2015-04-28

⁵⁷ Manohla Dargis, "'Amour,' a Wrenching Love Story, Wins at Cannes", *The New York Times*, 27. maj 2012, http://www.nytimes.com/2012/05/28/movies/amour-by-michael-haneke-wins-palme-dor-at-cannes.html?_r=1 - hentet 2015-04-28

⁵⁸ Pond, "Cannes 2012: Michael Haneke's 'Amour' Wins Palme d'Or", *The Wrap*

⁵⁹ Internet Movie Database, *Amour* (2012) Awards, http://www.imdb.com/title/tt1602620/awards?ref_=tt_ql_4 - hentet 2015-05-04

VOD (video on demand).⁶⁰ Box Office Mojo, en hjemmeside, som blandt andet oplyser den samlede sum en film har indtjent gennem biografalg, og som er ejet af IMDb, fastslår at *Amour* samlet set, både i ind- og udland har indtjent 19.839.492 USD.⁶¹

7. Analyse af fremkomsten af kulturel kapital hos *La Vie d'Adèle*

Ved prisuddelingen på Cannes Film Festival i 2013 gik hovedprisen Palme d'Or til filmen *La Vie d'Adèle: Chapitres 1 et 2*. Filmen er instrueret af fransk-tunesisk Abdellatif Kechiche og har franske Léa Seydoux og Adèle Exarchopoulos i hovedrollerne. Prisen bliver normalt uddelt til filmens instruktør, men dette år uddelte juryen prisen til både instruktøren og de to kvindelige hovedrolleindehavere, hvilket var første gang i Cannes' historie.⁶² Filmen er sat i Frankrig og handler om den unge gymnasieelev Adèle og hendes møde med den ældre Emma. Deres indledende kærlighedsaffære skildres på en yderst intimt måde med lange sexscener, men også ømme nærbilleder og et stræk af længere tid, fra deres første møde til et par år efter.

Efter Cannes, særligt i tiden op til promoveringen af filmens amerikanske premiere, endte Kechiche og hans film i en mediestorm, da han blev kritiserede på forskellige punkter. Filmen er baseret på tegneserieromanen *Le Bleu Est une Couleur Chaude* af Julie Maroh, som efterfølgende gav udtryk for, filmens portrættering af lesbisk sex var hverken overbevisende eller oprigtigt og tenderende til porno. Debatten udviklede sig til et spørgsmål om, hvem der har retten til at skildre lesbisk sex og hvordan det burde skildres.⁶³ Kechiche blev også bebrejdet i andre artikler for hans mandlige og voyeuristiske blik, som dominerede hans skildring af kvinderne i filmen.⁶⁴ Senere blev Kechiche kritiseret af de to skuespillerinder, Léa Seydoux og Adèle Exarchopoulos for hans optagemetoder med utrolige lange dage og antal af takes af hver scene. Derudover gik den franske filmarbejderfagforening, Spiac-CGT også ind og kritiseret forholdene for filmholdet under indspilningerne. Samtidig med hendes kritik, forklarer Léa Seydoux også: ”Jeg har givet et år af mit liv til den her film og havde ikke noget liv under optagelserne. Jeg gav alt. Jeg har ikke kritiseret instruktøren, jeg klager bare over metoden.” I tråd med dette forklarer Adèle Exarchopoulos, at i

⁶⁰ Internet Movie Database, *Amour* (2012) Overview, <http://www.imdb.com/title/tt1602620/combined> - hentet 2015-05-04

⁶¹ Box Office Mojo, *Amour*, <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=amour.htm> - hentet 2015-05-04

⁶² Manohla Dargis, ”Story of Young Woman’s Awakening Is Top Winner”, *The New York Times*, 26. maj 2013, <http://www.nytimes.com/2013/05/27/movies/blue-is-the-warmest-color-wins-palme-dor-at-cannes.html> - hentet 2015-05-04

⁶³ Elaine Sciolino, ”Darling of Cannes Now at Center of Storm”, *The New York Times*, 5. juni 2013, http://www.nytimes.com/2013/06/06/movies/julie-maroh-author-of-blue-novel-criticizes-film.html?_r=1 - hentet 2015-05-04

⁶⁴ Amy Taubin, *Masculin Féminin*, Film Comment 49, nr. 4, 48-51, 2013, s. 48-49

Frankrig har instruktøren al magt, og at man som fransk skuespiller er klar over dette, men samtidig er fanget, når projektet først er i gang.⁶⁵ Størstedelen af dette negative medie billede og offentlige debat mellem skuespillerinderne og instruktøren begyndte først flere måneder efter de vandt Guldpalmen på Cannes, men spekulationer om et kompliceret forhold mellem selvsamme parter begyndte at spire, da Léa Seydoux ved den officielle pressekonference på Cannes, begynder at græde, da Kechiche roser hende for hendes talent.

La Vie d'Adèle har i alt vundet 91 priser og modtaget yderligere 69 nomineringer.⁶⁶ Når man kigger listen igennem, ser man at 25 af de 91 priser, filmen har modtaget, blev uddelt til skuespillerinderne for deres præstationer, særligt det nye skuespillertalent Adèle Exarchopoulos. I tråd med tildelingen af Palme d'Or prisen både til dem og instruktøren, anerkendes hermed skuespillerindernes betydning for filmens værdi. Filmen vandt mange priser i både Europa, USA og Sydamerika, blandt andet på A-festivalen San Sebastián i Spanien. Dog vandt filmen ingen BAFTA, Golden Globes eller Oscar. Den var nomineret til de to første nævnte, men fik ikke chancen for at blive betragtet til en Oscar, da Academy Awards stiller kravet om, at filmene i den gældende kategori skal være blevet vist i biografen i sit hjemland senest den 30. september. Både den franske og amerikanske distributør forsøgte at lægge planerne for premiererne om og derudover appellere til The Academy, men det lykkedes ikke i sidste ende.⁶⁷ Dog vandt filmen adskillige priser rundt omkring i USA, blandt andet i Austin, Boston, Ohio, New York og mange flere.

