

TI NOTER OM
**FREMTIDENS
FILMSKOLE**

Den Danske Filmskole



Udgivet ved Den Danske Filmskoles 50 års jubilæum, 2016.



Indhold

Forord	4
I. Oprust fokus på fortællingen og de filmiske virkemidler.	13
II. Udforsk nye roller og samarbejdsformer.	18
III. Nedbryd genrene, men bevar specialiseringerne.	21
IV. Styrk de håndværksmæssige forudsætninger og lad andre om teknologien.	23
V. Bevar det lukkede læringsrum, men åbn det indadtil.	26
VI. Forny filmskolepædagogikken.	29
VII. Insister på at udvikle Filmskolen uden at akademisere uddannelsen.	32
VIII. Uddan entreprenører.	36
IX. Husk at underviserne er filmfolk, ikke professionelle lærere.	38
X. Inddrag de studerendes ressourcer.	41
Efterskrift	43
Ansatte ved Den Danske Filmskole, september 2016.	45

Forord

Man skal fremfor alt være modig (...). Man må kunne elske, og man må have humoristisk sans.

- *Karen Blixen om storytellerens forudsætninger*

Har man én gang set Leni Riefenstahls æstetisk overlegne hyldest til overmennesket i nazi-propagandafilmen *Viljens triumf*, ved man, at filmkunsten er et farligt redskab i de forkerte hænder. De klassiske europæiske filmskoler blev oprettet i årtierne efter Anden Verdenskrig. De var det kulturpolitiske svar på efterkrigstidens erkendelse af, at en stærk og uafhængig kunst og kultur er et afgørende fundament for en demokratisk og humanistisk udvikling af samfundet.

”Vil du høre den gule tale eller den grønne tale?” Spørgsmålet blev første gang stillet i Thomas Vinterbergs Dogmefilm *Festen*, af den traumatiserede søn, der afslører familiepatriarkens hemmeligheder. Filmen, som kunstnerisk er Riefenstahls modpol med sine rystede, grovkornede videobilleder og sin kompromisløse søgen efter ”øjeblikkets sandhed”, blev en verdensomspændende succes. For os danskere var filmen tillige et centralt bidrag til vores forståelse af den magtanvendelse, der kan finde sted også i de allernærmeste relationer, og spørgsmålet om de to taler er takket være danskernes sans for sort humor blevet en uundværlig joke ved mange familiefester siden.

Når jeg indleder med disse to filmeksempler, er det fordi jeg vil understrege, at det hverken er en tilfældighed eller en selvfølge, at vi i dag overhovedet har en dansk filmproduktion. Vores perlerække af fiktionsfilm, dokumentar-

film og tv-serier er en direkte konsekvens af en sammenhængende filmpolitik, der i 1960'erne gav os en Filmlov og en Filmskole.

Vores filmskole har nu eksisteret i 50 år og er i den forløbne tid blevet en afgørende faktor for dansk film. Filmskolen er fundamentet under både en filmbranche på exceptionelt højt niveau, Dogme-bølgen, vores internationalt berømmede tv-serier og de seneste årtiers revitalisering af dokumentarfilmen. Vi er stolte over vores filmskole, og branchen hæger om den.

Filmskolerne verden over er frontkæmpere for at uddanne filmfolk, der langsigtet kan udvikle og påvirke filmens arena. Men hvis det skal lykkes, så kræver det, at vi kan udvikle vores uddannelser i et tempo, der kan holde trit med medieudviklingen, og med en klogskab, så vi kan påvirke den.

Men kan man overhovedet skabe en fremsynet og langsigtet filmskoleuddannelse i en tid, hvor billedkulturen udvikler sig så radikalt?

Selve ordet film er forældet, for den gammeldags celluloidstrimmel eksisterer efterhånden kun på museerne. Og som genre og distributionsform er filmen nærmest smeltet sammen med andre forældede fremtrædelsesformer som video, laserdisc, dvd og tv. Lige nu er alt digitalt, og i den digitale verden konvergerer teknologier og medieformer så hurtigt, at også webisodes, computerspil og virtual reality sandsynligvis når at forældes, før vores nuværende studerende når at dimittere.

De studerende, vi annoncerer efter i dag, afslutter deres uddannelse i 2021, og omkring 2040 vil de være på højden af deres karrierer. Hvordan i alverden skal vi

kunne forudse, hvilke kompetencer fremtidens filmfolk vil få brug for? På vores skole har vi for nylig droppet at udarbejde 4-årige strategier for vores teknikindkøb. I vores seneste strategi optrådte droner for eksempel ikke en gang som fremtidsscenario, men sidste år havde de fotografstuderende allerede smadret de første par stykker vi indkøbte, som heldigvis var af den low-budget-type, der nu ligger under juletræet hos enhver teenage-filmnørd. Om få år er droner måske *so last year*.

Den Danske Filmskoles grundlæggende undervisningsprincipper har været indiskutabelt succesrige og har gennem tiden inspireret mange andre filmskoler i verden. De sidste par år er vi gået i gang med at gentænke vores uddannelser for at skabe en filmskole, der kan danne grundlaget for intet mindre end de næste 50 års medieudvikling. Det fordrer, at vi tager alt op til revision, men også at vi formår at identificere de fundamentale elementer i traditionen, der bygger bro mellem epokerne.

Den oprindelige filmskoleuddannelse var voldsomt udfordret af to grundlæggende forhold for celluloidfilmen: Økonomien og fremvisningsformen.

Råfilm var så kostbart, at det var ganske normalt for selv professionelle filmfotografer at træne deres håndværk med et kamera uden film i. Der var endda et udtryk for det, "at filme mahogni", det vil sige at filme direkte ind i kamerahusets træbeklædte bagvæg. For en fattig filmskole var det næsten umuligt at gennemføre det, den ellers var sat i verden for, nemlig at lade de studerende øve sig i at lave film. Man samlede filmrester, som blev brugt til fotografernes egne øvelser, man fik kun lov til at lave øvelsesfilm af ganske få minutters varighed, og selv på

afgangsfilmene var antallet af filmruller hårdt rationeret.

At redigere film var også en dyr affære. Da jeg blev uddannet som filmklipper i 1980'erne, fik jeg kun mulighed for at klippe ganske få øvelser. Der var dog opstået et helt særligt fænomen, klippeøvelserne, som bestod af materiale fra "rigtige" film: En slåskampscene fra den amerikanske tv-western *Gunsmoke* og en dialogscene fra *Den Franske Løjtnants Kvinde*. Begge er stadig i flittig brug.

