

Produktionen

af

Lykken er en underlig fisk

Kaare Schmidt har fulgt tilblivelsen af Linda Wendels seneste film og beretter inside-historien, som naturligvis giver anledning til overvejelser om arbejdsforholdene og kunstens vilkår i dansk film

Det var en mørk og stormfuld nat – i november, i Hanstholm.

Skuespillerne er blåfrosne i deres lette sommertøj. Teknikerne har brugt timer på at få trukket strøm fra fyrtårnet og få rigget projektører til i alle grusvejens lygtepæle, hvis svage lys ellers ville forsvinde i mørket. Holdet er i overlevelsestøj, for filmen skal indspilles med de farver og den stemning, som vejret giver i det sene efterår på den forblæste jyske vestkyst.

Det er en mørk og stormfuld nat – oppe på lærredet, knapt et år efter, i september, i København. Filmen åbner med kutterne, der side om side overdænges af skumsprøjtet fra søerne, som knuses mod molens betonklodser. Filmen selv mødes også af en strid modvind: Besøgstallet er 3.400 på premierebiografen, og efter en uge er filmen taget af plakaten.

– Jeg har lavet den, fordi jeg selv har brug for sådan en film. Jeg er typisk normaldansker, så jeg tror, mange har brug for den. Jeg laver film for mig selv og dermed for alle. Siger filmens instruktør Linda Wendel.

– Selvfølgelig regner vi da med, at filmen vil spille sig hjem. Sagde producer Mads Egmont Christensen under optagelserne. Af budgettet på 8,2 mio. kr. dækker Filminstituttet de 6,5, forsalg til TV 0,7 og Metronome den resterende million. Tilskuertallet på ca. en million for omkring ti danske premierefilm på et år giver gennemsnitligt 100.000 billetter pr. film, hvor der som tommelfingerregel regnes med, at ti kroner pr. billet når tilbage til producenten. Altså en million.

De 34.000 fra premierebiografen dækker løn til skuespilleren Pelle Koppel, som har en af de mindre roller.



af Kaare Schmidt

Planen

Et år før hin blæsende nat i Hanstholm, november 1987, lå synopsen klar, en tre siders beskrivelse af ideen og karakteristik af personerne. Ideen går længere tilbage. Tilbage til Lindas tid på Filmskolen, hvor den i 1984 var blevet til afgangsfilm, hvis ikke location-optagelserne havde været for dyre. I lige linie var i stedet henlagt til et klondikesk skrotmiljø, hvor Lene Tiemroth og Stine Bierlich som mor og datter tyranniseres af Jens Okking. *Ballerup Boulevard* har lignende personer, spillet af Helle Hertz, Stine Bierlich og Morten Grundwald, i et mere typisk parcelhusdansk miljø og med et mildere lys over landskabet. Og børneTVserien *Da Lotte blev usynlig*

gennemspiller mor/datter forholdet med eventyrets fantasifuldhed.

Bal-Boul og Lotte blev til på opfostring fra hhv. FI-konsulent Ida Zeruneith og Morten Arnfred. 'De var mere håndværksmæssige', siger Linda, 'Lykken er en underlig fisk' er mere mig som instruktør, den er mere alvorlig. De tre film danner en trilogi, og så er det slut. Herefter skal det dreje sig om voksne, en kærlighedsfilm, noget sensuelt. Det tematiske fællesskab i filmene er lidt tilfældigt. Ideen til *Lykken* opstod ikke som en historie men er inspireret af tre billeder, jeg havde i hovedet: en Mercedes foran et fyrtårn, natstemning, stævnemøde; en fiskebutik ude ved vandet, helt yderst på molen; og båndet med fisk, der kører hele tiden. Det er filmen bygget over.

