

Begrænsningens kunst på Den Danske Filmskole

Af [HEIDI JØRGENSEN](#)

Folk både ser og producerer danske film som aldrig før. 80'ernes krise er vendt til succes. I 1987 blev der kun produceret 7 danske film i alt på hele året. Dette alarmerende lave tal steg langsomt og ramte i 1996 23 danske film, og man begyndte at omtale opblomstringen med florumvundne vendinger som dansk films 2. guldalder eller dansk films nye bølge. Her vil jeg give et indblik i, hvordan den Danske Filmskole i København har været og fortsat er en vigtig faktor i bølgens udvikling.

Den nye bølge indtraf altså i 1996, tre år efter, at Thomas Vinterbergs såkaldte "gode årgang" forlod Den Danske Filmskole. Det var her min egen nysgerrighed, efter at undersøge sammenhængen mellem 'skoling' og succes, så småt begyndte. Nu skriver jeg på en ph.d. afhandling, der hedder *Dansk films nye bølge – afsæt og aftryk fra Den Danske Filmskole*. Med en større interviewundersøgelse og observation af Filmskolens undervisning har jeg fundet ud af, at det bestemt er rimeligt at tillægge læringsmiljø og –metoder på Filmskolen en stor del af æren for, at vi danskere har genvundet lysten til at se danske film. For straks at strø lidt malurt i bægeret, så roses dansk film ikke kun, men kritiseres også for at udgøre en lidt for ensformig hverdagsrealisme. Lad mig imidlertid i denne artikel præsentere den bredde, der findes og er på vej frem ved at give indsigt i film af to lovende instruktører Christoffer Boe og Martin Strange-Hansen. Jeg vil også afslutningsvis løfte sløret for, at der allerede er fornyelse på vej i form af et nyt fag på Den Danske Filmskole. Den opblomstring, vi oplevede i 1996, er mulig at spore tilbage til strukturelle og læringsmæssige ændringer på Filmskolen i slutningen af 80'erne og i begyndelsen af 90'erne. Dette er et spor, vi desværre ikke har plads til i detaljer at følge her. Men der er nye tiltag på skolen, som givetvis vil slå igennem i filmene inden alt for mange år. Ligesom der vedvarende bliver optaget nye elever på skolen, som tegner sig for modreaktion og innovation.

Filmskolens 'filosofi'

I 1997 blev 6 nye elever lukket ind på skolens instruktørlineje, deriblandt Martin Strange-Hansen og Christoffer Boe. I 2001 kom de ud i den anden ende med to meget forskelligartede bud på afgangsfilm, *Når lysterne tændes* og *Anxiety*. Martin Strange-Hansen fulgte hurtigt op på den succes, som afgangsfilmene blev, med sin debutfilm *Der er en yndig mand* (2002). Det er en novellefilm lavet af den samme produktionsgruppe fra Filmskolen, som stod bag *Når lysterne tændes*, og snart efter vandt den en Oscar for bedste udenlandske film af kort format. Filmen har mange ligheder med afgangsfilmene bl.a. i form af, at de begge er komedier. Christoffer Boes spillefilmsdebut *Reconstruction* rummer også slående ligheder med afgangsfilmene. Den har de samme hovedrolleindehavere, det samme produktionsteam bag og gennemspiller et kærligheds-tema som i *Anxiety*.



I det første halve år af 2003 blev der produceret intet mindre end 13 danske spillefilm og solgt 2,0 mio. biografbilletter til danske film. I samme periode sidste år var tallet 1,3 mio. Det viser tal fra Danmarks Statistik. Dermed blev en dansk film i gennemsnit set i biografen af mere end dobbelt så mange tilskuere, som en amerikansk film.