De kreative gjorde råfilmmanglen til en kunstnerisk spilleregul, der kunne fremelske strategisk tænkning, og for filmskolerne udviklede begrænsningens kunst sig til at blive et pædagogisk omdrejningspunkt. Man skulle ikke alene filme med et fast kamera, før man begyndte at panorere, men også arbejde med stills før de levende billeder, sort-hvid før farve, scener uden dialog før skuespillerne måtte begynde at tale. Speak var selvfølgelig bandlyst. Musik skulle begrænses. Og så videre. Man gjorde en dyd ud af nødvendigheden, for selv med disse knappe ressourcer var filmuddannelserne blandt rigets mest bekostelige.

Før videomaskinerne i slutningen af 1980'erne blev allemandseje var det at se film ikke frit tilgængeligt. Filmene kunne simpelthen kun ses, når de blev vist i biografen eller på monopol fjernsynets enlige tv-kanal. Da jeg søgte ind på Filmskolen i 1982 skulle jeg medsende en klippeanalyse af en filmscene. Jeg valgte Hitchcocks *Berygtet*, der tilfældigvis gik i en mindre biograf, og sad trofast til alle forestillingerne igennem nogle dage. Desværre blev jeg i salens mørke hver gang så opslugt af filmen, at jeg glemte at notere klippene, og det var i hvert fald ikke på grund af analysens kvalitet, at jeg blev sluppet igennem

Filmskolens nåleøje.

Utilgængeligheden gjorde, at filmskabelsens håndværk og metode var indhyllet i mystik, og det var en af Filmskolens vigtigste opgaver at løfte sløret til troldmændenes værksted. Filmanalyse blev fra starten et centralt fag. Man lejede filmene ind og viste dem i undervisningsbiografen. Her kunne læreren kommentere undervejs i filmen, og ved særlige lejligheder blev filmen endda lagt i klippebordet, så man kunne stoppe undervejs, køre langsomt frem og tilbage, og nærundersøge både billedkomposition og fortællestruktur.

Den eksklusive filmanalyse og råfilmbegrænsningen som grundvilkår blev fuldstændig indlejret i filmskole-tænkningen og er så at sige en del af filmskoleuddannelsernes oprindelige DNA.

I dag er virkeligheden fuldstændig omvendt, hvad angår netop disse to fænomener: For det første har alle adgang til at lave film i en grad, så ethvert børnehavebarn har optaget flere film, end jeg fik lov til i løbet af min samlede filmskoletid. For det andet er filmene allemandseje. Vi har adgang til stort set alle film i verden – hvor som helst og når som helst. Vi kan se dem igen og igen, justere afspilningshastighed og køre dem frem og tilbage og i slowmotion. Og de fleste film har sågar kommentarspor, hvor filmens kreative hovedkræfter fortæller om tankerne bag dens tilblivelse og går i dybden med særlige finesser. I dag kan alle være filmnørder. Og alle der ønsker det, kan aflure og efterprøve mestrenes hemmeligheder.

Begrænsningens pædagogik må gentænkes. Det er et faktum for nutiden, at tilgængeligheden på alle områder er stor. Det er dette forhold vi skal inspirere vores

studerende til at udnytte kunstnerisk. Jeg har set skoler, hvor man stadig forsøger sig med at begrænse pladsen på kameraets harddisk og insisterer på, at klipperne skal starte deres uddannelse i et 16mm filmklippebord og først på andet år får lov til at nærme sig en redigeringscomputer. Jeg tvivler på, om pædagogikken virker, og tænker om de studerende mon ikke bare går deres egne veje.

Lagringsmedierne er trods alt så billige i dag at man bare kan tage sin egen harddisk med på optagelse. I stedet bør skolerne erkende at tiderne skifter og at den gamle pædagogik skal udskiftes med en ny, der udnytter digitaliseringens nye muligheder. På optagelserne kan filmfotograferne nu få "mange kilometer i benene", og klipperne kan få hele film som klippeøvelser, hvor vægten lægges på fortællestrukturen. At klippe en spillefilm ned til en novellefilm eller klippe parallelforløb sammen til kontinuerlige fortællinger, giver god træning i at gennemskue en films opbygning og er i øvrigt en glimrende øvelse også for andre faggrupper end klipperne.

"Jeg glæder mig til at blive lærer på Filmskolen. Men jeg må allerede nu sige dig én ting: Hvis jeg var ung fotografspire i dag, så tror jeg slet ikke jeg ville overveje at søge ind på Filmskolen!" Ordene kom fra vores nye fotolærer, og samtalen blev startskud til en uddannelsesmæssig reform af fotografuddannelsen, hvor vi har taget udgangspunkt i, hvilke dele af filmfotografens arbejdsfelt, der i dag er et must at lære i dybden.

De første mange årtier var nøjsomhed og puritanisme som sagt et grundvilkår for filmfotografuddannelsen. Man måtte nøjes med ganske få optagedage, og det bevægelige kamera med sine komplicerede skinner og kraner var en

sjælden luksus. Det mærkedes tydeligt, at filmfotografiet var vokset ud af stillfotoet, og dengang skulle man faktisk have en fagfotografisk uddannelse for overhovedet at komme i betragtning som ansøger til Filmskolens filmfotografilinje. Stillfotografiet blev i det hele taget flittigt benyttet som substitut for råfilmen, og stillfotoøvelser i mange afskygninger har op til i dag dannet grundlag for både optagelsesprøver og øvelser på filmfotografuddannelsen. Man måtte begynde med det enkelte, ubevægelige billede. Først når man havde styr på dette virkemiddel, kunne man tillade sig den dæmoniske luksus at lade kameraet bevæge sig. Med en vis puritanisme hyldede Filmskolen fotografen Robert Bressons smukke parole om, at filmen vokser ud af *whiteness, silence, and stillness*.

I dag har det bevægelige kamera udviklet sig i flere dimensioner. Det håndholdte kamera er blevet udvidet til at være et kropsbåret kamera, der udvikler det subjektive point of view-billede, køreture, kranture, undervandsbilleder, helikopterskud er blevet suppleret med droner og de mikroskopiske sondekameraer, der for eksempel kan bevæge sig inde i en blodåre. Multikameraoptagelser er blevet normen og ikke undtagelsen, og senest har *virtual reality* føjet nye dimensioner til vores erkendelse af, hvad et bevægeligt billede kan være.