I januar 88 tog Linda på biltur langs vestkysten for at finde stedet, der svare-

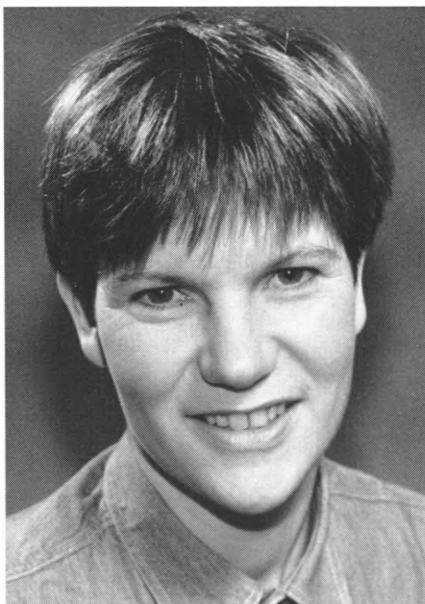
de til billederne. FI-konsulent Kirsten Rask var positiv og i marts blev bevilget treatment-støtte på 15.000 kr. Dagen efter blev treatment'et afleveret – 'jeg venter ikke på disse afgørelser men skriver bare' – og da manuskriptstøtten på 30.000 kr. fulgte to måneder efter, lå manuskriptet der et par dage senere. Så gjaldt det om at finde et budget til at matche billederne.

Metronome, der også havde produceret *Bal-Boul*, var blevet involveret i januar ved daværende producer Tivi Magnusson. Da han blev chef for DRs importafdeling, TV-International, gik projektet videre til Mads Egmont Christensen. I juni gik Linda og Mads i gang med produktionsplanen og en nærmere diskussion af manuskriptet, som også blev kommenteret af to manuskriptkonsulenter, Søren Ulrik Thomsen og Kirsten Thorup. Ændringerne fra første udkast til det tredje og endelige er dog få, nogle komplikationer i personernes indbyrdes forhold er fjernet.

Planen omfatter tilrettelæggelse af optagelserne på location og i studiet, indkvartering, transport, bespisning, ledige studiefaciliteter, leje af udstyr m.v., hvor tidspunktet må ligge fast for også at kunne hyre produktionshold og skuespillere. Og som proceduren er i forholdet mellem producent og FI, må alt være aftalt, før man ved om FI faktisk støtter. Kirsten Rask kunne i første omgang kun finde 5 mio men var kommet op på anslået 5,5, da hun i august indstillede til bestyrelsen at yde 212.000 i projektudviklingsstøtte, hvilket bl.a. dækker udarbejdelse af forslag til budget, produktionsplan og finansieringsplan med fordeling af det private og Fls indskud. De 5,5 skyldtes lavvande i Fls kasse og konsulentens forsigtighed. Hun havde, som hun sagde, afsat mere til *Varmemesteren* og *verdenssituationen** og *Århus by night*, 'men da var jeg mere grøn'.

Tolv mio kr. ville have været realistisk, mener indspilningsleder Marianne Moritzen: Tolv ugers optagelser – heraf 6 uger i Hanstholm – a gennemsnitligt 100.000 kr. pr. dag = 8,4 mio plus 2,6 til efterproduktion og én mio til øvrige udgifter. Støtten blev hevet op på de 6,5, og DRs og TV2s oprindelige bud på 500.000 for TV-rettighederne blev forøget med de nødvendige 200.000 af Tivi Magnusson mod DRs forkøbsret til næste Metronome-film på samme vilkår. Linda måtte til gengæld barbere en mio ud af sin plan, så Metronomes investering kunne holdes på den million, som

* Søren Kragh Jacobsens nu skrinlagte projekt, der skulle have været optaget på Island og drejede sig om varmemesteren i det hus, hvor Reagan og Gorbatsjov mødtes.



Linda Wendel. S. 11 Sebastian di Lucci og Stine Bierlich i Hanstholm.

gav det budget på 8,2, som Mads fandt realistisk.

Kompromiset blev ni ugers optagelser: fire ugers location i Hanstholm og én i København samt fire uger i studiet. Der blev ikke ændret i manuskriptet – 'men en så stram plan har en psykologisk virkning', siger Linda, 'man er bagud fra starten. Nogle scener ville jeg have løst i seks indstillinger og gjorde det i fire. Vi klarede det, bl.a. i kraft af et stort forarbejde. Jeg tror ikke, man på forhånd kan vide alt om, hvordan tingene skal laves. Jeg planlægger en scene i overskrifter men ikke i indstillinger, de bestemmes fra dag til dag. Hvis jeg ikke havde haft så god en fotograf, ville jeg have lavet en storyboard med skitser over kameraopstillingen, men her sagde jeg, hvad jeg ville have, og så fandt han ud af hvordan. Jeg ved, hvad jeg vil opnå, og overblikket giver plads til nye ideer undervejs, trods tidspresset'.