At danske film er i stand til at vinde priser ved så forskelligartede prisuddelinger som Cannes-festivalen og Oscar-uddelingen, er med til at udpege den bredde, som – hverdagsrealisme eller ej – faktisk eksisterer for øjeblikket. At de to instruktører har gennemgået samme uddannelse, og alligevel udtrykker sig så forskelligt som vi skal se, stammer naturligvis fra deres forskellige former for talent; men også fra at eleverne bevidst 'nurses' som forskellige på Filmskolen.

Det er skolens 'filosofi', at personlige udtryk frisættes bedst, når der sættes en ramme for elevernes udfoldelsesmuligheder. Begrænsningerne får dem til at tænke kreativt og slippe præstationsangsten. For at kreativiteten overhovedet skal trives og ikke blot flyde ud, kræver skolen f.eks. at mødepligten hver dag fra kl. 9-16 overholdes. Et andet eksempel på udøvelsen af lovmæssighed er de såkaldte pennenprøver, der er Filmskolens centrale øvelser. Her får de studerende en opgaveformulering, "[...] hvor konditioner og spilleregler præciseres i forhold til opgaven, og hvor det pædagogiske og faglige sigte klargøres." (Wiedemann: 8). Prøverne er typisk afgrænsede, så de omhandler bestemte dele af en produktionsproces. Eksempelvis kan manuskript og/eller locations være givet på forhånd. I min undersøgelse beskriver langt størsteparten af eleverne pennenprøver som et godt arbejdsredskab. De opfatter generelt skolens rammesætning som et yderst vigtigt aspekt i deres (ud)dannelse og videre arbejde med produktion.

Mogens Rukov er leder af manuskriptforfatteruddannelsen på Filmskolen. Han har undervist der siden 1975 og er en vigtig faktor i udviklingen fra "subjektivitetens lov", som han kalder tilstandene på skolen i 60'erne og 70'erne, til brugen af klare spilleregler, der har domineret skolens undervisning fra midten af 80'erne og frem. I 1991 giver han udtryk for, at:

Nu kan vi spille med reglerne. [...] Vi kan hjælpe de studerende, netop ud fra regel-sikkerheden, med at kræve en fuldstændig disciplinering omkring grundlæggende indsigt og vaner. [...] En fuldstændig sikkerhed vil hjælpe dem til at slippe sig selv løs. Det vil give dem en ro og en sindsligevægt til at komme i uligevægt. (Bro: 40).

Gunnar Wille, leder af animationsinstruktøruddannelsen på skolen, giver i mit interview med ham fra maj 2002, yderligere indsigt i noget af det særlige for undervisningen på Filmskolen:

[...] stor kunst eller god kunst eller velfungerende fortælling kommer ikke ud af uendelige muligheder. Det er faktisk det modsatte: jo mere konkret begrænsningerne er sat op, jo bedre bliver det. Det virker tilsyneladende stimulerende på fantasien og på kreativiteten, at man siger: jamen her er en kasse, du har kun den, og du er nødt til at være inden for den. Så vil man jo prøve at sige, jamen, hvor er grænsen for den her kasse, ikke. Og det er jo det samme princip, som dogmefilmene har brugt, og det er jo helt klart helt fantastisk. Det er en fantastisk opdagelse, at det er sådan, det virker.

Og virker, det gør det tilsyneladende. Ligesom Dogme-reglerne således kan siges at være inspireret af Filmskolens pennenprøver, kan den naturlige historie også betragtes som en ramme, eleverne arbejder inden for.

Normalitetens og skandalens plot

Der har altid været gjort brug af naturlige historier i kunsten. Det er ikke noget, som Rukov har opfundet. Men han har i høj grad med sin undervisning skærpet elevernes bevidsthed om brugen af de naturlige historier. Deri ligger også en befrielse for eleverne. Præstationspresset mindskes, når de f.eks. bliver bedt om at lave en scene, hvor en person ankommer og stiger ud af en bil. I stedet for at de fritstilles til at lave en scene om hvad som helst. Da Rukov sammen med daværende rektor Henning Camre i 80'erne startede et slags opgør med dyrkelsen af 'de smalle film' på Filmskolen, kom den naturlige historie til at spille en stor rolle. Min undersøgelse udpeger, at Rukovs vægtning af den naturlige historie i undervisningen har været meget betydningsfuld. Den del af undervisningen har haft stor indflydelse på elevernes måde at lave film på også efter endt uddannelse.

