

Satirekomedien *Erik Nietzsche – de unge år* beskriver den periode på Den Danske Filmskole, hvor manuskriptlære og dramaturgi gjorde sit indtog. Her i skikkelse af læreren Zelkoff (læs: Mogens Rukov). © SF Film.

## Skriverkarle og kamerakrukker

Manuskriptforfatternes indtog i auteur-kulturen efter etableringen af Filmskolens manuskriptuddannelse

Af Eva Novrup Redvall

*Hvis snedkere lavede stole på samme måde, som [franske] manuskriptforfattere laver manuskripter, ville vi alle sidde på gulvet.*

Jeanne Moreau (cit. Finney 1994: 16)

Sådan formulerer skuespillerinden Jeanne Moreau sin kritik af tilstanden for manuskriptskrivning i fransk film i brancheanalytikerens Angus Finneys bog om *The State of European Cinema* fra 1994. Ifølge Finneys analyse er et af europæisk films

grundlæggende problemer det manglende fokus på manuskriptskrivning og idéudvikling, bl.a. som følge af auteur-teoriens fokus på instruktøren som en films personlige ophavsmand. Som Finney to år senere konkluderer efter i et forskningsprojekt at

have undersøgt, hvordan man udvikler film i Europa:

En del af europæisk films problem, når det gælder udvikling, er historisk og stammer fra en meget stærkt udviklet 'auteur'-kultur, hvor filminstruktører har nydt godt af at have størstedelen af magten i filmproduktions-processen. Resultatet af denne afhængighed har medført en tendens til, at spillefilm er blevet reddet i klipperum af filmklippere, frem for af manuskriptkonsulenter inden hovedparten af pengene var brugt. Der har været en tilbøjelighed til, at europæiske forfattere er blevet marginaliseret af auteur-systemet, mens producenterne også har haft mindre indflydelse og traditionelt er blevet betragtet som finansieringsmæssige tjenere for instruktørerne. (Finney 1996: 5)

I auteur-politikken ligger som udgangspunkt ikke, at en instruktør nødvendigvis skal skrive sine historier selv<sup>1</sup>, men i Europa og Danmark er auteur-begrebet ofte blevet fortolket som en teori om instruktøren som *writer-director*.

Med etableringen af manuskriptuddannelsen på Den Danske Filmskole som omdrejningspunkt vil denne artikel skildre en afgørende tid for manuskriptskrivning i dansk film. Artiklen vil redegøre for, hvordan der fra skolens side er blevet arbejdet bevidst med at synliggøre forfatterne og betydningen af deres arbejde; at udvikle redskaber og begreber som basis for et fælles sprog på tværs af faggrænser; og ikke mindst med at etablere de svære samarbejder mellem manuskriptforfatterne og de ofte individualistiske instruktører.

Screenwriting-kulturens møde med auteur-kulturen er resulteret i en række frugtbare samarbejder i dansk film, og den stigende anerkendelse af de kollektive skabelsesprocesser har, som det afslutningsvis vil blive diskuteret, givet anledning til nye filmteoretiske diskussioner om, hvordan man kan operere med personligt 'authorship' inden for en så samarbejdsbaseret kunstform som film.

**Screenwriting i dansk film.** Siden etableringen af konsulentordningens kvalitative projektvurderinger med oprettelsen af Det Danske Filminstitut i 1972 har instruktørerne i dansk film været tildelt hovedrollen som initiativtagere til projekter. Mens man i amerikansk film har en mere producer-styret filmkultur, hvor studier og producenter f.eks. opkøber færdige spillefilmmanuskripter og siden finder en instruktør til at realisere dem, har den nyere danske filmkultur bygget på, at film udspringer af en instruktørs idé og vision. Denne tendens blev til en vis grad udfordret med etableringen af den kommercielt orienterede 50/50-ordning i 1989 (i dag 60/40-ordningen), hvor producenter i højere grad initierer projekter. Men dansk film har grundlæggende ikke en struktur, hvor flyvefærdige manuskripter cirkulerer og blot mangler en instruktør til at transformere dem til film.

Griber man helt tilbage til stumfilmæraen i dansk film, var der en tradition for at betragte manuskriptskrivning som et håndværk, der kunne dyrkes og læres. Som Stephan Michael Schröder har dokumenteret i sin artikel "Screenwriting for Nordisk 1906-1918", går den første danske manual i at skrive til film tilbage til Jens Lochers *Hvorledes skriver man en Film?* fra 1916, og allerede inden da opererede Nordisk Film med et sæt faste instruktioner til potentielle manuskriptforfattere<sup>2</sup>. I 1911 oprettede selskabet en selvstændig historiefdeling til bl.a. at forholde sig til de omkring 1.000 manuskripter, som filmselskabet modtog på blot ni måneder samme år (Schröder 2006: 101). Størstedelen af manuskripterne var indsendt uopfordret og skrevet af amatører, og det var derfor billigt for Nordisk Film at bruge dem. Med continuity-filmens indtog omkring 1918 var 'amatørerne eller semi-amatørernes

æra' på den front dog ifølge Schröder forbi (ibid: 112).

Som Ib Bondebjerg redegør for i *Filmen og det moderne*, havde den klassiske danske filmkultur i perioden 1930-60 et dominerende studiesystem, hvor en række produktionsselskaber havde relativt faste filmhold og instruktører tilknyttet (2005: 56-57). Peter Schepelern har beskrevet, hvordan dansk film indtil 1960'erne skyede forfattere fra det litterære etablissement, men til gengæld havde egne meget produktive forfattere "af minimal status i den litterære højkultur". Forfatterne Fleming Lyngé, Paul Sarauw, Svend Rindom, Leck Fischer, Grete Frische og Arvid Müller tegnede sig i perioden 1930-60 tilsammen for over halvdelen af de i alt cirka 350 producerede danske tonefilm (1995: 19).

Disse forfattere var håndværkere, der leverede både originalmanuskripter og adaptioner under forholdsvis faste rammer, men som bl.a. Ib Bondebjerg påpeger i sin analyse af overgangen fra en klassisk til en moderne filmkultur, sker der efter 1960 både i USA og Europa en række markante ændringer. Det fik også konsekvenser for det danske filmlandskab. I forhold til denne artikels emne skal især den franske nybølge og den europæiske filmmodernismes fokus på den enkelte kunstner eller instruktørs privilegerede position i produktionsprocessen fremhæves.

Instruktøren Palle Kjærulff-Schmidt har berettet, hvordan den franske nybølge fik stor betydning for et skift omkring 1960. Fra at lave film for underholdningens skyld gik man over til at fokusere på filmmediet som et sted, hvor ny erkendelse trænger sig på:

Vi havde slet ikke tid til noget, som blot var underholdning. Jeg tror, den største inspiration for os lå i værkernes forskellighed. Vi opdagede, at de gamle håndværksregler, vi havde fulgt så

slavisk, var uden mening. (...) Hvis indholdet var livsvigtigt, så behøvede man blot at fortælle løs og stole på, at en form ville dukke op. Meningen kunne godt fange et publikum uden brug af de stivnede konventioner. (cit. Bondebjerg 2005: 85)

**Midt i en auteur-tid.** Det var midt i denne opbrudstid, to år efter vedtagelsen af den første filmlov i 1964, at Den Danske Filmskole blev grundlagt med I.C. Lauritzen som rektor og Theodor Christensen som lærer<sup>3</sup>. De første år var turbulente, bl.a. fordi man i den mesterlære-baserede branche var mistroisk over for en kunstorienteret filmskole.