IMDb oplyser, at *La Vie d'Adèle* har 32 forskellige distributører i 25 forskellige lande med biograf, DVD, Blu-Ray og VOD visningsmuligheder.⁶⁸ Derudover informerer Box Office Mojo om en samlet indtjening på 7.379.806 USD.⁶⁹

8. Analyse af fremkomsten af kulturel kapital hos *Winter Sleep*

Palme d'Or vinderen for 2014 blev den tyrkiske film *Kis Uykusu* (engelsk titel: *Winter Sleep*) instrueret af tyrkiske Nuri Bilge Ceylan. Instruktøren er velkendt med at vinde priser på Cannes

⁶⁵ Marie Andersen, "Skuespillere langer ud efter Adèle-instruktør", *Filmmagasinet Ekko*, 11. september 2013, <http://www.ekkofilm.dk/artikler/skuespillere-langer-ud-efter-adele-instruktør/> - hentet 2015-05-04

⁶⁶ Internet Movie Database, *La Vie d'Adèle* (2013) Awards, <http://www.imdb.com/title/tt2278871/awards> - hentet 2015-05-04

⁶⁷ Kevin Jagernauth, "Cannes Hit 'Blue Is The Warmest Color' Sets Fall Release Date, Academy Won't Bend Rules To Allow Oscar Consideration", *Indiewire*, 17. juli 2013, <http://blogs.indiewire.com/theplaylist/cannes-hit-blue-is-the-warmest-color-sets-fall-release-date-academy-wont-bend-rules-to-allow-oscar-consideration-20130717> - hentet 2015-05-04

⁶⁸ Internet Movie Database, *La Vie d'Adèle* (2013) Overview, <http://www.imdb.com/title/tt2278871/combined> - hentet 2015-05-04

⁶⁹ Box Office Mojo, *Blue Is the Warmest Color*, <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=bluewarm.htm> - hentet 2015-05-04

Film Festival, han har vundet Grand Prix to gange hhv. i 2003 og 2011. Grand Prix prisen uddeles også af juryen og anses for at være en andenplads til Guldpalmen. Derudover har Ceylan vundet prisen for bedste instruktør på Cannes i 2008.⁷⁰ Filmen handler om Aydin, en tidligere skuespiller, som nu ejer et hotel oppe i bjergene og tilbringer en vinter der med sin unge kone og søster. Filmen er 196 minutter lang og er et dialogmættet drama om den stædige Aydin, hans syn på livet og hans påvirkning af hans miljø og menneskene omkring ham. Karakterne i filmene er komplekse mennesker med tabte drømme og håb, som skildres gennem emotionel og filosofisk dialog.

Selvom der var blandende holdninger fra kritikere under festivalen, blev *Winter Sleep* en af favoritterne til at vinde efter visningen på festivalens tredje dag.⁷¹ Og visse kritikere sammenlignede Ceylans finesse og psykologiske dybde med Ingmar Bergman.⁷² Længden af *Winter Sleep* blev også diskuteret i forhold til dens langsomme tempo, som visse så som en kvalitet, andre søvndyssende. I et interview med The Guardian kommenterer Ceylan på valget af titlen i relation til filmens længde og stil: “[...]Winter Sleep was a risky title. My distributors and everyone around me didn’t want it. They said it’s a long film from a slow director. Don’t put ‘sleep’ in the title. Everyone will make fun of you! But I like a challenge. It will be a reverse effect. It is better to decrease expectations. If they expect a very difficult time, then it will be less difficult for them when they see it.”⁷³ Ceylan holder sig til sine principper og specifikke valg for sin film og virker bevidst om, hvilken type af film han står bag.

Ifølge IMDbs oplysninger har *Winter Sleep* i alt vundet 15 priser og modtaget yderligere 19 nomineringer.⁷⁴ Ud over Guldpalmen, har Ceylan vundet en Asia Pacific Screen Award for bedste instruktion. Hans kone, som var med til at skrive manuskriptet samt ham selv vandt en International Cinephile Society Award for bedste manuskript. Hovedrolleindehaveren Haluk Bilginer vandt Palm Springs International Film Festivals pris for bedste skuespiller. *Winter Sleep* vandt også hele 6 priser på SIYAD Turkish Film Critics Association Awards, hvilket viser en opbakning fra hjemlandet.

⁷⁰ Ben Kenigsberg, ”Nuri Bilge Ceylan’s ”Winter Sleep” takes Palme d’Or”, *Roger Ebert*, 24. maj 2014, <http://www.rogerebert.com/cannes/nuri-bilge-ceylans-winter-sleep-takes-palme-dor> - hentet 2015-05-04

⁷¹ Justin Chang, ”CANNES: ‘Winter Sleep’ Wins Palme d’Or”, *Variety*, 27. maj 2014, <http://variety.com/2014/film/news/winter-sleep-wins-palme-dor-cannes-1201191262/> - hentet 2015-05-04

⁷² Kenigsberg, ”Nuri Bilge Ceylan’s ”Winter Sleep” takes Palme d’Or”, *Roger Ebert*

⁷³ Peter Bradshaw, ”Nuri Bilge Ceylan on Winter Sleep: ‘I don’t like comedies – I don’t like to laugh’”, *The Guardian*, 13. november 2014, <http://www.theguardian.com/film/2014/nov/13/nuri-bilge-ceylan-winter-sleep-we-are-not-eating-sugar-in-life-all-the-time> - hentet 2015-05-04

⁷⁴ Internet Movie Database, Winter Sleep (2014) Awards, <http://www.imdb.com/title/tt2758880/awards> - hentet 2015-05-04

IMDb oplyser, at *Winter Sleep* har 14 forskellige distributører i 14 forskellige lande.⁷⁵ Dog virkede dette mærkeligt, da artiklen fra The Guardian informerer om den engelske premiere for filmen, dermed burde der være en engelsk distributør tilknyttet til filmen. Derudover ved jeg, at den danske distributør Camera Film også har købt filmen til visninger på det danske marked.⁷⁶ En søgning på den franske distributør uniFrances hjemmeside viser, at *Winter Sleep* har 30 forskellige distributører i 35 forskellige lande.⁷⁷ Så er dette tilfælde kan man gå ud fra, at uniFrances oplysninger er mest fyldestgørende for hele billedet af *Winter Sleeps* internationale distribution. Desværre er resultatet på Box Office Mojos hjemmeside også ufuldstændigt. Der findes intet samlet tal for biografindtjening, men derimod en kort og ufærdig liste med 9 lande. Hvis man lægger de 9 landes summer sammen har *Winter Sleep* indtjent 3.798.385 USD, som følge af billetsalg i følgende lande: Australien, Østrig, Belgien, Frankrig, Italien, New Zealand, Spanien, Holland og Tyrkiet.⁷⁸ Her ses for eksempel, at hverken USA og England er inkluderet, lande man kunne formode ville udgøre en god del af en films internationale indtjening.