Reconstruction er i øvrigt blevet til som en del af lowbudget-projektet *Directors Cut*. Hvad angår det finansielle, slægter *Directors Cut* både Filmskolens Lowbudget-seminar i 1992 og Dogme 95 på. I modsætning til Dogme 95 er der dog ingen æstetiske restriktioner knyttet til *Directors Cut*. Ved Cannes Festival 2003 blev Boe tildelt prisen *Det Gyldne Kamera*, som gives til den bedste debutant, og siden har *Reconstruction* høstet flere priser. Således er Boe sikret 100.000,- i tilskud til sin næste film.

Allerede i forordet til *Filmskolens Studieordning* betones det, at elevernes særpræg skal medtænkes i uddannelserne: "De konkrete undervisningsplaner indrettes efter de aktuelle studerendes egenart og talent [...]" (Wiedemann: 2).

Rukov indkredser den naturlige historie på følgende vis: "Forudsætningen for, at man kan lave en overraskelse eller noget interessevækkende, er at grundlaget er noget vi kender mekanikken i. Det er sådanne historier som interesserer mig. Naturlige historier er f.eks. at gå på toilettet. Det er en naturlig historie. At tage en elevator er en naturlig historie. At gå ind i en bil." (Rukov: 126)

Hvis de, som hensigten er med naturlige historier, virker genkendelige i forhold til vore egne liv, så skabes der engagement og empati fra tilskuerens side. For at optimere engagementet skal naturlige historier ifølge Rukov kombineres med overraskelser. Han omtaler to plots: normalitetens plot, som er den naturlige historie, og skandalens plot, som er bruddet på normaliteten. Ved at anvende normer, der genkendes af tilskueren, og som skaber genkendelighed og troværdighed, er grundlaget for en tilskuer-reaktion, når normerne brydes, etableret på bedste vis. Målet er *ikke* at skildre hverdagen mimetisk, men at arrangere en vekselvirkning mellem naturlige historier og det skandaløse og derved tiltrække og overraske tilskueren i passende nøje beregnede mængder. Genkendelige situationer skal endvidere arrangeres, så de kommer til at udtrykke eksistentielle problemstillinger, for det er naturligvis oftest disse – og ikke hverdagen som sådan – der optager filmkunstnerne. Som Rukov skriver: "På den måde er filmen hele tiden en bearbejdning af et filosofisk problem, som ikke er mere filosofisk end at det kendes fra hverdagen." (Rukov: 74). *Anxiety, Når lysterne tændes, Der er en yndig mand og Reconstruction* forholder sig alle på forskellig vis til de naturlige historier. Lad os se, hvordan de spiller ind først i *Når lysterne tændes*.

Lyst til fornyelse af komediegenren

Når lysterne tændes indledes visuelt med, at credits præsenteres på skærmen/lærredet, mens der i baggrunden køres en svimlende kameratur langs med rillerne i en murstensmur. Ved udzoomning viser det sig at være en halvmur placeret i et køkkenalrum. Denne tur illustrerer, at det naturlige og det overraskende kan sætte sig spot helt ned i filmsproget. Vi overraskes og forføres af den lange travelling, som altså viser sig, og her bryder det naturlige og genkendelige igennem, at være riller i en køkkenmur.