Filmskolen var desuden præget af ungdomsoprøret. Den blev i 1969 besat af filmkommunarder, der gjorde oprør mod elitedyrkelsen og ville have skolens udstyr gjort tilgængeligt for andre. Filminstruktøren Bent Christensen har beskrevet sin rektortid 1970-72 som præget af tidens anti-autoritære aktioner. Eleverne forlangte – og fik – indflydelse på skolens administration, og rektortitlen blev afskaffet til fordel for betegnelsen 'kunstnerisk leder' (Christensen 1991: 30).

Jens Ravn overtog rektorposten 1972-74 og har formuleret tankerne bag disse års strukturering af "den vanskelige uddannelse mellem kunst og teknik" således:

[Det handlede om] at overlade problemet til dem, der så forbandet gerne ville være talentfulde filminstruktører. Find selv ud af det. Her er en skole med en masse tilbud, så kan du selv bygge din egen uddannelse op. (Ravn 1991: 35)

I stedet for længerevarende, synkroniserede linjeuddannelser, som var Theodor Christensens grundtanke, gik skolen over til kortere kurser, bl.a. fordi Filmfondens bestyrelse gerne ville have kurser som en slags efteruddannelsestilbud til branchen.

Da Jens Ravn sprang fra rektorposten

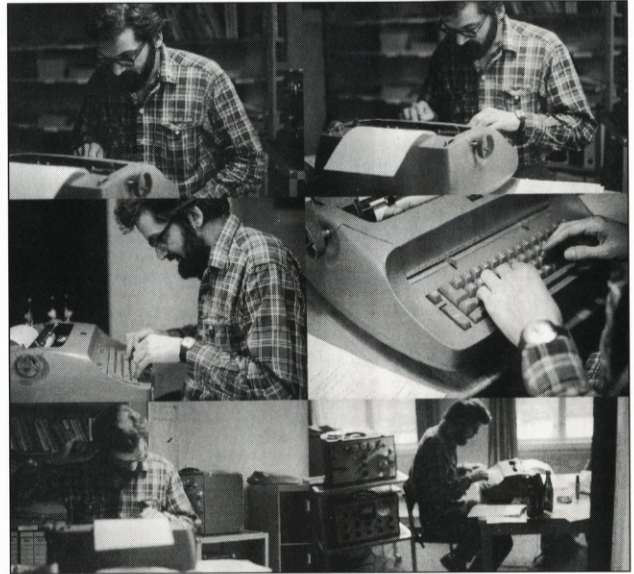
for at instruere Hans Kirks *Fiskerne* som tv-serie for DR, blev den fotografuddannede Henning Camre, der nu var tilknyttet skolen som lærer for fotografierne, ansat som rektor. Camre tiltrådte i 1975 med krav om en reetablering af den flerårige uddannelse. Intentionen var, at samarbejder på tværs skulle give eleverne en både teoretisk og praktisk viden om hele produktionsprocessen, herunder manuskriptskrivning.

Som Henning Camre formulerer det i et tilbageblik på de første år:

Tanken om, at film blev frembragt ved samarbejdet mellem de basale ingredienser: instruktion, billede og lyd, var næppe revolutionerende, men på det tidspunkt ny. De auteur-drevne skoler i Lodz og Paris underviste f.eks. ikke i lyd, det skete på et teknologisk universitet, som alene beskæftigede sig med lyd som et teknologisk fænomen. Fraværet af en manuskriptuddannelse var påfaldende, ikke kun som et speciale, – der var ikke en egentlig undervisning i arbejdet med manuskript, det var noget, som instruktøren, som auteur, forventedes at have med sig i bagagen. (Camre 2006: 24)

Et halvt års tid efter at være startet i jobbet ansatte Camre Mogens Rukov som lærer. Sammen etablerede de en selvstændig manuskriptuddannelse, der, som Henning Camre erindrer i Filmskolens festskrift om de første 25 år, ”blev mødt med nogen modstand og overbærenhed. Noget så grundlæggende som dramaturgi og manuskriptskrivning eksisterede ikke dengang. Og det var vel den fremherskende mening, at det ikke lod sig gøre at undervise i den slags.” (Wivel og Bro 1991: 11). Mogens Rukov supplerer: ”Subjektiviteten var lov. Alt var fyldt med meninger og opfattelser. Principielt kunne ingen lære nogen noget. Der var ikke noget, der var rigtigt og ikke noget der var forkert.” (Rukov 1991: 39).

Når Gert Fredholm mindes sine erfaringer som instruktør på skolens første



Virkelighedens Mogens Rukov i aktion. Gengivet efter bogen *At lære kunsten* © Arne Bro.

afgangshold i 1968, beskriver han en oplevelse af ”fortælle-mæssig blindhed”. Efter Theodor Christensens bortgang forsvandt ifølge Fredholm også den mere fokuserede analyse af genrer og strukturer:

Jeg havde i hvert fald ikke lært at stave til Aristoteles, da jeg gik ud af Filmskolen. Ingen havde fortalt, at Aristoteles allerede for flere tusinde år siden havde skrevet om begyndelse, midte og slutning. Min dansklærer i gymnasiet havde ganske vist sagt, at en stil skulle være ligesom en fisk: Den skulle have et godt hoved, en pæn krop og en god hale. Dybden i denne pixibogs-dramaturgi havde jeg først fattet senere. Da Theodor var væk, forsvandt også analysen af genrer og konkretisering og strukturelle størrelser. Jeg vandrede i fortælle-mæssig blindhed og havde alting på fornemmelsen. Det kan jo være fint nok med intuition, men det var først lang tid senere, da Mogens Rukov holder sit indtog på filmskolen, at der begynde at komme ord og begreber på en gryende filmdramaturgi. (Fredholm 2006: 18)

**Kættre og kratluskere.** Ud over at introducere fortælle-mæssige størrelser i instruktørernes univers begyndte man sidst i 1970'erne at lave kortere, selvstændige kurser i manuskriptskrivning, der

mere var efteruddannelse end integrerede forløb på skolen. De første kurser fik bl.a. den filminteresserede Mogens Kløvedals opmærksomhed. I *Filmskolen de første 25 år* beskriver han, hvordan han først var 'kratlusker' på Filmskolen, fordi han havde hørt, at noget helt nyt var sat i gang: "Undervisning i at skrive. Noget helt uhørt hen over midten af 70'erne, hvor skrivning var kunst og forbeholdt kunstnerne, dvs. instruktørerne" (Kløvedal 1991: 44).

Kløvedal søgte ind på det første officielle manuskripthold og blev sammen med Leif Petersen, Rumle Hammerich og Bente Clod færdig i 1982. Han beskriver undervisningen som noget, man i høj grad tilrettelagde selv, og som 'kættersk', fordi en af de grundlæggende indvielser var, at skrivning for en stor del er noget, man ikke kan lære. Fra sin position i 1991 konkluderer han, at meget kan læres, og at filmene bliver bedre af det. Ikke kun pga. dramaturgi, men

måske mest, fordi der udvikles en fælles måde at tænke på. En måde at læse hinandens idéer på, så man er i stand til at udtrykke sig hjælpende, konkret, strukturelt. (...) Filmskolen har været fødselshjælper til en ny måde at udveksle viden på. (Kløvedal 1991: 44)

Som Mogens Kløvedal er inde på, handler undervisning i manuskriptskrivning ikke kun om at tilegne sig konkrete modeller og redskaber til brug for skrivningen, men også om overhovedet at få et fælles sprog til at kommunikere om filmmanuskripter. En af tankerne bag Henning Camres re-etablering af de flerårige forløb var at sikre længere samarbejder på tværs af linjerne, samtidig med at man gennem fællesfag for alle linjer sørgede for et fundament af fælles viden.