9. Sammenligning af de tre study cases

Jeg har valgt at tage udgangspunkt i de sidste tre års vindere af Palme d'Or prisen på Cannes International Film Festival. For det første valgte jeg at fokusere på vindere af samme pris for dermed lettere at kunne sammenligne filmenes akkumulering af kulturel og økonomisk kapital. Grundlaget for at vælge så nutidige vindere og ikke at anvende Guldpalmevindere fra tidligere årtier er mediernes betydning og deres rolle i filmfestivalens påvirkning. Et udvalg af vindere indenfor en mindre årrække skaber et repræsentativt grundlag for et billede af nutidens effekt af filmfestivalens gevinster og kulturel kapital, hvilket ikke kunne udføres med film, som vandt i en tid, hvor mediernes rolle var betydelige mindre, end den er i dag.

Ifølge Bourdieus definition af felt, kan filmfestivalen ses som et afgrænset og dynamisk felt, som får sin dynamik af den indbyrdes strid, der eksisterer indenfor feltet. Konkretiseret gennem Cannes Film Festival, kan dette ses som journalisternes og branchefolkets deltagelse på festivalen og deres indbyrdes kamp om køb og salg af film, skaffe interviews og få adgang til visningerne. Derudover

⁷⁵ Internet Movie Database, *Winter Sleep* (2014) Overview, <http://www.imdb.com/title/tt2758880/combined> - hentet 2015-05-04

⁷⁶ Camera Film, GrandTeatret, <http://www.camerafilm.dk/filmdistribution> - hentet 2015-05-04

⁷⁷ uniFrance Films, *Winter Sleep* (2013), <http://en.unifrance.org/movie/36867/winter-sleep> - hentet 2015-05-04

⁷⁸ Box Office Mojo, *Winter Sleep*, http://www.boxofficemojo.com/movies/intl/?page=&wk=2014W42&id=_fKISUYKUSUWINTER01 - hentet 2015-05-04

kan feltstriden i høj grad ses som bestemmelsen af ”den gode festivalfilm” og hvilke, der skal vinde priserne. Dette skildres både i pressens omtale af filmene under festivalen, og deres løbende gæt på, hvem som vinder de prestigefyldte priser, men også hos juryens bedømmelse, som selvfølgelig vejer tungest i sidste ende, da de kårer vinderne. De sætter standarden for ”den gode smag” på den gældende festival og tildeler filmene priser og derved kulturel kapital. Dermed kan man hævde, at en jury indirekte deltager i Bourdieus teori om distinktion, i og med, at de klassificerer filmene og dermed skaber denne inddeling og hierarki af smag. Derved passer det også ind i Bourdieus idé om, at konsumeringen af kultur hviler på evnen til at nyde kunstens æstetik og skønhed, hvilket er en stor del af en filmfestival.

Filmens kulturelle kapital øges allerede ved udvælgelsen til Cannes, ved selve visningen, pressens omtale under festivalen og juryens udnævnelse af filmen som vindere af Guldpalmen.⁷⁹ Denne proces har alle tre film til fælles, derved har det samme udgangspunkt for deres mængde af kulturel kapital. Hvis man kigger lidt nærmere på mediernes rolle i filmenes gang på festivalen, så bliver alle tre film nævnt i opløbet til prisuddelingen som værende favoritter og film, som kritikere gætter på som vinder. På den anden side har vi eksempler på, at alle tre film også støder visse anmeldere og kritikere fra sig eller der findes begrundelser for hvorfor de ikke vil vinde, men af forskellige anledninger. *Amour* blev omtalt i forbindelse med Michael Hanekes tidligere Palme d’Or pris blot nogle år forinden, og at dette skulle formindske hans chancer for at vinde igen, samt rygterne om jurypræsidentens holdning til en af hans tidligere film. *La Vie d’Adèle* skabte røre med sine eksplicite sexscener, hvilket ikke nødvendigvis mindskede deres chancer for at vinde, men muligvis kunne blive for ekstremt for visse jurymedlemmer, som det var for visse anmeldere, der ikke så det poetiske og nødvendige i valget af lange og intime sexscener. *Winter Sleep* var også en film, som blev omtalt som favorit, men hvor dens længde, samt stil og tempo talte imod for visse kritikere, som ønskede en mere dynamisk vinder.

Det er værd at fremhæve, at *La Vie d’Adèle* er den film ud af de tre study cases, som fik mest presseomtale, særligt i tiden efter Cannes, hvor den cirkulerede på forskellige festivaler, vandt andre priser og fik internationale premiere og visninger. Presseomtalen var primært i den negative ende, da det handlede om splid mellem instruktør og skuespillerinder, forfatterens skuffelse over filmens adaptation og kritikken over indspilningsforholdene. Filmforskeren Marijke De Valck som også har arbejdet med analyser af festivalvindere og fremkomsten af kulturel kapital, argumenterer

⁷⁹ Valck, *Film Festivals*, s. 160

for at værdi tilføres gennem medieomtale.⁸⁰ Mediedækning under filmens cirkulation på festivaler har stor betydning for hendes analyser, og hun belyser dermed også, at det ikke var vigtigt om presseomtalen eller mediedækningen af en film var af negativ eller positiv karakter. Hun mener, at al slags medieomtale har værdi og betydning, da det uanset hvad hiver filmen frem i spotlyset.⁸¹ Derudover er spiller mediernes rolle ind i øgningen af kulturel kapital på festivalområdet, da det er den primære kilde til omverdenen – gennem mediernes dækning af filmfestivalen nås omtale og information ud til et større globalt publikum, end blot den elite, som deltager under festivalens gang.⁸² Set med dette perspektiv, var mediernes dækning af *La Vie d'Adèle* kontroverserne et uvurderligt værktøj for filmen, da omtalen skabte opmærksomhed og røre, som for eksempel kan have lokket flere mennesker ind og se filmen, derved genere større indtjening, hvilket kan betragtes som økonomisk kapital.