Filmskolen har derfor valgt at forfremme det bevægelige billede til at udgøre uddannelsens nye DNA, og vi er ved at udforske, hvad dette indebærer. Før i tiden var fotograferne på optagelse få dage hvert semester. I dag skal de fra begyndelsen af have et kamera i hånden dagligt, og målet er, at de i så høj grad som muligt bliver ét med deres kameras bevægelser og lærer at tænke og opleve igennem det, så bevægelsen bliver en integreret

del af fotografernes fundament.

Desuden arbejder vi på at udvikle og undervise i metoder, hvor selv avancerede kamerabevægelser og multikameraoptagelser bliver en mulighed, ja en selvfølgelighed, selvom man ikke har det store filmhold. For low budget filmproduktion er et grundvilkår i den danske filmbranche, og vi skal sikre, at vores fagspecialister formår at tilpasse sig ikke bare til teknologiske ændringer, men også til forskellige økonomiske vilkår. En vigtig udfordring i den forbindelse bliver at give fotograferne flere muligheder for at arbejde med skuespillere på optagelser. For det er i mødet mellem fotografens blik og skuespillerens glød at de øjeblikke skabes, som kaldes filmmagi.

Der er også arvegods, som det er fundamentalt at videreføre. Frem for alt skal fortællingen stadig være uddannelsens omdrejningspunkt.

Det er afgørende, at undervisningen kan stimulere udviklingen af et sprog mellem instruktør og fotograf om, hvordan man kan udvikle og forløse fortællingen visuelt, med de nye udtryksmuligheder, som udviklingen løbende vil bære med sig.

Vi håber, at vi med disse tiltag rammer ned i de felter, hvor de unge har brug for systematisk lærdom og udvikling. Fremover er mediets tilgængelighed ikke det afgørende parameter for, om man skal vælge at gå på Filmskolen. I stedet er det den konkrete, praksisbaserede fordybelse i de filmfotografiske metoder samt etableringen af et fælles sprog, der bliver de nye grundværdier.

På samme måde som jeg her har skitseret vores arbejde med at udvikle filmfotografuddannelsen, står Filmskolen hele vejen rundt med et uomgængeligt og

akut behov for at gentænke sit eksistensgrundlag, sin uddannelsesplanlægning og sine undervisningsmetoder. Det er nødvendigt, hvis vores skole skal leve op til sit formål: At være en drivkraft for fornyelsen af dansk film.

Heldigvis er vi ikke forudsætningsløse, vi står på skuldrene af en stærk filmskoletradition, som vi er stolte af. Det gælder ikke mindst vores såkaldte *sixpack*-model (seks elever på hver linje på hver årgang), der giver mulighed for at skabe stærke årgange med nært samarbejde på filmhold, samt vores stærkt specialiserede undervisning, der gør vores dimittender til stærke aktiver for filmbranchen. Derfor skal vores reformer laves i respekt for de traditioner, som har skabt Filmskolen.

Jeg kender ikke to filmskoler, der ligner hinanden, og ikke én, der ligner vores. Det giver os en frihed til at lade os inspirere af andres best practice, uden at vi er forpligtede til efterligning. Her har jeg forsøgt at samle nogle af mine tanker om ti emner, som vi diskuterer i forbindelse med vores reformarbejde, og som måske kan være til inspiration for andre. De kredser alle om, hvor det er vigtigst at vi udfordrer vores vanetænkning, og hvilke kvaliteter, det er vigtigst for os at holde fast i.

I

Oprust fokus på fortællingen og de filmiske virkemidler.

Et adelsmærke for vores filmskole har altid været, at filmen som fortælling er fundamentet for al undervisning. Hensigten er, at alle faggrupper formår at indgå som kreativt kompetente medfortællere. For uanset, at den filmiske fortælling er funderet i den klassiske dramaturgi, der beskæftiger sig med fortællingens kompositions kunst eller håndværk, så er filmen *gesamtkunst*: Vi låner træk fra litteraturen, teatret, billedkunsten og musikken, og filmholdets cheffunktioner reflekterer disse mange delelementer. Jo bedre de forskellige grupper er til at spille ind med deres særlige faglighed i forhold til filmens fortælling, jo rigere og mere præcist bliver fortællingens udtryk.

Vores kultur er under forandring fra en tekstkultur til en billedkultur. Hvor man før læste en roman, ser man nu en film eller en tv-serie. Hvor man før læste avis, tjekker man nu "breaking news" på sin mobil. I uddannelsessystemet er fagbøgerne i vidt omfang erstattet af dokumentarfilm og faktaprogrammer. Det er en udvikling, der er entydig, hvad enten vi bryder os om den eller ej.

På plussiden rummer udviklingen et stort demokratisk potentiale, fordi den brede befolkning har en mere umiddelbar tilgang til billedmediet end til det skrevne ord. Til gengæld ved vi alle sammen, at de billedbårne medier har vanskeligt ved at formidle samme mængde information og skabe samme mulighed for fordybelse og nuancering, som de tekstbårne medier. Der er en risiko for at vores

billedkultur vil komme til at medføre en uheldig forsimp-
ling. Det er derfor afgørende, at billedmedierne udvikler
sig, så samfundet kan bevare en spredning af komplekse
informationer og refleksioner og borgerne kan deltage i
den samfundsmæssige debat og eksistentielle dialog på
et veloplyst grundlag.

Vi har derfor på vores skole for nylig valgt at sætte ind
på to fokusområder, der har til formål at stimulere ud-
viklingen af det filmiske sprog, så billedmedierne bliver i
stand til i højere grad at videregive komplekse refleksio-
ner og problemstillinger, der før blev formidlet gennem
tekstlige medier.

Det ene fokusområde er manuskriptuddannelsen, der
indtil 2015 var 2-årig og ikke for alvor integreret med
Filmskolens øvrige uddannelser. Der opstod imidlertid
et stadigt større behov for, at Filmskolen i højere grad
afspejlede det meget avancerede samarbejde mellem
instruktører, manuskriptforfattere og producere, som
kendetegner den danske filmbranche.

I mange år var det næsten kun instruktørernes reser-
voir af historier, der blev til film. Men de seneste år har
været præget af en ny udvikling i den danske filmbranche:
Dels har instruktørerne udviklet en moderne variant af
auteurbegrebet, hvor de fra starten af idéudviklingen
indgår i et nært samarbejde med manuskriptforfattere
om udviklingen af deres historier. Dels har tv-serierne
medført, at også forfatteren kan være ankermand for
filmprojektet i den såkaldte *one vision*-strategi.

Med den eksplosivt stigende efterspørgsel efter gode
historier er der da også behov for at udvikle samarbejds-
formerne, så manuskriptforfatterne i højere grad vil kunne

byde ind med deres eget reservoir af historier.