Tidspresset var ikke kun økonomisk betinget men skyldtes også den sene start på optagelserne, som ikke gav plads til forlængelse. Optagelserne måtte være afsluttet 22. december, da man ellers løb ind i juleferiens afbræk, hvor det ville være meningsløst spild af penge at sætte hele produktionen i venteposition. Mads ville gerne have udsat produktionsstarten til efter nytår, fordi Lisbet Dahl først var ledig på det tidspunkt. Linda havde skrevet rollen som moderen med Lisbet Dahl i tankerne, og hun var begejstret for den, men Linda brændte efter at komme i gang.

Bortset fra Stine Bierlich, som ligeledes fra idéfasen var udset til Mias rolle,

var der til de øvrige roller forskellige ønsker og forslag, hvor skuespillernes andre engagementer kom i vejen, som det altid sker i forproduktionens casting. Under optagelserne måtte Ole Ernst frem og tilbage i taxi fra Randers, hvor han optrådte om aftenen. Også fotografen var en anden end den oprindeligt planlagte. På den måde spiller en masse tilfældigheder ind, hvor det kan være svært at vurdere, om de vil få afgørende indflydelse på projektet. Når man ser den færdige film, smelter skuespillerne sammen med rollerne på en måde, så tilskueren næppe tænker på, hvad en anden skuespiller kunne have gjort.

Som det sidste var teknikerkontrakterne i hus 3. oktober. Hver enkelt person, hver enkelt post, skrives ud på hver sin kalkulationsblanket til FI, som kontrollerer det forud for bestyrelsens endelige beslutning. Den faldt 11. oktober, tre uger efter det planlagte starttidspunkt. Og et par uger efter var optagelserne i gang. 'Alt var klappet og klart', siger Linda, 'og der koncentrerer en masse energi, når man ved, at nu er vi lige ved at gå i gang. Den energi er uvurderlig.' Samtidig kan det dog også gøre det hele noget hasarderet, idet forberedelserne tilpasses Institutets procedure og dermed finansieringens knald eller fald. Når udenlandske film kan være år på forberedelsesstadiet, skyldes det ikke kun finansieringen men også den tid, man giver sig bagefter for at sikre, at personsammensætningen nu også er den optimale, at manuskriptet nu også passer til de praktiske ændringer, osv. Linda og Mads er enige om, at en FI-afgørelse f.eks. 4-5 måneder i forvejen ville kunne forbedre planlægningen væsentligt, med tid for alle til at få snakket sammen, så det går nemmere og mere effektivt, når kameraerne ruller.

Kamera. Værsgo!

På danske film holdes ikke læseprøver med skuespillerne, før optagelserne starter. Der er ikke penge til det – skuespillerne skal naturligvis lønnes – men derved overlades de til at arbejde med rollen hovedsageligt alene. Og det har de måske ikke tid eller lyst til, f.eks. hvis de kommer direkte fra et andet engagement. Så møder de til optagelserne uden meget mere end kendskab til manuskriptet, dvs. handlingsforløbet og dialog. Selve rollerne formes således på stedet, i den enkelte optagelses fragment af helheden, mens lyset sættes, kameraet indstilles og praktiske problemer løses. På *Lykken* blev holdt to møder forud, hvor Linda fremlagde sine intentioner, og rollerne blev diskuteret – men altså ikke prøvet.

Når Stine Bierlich var let at arbejde med, er det nok fordi rollen var skrevet til hende, og fordi hun som 'naturtalent' er god til at improvisere. 'Men især garvede skuespillere er svære at gøre trygge, så de folder sig ud. Hvis en replik ikke lige fungerer, er det lettere at hævde, at den kan man ikke sige. På den måde afprøver de instruktøren. Vil man holde en indstilling længe, kan det være svært at få skuespillerne til at tro på situationen – 'hvad skal jeg så gøre?'. Som instruktør må man være dominerende og meget ublüfærdig. Jeg tager gerne den kamp, for det giver noget i sidste ende'. Linda fik kamp. Ole Ernst var ikke til at styre på ti tønder land, og Helle Ryslinge, der fungerede som en drøm i starten, var bange for de store ture. Hun kvitterede med at kalde sin rolle utroværdig i et interview ved premieren.