Hvis man sammenligner de tre films antal af vundne priser og nomineringer, dominerer *La Vie d'Adèle* billedet med sine 91 priser og 69 nomineringer, efterfuldt af *Amours* 84 priser og 79 nomineringer og meget længere nede af skalaen ligger *Winter Sleep* med sine 15 priser og 19 nomineringer. Selvom der er en differentiell forskel mellem *La Vie d'Adèles* antal af vundne priser og *Amours* antal, findes der argumenter for, at de ligger nærmere hinanden i selve resultatet af kulturel kapital målt i prestige af priser. De Valck forklarer således ”Despite difficulties in empirically measuring the exact effects of an award or nomination, it is clear that winning an official award at a major film festival (the grand prizes, that is) instantly adds value to the winner.”⁸³ Dermed kan man lægge værdi i antal af priser og nomineringer, men jeg ønsker også at fremhæve selve karakteren eller forskellene i typer af priser. For eksempel har *La Vie d'Adèle* vundet 91 priser, men 25 af priserne var tildelt selve skuespilpræstationerne. Dette tager selvfølgelig ikke prestigen og den kulturelle kapital fra filmen i sig, dog flyttes fokus en anelse fra filmen som helhed til selve skuespillet og skuespilstjerne. Der kan også lægge en symbolsk værdi i selve prisen og mængde af prestige den indeholder. For eksempel, selvom *Amour* har vundet færre antal priser end *La Vie d'Adèle*, vandt *Amour* og Michael Haneke både en Oscar og en Golden Globe for bedste udenlandske film, to yderst prestigefyldte priser, hvilket utvivlsomt tilfører en stor mængde kulturel kapital til filmen.

⁸⁰ Valck, *Film Festivals*, s. 133

⁸¹ Valck, *Film Festivals*, s. 161

⁸² Valck, *Film Festivals*, s. 151

⁸³ Valck, *Film Festivals*, s. 150

Den tidligere festivaldirektør for BAFICI, Quintín (Eduardo Antín) mener at, “In fact, it’s unusual for a film in Cannes, even a winner, to make money unless a studio takes an interest in distributing it.”⁸⁴ Dette er tilfældet for alle tre study cases, som vandt Guldpalmen på Cannes, men som også blev distribueret videre internationalt efter festivalens afslutning. Hvilket kan kobles til Bourdieus teori om, at kapitalformer kan oversættes til andre, i dette tilfælde kulturel kapital til økonomisk kapital. Gevinsten af den videre distribution kan ses i den samlede indtjening, hvilket også tjener formål for sammenligning filmene imellem. I denne sammenligning af økonomisk kapital ligger *Amour* langt foran de to andre film med en indtjening på 19.839.492 USD, efterfulgt af *La Vie d’Adèle* med 7.379.806 USD og til sidst *Winter Sleep* med 3.798.385 USD. Dog er denne sammenligning ikke helt mulig at gøre fyldestgørende, da informationen om *Winter Sleeps* indtjening fra Box Office Mojo var mangelfuld og ufuldstændig. Havde man det fulde beløb, kunne man jo forestille sig, at det kunne nærme sig *La Vie d’Adèle*, men nok ikke med helt samme mængde. Så derfor kan man stadig konkludere, at *Amour* har haft størst succes med at tjene på sin kulturelle kapital, som den har akkumuleret undervejs på visninger på filmfestivaler og omtale i medierne.

Cannes International Film Festival, ligeså vel som mange andre store festivaler, kræver retten til verdens første premiere af filmene, som er udvalgt til deres konkurrencer. Derfor er præmissen for denne analyse, at alle resultater filmene har opnået i deres forløb rundt i filmfestivaler, medier og biografier har en direkte årsag og virkning-effekt i relation til Cannes. Dermed kan Cannes og den prestigefyldte Palme d’Or pris ses som et springbræt for filmene til større opmærksomhed og større succes. Min analyse viser, at alle har lykkedes at have et prisfyldt festivalliv efter Cannes, og at akkumuleringen af kulturel kapital har kunne omsættes til økonomisk. Resultatet viser dog også et mangfoldigt og blandet billede af antal og type af priser, positiv og negativ mediedækning samt spredningen af filmen i antal distributører i forskellige lande og den efterfølgende indtjening. Selvom tilgængelig information om *Winter Sleep* har været mangelfuld, kan det stadig fastslås, at *Amour* og *La Vie d’Adèle* har haft større succes, økonomisk og kulturelt værdimæssigt.

I det store hele, kan man også betragte filmenes samlede opnåede værdi, ikke blot som kulturel og økonomisk kapital, men også som symbolsk kapital, hvilket Bourdieu definerer som en slags overordnet kapitalform, som de andre kapitalformer kan omdannes til, når de opfattes legitime på en specifik arena, i dette tilfælde på filmfestivalen. Filmenes symbolske kapital repræsenterer derved deres prestige og ry opnået via deltagelse på filmfestivalen og dertil samling af priser,

⁸⁴ Quinín, ”The Festival Galaxy” i *Dekalog 3: On Film Festivals*, red. Porton, s. 51

distributionsaftaler og omtale. Så gentagelsesvis kan man ud fra min analyse hævde, at *Amour* og *La Vie d'Adèle* i sidste ende erhvervede sig større mængde symbolsk kapital end *Winter Sleep*.