Inden for filmmediet er der et eskalerende kapløb mellem publikums evne og lyst til at indoptage et stadig mere raffineret filmisk bombardement, og evnen til nytænkning hos de filmfolk, der udvider mediets udtryks- og påvirkningsmuligheder. Der stilles stadig større krav til, at billedmedierne kan skabe mere nuancerede rum, og til at filmene udvikler deres formsprog. Det kan kun ske ved, at filmmiljøet formår at accelerere udviklingen.

Derfor har Filmskolen valgt at fordoble længden af vores manuskriptuddannelse fra to til fire år og integrere den rigtigt med de øvrige uddannelser. Nu indgår de manuskriptstuderende i arbejdet på elevproduktionerne og får langt mere undervisning sammen med de øvrige studerende. Samtidig får manuskriptforfatterne fremover mulighed for også at arbejde med dokumentar-, animations- og computerspilsområdet. Det skal skabe øget synergi også med disse former for billedbårne fortællinger og øge fokus på de forskellige metoder, der kan benyttes ved projektudvikling.

Manuskriptuddannelsen skal også søge synergieffekter med andre kunstneriske uddannelser på området, mest oplagt Dramatikeruddannelsen og Forfatterskolen, men også med skuespilleruddannelserne og Designskolen. Endelig kommer samarbejdet med tv-stationer og det danske filmmiljø naturligt til at få en øget vægt.

Fremover skal de studerende ikke kun lære at udvikle manuskripter til basis for produktion af fiktions-, dokumentar- og animationsfilm, tv-serier, computerspil og cross media produktioner. De skal også igennem den læringsproces, det er, at se deres manuskripter realiseret. Der vil således være et øget fokus på, hvad der sker med

fortællingen efter at manuskriptprocessen er afsluttet. Det er nemlig først, når de studerende oplever, hvordan deres arbejde virker i praksis, at der for alvor sættes skred i en erfarings- og læringsproces, som kan føre til en egentlig kunstnerisk modning.

Den filmiske fortællings udtryksmæssige territorium synes uendeligt. Endda er selve de dramatiske grundstrukturer også under omkalfatring med de interaktive fortællinger, som i dag ligner en separat disciplin, men som i fremtiden meget vel kan komme til at indgå ægteskab med den klassiske filmfortælling. Et af de store spørgsmål er, om vi vil se en total konvergens mellem at få fortalt en historie og selv at påvirke og medskabe fortællingen gennem interaktion.

Jeg kan heller ikke lade være med at tænke på, om vi en dag kan skabe film, hvor tilskueren selv kan bestemme farten på samme måde, som vi kan vælge at læse hurtigt eller langsomt. Også her er det kun vores fantasi, der sætter grænsen.

Vores andet fokusområde er *production design*. Af historiske årsager har vi desværre ikke mulighed for at oprette en sådan uddannelse på Filmskolen. Det har imidlertid medført en tendens til at negligere fagområdet – i øvrigt en mekanisme, jeg genkender fra andre fagområder, der ikke er uddannelsesmæssigt repræsenteret. Vi prioriterer det, der skal få skolens uddannelser til at fungere i sig selv, men vi glemmer så måske at se på den branche og det filmiljø, som vi uddanner til. Dette er i sig selv en vane-tænkning, alle bør gøre op med. Og hvad angår *production design* er det så centralt et vidensfelt, at vi fremover skal prioritere det langt højere.

For det første vil vi blive ved med at kæmpe for at få lov til at huse en sådan uddannelse, for production designere er vores filmskoles missing link. I mellemtiden har vi ansat en production design-ekspert. Hun er vores forbindelsesled, når designstuderende fra andre skoler arbejder på vores elevproduktioner, og hun hjælper her med at få etableret et fælles sprog. Hun er konsulent for de studerende og deltager i evalueringer af deres øvelser. Hun deltager i vores lærermøder, og hun er i løbende dialog med vores faglærere om at etablere undervisning i production design. Det gælder selvsagt seminarer i faget, men også for eksempel øvelser for manuskriptstuderende og instruktører i hvad der sker, når man tager udgangspunkt i et konkret rum, når man skal udvikle en scene.

Filmsproget er kun lidt over 100 år gammelt, og de filmiske virkemidler, som vi benytter, når vi skal fortælle vores historier, rummer endnu et kæmpe, udfoldet potentiale. Samtidig betyder den teknologiske udvikling inden for bl.a. kamera og digitale effekter, at der hele tiden åbner sig nye, hidtil uanede måder, som man kan skabe sin fortælling på.

For enhver filmfortæller er udfordringen at få alle de filmiske virkemidler til at indgå i en alkymistisk forbindelse med hinanden og med den personlige gnist, der er anfangspunktet i ethvert kunstnerisk stof. Derfor er det afgørende at hver enkelt faglinje udvikler arbejdet med de filmiske virkemidler ud fra deres egen specialisering og får praktisk erfaring med det samspil, som disse virkemidler indgår i.

At kunne frembringe langt mere avancerede billedsider selv under low budget forhold vil kunne danne grundlaget for, at dansk film trods de beskedne økonomi-

ske kår kan udvikle filmfortællinger, der også i sit formsprog er raffinerede og medrivende. Også her er vi hjulpet af den teknologiske udvikling, hvor computer-genererede effekter rasler ned i pris og op i almindelig brugertilgængelighed.

II

Udforsk nye roller og samarbejdsformer.

I takt med at der er kommet flere filmiske fortælleformater, er samarbejdsformerne også blevet mere mangfoldige og giver i dag ofte anledning til babylonisk forvirring og storstiledede domænekampe om, hvem der er den primære ejer af det færdige værk. Dette gælder først og fremmest i fiktionsproduktionen, men ses som tendens også inden for andre formater og genrer.

Alene inden for tv-serieproduktionen eksisterer der i dag mange forskellige modeller for, hvornår instruktøren inddrages i processen. Nogle steder indgår instruktøren i den klassiske, gennemgående rolle hele vejen igennem udviklingen og produktionen. Andre gange er hovedforfatteren den person, der sammen med producenten tager stilling til production design, cast, crew, locations osv, mens filminstruktøren kun inddrages i selve optage- og klippeprocessen.

Generelt har tv indsat produceren og manuskriptforfatteren i en langt mere central rolle end på de klassiske spillefilm og indført showrunneren som den overordnet kreativt ansvarlige for seriens udvikling over flere episoder og nogle gange sæsoner. Samtidig er der en klar tendens til, at nye medieformer inddrager langt mere komplekse og dynamiske projektudviklingsmetoder, end film-

branchen hidtil har været vant til.