Samarbejder på tværs har været en grundpille, men også en af de store udfordringer i forhold til manuskriptuddan-

nens integration på Filmskolen. Mens instruktørerne har fundet det naturligt at anvende en fotograf, en klipper og en lydmand på deres produktioner, har manuskriptforfatterne ikke været selvskrevne samarbejdspartnere. Skolen har undervejs forsøgt forskellige strategier for at få etableret samarbejder på manuskriptplan, men som det fremgik af konflikter allerede med første afgangshold, var det svært at tvinge instruktører til at realisere manuskripter, de ikke troede på.

Som Peter Schepelern skriver om Lars von Triers tid på Filmskolen, så var der optræk til krise, da Trier nægtede at instruere et manuskript, han blev tildelt som et af de få håndfaste forsøg på at tvinge samarbejder igennem med det første hold fra manuskriptuddannelsen. Triers kategoriske afvisning fik imidlertid ikke konsekvenser, da Mogens Rukov efter at have læst det pågældende manuskript mente, at man ikke skulle bortvise en instruktør for ikke at ville filme det, men at en instruktørelev, der *ønskede* at filme det, derimod burde bortvises (Schepelern 1997: 42-43).

Man kan trække på smilebåndet over anekdoten, men samarbejdet med instruktørerne har været et reelt problem for manuskriptuddannelsen. Dels på grund af mange instruktørers selvopfattelse som *writer-directors* uden behov for manuskriptassistance, dels på grund af logistiske problemer i forhold til koordineringen af uddannelserne.

**Et sprog spirer frem.** Skønt manuskriptundervisningen de første år mest levede sit eget liv parallelt med resten af skolen, begyndte der udefra så småt at blive lagt mærke til, at man måske kunne lære noget i forhold til at skrive film. Nuværende chef for DR's TV-Drama Ingolf Gabold beskriver således, hvordan det forårsagede en

mindre revolution i den danske film- og tv-branche, da den svenske dramaturg Ola Olsson kom til Danmark i 1979 med sine tanker om historiers struktur:

Ola Olsson gav os en film- og tv-dramaturgi, som lukkede den forplumrede luft ud af det rum, som en del film- og tv-folk havde holdt hermetisk tillukket i troen på, at deres kreationer ikke kunne sættes på formel endside diskuteres i et fagsprog hinsides smagsdomme af deres kolleger og af publikum.<sup>4</sup>

Rumle Hammerich oplevede som instruktørellev (med afgang 1979) og siden som del af første manuskripthold, hvordan Ola Olsson og den britiske manuskriptforfatter Neville Smith fik noget grundlæggende i gang omkring manuskriptarbejdet:

Ola kom ud af det blå med et svensk pas og en melding om, at der var en vis struktur i en historie (...). Det var en chokerende oplysning. Vi havde svævet i et magisk mørke omkring manuskriptskrivning, dramaturgimodellen udvidede vore horisonter milevidt og var ikke let at modbevise. (Hammerich 2006: 97)

Peter Thorsboe var blandt deltagerne på et af de kortere skrivekurser i filmskoleregiet. De positive erfaringer på kurset fik ham og hans bror Stig til at søge ind på manuskriptuddannelsen (afgang 1984), der dengang bestod af kurser lagt hen over året, så man stadig kunne passe et arbejde ved siden af. Thorsboe konstaterer nøgternt, at

dengang var der (heller) ikke megen prestige i at være manuskriptforfatter i Danmark. Spørgsmålet var, om det overhovedet var et selvstændigt fag. De allerfleste af dem, der skrev for film og tv, gjorde det 'ved siden af' deres egentlige karriere inden for litteratur eller journalistik. Gerne i en sommerferie. (Thorsboe 2006: 144)

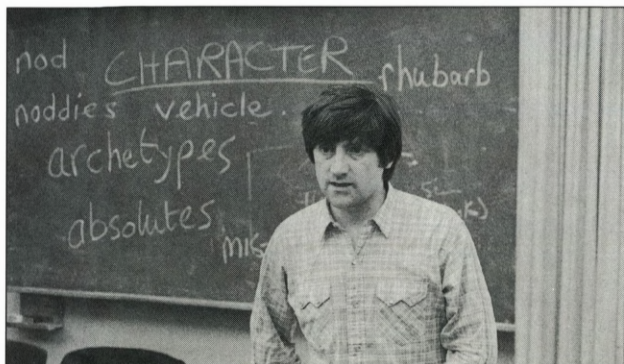
Videre siger Peter Thorsboe, at i betragtning af, "at ingen rigtigt vidste, hvad vi seks manuselever egentlig skulle bruges til – instruktørelleverne ville selvfølgelig selv skrive deres egne film – var det faktisk

nogle fantastiske faciliteter, skolen stillede til vores rådighed." (ibid: 145).

Heidi Philipsen har som en del af ph.d.-afhandlingen *Dansk films nye bølge: afsæt og aftryk fra Den Danske Filmskole* interviewet en række tidligere elever fra de forskellige filmlinjer, og her tillægges netop erhvervelsen af et fælles sprog til at diskutere historier stor værdi (Philipsen 2005: 352). En hel generation af filmfolk fra skolen har gennem fællesfaget Dramaturgi fået et fælles udgangspunkt for, hvordan man kan drøfte historier.

**Skriveri som selvstændig linje.** Ifølge Lars Kjeldgaard var der store problemer med manuskriptkurserne op gennem 80'erne, og man overvejede helt at nedlægge undervisningen, som var kørt ud på et sidespor i forhold til resten af skolen<sup>5</sup>. I stedet tog man sig en grundig tænkepause, inden man i 1988 satsede på et mere intensivt forløb med etableringen af en selvstændig 'linje' på halvandet år baseret på daglig undervisning. Lars Kjeldgaard (instruktør årgang 1987) blev ansat som assistent for Mogens Rukov, og sammen med Henning Camre besluttede de på baggrund af den deprimerende tilstand i dansk film i 80'erne at gøre en bevidst indsats for at 'aflitterærere' dansk film.

Mens der blandt eleverne på manuskriptkurserne hidtil havde været mange forfattere, prøvede man at få nyt blod ind i form af f.eks. reklamefolk, tegnere eller skuespillere. Den grundlæggende idé var at "lære folk at overgive sig til filmen" i stedet for at have en litterær tilgang til film (Kjeldgaard 2007). 'Show, don't tell' blev et mantra, og ud over hjemmelavede kompendier om alt fra Buñuel til Cassavetes vendte man sig også mod amerikanske manuskriptskrivningsmanualer som Syd Fields *Screenplay* (1979). Ifølge Lars Kjeld-



Neville Smith, en af de første manuskript-undervisere på Den Danske Filmskole. Gengivet efter bogen *At lære kunsten*.

Foto: Arne Bro

gaard var udgangspunktet en videreførelse af nybølgen og neorealismen, men et grundlæggende princip var at identificere sig med "store fortællere, ligegyldig hvor de var". På grund af snakken om bl.a. akter og genrer mente flere i tidens kulturmiljø imidlertid, at undervisningen var præget af tanker fra Hollywood (ibid.)<sup>6</sup>

Man lagde stort ud i 1988 ved at lade hele 30 ansøgere deltage i et introforløb før optaget til den deciderede manuskriptlinje. Nikolaj Scherfig var blandt de tolv, der sammen med bl.a. Jens Arentzen og Gert Duve Skovlund gik videre til linjeforløbet. Han beskriver i *At lære kunsten*, hvordan han fik kontakt til nogle instruktørelver, men ikke dem, "der følte sig truet af os manuskriptelever, og som var overbevist om, at vi i virkeligheden selv ville være instruktører, når det kom til stykket. For hvem fanden gider bare at være manuskriptforfatter?" (2007: 159).

Scherfig fik bl.a. kontakt til Søren Fauli og skrev hans afgangsfilm *Dagens helt*. Siden skrev han elevfilm for nogle af eleverne fra 1989-93 og begyndte selv at undervise på manuskriptholdet i 1995, hvor man begyndte at kunne høste frugterne af anstrengelserne med de første hold.