Der er næsten altid nogen blandt skuespillerne og holdets 25 personer, der har ventetid, men det er sjældent de samme. Og det er ikke altid til at forudse hvem, fordi vejret eller andet kan føre til ændringer i optagelsernes planlagte rækkefølge. Vestkystens vind sendte i starten lamperne på flyveture, og i studiet i Lyngby fik Helle Ryslinge halsbetændelse den morgen, hun skulle råbe og skrike i det store opgør med Lars Knutzon. Efter en tur til lægen blev scenen indspillet alligevel, hvor det virkelig lyder, som om hun har skreget sig hæs.

Bryder tilfældigheder ind, viser det sig om produktionsplanen holder vand. Den skal nemlig forudse det uforudsigelige, så man har alternativer at falde tilbage på. Når der optages i studie, giver det i sig selv en vis kontrol over tingene, men på location må der være et såkaldt *cover set*, som optagelserne kan flyttes til. Det indgik ikke i planen, og forsinkelser undervejs medførte, at der under klipningen måtte laves ekstraoptagelser af nogle i forvejen planlagte indstillinger i Hanstholm. Instituttet ville ikke yde ekstra støtte, så Metronome pungede ud. Da regnskabet til sidst blev gjort op, var ekstraudgifterne dog blevet indhentet, så filmen overholdt budgettet.

De lokale i Hanstholm (uden hvis hjælp...) havde tidligere været ude for et hold fra Danmarks Radio, der opførte sig som om de ejede verden. Holdet til *Babettes gæstebud* var derfor blevet mødt med nogen skepsis, men her var tonen en anden, så de lokale tøede op, og det banede vejen for et fint samarbejde med folkene på *Lykken*. Fiskerne hjalp på havnen, fyrmesteren inviterede indenfor – så man en stund slap for campingvognens røgfyldte sauna – og tilføjede en flaske gammel dansk, og det er da også stedets præst og filetfabrikens da-



mer, der ses i filmen. Filmfolkene selv dannede et isoleret miljø, fjernt fra verdens vrimmel, hvor jeg som udenforstående havde indtryk af en underlig halvverden, upåvirket og upåvirkelig af tidernes skiften. Det virkede mere som fiktion end det, der foregik foran kameraet. Alle var lige så venlige overfor mig, som de lokale var overfor dem, men jeg har fornemmelsen af, at de i starten anså mig for producerens hemmelige agent.

Efter yderligere location på Vesterbro fortsatte optagelserne i Det Danske Filmstudie i Lyngby, hvor scenografen Claus Bjerre havde bygget interiøret til det lille fiskerhjem. Det matcher perfekt det hus, hvis ydre spiller rollen i Hanstholm, omend væggene rystede, når Lars Knutzon i raseri banker næven i dem. Udenfor vinduerne var som noget nyt i en dansk film lavet modeller af de omgivende huse og fyrtårnet i det fjerne. Når man stod indendørs var de umulige at skelne fra the real thing, selv om de kun var et par meter fra vinduerne. Scenografens arbejde er begrænset til dekorationerne, da man ikke herhjemme an-

vender production designers. Deres opgave omfatter alt, der har indflydelse på filmens look – rekvisitter, kostumer, makeup, farvetonen, hele stilen i tingenes udseende, så der er sikret enhed, før man går i gang. Claus er fortaler for en sådan fremgangsmåde.

Farverne skulle være Technicolor-agtige, fortalte man mig, og jeg så for mig Taras røde jord. Men tiderne har åbenbart ændret sig for Technicolor, for prøverne, de daglige optagelser, viste milde og lyse farver. Linda ville have pasteller, som farverne i Mias slebne sten, der kunne fungere som modsætning til de kantede, uslebne personer og det brølende Vesterhav. Til gengæld er de ikke i modsætning til moderens Hollywood-seng, der viser hendes drøm om et liv i luksus. Men i sig selv virker de nu mere realistiske end drømmeagtige, hvis det var det, der var meningen.