10. Diskussion af filmfestivalens betydning og relevans

Hvis man skal forsøge at opsummere filmfestivalens ypperste og vigtigste rolle, må det være at fremme og eksponere film. Filmfestivalerne startede ud som fremvisning og platform for et lands gældende kulturel identitet og en stolthed, der skulle promoveres. Selvom filmfestivalens oprindelse er præget af politiske grundlag, såsom Mussolinis indflydelse på Venedig Film Festival, eller de europæiske landes behov for en kulturel oprejsning efter Anden Verdenskrig, har filmen aldrig været sekundær i sammenhængen. Man kan argumentere for, at filmen blot var et værktøj, et middel for at fremvise og skabe en stærkere kulturel identitet for nationer, men i sidste ende var filmene det endelige fokus. I og med, at netværket af internationale filmfestivaler er ekspanderet i utrolig fart over de seneste år, har betydningen og vægten af filmfestivalernes kulturelle værdi øget. Mange produktionsselskaber og filmskabere planlægger deres produktioner efter de store filmfestivalers kalender, det er vigtigt at blive færdig i tide, så det kan sendes ind og muligvis blive udvalgt til visning og konkurrence. Samtidigt gør resten af branchen sig klar til at sælge, købe, distribuere, snakke og skrive om filmene, som bliver vist, og særligt om dem, der vinder. Jeg ønsker med dette afsnit at fremhæve forskellige aspekter af filmfestivalens påvirkning på filmen, positivt såvel som eventuelt negativt.

Hvis man først og fremmest ser på filmfestivalens udvidelse og udvikling i forhold til dens forhenværende rolle, som burde være relevant i dag. Altså, filmfestivalen som fortæller for filmen, filmkunst og fokus på kulturel værdi fremfør økonomisk. Som Marijke De Valck formulerer det: "The film festival worked with a logic that fundamentally differed from that of the economically-dominated Hollywood agenda. Films were not treated as mass-produced commodities, but as national accomplishments; as conveyors of cultural identity; as art and as unique artistic creations."⁸⁵ Filmfestivalerne var i begyndelsen primært et europæisk fænomen og stod i kontrast til Hollywood med deres maskineri af glamour og penge. Sidenhen er dette fokus på det kunstnerlige produkt og filmskabere som auteurs blevet forstærket i filmfestivalens verden med ændringer i 60erne og 70erne.

Men er festivalerne så anderledes end Hollywood i dag? Store festivaler som Cannes og Toronto har udviklet sideløbende markeder – for branchen handler det ligeså meget om salg og indtjening

⁸⁵ Valck, *Film Festivals*, s. 24

som kulturel værdi og kunstnerlighed. Forskellen ligger blot i, hvilken type af produkt de sælger, hvilket lægger nærmere den europæiske filmkulturelle tradition end den amerikanske, men forholdet til filmen har ændret sig. Filmene, som vises på festivalerne, betragtes stadig som kunst, men har fået et større pres fra salgsgenter og distributører til også at være en vare, som kan sælges og købes. Derudover kan salgsgenter og distributørers magt over festivalfilms kommercielle skæbner i dag sammenlignes med Hollywoods forretningsmodeller, hvor distributører har stor magt.⁸⁶ For eksempel, var det interessant at høre, om den tyrkiske instruktør Nuri Bilge Ceylan, som har holdt et stringent og poetisk billedsprog og stil gennem alle sine film, som vinder forskellige priser på Cannes, på samme tid også skal forholde sig til distributørers holdning til titlen på *Winter Sleep*, at han skal kæmpe for at holde sin vision og aktivt vælge at være ligeglad for salgspotentialet i hans valg af filmtitel. Hvis etablerede instruktører som ham, stilles overfor disse dilemmaer, kan man blot spekulere over, hvordan nye og unge filmskabere skal holde fast i deres kunstnerlige ambitioner, som de håbefuldt kan blive respekteret for på en filmfestivaler, der skal være forkæmper for filmkunsten, men som samtidig skaber rum for store filmmarkeder. Det er i høj grad værd at fremhæve denne dualitet, som filmfestivalerne i dag er trådt ind i, værende en splittet platform for filmen som kunst, og filmen som vare. Hvilket også reflekteres i min analyse af fremkomsten af kulturel kapital hos filmene *Amour*, *La Vie d'Adèle* og *Winter Sleep*. Jeg forsøger at skabe parametre for at måle kulturel kapital gennem festivalens status, selve hovedprisens status og følgerne af vinde denne; andre priser, presseomtale, distributionsaftaler og indtjening. Dermed kan det ses hvor tæt knyttet kommercialisme, kapitalisme og kunstbegrebet er i festivalens univers, i og med jeg ser på filmene som en vare og som kunst.

Hvad betyder det egentlig at være en fortaler, når man argumenterer for, at filmfestivaler skal være fortaler for filmen? Et aspekt af dette, er filmfestivalen som et filmkulturel event; en festlig begivenhed, hvor forskellige film vises, gerne for et offentligt publikum. Det giver folk mulighed for at samles om en fælles interesse, nemlig film, men også chancen for at se film, der ellers ikke var blevet vist i det gældende område. På denne måde kan filmfestivaler fungere som en alternativt distributionskanal, både i selve visningerne, men også i eksponeringen af visse film, som kan føre til videre distribution. Dette ses for eksempel med *Amour*, *La Vie d'Adèle* og *Winter Sleeps* adskillige visninger på filmfestivaler og videre distributionsaftaler efter deres eksponering på Cannes. Filmforskeren Dina Iordanova har dog et mere kritisk blik på filmfestivalens formåen, hun udtrykker: "Festivals were not bringing cinema closer to the people. On the contrary, they were

⁸⁶ Elsaesser, "Film Festival Networks..." i *The Film Festival Reader*, red. Iordanova, s. 81