**Den gyldne årgang.** Instruktørårgangen, der startede, da de første elever fra manuskriptuddannelsen forlod skolen, var ifølge flere de første, som for alvor var interesseret i manuskriptforfatterne og i at fokusere mere på fortællingen. Årgangen med bl.a. Thomas Vinterberg, Peter Flinth, Per Fly og Ole Christian Madsen er blevet kaldt 'den gyldne årgang'. Ifølge Thomas Vinterberg havde den et nyt fokus:

"Kæphesten på vores årgang var at sætte skuespillerne og fortællingen omkring karaktererne i centrum. Før vores årgang havde Filmskolen været et meget fotograf-domineret sted. Sådan oplevede vi det i hvert fald. (Vinterberg 2006: 180)

Dogme95-manifestet samt Thomas Vinterberg og Mogens Rukovs samarbejde om *Festen* er blandt de begivenheder, der sidst i 90'erne for alvor fik folk uden for Filmskolen til at opdage, at der foregik noget omkring manuskriptskrivning. Som Vinterberg erindrer, var det som elev på skolen i sin tid en stor indsigt pludselig at opdage, at der var inspiration at finde i samarbejdet med manuskriptafdelingen. Vinterberg beretter, at både han selv og de andre instruktører arbejdede meget med skuespillere, men

samtidig sad Lars Kjeldgaard og Mogens Rukov og forskede – de var jo sindssygt moderne i deres tankegang i manuskriptafdelingen på Filmskolen på det tidspunkt – og det var vanvittigt spændende, hvad de nåede frem til. På det tidspunkt opfandt de begrebet 'Den naturlige historie' og en masse andre begreber, og det hang jo godt i tråd med vores fornemmelse af at arbejde med skuespillere, og det var også en stor gave for skuespillerne. Det hele gik op i en højere enhed. Et håndholdt kamera i den ene afdeling, en metodik til at skabe levende karakterer i instruktørafdelingen, og i manuskriptafdelingen nogle fortællinger, der gjorde, at man kunne udfolde sig som skuespiller. (Vinterberg 2006: 184)

De efterfølgende karriereforløb vidner om et hold instruktører, der alle var interesseret i at skabe historier i tæt samspil med andre.

Thomas Vinterberg fandt på Filmskolen sammen med manuskriptforfatteren Bo Hr. Hansen (manus årgang 1991). De skrev sammen hans afgangsfilm *Sidste omgang* (1993) og siden kortfilmen *Drengen der gik baglæns* (1994) og Vinterbergs spillefilmdebut *De største helte* (1996). Siden samarbejdede Vinterberg med sin tidligere lærer, Mogens Rukov, om *Festen* (1998), *It's All About Love* (2003) og *En mand kommer hjem* (2007).

Ole Christian Madsen fandt efter at have samarbejdet med Ole Meldgaard (manus årgang 1991) om sin afgangsfilm *Lykkelige Jim* (1993) sammen med manuskriptforfatteren Lars. K. Andersen (manus årgang 1996) om *Pizza King* (1999), tv-serien *Edderkoppen* (2000), hvor Lars Kjeldgaard var hovedforfatter, og *Flammen og Citronen* (2008).

Fra samme årgang instruerede Peter Flinth i 1997 Nikolaj Scherfigs manuskript til *Ørnens øje*, og Per Fly blev efter at have instrueret dukkefilmen *Prop og Berta* (2000) med manuskript af forfatteren Bent Solhof og manuskriptforfatteren Mikael Olsen (manus årgang 1987) kendt for triologien *Bænken* (2000), *Arven* (2003) og *Drabet* (2005), som blev udviklet i tæt samarbejde med en række forfattere og konsulenter, bl.a. Kim Leona (manus årgang 1997) og Lars Kjeldgaard.

**Schrader og synliggørelsen af faget.** Efter et magert afgangshold i 1994, hvor kun fire af de seks optagne elever færdiggjorde manuskriptuddannelsen, besluttede Filmskolen at udvide optaget betragteligt i 1996. Ifølge Poul Nesgaard, som havde overtaget rektorstolen i 1992, skete udvidelsen af elevtallet takket være Kulturministeriets indsats for at skabe flere uddannelsespladser. Nesgaard udtaler i 1994 til *Politiken*, at man af disse ekstra midler samt penge

fra Nordisk Ministerråd til forskning i manuskriptskrivning og et seminar på Filmskolen kan aflæse tidens interesse for netop manuskriptets betydning for film- og tv-produktionen (Vinterberg 1994). Artiklens journalist kommenterer, at "Den danske Filmskole ser ud til at være et af de få steder i verden, hvor manus-uddannelsen fungerer", og beskriver efterfølgende, hvordan Mogens Rukov rejser rundt og underviser på filmskoler andre steder i verden.<sup>7</sup>

Manuskriptuddannelsen kommer for første gang rigtigt i offentlighedens søgelys, da Mogens Rukov og Lars Kjeldgaard i 1995 arrangerer det store manuskriptforfattersymposium *To Move the Film: The Script*. En række instruktører og manuskriptforfattere fra Filmskolen husker symposiet som en skelsættende begivenhed. Nikolaj Scherfig beskriver det som det første signal om, at noget vigtigt var i gære:

"Herfra var det, som om ånden for alvor blev lukket ud af flasken, og en erkendelse i den filminteresserede offentlighed – og på Filminstitutet – om vigtigheden af manuskriptforfattere begyndte at blive *comme il faut*." (Scherfig 2007: 163).

*Weekendavisens* Bo Green Jensen var til stede ved symposiet og indledte sin rapport med følgende afsnit:

Det har strengt taget aldrig været nogen hemmelighed, at et godt og gennearbejdet manuskript er forudsætningen for en vellykket film. Alligevel er det først i de sidste ti år, at man også herhjemme er begyndt at erkende manuskriptets betydning, og indtil videre er det væsentligst smukke ord, man har bakket erkendelsen op med. Det kniber stadig med at overtale de bevilgende instanser til at investere de beløb, der skal til, for at en eller to manuskriptforfattere kan arbejde i fred det halve eller hele år, der skal til. (Jensen 2005)

Bo Green Jensen beskriver symposiet som så rigeligt timerne værd og refererer udførligt fra indlæg af topnavnene Paul



Schrader, Richard Price, David Newman samt den 80-årige italienske medforfatter til en række neorealistiske klassikere Suso Cecchi d'Amico.

Tavlen med noterne fra Paul Schraders forelæsning hænger den dag i dag bag glas og ramme på manuskriptuddannelsen og beskrives af Filmskolens nuværende faglærer Lars Detlefsen (manus afgang 1997) som et centralt vendepunkt for hele skolen:

Mogens Rukov inviterede Paul Schrader. Han fortalte, at i Hollywood gør vi sådan her, og der er bøger og regler om det. Det ændrede mange ting. Folk begyndte at tage det at skrive film alvorligt i stedet for bare at sige, at 'kunsten er fri'. Efter hans besøg begyndte man virkelig at arbejde efter kunstens regler og forstå, at det ikke er noget ondt, som Hollywood har fundet på (...). Det handler ikke om, hvad du skal fortælle. Det må du selv om. Men det handler om måden at fortælle på, og den kan man faktisk godt lære på en skole." (Redvall 2007)

Mens Ola Olsson kom med en grundlæggende dramaturgi i 1980'erne, var manuskriptforfatteren til film som *Taxi Driver* (1976) og *Raging Bull* (1980) i 1990'erne medvirkende til, at flere i højere grad vendte blikket mod amerikansk film og dens tradition for *screenwriting*. Som Kim Leona beskriver det, var der under hendes tid på skolen 1996-97 "ikke længere nogen aversion mod amerikanske film", men filmdiæten var stadig en blanding af alt fra Godard til *Godfather* (Christensen 2003).