Som producer, manuskriptforfatter eller instruktør på et projekt kan man altså ikke længere automatisk forvente, at de andre har samme forestilling om rollefordelingen som en selv. Ofte er udviklingsprocessens første lange periode præget af uklarheder og træge kreative processer, fordi der ikke er gennemført en gensidig forventningsafstemning.

Filmskolerne har her en væsentlig funktion i at tydeliggøre, at der er tale om forskellige metoder, der kan til- og fravælges efter behov, og i at undersøge og beskrive de gængse samarbejdsformer. Det er imidlertid lige så vigtigt, at de studerende dygtiggør sig i, hvordan man i praksis laver forventningsafstemning og rollefordeling på en måde, så man får størst mulig synergieffekt ud af det kreative hold.

Det faktum, at den ultimative kreative beslutningskraft på professionelle produktioner er forskelligt fordelt, alt efter hvilken type filmfortælling man beskæftiger sig med, giver større fokus på, hvad der egentlig er instruktørens faglighed ud over at være bærer af en samlende vision. Her træder personinstruktion og iscenesættelse frem som instruktørens domæne og som det håndværksmæssige fundament, som instruktøren skal stå på. Dette kan virke som en banal og indlysende sandhed, men for den europæiske auteur er det en ny tankegang, at instruktøren ikke bare skal være "specialist i det hele", og dette faktum må medføre en gentænkning af, hvilken undervisning man skal prioritere for instruktørerne.

På Filmskolen strukturerer vi fortsat undervisningen ud fra det grundprincip, at instruktøren er filmens centrale,

skabende kraft, og at alle andre på filmholdet er medskabende eller medfortællende kræfter. Det er et bevidst valg og med til at give uddannelserne retning og fokus. Det bliver til tider misforstået derhen, at instruktøruddannelserne er "finere" end de andre. Det er til stadighed en udfordring at kommunikere vores skelnen imellem, at instruktørens vision har forrang på en filmproduktion, mens alle fagretninger har lige rang på en filmskole i det komplicerede samspil mellem uddannelserne.

Det nære samarbejde mellem instruktør, producer og manuskriptforfatter bliver kun vigtigere fremover, hvis det skal lykkes at udvide registret af fortællinger og produktionsformer. Derfor vil vi i fremtiden rette vores undervisning mod, at de studerende får overblik og kan konceptudvikle strategisk, så et givent projekt matcher filmholdet, økonomien og fortællingens særpræg. Det vil tillige give nyttig erfaring i at tilrettelægge processer og samarbejder, hvor fagligheder og roller afklares og udfordres i en stimulerende, kreativ proces.

Endelig skal vi ikke glemme, at enegængerne også nyder godt af medieudviklingen. Der vil i fremtiden blive langt flere enkeltindivider, der ønsker at bruge kameraet som pen, og de vil få langt bedre teknologiske muligheder for at gennemføre projektet på egen hånd. Den dokumentariske metode *one man one camera* går allerede nu sin sejrsgang, og vi vil formentlig se en enorm opblomstring af film-essays på samme måde som vi ser det med podcasts, ligesom der vil opstå modbevægelser imod, at et filmhold altid skal være en mindre hær. Det er en bevægelse, som Filmskolerne bør glæde sig over og som i øvelsessammenhæng kan hjælpe den enkelte studerende til at udforske sit blik og sin stemme.

III

Nedbryd genrerne, men bevar specialiseringerne.

Giver det fortsat mening at skelne klart mellem animation, fiktion og dokumentarisme? Dette var mit første spørgsmål, da jeg tiltrådte stillingen som rektor for Den Danske Filmskole, hvor de studerende undervises i både dokumentar-, fiktions- og animationsfilm, og hvor vi har særskilte instruktøruddannelser til hver genre.

I dag stjæler genrerne med arme og ben fra hinanden. Udviklingen inden for de digitale special effects gør det umuligt at opretholde en skelnen mellem live action optagelser og animation. På samme måde kan man sige, at mens *mockumentary*, reality-programmer og anden iscenesat dokumentarisme nærmer sig troldspejlet fra den ene side, så nærmer den vidt udstrakte brug af virkelighed i det, vi normalt kalder fiktion, sig spejlet fra den anden side. For publikum er det ofte komplet umuligt at skelne.

Ser man på arbejdsmetoderne, er de dog endnu grundlæggende forskellige håndværksmæssige ekspertiseområder. Det er det på grund af de forskellige måder, hvorpå man tager udgangspunkt i virkeligheden: Hvor en fiktionsfortæller på samme måde som en romanforfatter skånselsløst kan vride og vende sit stof alt efter fantasiens behag, er der sandheden at tage hensyn til, når dokumentaristen sætter ud for at udforske de historier, der binder sig til virkelige menneskers liv.

Derfor er overvejelser om etik et dominerende element i den dokumentariske undervisning, imens fiktionen forholder sig til autenticitet i form af for eksempel skuespillerpræstationer og scenografisk udtryk med deraf føl-

gende konsekvenser for undervisningens indhold. Endelig er der for animationsfilmen tale om, at det filmiske rum i sig selv etableres gennem en så minutiøst planlagt og teknisk kompliceret tilblivelsesproces, at rækkefølgen i de kreative processer ofte er vendt helt på hovedet i forhold til live action film.

Forskellen bliver tydelig, når man betragter filmprocessen fra filmklippingens perspektiv: I animationsfilm klippes filmen så at sige "på forhånd". I fiktion bliver fortællingens struktur grundlæggende udviklet i forarbejdet, hvor manuskriptet inddeles i scener og sekvenser, der produceres i optagelser med en åbenhed og flertydighed i materialet (blandt andet gennem brug af flere kamervinkler og at lave scenerne i flere versioner). I dokumentarfilm er der til tider tale om, at fortællingen i så høj grad "skrives i klippeprocessen", at filmklipperen burde krediteres som medinstruktør af fortællingen.

Forholdet mellem udvikling, produktion og efterarbejde rummer altså så forskellige metoder, at en specialisering er nødvendig. For selve genrenedbrydningen forudsætter jo, at der er en veldefineret genre at nedbryde, og dermed også at vi har professionelle specialister, der kender de faglige finesser i genrene.