Under optagelserne hænger det meste på instruktøren. De enkelte deltageres talent er naturligvis vigtigt, film er teamwork, men om det udfoldes beror i høj grad på instruktørens evne til at forklare – og få folk til at fænge på – sine ideer. Instruktøren er både iscenesætter, leder alt det, der foregår udenom skuespillerne, og skuespillerinstruktør. 'Jeg ville aldrig optage i historiens rækkefølge', siger Linda. 'Nu kan man justere rundt omkring, og instruktøren må have det hele, ligesom farveprøver, inde i hovedet.' Overblikket giver magten og ansvaret, som de øvrige må støtte sig til, ikke mindst fotografen, der fungerer som med-iscenesætter qua sin praktiske ledelse af kameragangen. Linda følte sig mere usikker som skuespillerinstruktør – 'jo, jeg ved, hvor de skal hen og kan høre, når det er rigtigt, men hvordan man får dem derhen –'. Især i starten

virkede hun meget tilbageholdende og glemte af og til det obligatoriske TAK, når en optagelse var afsluttet.

Klip, brødre, klip!

Janus Billeskov Jansen stillede med klipperens friske øjne på materialet. Han og Linda var enige om, hvilke *takes*, der var bedst, men havde ellers nogle slagsmål undervejs. Der blev flyttet helt rundt på rækkefølgen, før det alligevel endte med manuskriptets. Til gengæld blev begyndelsen – establishing-fasen/ekspositionen – ændret. I manuskriptet og optagelserne er en lang og grundig præsentation af personerne og deres indbyrdes forhold, før konflikterne begynder at rulle. Efter forteksterne med eksteriorer, hvor stedet fremgår, er vi i filmen straks inde i nærbilleder af mor, datter og lillebror, og de øvrige personer kommer tilsvarende ind i det følgende, når scenerne begrundet deres tilstedeværelse. På den måde opbygges publikums interesse gennem nysgerrighed overfor, hvad det egentlig drejer sig om.

'Det er en evig tvivl om man har gjort det rette, når man afviger fra sit manuskript.' Jo dybere man er kommet ind i produktionen, des mindre fornemmelse er der tilbage for, hvordan andre vil opleve det. (Som blot iagttager mistede jeg selv den fornemmelse og har derfor afholdt mig fra at bedømme resultatet). Da optagelserne sluger hovedparten af budgettet, presser rentespiralen på for at få filmen færdig, selv om den i sig selv billigere efterproduktion burde rumme tid til eftertanke. Men de tre måneders klipning kostede dag og nat, og Linda kom til at se mere og mere klatøjet ud. I dag, med filmen på afstand, fortryder hun, at hun ikke fulgte manuskriptet, og hun oplever billedsproget som mere traditionelt end hun havde planlagt.

De mindre ændringer under klipningen var mere praktisk begrundet. Da de to unge, Mia og Manfred, kører ud af motorvejen hjem fra København, skulle det have været vist i stor total fra en helikopter. Det var for dyrt, og Janus kom med ideen om i stedet at vise dem sidende tavse ved siden af hinanden i bilen, dannet med et billede af Pelle, taget i Hanstholm, og en ekstra optagelse af Stine. Her skabte underlægningsmusikken problemer, da dens poesi virkede for bastant over de i forvejen poetiske billeder med vejbelysningens række af 'diamanter', som viser det billede på drømmen om frihed og luksus, som moderen tidligere har nævnt. Musikken starter nu senere og når fuld styrke over det store totalbillede fra vestkysten – optaget om dagen og nedtonet til morgengry i laboratoriet (dog således at so-

len er kommet til at stå op i vest). Og så fortsætter musikken over forældrenes skænderi, som Mia tilfældigt bliver vidne til, hvor den både fremhæver hendes synspunkt – ved at gøre det mindre vigtigt, *hvad* der bliver sagt – og skjuler lidt af Helle Ryslinges halsbetændelse.