**De svære samarbejder.** I afgangskataloget for de i alt elleve afgangselever i 1996 indgår naturligt et uddrag fra Paul Schraders symposium, der sammen med en lærerig studietur til New York var blandt årgangens store oplevelser. I et interview i *Information* fortæller de færdiguddannede manuskriptforfattere Dunja Gry Jensen og Jens Dahl om tilfredsheden ved at skulle ud i et filmmiljø, hvor der nu var mere op-

mærksomhed rettet imod manuskriptet, og ordet samarbejde går igen og igen blandt elevernes udtalelser om det forløb, de har været igennem. Som Dunja Gry Jensen udtaler:

Det handler om, at film er samarbejde. Man må have respekt for hinandens færdigheder og specialer – om man så er klipper, manuskriptforfatter eller instruktør. Nogle instruktører tror, at de skal kunne det hele, og skammer sig, hvis ikke de skriver manuskriptet selv. Men hvorfor det? En manuskriptforfatter job er jo netop at stå til rådighed med sin professionelle kunnen. Og sammen kan man så skabe en historie, der fungerer. (Michelsen 1996)

Blandt Dunja Gry Jensen og Jens Dahls kolleger fra årgang 1996 er Kim Fupz Aakeson, som efter at have skrevet Susanne Biers hit *Den eneste ene* (1999) sammen med den autodidakte Anders Thomas Jensen blev et af de manuskriptforfatternavne, som også almindelige biografgængere kender til. Kim Fupz Aakeson beskriver sin tid på Filmskolen som en fase, hvor han opdagede, at han holdt af den sociale del af den filmiske skabelsesproces og fandt inspiration i filmmediets indbyggede økonomiske begrænsninger og deres konsekvenser for historien.

Han husker bl.a. et af eleverne ofte refereret oplæg af producenten Peter Aalbæk Jensen henvendt til forfattere, der vil have deres manuskripter produceret: "Din film foregår ikke mere end seksten km fra Rådhuspladsen. Din film foregår inden dørene. Din film foregår om dagen. Din film foregår i nutiden. To skuespillere er dobbelt så godt som fire skuespillere." (Aakeson 2006: 189). De produktionsmæssige omstændigheder forbundet med at realisere et manuskript gav noget konstruktivt at tygge på, men Kim Fupz Aakeson fremhæver samtidig, at et af de centrale problemer i hans øjne var, at man som manuskriptforfatter ikke nåede at se sit arbejde realiseret.

En af årsagerne var, at instruktørerne trods de mange fine tanker om betydningen af samarbejde ikke gad lege med.

Da vi gik der, var der intet formelt samarbejde. Der var sådan nogle dating-møder, hvor vi kom med vores små ideer og så sagde de 'nej!'. De ville simpelthen ikke have med os at gøre. Jeg gik gennem de der halvandet år uden at se én eneste ting, jeg havde skrevet, blive til film, og det var da et problem. (...) Det er jo helt afgørende, at man får set det, man har skrevet blive sagt og ageret, og det var helt galt. Det var det eneste, der var galt ved at gå der. (Aakeson 2007a)

De tilbagevendende vanskeligheder med samarbejdet mellem instruktører og manuskriptforfattere betragter Poul Nesgaard som et grundlæggende problem i mødet mellem Filmskolens individualister. Som han formulerer det: "I det hele taget er Filmskolen et paradoks, en umulig drøm som alligevel går i opfyldelse – på trods. For hvordan forestiller man sig, at mere eller mindre utilpassede kunstneriske gemytter kan affinde sig med at gå i skole? Hvordan forestiller man sig, at egensindige, unikke og selvstændige individualister kan presses ind i en samarbejdskultur?" (Nesgaard 2006: 257).

**Logistiske problemer.** Ud over de nævnte samarbejdsvanskeligheder ligger der et logistisk problem i den begrænsede tidshorisont med blot halvandet, nu to, år til manuskriptuddannelsen, mens de andre linjers forløb er fire synkroniserede år. Denne forskel i forløbenes længde fremhæves igen og igen som en forhindring for samarbejdet. Et hold instruktører og manuskriptforfattere starter samtidig, men så forsvinder forfatterne halvvejs. Et nyt manushold starter, men har svært ved at få de 'ældre' instruktørers opmærksomhed.

Rasmus Heisterberg (manus afgang 1999) er blandt dem, der mener, at ma-



Prominente gæster på symposiet *To Move the Film: The Script* i 1995. Gengivet efter bogen *At lære kunsten*.

Foto: Den Danske Filmskole

nuskriptuddannelsen burde forlænges til en fire-årig uddannelse. Dels af hensyn til samarbejdet med instruktørerne, dels af hensyn til håndværket, fordi det sværeste for ham at se ikke er at skrive, men at skrive om. Den største udfordring er de mange gennemskrivninger efter det første lystfyldte draft, hvor man skal kunne gå kritisk tilbage til sit stof og rive det hele fra hinanden:

Det er en virkelig lang og tålmodighedskrævende proces at nå til det sidste draft, og det er dér, fårene bliver skilt fra bukkene. At man kan blive ved og ved med at vende det og finde frem til den rigtige løsning og få det til at klikke. Det lærer man ikke på Filmskolen, for det er der ikke tid til på to år. (Heisterberg 2007)

Der har flere gange været talt om at forlænge manuskriptuddannelsen til i hvert fald tre år, men det er endnu ikke blevet til noget.<sup>8</sup>

Til gengæld har flere af manuskriptforfatterne efter endt skolegang selv forsøgt at fortsætte de interne samarbejder over en længere tidshorisont. Afgangsholdet fra 1997 etablerede således arbejdsfællesskabet *Screenwriters Copenhagen*, og afgangsholdet fra 2003 dannede i samme ånd foreningen *Screenplayers*.

**Readings som redskab.** I 1997 forsøgte Filmskolen sig med tvungne samarbejder mellem forfattere og instruktører på de kortere filmøvelser under uddannelsen, de såkaldte penneprøver. Michael Colville-Andersen (manus årgang 1999) fortæller, at instruktørerne var sure over tiltaget, som dekreterede manuskriptforfatter på otte ud af i alt ti penneprøver (Christensen 2001).

Marianne Moritzen, der var undervisningskoordinator på skolen 1993-99, husker, at man løbende diskuterede, hvordan man kunne forbedre samarbejderne. Et konkret tiltag var at hjælpe manuskriptforfatterne med at få gjort deres tekster levende ved at tage en ny metode, *readings*, i brug. *Readings* består i al deres enkelhed af, at man samles om at læse et manuskript højt. Ofte med brug af skuespillere i de forskellige roller, men som internt arbejdsredskab på manuskriptuddannelsen kan det også bare være mellem forfatterne, at man i fællesskab levendegør teksterne, så man kan høre, hvad der fungerer eller ikke fungerer.

Konkrete problemer for manuskriptforfatterne resulterede således i en konkret metode, der i dag er hyppigt anvendt i branchen, og ifølge Lars Detlefsen er *readings* nu en central del af manuskriptuddannelsen:

Man aner jo tit ikke, hvad man har skrevet, og det giver utroligt meget at få sit manuskript læst op af andre og pludselig høre, hvad der er godt og skidt. Samtidig er *readings* en måde at invitere folk ind på, så de kan høre en historie og kommentere den. Måske opstår der på baggrund af det et samarbejde. Noget af det sværeste for filmfolk er jo at læse. Filmfolk er visuelle. Kun få kan læse i dansk film. Alle hader at læse manuskripter, så vi forsøger at gøre det attraktivt ved at folk kan få læst en historie højt. (Redvall 2007)

Ud over at være et redskab for forfatteren er *readings* således et forsøg på at gøre teksten mere håndgribelig for folk, der

har svært ved at fornemme en historie på papir. *Readings* kan også betragtes som endnu et forsøg på at synliggøre forfatterne, og siden afgangsholdet i 2003 har manuskriptuddannelsen produceret dvd'er, hvor skuespillere læser rollerne i de nyslåede forfatteres manuskripter.