Med den store eksplosion i antallet af filmiske fortællinger er der grund til at antage, at diversiteten i fortælleformer vil stige og ikke falde. Løsningen er derfor ikke at aflyse specialiseringen. Udviklingspotentialet ligger til gengæld i at lade undervisningen befrugte af de forskellige genrers metoder. For eksempel kan fiktionsundervisningen få inspiration af dokumentaristernes researchmetoder til manuskriptudviklingen, og dokumentarundervisningen

kan blive inspireret af animationsfilmens totale opløsning af virkelighedens rum. Genrenedbrydningen er et faktum inden for alle kunstarter og kulturformer, og derfor er der også et naturligt behov for at kende til metoder, der er forskellige fra den traditionelle opfattelse af den enkelte genre.

IV

Styrk de håndværksmæssige forudsætninger og lad andre om teknologien.

Var det amatørismens eller auteurtænkningens svøbe, at de fleste på filmholdet før i tiden blev reduceret til teknikere og ikke set som kreative medspillere?

Filmskolerne var i sig selv et opgør med denne forestilling men var også i splid med sig selv om emnet. Da jeg gik på Filmskolen i 1980'erne udgjorde undervisningen i teknik og teknologi en dominerende del af foto- og lyduddannelserne. Vi var endda heldige, at vi overhovedet havde en tonemesteruddannelse, for i de fleste andre lande blev filmlyd dengang anset for et udelukkende teknisk fænomen, hvortil man bedst blev uddannet på ingeniørskolerne. Denne praksis var drevet ud i det ekstreme i dansk TV's barndom, hvor man ansatte smede til at betjene kameraerne (hvad var et kamera vel andet end en bunke jern?) og syersker til at "sy" filmen sammen.

De tekniske processer var da også komplicerede. Hos filmfotograferne var kamera-, råfilm- og laboratorieteknologi livsnødvendige vidensfelter på lige fod med hele belysningens kompleksitet, hvor et utal af forskellige lamper og filtre i samspil med råfilmtyper, lysmåler og målebånd skulle skabe de rette kombinationer af lys og

mørke, kontrast og skarphed. *Framing* (billedbeskæring/komposition) var en disciplin i sig selv og noget, man selvfølgelig indøvede i praksis, men som næsten ingen reflekterede over. Tonemestrenes uddannelse var tilsvarende domineret af akustik og lydteknologi, mikrofontyper og båndoptager, mixepult og optisk lyd. Til gengæld forhindrede filmskolekonservatismen, at de studerende fik lov at arbejde med stereolyd i flere år efter den var blevet del af almindelig filmproduktion. Og begreb som lyddesign og lydkunstneriske elementer var fyord hos lydlæreren helt op til årtusindskiftet.

Med digitaliseringen er der vendt op og ned på disse forhold: Teknologien er nu blevet så avanceret, at der simpelthen følger en specialist med, når man lejer et professionelt kamera (efterhånden køber kun de færreste produktionsselskaber deres egne kameraer, fordi de forældes hurtigere, end de kan tjene sig selv hjem). Samtidig har udviklingen medført, at det meste professionelle udstyr har et relativt simpelt brugerinterface.

Der er blandt vores lærere almindelig enighed om, at den teknologiske undervisning tilsvarende bør nedskales. En fotograf skal altså i højere grad udforske, hvordan kameraet kan bruges, end hvordan det er konstrueret. Dette gør sig også i høj grad gældende for lydfeltet, hvor undervisningen i metode ligeledes har overtaget teknologiundervisningens plads. Også klipningen, der med de første digitale klippesuiten blev et mareridt for de analoge filmklippere, er i dag blevet så enkel, at store dele af klippeprocessen sagtens kan foregå på apparatur, som også amatører kan benytte.

Den vundne undervisningstid får hurtigt ben at gå på.

Film er med tiden ikke blevet et mindre kompliceret håndværk. Det kan godt være, at alle kan lave film, men kun de færreste formår at lave gode film, det kræver talent og fordybelse og tager tid. Som tidligere beskrevet har det bevægelige kamera givet behov for langt større fokus på framingsens kunst, og på lydområdet har lyddesignet fået en radikalt anden rolle. I dag forventer publikum nemlig at billed- og lydside æstetisk og fortællemæssigt bevæger sig på et højere niveau end tidligere.

På vores skole betyder det overordnede fokus på fortællingen, at de studerende på foto, lyd og klip kontinuerligt beskæftiger sig med de fortællemæssige aspekter af deres fagdisciplin og udforsker og udvikler deres eget formsprog. Og alle fagretninger står over for en stigende udfordring i forhold til at kunne kommunikere. Hvis der er flere fotografer på et set, skal den ledende fotograf kunne formulere tydelige retningslinjer. Eftersom lydmixen foregår kontinuerligt i løbet af efterarbejdet, må lyddesigneren kunne kommunikere sine idéer til både instruktør og lydhold. Og så videre.

At udvikle denne formuleringsevne, som ofte fordres på skrift, besværliggøres af, at mange filmfolk er ordblinde og intuitivt undgår skriftlighed – måske var svage læsefærdigheder oprindelig årsagen til, at de udviklede deres særlige visuelle og auditive, filmiske evner?

Her har filmskolerne en helt særlig mission i at hjælpe med at udvikle de studerendes sproglige kommunikationsevner i forbindelse med den faglige praksis.

V

Bevar det lukkede læringsrum, men åbn det indadtil.

Et grundprincip for vores filmskole har været at skabe et fortroligt og intimt rum, hvor de studerende kan afprøve sig selv uden at være udsat for offentlighedens barske og kompromisløse domme. Man skal kort sagt have lov til at finde sine egne ben og dumme sig i fred. Jeg har altid støttet dette princip, men på det seneste er min holdning blevet alvorligt udfordret. For efter de sociale medier har gjort deres indtog, har menneskeheden kastet sig ud i en hidtil uset åbenhed om ting, der før blev set som indiskutabelt private.

Denne åbenhed er for mange blevet en vigtig kreativ motor, som de unge er fortrolige med, før de begynder på deres uddannelse. For mange af dem virker skolens lukkethed forældet og uforståelig. De anklager skolen for at være selvmodsigende, når vi opfordrer de studerende til at skabe åbne kreative processer og række ud mod deres publikum og samtidig forhindrer dem i at inddrage den omgivende verden.

Jeg synes de har en pointe. For Filmskolen hylder, at de studerende skal forholde sig til publikum, at en fortælling først lever, når den har fundet sit publikum, at filmen også er et massemedium og at vores kulturpolitiske eksistensberettigelse bunder i, at samfundet ønsker kvalitet i dette massemedium. De sociale medier betyder ikke kun, at de unge er vant til at offentliggøre alt, hvad de foretager sig. Det har også medført, at delingen for mange er blevet en integreret del af projektudviklingen.