På location optog tonemester Morten Degnbøl såkaldt vild lyd, bl.a. uendørs stilhed, som er fuld af lyde, der bruges til atmosfære i lydmixningen. Effektyde som papir, der knitrer, dæk mod grus osv blev lavet af en omrejsende fransk Geräuschmeister i studiet, hvor en mild håndbevægelse mod nogle småsten gav lyden af vandet, der skyller op mod stranden. Efter en kørsel af arbejdskopien med lyd fandt jeg reallyden for høj, som i de fleste danske film, og Linda ville have den dæmpet. Jeg synes stadig, at en cykeltur i klitterne lyder som et harmonikasammenstød.

Linda ville oprindeligt have kaldt filmen *Mama Mia*. Den titel brød Mads sig ikke om, og den fik dødsstødet, da Erik Clausen senere gik i gang med sin *Tarzan* – *Mama Mia*, som skulle bankes ind med Kim Larsens temasang. Fl overlod striden til parterne selv, og Clausen ville ikke opgive uden en retssag. Til gengæld er han nu blevet tvunget til at ændre den, da arvingerne efter Edgar Rice Burroughs, *Tarzan*-bøgernes forfatter, rykkede ud med ophavsretsloven. Lykken har også en temasang, men den ramte ved siden af lanceringen, da den først blev udsendt tre uger efter filmen, og med en helt anden titel. Mads engagerede et reklamebureau, som kom op med forskellige titelforslag med tilhørende udkast til plakat og kampagnemateriale, og Cannes-festivalens parade af film med lange titler – *How To Make Love to a Negro Without Getting Tired* – førte tankerne i dén retning, f.eks. *Det er trist for en hummer at bo i et badekar* (Manfred forærer Lillebror en hummer, som mor koger, da hun har mødt den i badekarret). Bogtryk-vendingen 'underlig fisk' om tyrkfejl, der giver teksten en bagvendt betydning, går tematisk på de puds, lykken spiller med personerne. Men titlen kan også minde om John Cleese-filmen *Fisken de kaldte Wanda*, og Lykken er ikke noget lystspil. Faktisk fungerer den engelske eksporttitel bedre: *Happiness is a Curious Catch*.

Det ydre og det indre

'Oprindeligt gik ideen på kærligheden mellem de unge, men mor/datter giver nogle klicheer, som publikum kender, og som man så kan arbejde videre med og sætte sig ud over. Jeg ville gerne lave Romanbladet, hvis jeg fik frie hænder. Det er en Romanbladshistorie – eller

Ude og Hjemmes historie fra det virkelige liv. Det lille hus på toppen af bakken, der ser kedeligt ud, men så åbnes døren til det store drama med ugebladsdrømmene om et liv i sus og dus. I filmen kører det i cirkler, så hver scene egentlig er samme scene, der drejes lidt hver gang. Ringen lukker sig til sidst, de unge gentager forældrene. Hvis man ikke tænker sig om, gentager man sit ophav. Det er mit budskab.'

Slutningens giftermål mellem de to unge bryder delvis filmens nederlagsstemning. Ringen lukker sig, men scenen har en lys stemning, som gør slutningen åben for tilskuernes fortolkning. Mia og Manfred handler som forældrene, de gifter sig for at komme væk, men de kommer også væk – fra netop forældrene – og har dermed chancen for at begynde på en frisk. 'Det er smukt at sige ja til et andet menneske. Og ægteskabet er det eneste institutionaliserede af den art.'

Anmelderne oplevede filmen som socialrealistisk. 'Det er en superkonstrueret film, blot med en meget enkel historie. Jeg mener ikke, den er socialrealistisk, selv om det er en genkendelig situation. Nej, det er de spil, man oplever, hvor folk siger alt andet end det, de mener. Den absurditet prøver jeg at få ind i mine film, hvor det ligger som 'undertekster' – under overfladen.' I forhold til *Bal-Boul* er det frodige liv omkring personerne skåret væk, og det er påfaldende, at hverken de unge eller den lille dreng synes at have nogen venner overhovedet. 'Alt det er væk for at koncentrere om det psykologiske.'