**Fra skammekrog til spotlight.** I Heidi Philipsens afhandling citeres Lars Detlefsen og Mogens Rukov for at mene, at "manuskripteleverne nu (blandt de andre elever) [er] blevet så populære at konsultere, at de nærmest er blevet overbebyrdet med dramaturgiske opgaver. De beskriver det som en udvikling fra 'skammekrogen til spotlight'" (Philipsen 2005: 260).

Erfaringerne fra manuskriptuddannelsens afgangshold anno 2007 er, at instruktørerne nu er åbne over for samarbejdet. Som Maja Juul Larsen siger: "I begyndelsen var der lidt knas i samarbejdet med instruktørlinien, men det er jo fordi, begge parter er lige usikre. Viljen til at samarbejde har været stor, og på midtvejsfilmen valgte alle instruktøreløverne frivilligt at bruge os fra manuslinien." (Iskov 2007). Hun beskriver det som en af styrkerne ved uddannelsen, at man i dag skriver utroligt meget, så man får følelsen for håndværket frem for at sidde og vente på guddommelig inspiration.

På skolens hjemmeside havde jeg set, hvor afsindigt meget man skal aflevere på de to år, manuskriptuddannelsen varer. Vi endte med at skrive endnu mere, og det er en stor styrke at mærke, man kan producere så meget så hurtigt. Man lærer at få tempo i sit arbejde i stedet for at sidde og vente på den guddommelige inspiration. Og med dramaturgien som byggesten har man hele tiden noget at støtte sig til. (ibid.)

Den håndværksmæssige side af det at skrive er blevet effektivt inkorporeret i uddannelsen i forhold til såvel modeller

og metoder som mængden af afleveringer. Blandt de mange opgaver indgår nu et helt semester i samarbejde med DR's TV-Drama, hvor manuseleverne sammen med producer-eleverne udvikler en tv-serie til dansk fjernsyn. I dag er der ingen angst for at tale om dramaturgi, og der er heller ingen berøringsangst over for at skrive til tv, hvor mange af afgangseleverne også finder deres første jobs.

Sideløbende med det større fokus på dramaturgi og professionaliseringen af manuskriptforfatterne som faggruppe, er der imidlertid begyndt at dukke kritiske røster op om faren ved at låse sig for fast på klassiske dramaturgiske rammer og regler.

Da Bo Tao Michaëlis i 2001 anmeldte dramaturgen Trine Breums bog om manuskriptskrivning, ironiserede han over et nyligt foredrag, hvor han var blevet helt rørt over,

hvor meget branchen skylder gamle Aristoteles. Ja han blev næsten omtalt, som om han stadigvæk var iblandt os og underviste på filmskolen i manuskriptskrivning. At hans *Poetik* var obligatorisk pensum og at alle film burde drejes over hans tretrinsraket med en begyndelse, en midte og en slutning, krydret med de vendepunkter, de katastrofale omslag, han krævede af sin tids genre, den attiske tragedie i 400-tallet før vores tidsregning. Sådan set interessant. At mens dansk teater i en årrække har forsøgt performativt at bryde med denne græske tanke udi dramaturgisk opsætning, har man i store dele af filmkunsten forelsket sig i denne model med en rørende og trofast lidenskab. Man taler om den store fortælling, den naturlige historie og det vigtige i at plotlægge scene-bjerglandskab med en tinde over de andre, en kurve, der toppe, og så toner historien ud på en lukket eller åben pointe. (Michaëlis 2001)

I 2001 er de klassiske dramaturgiske begreber blevet så knæsatte i dansk film, at de efter Bo Tao Michaëlis' mening cementerer "en vis konservatisme, der nok fungerer, men også forbigår væsentlige originale indgange og omkalfatring i det drama-

tiske sprog." Han konkluderer, at bogen illustrerer, hvor svært det må være for "eksperimenterende, avantgardistiske forfattere umiddelbart at gå ind i en manuskriptskrivning, som synkronsvømmer i kølvandet på Sofokles' dramatik, dannelsesromanen fra 1800-tallet og moderne amerikansk tv-dramatik" (ibid.). Efter nogle år med begejstring over effektivt fortalte danske film spirer bekymringen over, at dramaturgien kan blive en spændetroje, som gør det svært for anderledes og eksperimenterende film at bryde igennem. Hvis alle i miljøet har lært de samme ting om historiers natur og læser manuskripter med samme blik, er det vanskeligt at gå mod strømmen.

Som Michaëlis påpeger, har teatret i en årrække forsøgt at bryde med de klassiske fortælleformer. På filmfronten kritiserede Dogme95 dramaturgiens forudsigelighed for at være den guldkalv, hvorom der danses, og efterlyste et opgør med tidens "illusionære film". Dogmefolkene ville vække en død filmkunst til live, men stillede sig i opposition til 'den individuelle film'. Det kollektive fokus og kyskhedsløftet medførte gode historier snarere end avantgardistisk nytænkning. Lars von Trier og yngre instruktører som Christoffer Boe og Simon Staho (og dennes faste manuskriptforfatter, Peter Asmussen) står i dag som unikke filmskabere, der søger nye veje ind i fortællingen, mens størstedelen af dansk film på godt og ondt er præget af et fokus på at skabe velfungerende historier efter klassiske modeller.

### **Skriverkarlenes golde professionalisme.**

I 2005 blussede en debat om manuskriptskrivning op, efter at Lars von Trier i tidskriftet *EKKO* kommenterede tilstanden i dansk film. Efter i dogme-manifestet at have kritiseret den forudsigelige dramaturgi erklærede Trier nu ti år senere:

Jeg er meget, meget modstander af at bruge manuskriptforfattere. Jeg synes, at selve professionen er diskutabel. Problemet er, at en instruktør henvender sig til en forfatter og kommer med en ide til noget, som måtte være mere eller mindre behjertet. Og én ting er i hvert fald sikkert, at når det har været igennem den dér lynhurtige dramaturgisering, så er det ikke behjertet mere. Så bliver det vanvittigt overfladisk. Problemet er, at både Kim Fupz Aakeson og Anders Thomas Jensen er blevet så dygtige nu, at de skriver manuskripter på ingen tid – som er vanvittigt gode at læse og er vanvittigt klare i deres opbygning. De er til ug, og det er ødelæggende for filmen. I stedet skal der være nogen, der har et personligt forhold til de emner, de skal lave. (cit. Schepele 2005: 26)

Forfatterne får kritik for at misbruge virkeligheden. ”De tager bare alle emnerne ned fra en hylde, som om det ikke var noget, der havde voldt folk uendelige lidelser igennem historien. På amerikansk facon tager man nogle emner og beskæftiger sig med dem ud fra deres overflade, og derfor bliver det nogle sindssygt overfladiske film. Det er virkelig misbrug af virkeligheden.” (ibid.).

Lars von Trier trækker i interviewet på auteur-teoriens tanker om, at der skal være et personligt forhold til filmen. Instruktørerne har noget på hjerte, mens manuskriptforfatterne er håndværkere, der ødelægger instruktørens intentioner med overfladiske metoder efter amerikansk forbillede. En række andre danske instruktører som f.eks. Per Fly tillægger gerne manuskriptforfatterne en rolle som positivt medskabende i deres mere proces- og researchbaserede tilgang til at finde ind til en films historie. Men både i branchen og i medierne begynder man omkring tiden for Triers kritik at møde bekymrede udsagn om, at instruktørens kunstneriske integritet er truet af manuskriptforfatteren – og producerens – øgede betydning i skabelsen af nye danske film.