Fænomener som crowd sourcing og audience building har måske ikke udfoldet sit potentiale endnu, men de er en realitet, som vi ikke kommer udenom. Nogle dage tænker jeg, at det at insistere på et lukket læringsrum er lige så konservativt, som det var at fornægte stereolydens eksistens og i sidste ende kan betyde at de unge, der for alvor ønsker at række ud mod deres omverden med deres fortællinger, vil fravælge Filmskolen.

Som den studerende, der skrev til mig om Filmskolens vane ”omkring kun at betragte filmen som kunst og håndværk. Hvad med filmen som et åndeligt, humanistisk, poetisk og/eller politisk våben i et samfund og en tid, der som alle samfund i alle tider har brug for stærke fortællinger at forstå og se sig selv gennem? Kunne man forestille sig en filmskole, der i lavere grad lukkede sig om selv og i højere grad fokuserede på at gøre samarbejde med verden udenfor til en gunstig og integreret del af de studerendes udvikling?”

Større åbenhed er imidlertid hajfyldt farvand: Skal de studerende tvinges til at offentliggøre en film, som de ikke er glade for, og endda risikere at blive dårligt anmeldt af en nådesløs offentlighed, der elsker at dømmе andre ude? Eller endnu værre, hvad hvis de bliver hyldet og udnævnt til genier? Vi ved jo, at overvældende succes har det med at få den succesramte til – bevidst eller ubevidst – at reproducere sin egen succes. Vil en offentliggørelse ikke lægge alt for meget vægt på at lave ”sikre” løsninger eller gå efter noget, der kan fungere som visitkort til branchen? Vil de studerende blive for fikseret på anmeldelserne i stedet for processen?

Vi siger på vores skole, at vi ikke udgiver film men dimittender. Og at en interessant fejltagelse er mere værd,

end en film, der ikke vover noget. Kan vi fastholde dette synspunkt i en verden, hvor synlighed er altdominerende? Vil de studerendes sammenhold gå tabt i indbyrdes konkurrence om at tiltrække sig omverdenens opmærksomhed?

En anden studerende skriver om dette: "Det er vel som udgangspunkt nærmest utopisk at forestille sig, at et sted hvor man konstant bliver evalueret af undervisere og konsulenter, vurderet af sine medstuderende og ikke mindst af sig selv, og hele tiden skal træffe kreativt modige valg, kan fungere som en tryk ramme, men det synes jeg faktisk, at Filmskolen kan, når den er bedst.

Når Filmskolen er bedst, kan man mærke en sammenhængskraft i den årgang, man er en del af. Det betyder for mig, at alles erfaringer (gode og dårlige) er læring for alle. Vi er, på godt dansk, i samme båd. Det skaber en kollektiv bevidsthed, som jeg synes er meget værdifuld, og som jeg tror fordrer en stor evne til at vi kan samarbejde på kryds og tværs af faglinjer og årgange, både på og uden for Filmskolen. Derfor synes jeg det er vigtigt at bevare Filmskolen som en tryk ramme, hvor konkurrence-mentaliteten ikke får negativt fodfæste."

Som det kan ses af ovenstående, er læringsrummets åben-/lukkethed et dilemma, der optager os alle på skolen. Vi eksperimenterer med at have større åbenhed omkring vores processer i medierne og med at lade resultaterne blive set af en større kreds indadtil, hvad enten det er for et inviteret branchepublikum eller skolens studerende og ansatte. Vi arbejder også med readings, publikumstests og præsentationer af projekter for repræsentanter fra den professionelle branche som en del af uddannelsesindholdet. Og vores dokumentarinstruktører

tager til Mellemøsten og laver film i et udvekslingsforløb med dokumentarinstruktører derfra.

Men vi har valgt fortsat at lukke af for visninger af resultaterne til en ”ukontrolleret offentlighed”. Det kommer tids nok med afgangsfilmene og resten af deres virke. Det er muligvis gammeldags, men stadigvæk et særkende for Filmskolen, at vi giver mulighed for, at de studerende kan forpuppe sig. Og dette gør vores unge studerendes udvikling væsensforskellig fra dem, der må udvikle sig på branchens og offentlighedens vilkår.

VI

Forny filmskolepædagogikken.

De fleste klassiske filmskoler nærer en intuitiv modvilje mod begrebet pædagogik. Det minder for meget om børnehaverundkredse og skolelærdom med pæn opførsel og rigtige og forkerte svar. Pædagogisk korrekthed står i modsætning til idealet om en kunstnerisk skabelsesproces, som i sin grundvold er irrationel, uforudsigelig, personlig og kompromisløs.

Denne modvilje er nok medvirkende til, at mange kunstneriske uddannelser er ubevidste om deres valg af pædagogik. Det gælder ikke mindst vores filmskole og hænger måske også sammen med, at filmens uddannelsesstradition er så kort, at mange undervisere aldrig selv har gået på en filmskole. Men bevidst eller fortrængt har de metoder og attituder, vi benytter os af, en stor effekt på undervisningens og uddannelsens kvalitet. Og vi har måttet erkende, at trods idealerne om den antiautoritære og nyskabende kunstner er Filmskolens virkelighed ofte præget af en forbavsende autoritær pædagogik, der til-

med fremelsker en konventionel fortælleform.

Ser vi for eksempel med kritiske øjne på de opgaveformuleringer, vi giver de studerende, så har de ofte i sig selv konventionen indbygget. Ved elevproduktioner er det normalt at give specifikke retningslinjer for antal optagedage, skuespillerdage, klippedage, locations, hvilket udstyr og så videre, og selvfølgelig deadlines og længder på den enkelte film. Der er gode bevæggrunde for det hele, for det er et grundlæggende princip, at alle studerende skal kunne få læring ud af produktionerne.

Skolen regulerer for at undgå, at nogle faggrupper favoriseres på bekostning af andre. Men det er som om vi glemmer vores grundlæggende viden om, at processens natur vil påvirke det filmiske resultat, og at en så ensrettet proces uundgåeligt vil føre til uniformerede film. Der til kommer, at de studerende umyndiggøres, selvom der selvfølgelig (heldigvis) altid er nogle enkelte, der skider højt og flot på reglerne og laver filmen, som de har lyst til. Hvad ville der mon ske, hvis vi gav det hele mere fri og lod de studerende selv tage ansvaret for planlægningen?