Denne forenkling har ført til en minimalistisk stil, hvor temaet ikke varieres men gentages i situationer, der væver sig ind og ud af hinanden, enerverende og insisterende som i musik af Philip Glass – eller som i et dansk top hit. Vinklen med ugebladsdrømmene kunne ellers have været udmøntet i en melodramatisk stil. Netop locationoptagelserne ved Vesterhavet i efterårshumør lagde op til melodramastilens typiske naturmetaforik, hvor forstærket brug af farver og vejrklig m.m. tolker og direkte visuelt udtrykker personernes håb og drømme, drifter og tanker. Mens det lykkedes at bevare næsten alle manuskriptets mange situationer, blev der ikke tid til optagelser, som ikke var direkte nødvendige for handlingen. Det er optagelser, som kunne være klaret mellem de øvrige, da de ikke fordrer lyssætning og kun få eller ingen skuespillere. Men her kiksede planlægningen, for de fleste af de få, der er, måtte laves senere som ekstraoptagelser. Da jeg så filmen, virkede naturen tam i forhold til efterårsstra-

badserne under optagelserne, hvilket selvfølgelig kan være et kunstnerisk valg. Men så undrer jeg mig over valget af location, med de problemer og udgifter, det gav. Hvis pengene ikke kan ses på lærredet, er de en overflødig udgift, og – lidt brutalt sagt – filmen kunne lige så vel være optaget i Lyngby havn, tilføjet de samme ekstraoptagelser fra Hanstholm.

Producentens rolle

En film skabes først i manuskriptet – som et tankeeksperiment og en arbejds-skitse; så under optagelserne som et råmateriale; og endelig under klipningen, hvor man igen begynder forfra og skaber den færdige film. Både FI-konsulenten og producenten skal tro på manuskriptet, og hvis producenten ikke også – som i dette tilfælde – er distributør, så skal der desuden på forhånd sikres aftale med en sådan en.

'At bedømme danske manuskripter, skrevet af instruktøren, er gættværk', siger Mads. 'Det er uklart om de vil være selvstændige værker eller scene-forscene beskrivelse med oplysninger til holdet. Et godt manuskript skal ikke tænke i billeder men i handlinger, så historiens struktur bliver klar. Robert Townes manuskripter (f.eks. *Chinatown*) er et studium værd. De indholder næsten kun dialog, som præcist karakteriserer situationer og forløb. På det grundlag kan instruktøren i optagefasen koncentrere sig om at tænke i billeder.'

Dialogen skal ikke give alle oplysninger – som ofte i litterære forfatteres manuskripter – for så har man et hørespil, der står i vejen for de to næste fasers filmiske realisering. Resultatet bliver, at man kan se filmen med lukkede øjne, som det ofte er tilfældet i TV-produktioner, hvor der gøres mindre ud af det filmiske og kalkuleres med, at publikum følger med i dialogen, mens de render og laver alt muligt andet. Eller man får det samme to gange, både i dialogen og i det visuelle, som i mange danske film.

Når optagelserne først er i gang, så sidder instruktøren ved roret, bistået af produktions- og indspilningsleder, mens producenten holder lav profil. Der var optræk til ballade, da Mads mente, at det gik for langsomt, og at det var uklogt at tage de svære optagelser først. Linda mente, at det rystede holdet sammen og gjorde skuespillerne trygge – samt at Mads skulle blande sig udenom. Hun har støtteordningens underforståede prioritering af instruktøren i baghånden – den kvalitetsvurderede støtte går jo på det kunstneriske, som er hendes. Han har rettighederne til filmen,

men den skal lige være færdig, før han har nogen gevinst af det.

'Arbejdsfordelingen bør være sådan, at producenten holder en pistol mod instruktørens hoved under forproduktionen, hvor han har sin styrke i planlægningen, mens de bytter rundt under optagelserne', siger Mads. 'Som det er nu, snakker instruktøren med FI-konsulenten, og først bagefter kobles producenten på noget, der nu allerede er aftalt. Så kan producenten ikke deltage kreativt men reduceres til bussemand. Selvfølgelig er der producenter, som heller ikke er kreative. Det viser de hidtidige 50/50-film med al ønskelig tydelighed. Men indenfor konsulentstøtten er det vildt at have en producent, som kun kan sige ja eller nej til projektet.' F.eks. ville Mads som nævnt have udskudt indspilningen af *Lykken* indtil Lisbeth Dahl kunne være med. Hvis FI-pengene var blevet bevilget tidligere, havde han kunnet gennemtrumfe det. Det var ikke blevet en anden historie, men det var blevet en anden film.