encapsulating and isolating it, shielding it from wider audiences, and thus effectively shrinking all chances of proper exposure.”⁸⁷ Man kan undre sig over denne udtalelse, når man anser filmfestivalen som dette vellykkede eksempel på alternativ distribution. Her får smalle og anderledes film plads til at blive set, de rejser fra den ene festival til den anden og får et kommercielt liv i filmfestivalernes kredsløb, som de muligvis ikke havde haft udenfor denne lukkede verden. Argumentet imod det positive aspekt af dette, er netop det faktum, at filmfestivaler i høj grad er lukkede. Først og fremmest lukkede for et offentligt publikum i mange tilfælde, visse store festivaler har et strengt akkrediteringssystem for journalister og branchefolk og er derudover lukkede for offentligheden. Dette kan være med til at skabe et elitistisk univers, som jeg mener, kan være både fremmede og skadende for filmene, som vises der. Fremmede i den forstand, at hvis man lykkes og har succes i en elitær verden, såsom Cannes, der af mange betragtes som den mest prestigefyldte filmfestival, så kan man få utrolig meget ud af det, både i kulturelle og økonomiske henseender. Men bristen af denne elitisme har to sider; for det første kan det virke fremmedgørende for den almene biografgænger, som ikke er så bekendt med europæiske auteurs eller mere udfordrende film. Den almene tilskuer vil dermed føle sig udelukket fra denne verden, som er defineret af en filmkulturel elite og deres normer for hvad der udgør en god eller dårlig film, og vil derfor ikke være fristet til at se ”en svær tilgængelig festivalfilm”. På samme måde som et sæt af palmeblade på en filmplakat kan lokke et specifikt segment til sig, kan det skræmme helt andre væk fra filmen. En anden brist af elitismen hører til samme aspekt og til Iordanovas udtalelse, fordi festivalerne isolerer dermed filmene og skaber ikke et grobund for stor eksponering for et større publikum. På denne måde, gennem at følge den filmkulturelle elite, som råder over filmfestivalerne, og deres regelsæt, kan filmskabere blive fanget i en kulturel ghetto, hvor de er så afhængige af denne festivalprestige og kulturelle kapital, at det definerer deres film og bliver det eneste, de får ud af det.⁸⁸ Hermed argumenterer man for, at man som filmskaber ønsker mere end kulturel kapital, at man ønsker en indtjening og økonomisk stabilitet. Paradoksalt nok, flyttes fokus dermed fra filmen som kunst til filmen som vare, som jeg tidligere løftede frem som at være en negativ slagside til festivalernes udvikling. Dog må man formode, at den ideelle verden for fremgangen af filmkultur burde være tildelingen af kulturel kapital og prestige til talentfulde filmfolk, men også en økonomisk gevinst, så de dermed har mulighed for at skabe flere gode film i fremtiden. Dermed kan

⁸⁷ Dina Iordanova, ”Introduction” i *The Film Festival Reader*, red. Dina Iordanova, St Andrews Film Studies, Scotland: St Andrews 2013, s. 1

⁸⁸ Valck, *Film Festivals*, s. 208

denne kulturelle ghetto og det at være defineret af kulturel kapital knapt være en positiv konsekvens af filmfestivalen.

Hvis man ser på mine tre study cases og deres resultater efter at opnået værdimæssig kulturel succes på Cannes gennem at vinde Guldpalmen, giver det umiddelbart et positivt billede af filmfestivalens påvirkning. Både *Amour* og *La Vie d'Adèle* gik derefter hen for at vinde adskillige priser, videre distribution i mange lande og en god indtjening på billetsalg. Trods mangelfuld information for *Winter Sleep*, kan den stadig betragtes som et mindre vellykket eksempel på en festivalfilm, som har haft medvind på den filmkulturelle arena, og hvis filmskaber har opnået respekt indenfor dette specifikke felt, men som ikke har haft samme succes og lette overgang til det kommercielle marked. Man kan derfor spekulere om, *Winter Sleep* kunne have nået ud til flere mennesker, hvis den havde haft en anden vej til sit publikum og havde undgået filmfestivalerne. Eller om man på den anden side, kan se filmfestivalernes visningsmuligheder som de mest optimale for en specifik gren af filmkulturen. På den ene side, fungerer filmfestivaler som et funktionel platform, hvor alternative film fra hele verden får en plads, hvilket er positivt og fremmende for diversiteten af filmkultur. På den anden side, medfølger denne plads på filmfestival en betingelse, nemlig eksklusiviteten af premieren. Filmfestivaler, især de store A-festivaler, kræver at have verdenspremierer på filmene, som vises og konkurrerer på festivalen, og dermed indgår alle filmfestivaler i spillet om at få fat på filmene først. Denne kamp for premieren og de restriktive regler for gældende visninger i andre lande inden festivalvisningen, kan ses som en forhindring for filmskabere, i hvert fald i målet om at sprede deres filmen til størst muligt publikum.

Positivt set, er denne eksklusivitet og prestige, som omkredser filmfestivalens miljø med at tiltrække folk til at se film, der nok alligevel ikke havde haft den store kommercielle succes i biograferne. Derfor mangler filmfestivaler, som er åbne for offentligheden, sjældent et publikum. Dette er drevet frem af eksklusiviteten af filmene, men også i høj grad fordi filmfestivaler tilhører traditionen af eventkultur, hvor det ekstraordinære i selve begivenheden og det sociale aspekt kan fylde mere end selve indholdet.⁸⁹ Derved er filmfestivalen på den ene side et utroligt velfungerende og uundværligt element for filmkultur, men på den anden side et magtfuldt system, hvis regler former filmens fremtid – filmfestivalen både åbner og lukker døre for filmen og dens skaber.

Forudsætningerne for forståelsen af filmfestivalens muligheder og funktion er dybt forankret i det kulturanalytiske perspektiv. Kulturanalysen fungerer som en slags modpol til det at betragte filmen som tekst, man kan analysere og vurdere ud fra tematik, produktion og æstetik. Gennem at

⁸⁹ Quinin, "The Festival Galaxy" i *Dekalog 3: On Film Festivals*, red. Porton, s. 42-43

se filmen som et kulturelt produkt og sætte den i kontekst af filmkulturen, i dette tilfælde er filmfestivalen repræsentativ for filmkulturen, kan man hermed forstå og fremhæve tendenser, adfærd og ikke mindst konsekvenser, som kulturen producerer. Det er dette bredere perspektiv indenfor filmvidenskab og kulturelle studier, som denne opgave tilhører og viser dermed kulturanalysens anvendelse og plads i den filmvidenskabelige forskning.

11. Sammenfatning

Formålet med denne opgave var at undersøge omfanget af filmfestivalens påvirkning ved at tage et blik på filmfestivalens mange aspekter, dens betydning for en films kulturelle kapital samt diskutere dens rolle og relevans i dag.