Som filmkritikeren Morten Piil allerede i 1999 konkluderede i en artikel med titlen ”Skriverkarlens kanonisering”, har det været frugtbart med en række unge forfattere fra manuskriptuddannelsen, men man skal agte sig for ”gold professionalism” (Piil 1999). Dansk film har ifølge Piil brug for skriverkarle,

men det er overtro at vende sig mod manuskriptforfatterne som dem, der i første række skal hæve dansk films niveau. Det magter i sidste ende kun de personer, der rent faktisk laver filmene og har det kunstneriske ansvar på alle niveauer, nemlig instruktørerne. Skærer man ind til benet, skabes en film i de magiske sekunder, kameraet snurrer – og ingen anden end instruktøren kan kontrollere, hvad der netop i denne komprimerede tidslomme sker foran kameraet. Groft sagt kan kun instruktørens kunst gøre en film til mere end en papir-markering af gode intentioner. Instruktøren har brug for dette papir, men intet manuskript er i sig selv godt nok til at sikre en god film. Tilsvarende bliver ingen instruktør automatisk mindre auteur af at arbejde sammen med en manuskriptforfatter. Det kan tværtimod hjælpe ham/hende til at udkrystallisere, hvad personligheden rummer. Meget mere kan ikke med sikkerhed siges om instruktørens og forfatterens samarbejde i al almindelighed.” (ibid.)

Som Morten Piil fremhæver, er gode manuskripter i sig selv naturligvis ikke nok til at sikre gode film. Det centrale er, at hver person i processen har de rigtige kompetencer og evnen til at forløse dem optimalt i samarbejdet. Manuskriptuddannelsen har været med til at sætte fokus på manuskriptets betydning og etablere en fortællestærk faggruppe, som man som dansk instruktør kan vælge at finde håndværksmæssig hjælp og inspiration hos.<sup>9</sup>

**En screenwriting/auteur-kultur?** Instruktøren har som udgangspunkt stadig det sidste ord og *final cut* i dansk film, men manuskriptskrivning er gennem de seneste år blevet en anerkendt disciplin med en selvstændig faglig stolthed og egne

'author-auteurer'.<sup>10</sup> Udviklingen mod større inddragelse af dramaturgi og fortælleformer beskrives af Heidi Philipsen som en kombination af "elementer fra den franske auteur-tradition og den amerikanske screenwriting-tradition" (Philipsen 2005: 261).

I forlængelse af Filmskolens fokus på samarbejde mener hun, at man frem for en afvikling af auteurbegrebet måske snarere kan tale om en udvidelse af det: "Lidt ovovet kan man anføre, at der ikke på [Filmskolen] er sket en udvikling væk fra auteurbegrebet, men at Filmskolen stræber efter at uddanne filmfolk, hvor alle de implicerede i et filmteam sætter deres personlige signatur på filmen." (ibid: 351). Der er ifølge Philipsen ikke sket en 'nedskæring' af instruktørens rolle, "men snarere en opprioritering af, at de andre filmfolk er medbestemmende og bidrager til filmen med deres synlige signatur. Der er ikke én auteurs signatur, men flere signaturer på en film (dog ud fra den samme bestræbelse)." (ibid: 351).

Samme tanker om en form for 'collective authorship' er at finde i Duncan Petries produktionsstudier af den britiske filmindustri i bogen *Creativity and Constraint in the British Film Industry* (1991). Med fokus på årene 1987-88 konstaterer han, at ekspertise og kreativt input fra samarbejdspartnere har betydning for alle film-skabere, selv om det filmteoretiske fokus på auteuren ofte har overset dette forhold. Selv om han forkaster begrebet 'collective authorship' (ibid.: 206), mener han, at det er tid til i højere grad at medtænke de mange kreative samarbejder i den filmvidenskabelige analyse.

I antologien *Visual Authorship* fra 2005 stilles der i en række artikler skarpt på titlens tema med fokus på at udforske begreberne kreativitet og intentionalitet på

film. Som det indledningsvis pointeres, blev auteurteorien udviklet i 1950'erne, "when traditional ideas of artistic genius still were kept in romantic respect" (Gro-dal et al. 2005: 7). Siden udfordrede bl.a. poststrukturalistiske studier og receptionsforskningen selve idéen om en individuel kunstner som en ideologisk reminiscens af en borgerlig individualisme. Men i dag er der en ny bevidsthed om, at medieprodukter er lavet af mennesker af kød og blod:

Især audiovisuelle medieprodukter – hvad enten der er tale om celluloid eller digital information – er ofte produceret af hold af mennesker, for hvem den romantiske ide om det ensomme geni ikke altid er det mest passende udgangspunkt for at forstå den kreative proces. (ibid.: 7)

I bogen diskuterer Casper Tybjerg bl.a. begreber som Berys Gauts 'multiple authorship' og analytiske modeller som Robert L. Carringers 'collaboration analysis'-metode til undersøgelse af, hvordan forskellige mennesker har bidraget med elementer til det færdige værk (2005: 44).<sup>11</sup> Han konkluderer, at filmvidenskaben kan lære meget af konkrete produktionsanalyser, som kortlægger, hvordan en film rent faktisk er blevet til (ibid.: 62). Men som Peter Sche-pelern pointerer i en anden artikel i antologien, er en grundig analyse af en films produktionsproces imidlertid normalt umulig at foretage, selv om en films egentlige 'authorship' kun kan blive placeret gennem en sådan (2005: 103).

Inden for filmvidenskaben vender man fra flere sider i stigende grad blikket mod produktionsstudier i en erkendelse af, at film er en kollektiv kunststart og bør analyseres som en sådan frem for automatisk at tillægge instruktørens personlighed og placering i processen den altafgørende betydning.

Som det er fremgået af denne artikel, har Den Danske Filmskole i en årrække

arbejdet hårdt på at lære danske filmfolk at samarbejde, og ikke mindst manuskriptforfatterne spiller i dag en betydeligt større rolle i den filmiske skabelsesproces end tidligere. Screenwriting-kulturens indtog i auteur-kulturen har naturligvis haft konse-

kvenser for både produktionsforholdene og de producerede film. Tiden er inde til mere forskning i de mange spændende fagmøder, en filmproduktion indebærer, frem for at stirre sig blind på instruktøren.