Med denne svimlende intro etableres det, at vi befinder os hjemme i et ganske almindeligt køkken i noget, der ligner en parcelhusidyl. Det skaber genkendelighed. "Vi bor lige i nærheden", får vi også at vide. Voice-over'en er hovedpersonens stemme, der fortæller, at han hedder Klaus Jacobsen (Jesper Asholt). Via voice-over og elegant krydsklipning introduceres også konen, Anita (Anette Støvelbæk). Historien er enkel: Klaus fremstilles som en ganske almindelig dansk mand med en smule eventyrlyst. Han holder af sin kone, men vil ikke sige, at han elsker hende. De har været gift i 12 år, så det er småt med spændingen. Men i løbet af filmen erkender han, at det krydderi på tilværelsen, som han søger, i virkeligheden udgøres af den timian, hans kone putter i de gule ærter. For en stund finder Klaus ro og 'spænding' på en bodega, hvor han spiser gule ærter. Roen, som breder sig med de gule ærter, kommer effektivt til udtryk via en krydsklipning mellem bodegaens stilhed og hjemmet, hvor han er ved at få de grønne ærter i den gale hals, fordi hans børn løber skrigende omkring. Men udflugter til bodega, biograf og hotel begynder snart at kede ham. Imens sker imidlertid det, at Anita finder spænding i troen på, at hendes mand har en elsker, så hun nægter at lade sig skille. Klaus fortæller så, at elskerinden har begået selvmord, men han bliver nødt til at genoplive hende, da Anita insisterer på at arrangere hendes begravelse. Et af filmens udsagn synes derved at blive, at lidt små hvide løgne ikke nødvendigvis er dårligt for ægteskabet. F.eks. begynder deres sexliv at fungere glimrende efter elskerindens opfindelse.

Det skandaløse plot består i vor mands tiltagende løgne og topper med elskerindens selvmord. Det naturlige plot er hele iscenesættelsen af familiens hverdag, som skaber genkendelighed og grundlaget for overraskelserne. Den naturlige historie har glimrende betingelser i køkkenet. Der knytter sig stor genkendelighed til dette rum, hvilket er med til at sikre tilskuerens indlevelse. At familien i *Når lysterne tændes* samles omkring aftenmåltidet i køkkenalrummet og spiser hjemmelavet mad, er et udtryk for de traditioner og den samhørighed, som familien indeholder, og som manden i løbet af filmen lærer at værdsætte. Men genkendeligheden i køkkenet brydes bestandigt af de absurde og eskalerende historier om elskerinden. *Når lysterne tændes* forholder sig derved ret eksemplarisk til det, Rukov beskriver som: "En række naturlige historier følger efter hinanden, hvor skandalerne fører fra den

Når lysterne tændes blev kåret som den bedste ikke-amerikanske filmskolefilm og vandt dermed en såkaldt Mini Oscar. Historien er skrevet af instruktøren selv i fællesskab med manuskriptforfatter Flemming Klem, også uddannet fra Filmskolen.

Til denne indledning knytter sig en interessant anekdote, som Martin Strange-Hansen har fortalt mig. Filmholdet havde nemlig lånt et meget dyrt kamera og planlagt at bruge det på en indviklet kameratur, der skulle starte ude i haven oppe i et træ og langsomt bevæge sig ind i huset. Imidlertid forårsagede regnvejre, at kameraet led skade, hvorfor kameraturen langs muren blev et kreativt alternativ, der udsprang af, ja, begrænsninger!

ene til den anden naturlige historie, indtil historien og skandalerne er længst ude, kompetencen størst, skandalens mulighed størst." (Rukov 2002: 26).

Filmen bekender sig klart til genrekonventioner forbundet med komedie. Derved har den slægtskab med nyere danske komedier, der også abonnerer på realismereformer og naturlige historier, som f.eks. *Den eneste ene* (1999), *En kort en lang* (2001) og *Okay* (2002). Der er mange overdrevne og dermed komiske scener i filmen som f.eks., at Klaus ser *Dødelig farlig ondskab* i biografen. Hermed refereres til filmen *Dødbringende våben*, der tilbyder en overdosis af spænding og står i meget klar kontrast til konens behov for at se romantiske film - gerne derhjemme på tv. Absurd nok er denne film, det eneste biografen har på plakaten, hvorfor spændingen er for nedadgående, da Klaus ser den for syvende gang. Opadgående er til gengæld tilskuerens mundvige, man trækker på smilebåndet mange steder i filmen over de absurde situationer.