Filmfestivalen er en temporær, festlighed begivenhed der fejrer filmen ved at sætte den i en kontekst af visninger, diskussioner, pressekonferencer, konkurrencer og dertilhørende ceremonier. Startskuddet for festivalens historie var stiftelsen af Venedig Film Festival i 1932, sidenhen Cannes i 1946 og Berlin i 1952. Adskillige filmfestivaler blev stiftet mellem disse store, men klassifikationen af A-festivaler har fastslået deres status og betydning i filmfestivalernes kredsløb, derfor har jeg valgt at fremhæve disse som eksempler på filmfestivalens historiske udvikling. Der var mange grundlag for at stifte filmfestivaler; politiske, kulturelle og økonomiske. Sidenhen har filmfestivalen været gennem ændringer i form og struktur, både i forhold til tematisk programsætning, ansøgnings- og udvælgelsesprocessen af filmene samt stiftelsen af filmmarkeder.

For hvert skridt filmen tager på filmfestivalens vej øges filmens kulturelle værdi. Gennem at anvende den franske sociolog Pierre Bourdieus teori om kapitalformer, særligt kulturel og økonomisk kapital har jeg kunne analysere og vise, hvordan det at vinde Guldpalmen på Cannes Film Festival kan have stor betydning for en film. Sammenligningen af de sidste tre års Guldpalmevindere giver både et sammenhængende og ujævnt billede. Alle tre film har efter Cannes vundet andre priser, er blevet distribueret videre til andre lande og dermed fået en indtjening på billetsalg. Trods den mangelfulde tilgang til information om *Winter Sleep*, er det dog tydeligt, at både *Amour* og *La Vie d'Adèle* klarede sig betydeligt bedre på alle tre parametre; antal vundne priser, antal distributører og indtjening. Begge film var gennem en større omgang af presseomtale, af forskellige årsager, men opmærksomheden var større, hvilket muligvis kan have haft betydning for filmenes videre spredning og interesse.

Filmfestivalens rolle i dag er i højere grad splittet mellem kunst og kommercialisme. Filmfestivalerne har bibeholdt den grundlæggende tanke om filmen som kunstværk og filmen som

et kulturelt produkt, der stolt skal vises frem for branchen og publikum. Dernæst kan filmene deltage i prestigefyldte konkurrencer, hvor en international jury bedømmer og bestemmer, hvem der skal vinde de forskellige priser. Instruktørerne bliver stadig betragtet som kunstnere eller auteurs og bliver hyldet for deres indsats. Men vælger man at deltage i en filmfestival, skal selvsamme filmskabere forholde sig til filmfestivalernes krav om premiererettigheder, distributører og salgsgenters holdninger til filmens marketingsstrategi samt håbe at distributører fra andre lande vil få øjnene op for filmen, for eksempel via videre salg på filmmarkederne. Dermed trykker filmfestivalerne på mange knapper samtidigt og skaber et regelbundet system, som ikke kun står til gavn for filmen. Et elitistisk og kulturelt felt, som filmfestivalen repræsenterer, indbyder til status, prestige og respekt, men lukker også et segment af folk ude og eliminerer dermed en potentiel målgruppe for filmen. Filmfestivalen er dermed et organiseret og rituelt system, som både tjener et filmkulturelt samt kapitalistisk formål.

12. Litteratur- og kildefortegnelse

Filmoversigt:

Originaltitel: *Amour*

Produktionselskab: Les Films du Losange, X-Filme Creative Pool og Wega Film

Produktionsland: Frankrig, Tyskland og Østrig

Producent: Stefan Arndt, Veit Heiduschka, Michael Katz og Margaret Ménégoz

Premiere år: 2012

Instruktør: Michael Haneke

Manuskript: Michael Haneke

Fotograf: Darius Khondji

Klip: Nadine Muse og Monika Willi

Originalmusik: Cecile Lenoir

Skuespillere: Emmanuelle Riva (Anne), Jean-Louis Trintignant (Georges)

Originaltitel: *La vie d'Adèle – Chapitres 1 et 2*

Produktionselskab: Quat'sous Films og Wild Bunch

Produktionsland: Frankrig, Belgien og Spanien

Producent: Brahim Chioua, Abdellatif Kechiche og Vincent Maraval

Premiere år: 2013

Instruktør: Abdellatif Kechiche

Manuskript: Abdellatif Kechiche og Ghalia Lacroix

Fotograf: Sofian El Fani

Klip: Sophie Brunet, Ghalia Lacroix, Albertine Lastera, Jean-Marie Lengelle og Camille Toubkis

Originalmusik: Jean-Paul Hurier

Skuespillere: Adèle Exarchopoulos (Adèle), Léa Seydoux (Emma)

Originaltitel: *Kis Uykusu*

Produktionselskab: Zeynofilm, Bredok Filmproduction, Memento Films Production og Imaj

Produktionsland: Tyrkiet, Frankrig og Tyskland

Producent: Zeynep Ozbatur Atakan

Premiere år: 2014

Instruktør: Nuri Bilge Ceylan

Manuskript: Ebru Ceylan og Nuri Bilge Ceylan

Fotograf: Gökhan Tiryaki

Klip: Nuri Bilge Ceylan og Bora Göksingöl

Originalmusik: n/a

Skuespillere: Haluk Bilginer (Aydin), Melisa Sözen (Nihal), Demet Akbag (Necla)

Trykte kilder:

Andersen, Heine & Kaspersen, Lars Bo (red.), *Klassisk og moderne samfundsteori*, 4. oplag, 4. udgave, København: Hans Reitzels Forlag 2007

Dayan, Daniel, "Looking for Sundance. The Social Construction of a Film Festival" i *The Film Festival Reader*, red. Dina Iordanova, St Andrews Film Studies, Scotland: St Andrews 2013

Elsaesser, Thomas, "Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe" i *The Film Festival Reader*, red. Dina Iordanova, St Andrews Film Studies, Scotland: St Andrews 2013

Frederikke Guldborg Larsen, FIVK01

Iordanova, Dina, "Introduction" i *The Film Festival Reader*, red. Dina Iordanova, St Andrews Film Studies, Scotland: St Andrews 2013

Iordanova, Dina, "The Film Festival Circuit" i *The Film Festival Reader*, red. Dina Iordanova, St Andrews Film Studies, Scotland: St Andrews 2013

Peranson, Mark, "First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals" i *Dekalog 3: On Film Festivals*, red. Richard Porton, London: Wallflower Press 2009