### Noter

1. Som Peter Schepelern pointerer i sin diskussion af Lars von Trier som auteur, skriver de fleste instruktører med auteur-status dog som oftest selv (Schepelern 2004: 118).
2. Ifølge instruktionerne skulle et godt manuskript ikke have flere end tre hovedkarakterer, og forfatteren skulle sikre sig, at publikum følte sympati for mindst én af dem. Et enkelt, ligefremt plot var at foretrække, men filmene skulle indeholde en eller anden form for originalt trick. Historierne skulle foregå i nutiden blandt overklassen og måtte ikke være af national karakter (Schröder 2006: 100).
3. Theodor Christensen døde blot et år efter Filmskolens oprettelse, men nåede at sætte et markant præg på skolen med formuleringen af nogle grundlæggende pædagogiske principper, som er grundlaget for skolens struktur den dag i dag. Blandt dem er, at uddannelsen skal bestå af både teoretisk undervisning og praktiske produktioner; at alle faglinjer skal opfattes som kunstneriske linjer frem for nogen som kunstneriske og andre som tekniske, og at alle faglinjer skal være synkroniseret, så eleverne er på samme niveau, når en øvelse eller produktion skal gennemføres. ([www.filmskolen.dk](http://www.filmskolen.dk))
4. Gabold 2006: 9f. Ola Olsson underviste i øvrigt året efter en række medarbejdere inden for tv-fiktion i Danmarks Radio, og siden dannede hans teorier samme sted grundlag for de kurser i fortælle teknik, som kom til at gå under navnet TV-SUM, TV Som Udtryksmiddel (Gabold 2006: 10).
5. Følgende afsnit bygger på eget interview med Lars Kjeldgaard.
6. Der blev imidlertid også snakket om såkaldt cirkulær dramaturgi, som det bl.a. skildres i Jacob Thuesens film *Erik Nietzsche – de unge år* (2007), hvor historien, der er baseret på et manuskript af Lars von Trier selv, humoristisk behandler Triers tid på Filmskolen 1979-82. Ifølge Scherfig (2006) var det i hans tid på skolen især de kvindelige studerende, som var interesserede i den cirkulære dramaturgi. Den betragtedes som mere 'rund' og 'kvindelig' end den traditionelle, lineære (Scherfig 2006: 156). I Danmark arbejdede bl.a. Ulla Ryum i 1980'erne med alternativer til den aristoteliske dramaturgi (Ryum 1982).
7. Mogens Rukovs store betydning nationalt er ofte blevet fremhævet, bl.a. i Claus Christensens forord til *Festen og andre skandaler*, hvor Rukov fremhæves som 'godfather for mange unge filmfolk' (Christensen 2002: 10). Udlandet har imidlertid også opdaget Rukov. I *Projections 12*, hvor filmfolk forholder sig til filmskoler, regner den anerkendte manuskriptunderviser Dick Ross således Den Danske Filmskole blandt verdens bedste filmskoler og tildeler Rukov en stor del af æren for succesen (Ross 2002: 47).
8. Lars Kjeldgaard fortæller, at en forlængelse af uddannelsen flere gange er blevet bremset af bekymring for, hvorvidt eleverne kan finansiere mere end to års skolegang. Således havde manuskriptuddannelsens elever i 90'erne ofte en anden uddannelse bag sig og derfor ingen eller kun begrænset ret til SU. Han er en varm fortæller for en forlængelse af uddannelsen. Dels for i højere grad at kunne etablere samarbejder, dels fordi man efter hans mening netop bør lægge mere fokus på 'rewriting' frem for 'writing' (Kjeldgaard 2007).
9. Også manuskriptuddannelsen begynder at blive udsat for kritik, bl.a. i en artikel i *EKKO*, hvor det pointeres, at 'verdens bedste filmskole' er blevet mere brancheorienteret end kunstnerisk orienteret. I artiklen udtaler Lars Kjeldgaard, at uddannelsens fortælleteo-

- rier bliver devalueret ved at blive betragtet som teorier om at kommunikere bredt frem for en holdning til at fortælle vedkommende historier. Han efterlyser en tilbagevenden til en auteurforståelse af filmproduktion, både på skolen og i branchen (Monggaard 2006).
10. Som Richard Corliss i 1973 kaldte de markante manuskriptforfattere, han forsøgte at hive frem af anonymiteten med sin 'Screenwriter's Theory' og et 'multiple auteur'-begreb til at fange en filmproduktions 'collaborative vision' (Corliss 1974: xxvii-xxviii). Tom Stempel argumenterer i sin bog om amerikansk manuskriptskrivning for, at den generelle accept af auteurteoriens værdi har haft katastrofale konsekvenser for amerikansk screenwriting. Frem for alt fordi den har tegnet et forkert billede af manuskriptforfatterens rolle i amerikansk filmhistorie (Stempel 1991: 192). Ikke overraskende er filmfolk med fokus på manuskriptskrivning ikke begejstrede for "den skadelige auteurteori, som hævder, at instruktøren er forfatter af noget, han ikke har skrevet" (Stempel 2000: vii).
11. Berys Gaut argumenterer for, at film har lænet sig for meget op ad litterære *authorship*-modeller og i stedet kan finde inspiration i andre samarbejdsbaserede kunstarter som f.eks. teater og musik (1997: 166). Gaut gør imidlertid sin tanke om 'multiple authorship' noget uhåndterbar ved at mene, at film ikke blot skal klassificeres efter instruktører, men også efter f.eks. skuespillere, kameramænd og klippere, hvis karrierer og indflydelse bør kortlægges selvstændigt (ibid.: 165). Carringer kritiserer 'multiple authorship'-studier for paradoksalt nok at "devaluere tekster og forfattere på grund af det delte ansvar for skabelsesprocessen [*sharing of agency*]" og kritiserer endvidere 'collective authorship'-studierne, der for ham at se "har en tendens til at tage opløsningen af *agency* for givet og se opløsningen som det egentlige analyseobjekt" (Carringer 2001: 378). Han foreslår i stedet 'collaboration analysis', som efter hans mening ikke på samme måde formindsker betydningen af 'the primary author', men tilbyder en større forståelse og nuancering af tilblivelsen af et givet værk. Carringer har i *The Making of Citizen Kane* lavet et detaljeret studie af tilblivelsen af Orson Welles' klassiker og de centrale samarbejder på produktionen. I artiklen *Collaboration and Concepts of Authorship* diskuterer han med Hitchcocks *Strangers on a Train* (1951, *Farligt møde*) som eksempel betydningen af centrale samarbejder, især i forhold til filmens homoseksuelle

problemstillinger.

#### Litteratur

- Bondebjerg, Ib (2005). *Filmen og det moderne*. København, Gyldendal.
- Boorman, John, MacDonald, Fraser og Donohue, Walter (red.) (2002). *Projections 12. Filmmakers on Film Schools*. London, Faber and Faber.
- Bro, Arne (red.) (1991). *Filmskolen. De første 25 år*. København, Den Danske Filmskole.
- Camre, Henning (2007). "Hvordan var det nu det var". In: John, Ole (red.): *At lære kunsten*. København, Aschehoug.
- Carringer, Robert L. (1996, rev. ed.). *The Making of Citizen Kane*. Berkeley, University of California Press.
- Carringer, Robert L. (2001). "Collaboration and Authorship". In: *PMLA* vol. 116, nr. 2 marts 2001.
- Christensen, Bent (1991). "Da ungdomsoprøret toppede". In: Bro, Arne (red.): *Filmskolen. De første 25 år*. København, Den Danske Filmskole.
- Christensen, Claus (2002). "Forord". In: Rukov, Mogens: *Festen og andre skandaler*. København, Lindhardt og Ringhof.
- Christensen, Claus (2003). "En ægte kampsoldat". In: *FILM* nr. 33, december 2003/januar 2004.
- Christensen, Ralf (2001). "Manusforfatterne: Film er noget man skriver". In: *Politiken* d. 27. april 2001.
- Corliss, Richard (1974). *Talking Pictures: Screenwriters in the American Cinema*. New York, Penguin Books.
- Finney, Angus (1994). *The State of European Cinema*. London, Cassell.
- Finney, Angus (1996). *Developing Feature Films in Europe*. London/New York, Blueprint/Routledge.
- Fredholm, Gert (2007). "Erindringsmonolog om Theodor". In: John, Ole (red.): *At lære kunsten*. København, Aschehoug.
- Gabold, Ingolf (2006): "Forord". In: Hansen, Per Helmer (red.): *Den dramaturgiske værktøjskasse*. København, Frydenlund.
- Gaut, Berys (1997). "Film Authorship and Collaboration". In: Allen, Richard og Smith, Murray (ed.): *Film Theory and Philosophy*. Oxford, Clarendon Press.
- Grodal, Torben, Larsen, Bente og Laursen, Iben Thorving (2005). *Visual Authorship. Creativity and Intentionality in Media*. København, Museum Tusulanum Press.
- Hammerich, Rumle (2007). "Noget vigtigt man husker". In: John, Ole (red.): *At lære kunsten*. København, Aschehoug.