Når lysterne tændes benytter ikke et påfaldende synligt filmsprog. Hele tiden er de æstetiske virkemidler med til at formidle narrationen, uden at de gør specielt meget opmærksom på sig selv. Selvom filmsproget således er forholdsvis klassisk anvendt og bestandigt orienterer tilskueren om tid og rum, så er krydsklipningen eller den svimlende kameratur i indledningen samtidig vidunderlige visuelle godbidder til tilskueren. Godbidderne og genkendeligheden udgør en frisk fornyelse af den traditionelle komediegenre.

Angstprovokerende fornyelse af filmsproget

Mere radikalt ser det ud med anvendelsen af æstetiske virkemidler i *Anxiety*. Handlingen er også i denne film forholdsvis enkel. En ung mand (Nikolaj Lie Kaas) rejser til Sverige for at se et teaterstykke, hvor hans kæreste (Maria Bonnevie) spiller med. Han er øjensynlig jaloux – nærmest på grænsen til det neurotiske. Alt, hvad hun gør, mistænkeliggøres. Hun siger, at hun elsker ham og vil ham det godt. Men det er svært for ham at tro på. Som *Når lysterne tændes* består *Anxiety* også af en vekselvirkning mellem naturlige historier og skandaler, men hurtigt tager sidstnævnte overhånd. Lad os til sammenligning med *Når lysterne tændes* se nærmere på filmens indledning. Udgangspunktet er en normal situation, hvor hovedpersonen kommer løbende blandt en masse andre mennesker. Location i åbningsscenen er Storkepringvandet på Strøget i København, hvilket betyder genkendelighed i hvert fald for det danske publikum. Han passerer en masse mennesker, der overvårer en mimikers optræden. Manden stopper op og ser underligt fraværende ud. Mimikeren efterligner hans bevægelser, hvilket kortvarigt er morsomt. Både humoren og genkendelighed brydes dog hurtigt, da manden synker sammen på gaden i noget, der ligner et anfald af stor sorg eller angst. Sagens alvor understreges af, at mimikeren opgiver sine bevægelser og spørger manden: "Is something wrong with you?" Dette spørgsmål forfølger tilskueren resten af filmen, for er der noget galt med ham? Efter at have sundet sig lidt, svarer vor hovedperson: "Jeg har det fint" og går videre. Scenen har både den funktion, at tilskueren gøres nysgerrig efter, hvad der er galt med denne mand, samtidig med at mimikerens tilstedeværelse antyder, at vi har at gøre med en mand, der i høj grad er ved siden af sig selv. De efterfølgende scener tilhører igen normalitetens plot. Der etableres genkendelighed i forhold til at læse dagbogen fra én, man er usikker på, og blive sur når den elskede lader vente på sig. Men denne mand skildres snart efter som mere jaloux end almindeligt. Han får hallucinationer og bryder fysisk sammen, når han ikke er alene med sin kæreste. Alt han vil er at være alene med hende. I alle scener, hvor de er i selskab med andre, eller hvor han mangler hende, er han skildret ude af balance. Mens scenerne, hvor de er alene sammen, giver indtryk af ro og balance. De to niveauer understreges af de æstetiske virkemidler. Angsten, det usammenhængende og kaotiske, som manden oplever, føres nemlig yderst effektivt helt ud i filmsproget. Brugen af håndholdt kamera og akontinuerlig klipning understreger sindstilstandene. De ufokuserede billeder, som især anvendes i starten og i slutningen, indikerer også, at det kunne være hjemmevideo. Dvs. at det kunne foregå hos dig eller mig, hvilket igen sikrer empati.