Priour, Annick & Sestoft, Carsten, *Pierre Bourdieu: en introduktion*, 1. udgave, 1. oplag., København: Hans Reitzel 2006

Quinín, "The Festival Galaxy" i *Dekalog 3: On Film Festivals*, red. Richard Porton, London: Wallflower Press 2009

Stringer, Julian, "Regarding Film Festivals: Introduction" i *The Film Festival Reader*, red. Dina Iordanova, St Andrews Film Studies, Scotland: St Andrews 2013

Valck, Marijke De, *Film Festivals: from European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2007

Wilken, Lianne, *Pierre Bourdieu*, 1. udgave, Roskilde Universitetsforlag 2006

Willemen, Paul, "On Pesaro" i *The Film Festival Reader*, red. Dina Iordanova, St Andrews Film Studies, Scotland: St Andrews 2013

Wong, Cindy H., *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*, New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press 2011

Utrykte kilder:

Andersen, Marie, ”Skuespillere langer ud efter Adèle-instruktør”, *Filmmagasinet Ekko*, 11. september 2013, <http://www.ekkofilm.dk/artikler/skuespillere-langer-ud-efter-adele-instruktør/> - hentet 2015-05-04

Best, Steven, *Culture Turn*, Blackwell Encyclopedia of Sociology, Blackwell Publishing 2007, Blackwell Reference Online – hentet 21. april 2015

Box Office Mojo, Amour, <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=amour.htm> - hentet 2015-05-04

Box Office Mojo, Blue Is the Warmest Color, <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=bluewarm.htm> - hentet 2015-05-04

Box Office Mojo, Winter Sleep, http://www.boxofficemojo.com/movies/intl/?page=&wk=2014W42&id=_fKISUYKUSUWINTER01 - hentet 2015-05-04

Bradshaw, Peter, ”Nuri Bilge Ceylan on Winter Sleep: ‘I don't like comedies – I don't like to laugh’”, *The Guardian*, 13. november 2014, <http://www.theguardian.com/film/2014/nov/13/nuri-bilge-ceylan-winter-sleep-we-are-not-eating-sugar-in-life-all-the-time> - hentet 2015-05-04

Camera Film, GrandTeatret, <http://www.camerafilm.dk/filmdistribution> - hentet 2015-05-04

Chang, Justin, ”CANNES: ‘Winter Sleep’ Wins Palme d’Or”, *Variety*, 27. maj 2014, <http://variety.com/2014/film/news/winter-sleep-wins-palme-dor-cannes-1201191262/> - hentet 2015-05-04

Conrad, Peter, ” Michael Haneke: There's no easy way to say this...”, *The Guardian*, 4. november 2012, <http://www.theguardian.com/film/2012/nov/04/michael-haneke-amour-director-interview> - hentet 2015-04-28

Dargis, Manohla, "'Amour,' a Wrenching Love Story, Wins at Cannes", *The New York Times*, 27. maj 2012, http://www.nytimes.com/2012/05/28/movies/amour-by-michael-haneke-wins-palme-dor-at-cannes.html?_r=1 - hentet 2015-04-28

Dargis, Manohla, "Story of Young Woman's Awakening Is Top Winner", *The New York Times*, 26. maj 2013, <http://www.nytimes.com/2013/05/27/movies/blue-is-the-warmest-color-wins-palme-dor-at-cannes.html> - hentet 2015-05-04

Internet Movie Database, *Amour* (2012) Awards, http://www.imdb.com/title/tt1602620/awards?ref_=tt_ql_4 - hentet 2015-05-04

Internet Movie Database, *Amour* (2012) Overview, <http://www.imdb.com/title/tt1602620/combined> - hentet 2015-05-04

Internet Movie Database, *La Vie d'Adèle* (2013) Awards, <http://www.imdb.com/title/tt2278871/awards> - hentet 2015-05-04

Internet Movie Database, *La Vie d'Adèle* (2013) Overview, <http://www.imdb.com/title/tt2278871/combined> - hentet 2015-05-04

Internet Movie Database, *Winter Sleep* (2014) Awards, <http://www.imdb.com/title/tt2758880/awards> - hentet 2015-05-04

Internet Movie Database, *Winter Sleep* (2014) Overview, <http://www.imdb.com/title/tt2758880/combined> - hentet 2015-05-04

Jagernauth, Kevin, "Cannes Hit 'Blue Is The Warmest Color' Sets Fall Release Date, Academy Won't Bend Rules To Allow Oscar Consideration", *Indiewire*, 17. juli 2013, <http://blogs.indiewire.com/theplaylist/cannes-hit-blue-is-the-warmest-color-sets-fall-release-date-academy-wont-bend-rules-to-allow-oscar-consideration-20130717> - hentet 2015-05-04

Kenigsberg, Ben, "Nuri Bilge Ceylan's "Winter Sleep" takes Palme d'Or", *Roger Ebert*, 24. maj 2014, <http://www.rogerebert.com/cannes/nuri-bilge-ceylans-winter-sleep-takes-palme-dor> - hentet 2015-05-04

Pond, Steve, "Cannes 2012: Michael Haneke's 'Amour' Wins Palme d'Or", *The Wrap*, 27. maj 2012, <http://www.thewrap.com/movies/column-post/cannes-2012-michael-haneke-amour-wins-palme-dor-41756/> - hentet 2015-04-28

Sciolino, Elaine, "Darling of Cannes Now at Center of Storm", *The New York Times*, 5. juni 2013, http://www.nytimes.com/2013/06/06/movies/julie-maroh-author-of-blue-novel-criticizes-film.html?_r=1 - hentet 2015-05-04

Shoard, Catherine, "Cannes 2012: Michael Haneke wins second Palme d'Or for Amour", *The Guardian*, 27. maj 2012, <http://www.theguardian.com/film/2012/may/27/cannes-palme-haneke-amour> - hentet 2015-04-28

Taubin, Amy, *Masculin Féminin*, Film Comment 49, nr. 4, 48-51, 2013 – hentet 4. maj 2015

uniFrance Films, Winter Sleep (2013), <http://en.unifrance.org/movie/36867/winter-sleep> - hentet 2015-05-04