Den danske auteur

Nogle instruktører og producenter arbejder fast sammen, f.eks. Bille August og Per Holst, formentlig fordi de har tilfald til hinanden. Men også fordi disse instruktører har en goodwill hos FI, som producenten må benytte for overhovedet at få projekter at arbejde med. Det medfører, at producenten påtager sig projekter, han ikke er specielt interesseret i og derfor ikke engagerer sig kreativt i. (Noget tilsvarende gælder næste led, distributionen, hvor det kan føre til dårlig lancering af filmene, som det f.eks. skete for Leif Magnussons *En verden til forskel*). FIs politik går ud fra, at den kunstnerisk ansvarlige, instruktøren, er en auteur, hvis handlefrihed bedst sikres gennem ikke den formelle men den reelle magt over budgettet. Det burde være ideelt for *kunsten*. Men det isolerer instruktøren som eneansvarlig ikke kun for *kunsten* men også for alt det praktiske.

Lars von Trier og Bille August, f.eks., laver også TV og reklamefilm, hvor de høster erfaringer, afprøver nogle ting, og tjener penge i pauserne mellem filmene. Andre venter hellere til de får deres eget filmprojekt igennem. De er nærmest tvunget til selv at lave manuskriptet for både at sikre sig projektet og at tjene de penge, manuskriptet giver. Manuskriptet bliver derfor let det egentligt kunstneriske og dermed urørligt i stedet for at åbne for videre udfoldelser. Desuden påtager de sig også producerrollen gennem hele forløbet, uden nødvendig-

vis at have interesse eller talent for det, og uden hensyn til teamworket, hvor de ville kunne hente praktisk og kunstnerisk støtte og modspil.

Danmark har udviklet et helt specielt auteurideal (som ville få udenlandske auteurs til at vande sig), hvor instruktøren er 'stor kunstner' i kraft af sin magt over alle led i processen, mens evnerne som manuskriptforfatter, producer, klipper, instruktør, håndværker, kunstner mere eller mindre tages for givet. Det er ikke det samme som at have det sidste ord i de kunstneriske beslutninger. Derimod er det at lade *kunsten* drukne i det praktiske, så den faktisk lades i stikken.

Systemet

Intet system er fejlfrit eller en succesformular, og der kan laves gode såvel som dårlige film inden for alle systemer. Et system favoriserer nogle muligheder på bekostning af andre, men resultatet afhænger også af de mennesker, der forvalter og bruger systemet.

50/50-systemet giver nogle andre muligheder end konsultentsystemet, og når de første forsøg faldt på halen, skyldes det vel ikke mindst, at den hidtidige praksis i konsultentsystemet medvirkede til at trække tæppet væk under det eneste, som dansk film historisk havde udviklet talent og professionalisme til at håndtere – folkekomedien. Det er jo helt oplagt de rene dilletter, som nu har forsøgt sig med en hælebar 50/50-filmene kan formentlig kun blive bedre, og selv om uheldige omstændigheder fik gennemhullet økonomien i konsultentsystemet, så kan 50/50-ordningen på længere sigt lette presset på konsulentordningen.

Den skal også have tid til at udvikle sin rolle i det samlede system, hvor dens nye placering bør være anledning til at revurdere dens hidtidige praksis – ligesom man burde gøre det i DR efter solosangens ophør og mødet med det 50/50-finansierede TV2. Afgørende for konsultentsystemet er, at det ikke lægger sig i baghjulet på sin egen fortid og bliver et indspist akvarium for misforståede genier med statsautoriseret aura af kedsommelighed, på linie med DRs TV-teater.

Skal fantasien blomstre, må både filmene og systemet åbne sig for verden udenfor murene. Det kræver vekselvirkning med andre kunstarter og medier, nytænkning af produktionsformer og kompetencefordelinger. Skal kunst være kunst for kunstens skyld, må den kunne tåle at få en på tryn – ikke kun som færdigt resultat men også i sin egen tilblivelse.