Der er set stort på kontinuiteten i klipningen. Boe stoler på, at tilskueren fokuserer på følelserne og sagtens kan kapere springene i tid og sted. Klipningen er innovativ og peger med sine mange jump-cuts mv. tilbage på Lars von Triers film og på Jean-Luc Godards film fra fransk nybølge i 60'erne. Samtidig peger klipningen også fremad og udpeger nye muligheder for filmmediets omgang med tiden. Etableringen af opbrudt tid er med til at skabe de mentale rum, som *Anxiety* inviterer os ind i. Herved efterstræber den ikke en mimesis i forhold til en virkelighedsskildring, men er nærmere en skildring af en psykologisk tilstand. Vi følger ikke, hvad manden realistisk burde kunne se, men hvad han *føler*, hvilke stemninger han er i. *Anxiety* er et mesterværk i at skabe stemninger.

Bredden i dansk film

Boes og Strange-Hansens film rummer to vidt forskellige tilgange til brugen af naturlige historier i indhold såvel som æstetik. Hvor *Når lysterne tændes* i det meste af filmen forbliver i de naturlige historier, blot en anelse karikerede, så fjerner *Anxiety* sig hurtigere fra normalitetens plot og skaber et mentalt rum. Det gør filmsproget iøjnefaldende i *Anxiety*, mens *Når lysterne tændes* er holdt i et mere diskret, men alligevel raffineret filmsprog. Begge film omgås patosbegrebet, idet vi følger to mænd, der gerne vil kærligheden, men som skaber nogle store problemer og lidelser for sig selv undervejs. Det er eksistentielle problemer, der vendes og udtrykkes via mere eller mindre hverdagsagtige situationer. Filmene er repræsentative for to tendenser, der kendetegner nyere danske film, og som jeg mener udspringer af de naturlige historier og begrænsningens kunst på Filmskolen. *Når lysterne tændes* udvider og fornyer komedien med flere konventioner fra realismen, end denne genre traditionelt rummer, og tilføjer den lækre audiovisuelle detaljer, som komedien normalt ikke kan prale af. *Anxiety* viser nye veje for, hvordan filmsproget kan formidle stemninger, lege med tiden og derved skabe en slags mental realisme. Begge afgangsfilm vidner på hver deres måde om de personlige afsæt og den store smerte, der for filmfolk kan være forbundet med at lave film. Det giver en forståelse for, hvor vigtige de trygge rammer og reduktionen af kompleksiteten på Den Danske Filmskole er for eleverne. Det er bemærkelsesværdigt, at undervisningsformerne og samarbejdet i produktionsgrupper på Filmskolen kan resultere i værker så forskellige som disse. Således rummer årgang 2001 potentialer, der kan føre dansk films 2. guldalder i nye og forskelligartede retninger. For fremtiden kan vi endda forvente os endnu mere fornyelse inspireret af et helt nyt fag på Den Danske Filmskole. *Cinematurgi* hedder det, og det omhandler forskellige aspekter ved Production Design. Ideen om et nyt fællesfag, dvs. et fag alle eleverne har, har længe ulmet på Filmskolen ifølge Gunnar Wille. I efteråret 2002 blev det en realitet. Undervisningen kan meget vel betyde, at der - ovenpå en række film med skrabet æstetik - bliver endnu flere lækre audiovisuelle detaljer at se frem til. Jeg ser ingen grund til andet end optimisme i forbindelse med dansk films fremtid.

Faktaboks

Litteraturliste:

Rukov, Mogens, red. Christensen, Claus: *Festen og andre skandaler* (Kbh. 2002)

Bro, Arne; (red.) *Filmskolen – de første 25 år* (1991) (intern udgivelse på Den Danske Filmskole)

Wiedemann, Vinca; (red.) *Den Danske Filmskole - STUDIEORDNINGEN* (1997) (intern udgivelse på Den Danske Filmskole)



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

« [forrige side](#) | [næste side](#) »

16:9, november 2003, 1. årgang, nummer 4

6