Evalueringerne foregår normalt ved, at de studerende viser deres øvelser for klassen og lærergruppen. Derefter overlades ordet til lærerne, der en for en giver mundtlig respons. De tilstræber åbenlyst en fri og karsk dialog, men oplever til deres frustration, at de studerende går i forsvarsposition. Set udefra kan det ligne, at lærerne prøver at tale de studerende ihjel. Hvad ville der ske, hvis lærerne holdt sig tilbage med deres egne betragtninger og i stedet brugte kræfterne på at facilitere, at de studerende reflekterer over og debatterer deres erfaringer og metodevalg med hinanden?

Ved skolens forelæsninger er det en frustrerende oplevelse at tælle antallet af studerende, der tjekker mails eller simpelthen sover, mens læreren slider på podiet. Kunne vi ikke inddrage dem langt mere ved for eksempel at lade dem komme med filmeksempler, der kan illustrere forelæsningsens forskellige pointer? Eller burde vi simpelthen droppe forelæsningsstanken, når nu forskningen viser, at det er en af de undervisningsformer, man lærer mindst af? Og i stedet lade undervisningen tage udgangspunkt i konkrete øvelser og opgaver, der aktiverer de studerende?

Generelt ønsker vi mere systematisk at teste vores undervisningsforløb i forhold til, om de rent faktisk opfylder vores pædagogiske målsætninger om eksperiment, personlig stemme, innovation og entreprenørskab. Vi prøver at inddrage de studerende mere i forberedelsen af undervisningen, vi tester helt nye evalueringsformer, og vi eksperimenterer med at give de studerende mere ansvar og frihed i produktionsforløbene.

Målet er at komme bort fra en pædagogik, som (tilsigtet eller ej) bliver til forskrifter, og hen mod en mere opbyggende og støttende pædagogik. Håbet er, at de studerende gennem mere dynamisk samspil med hinanden kan udvikle sig friere og mere uforudsigeligt og dermed kan få bedre forudsætninger for et innovativt virke.

På det mere jordnære plan viser vores erfaringer, at de studerende bliver langt mere engagerede i undervisning og evaluering, når de inddrages mere. På produktionerne får de et tiltrængt realitetschok, når det går op for dem, at ansvaret for produktionernes gennemførlighed faktisk ligger hos dem selv. Det minder mig om min egen førsteårsøvelse, hvor vi aflyste vores udendørs optagelser på grund af regnvejrr i den naive tro, at skolen ville "erstatte"

optagedagen. Da det ikke skete, stod vi nok med en halv film, men til gengæld med en lektie, som jeg aldrig glemte.

VII

Insistér på at udvikle Filmskolen uden at akademisere uddannelsen.

Vores filmskole er så ung, at vi stadig er direkte forbundet med dens pionerer. Henning Camre, der var elev på første årgang, blev senere skolens første filmskoleuddannede rektor. Jeg selv er den første rektor, der både er filmskoleuddannet og som selv har haft en rektor, der selv var filmskoleuddannet.

At opbygge en uddannelsestradition fra grunden tager tid. Pionererne havde frihed til at prøve sig frem, Filmskolen var en legeplads og et laboratorium, der frembragte dens unikke fundament: et lille antal studerende med lige mange i hver faggruppe, så de sammen kan udgøre et filmhold. En praksisbaseret uddannelse bygget op omkring filmproduktioner, der i så høj grad som muligt simulerer professionelle vilkår og træner kunstnerisk dialog, håndværk og samarbejdsevner. Suppleret med praktiske øvelser, der konfronterer de studerende med centrale metodiske, æstetiske og fortælle-mæssige spørgsmål. Der-til undervisning i filmanalyse, filmhistorie og almene dannelsesfag. Og endelig, at de studerendes kontinuerlige samvær igennem hele uddannelsen udgør en selvstændig faktor for opbygningen af et fælles sprog. Et sprog, der i øvrigt gør, at danske filmfolk i dag er kendt for at være gode til at sætte ord på, hvad det er vi vil og stræber efter i vores arbejde, når vi laver en film.

Filmskolen version 1.0 er blevet raffineret igennem årene

men har grundlæggende bevaret sin struktur og egenart. Imens har også vores uddannelsespolitiske omverden udviklet sig, og den stigende internationalisering har medført en fælles europæisk beslutning om at skabe standardiserede strukturer, så de studerende kan sammenstykke deres uddannelse fra flere uddannelsessteder og har mulighed for at skifte uddannelsessted undervejs som udvekslingsforløb eller permanent. I samme forbindelse har man fastslået begreberne viden, færdighed og kompetencer som fælles grundlag for al uddannelse.

Her passer vores og mange andre landes klassiske filmskoler dårligt ind. Det skyldes først og fremmest, at vores uddannelse ikke benytter sig af klassiske læringsmoduler, men har meget langstrakte undervisningsforløb og generelt er baseret på, at de studerende tilbringer hele deres uddannelsestid sammen. Dertil kommer, at skolens arbejdssprog er dansk.

Det store spørgsmål er, om Filmskolen version 2.0 skal stræbe efter at komme til at ligne andre uddannelser mere, så vores studerende får de fordele, som mobiliteten giver, eller om vi skal fastholde Filmskolens særlige struktur med de unikke kvaliteter, som opbygningen af et langvarigt fællesskab giver?

I forbindelse med fastsættelsen af en europæisk kvalifikationsramme har begrebet Artistic Research vundet frem (på dansk kunstnerisk udviklingsvirksomhed, KUV), der baserer sig på forestillingen om, at man kan udvikle en egentlig kunstnerisk forskning. Men er det overhovedet ønskværdigt at etablere et egentligt forskningsbegreb på det kunstneriske område, når kunsten i sig selv kan defineres som en undersøgelse på helt egne vilkår og præmisser?

Al kunstnerisk virksomhed baserer sig på undersøgelse, eksperiment og refleksion, og på filmområdet er for eksempel Truffauts *Hitchcock on Hitchcock* og Tarkovskijs *Sculpting in Time* blevet velfortjente klassikere, fordi filmfolk ellers sjældent tager sig tid til at samle og formulere deres refleksioner. Filmskolerne kan spille en vigtig rolle for, at flere filmfolk fremover deler refleksionerne over deres eget kunstneriske filmarbejde med andre. Og filmskolerne skal selvfølgelig være centrum for bestræbelserne på at systematisere og videreformidle den viden der opstår, når kunstneriske erfaringer samles, formuleres og perspektiveres.

Men med selve forskningsbegrebet følger for mig at se en uheldig tendens til at ville akademisere det kunstneriske arbejde på en måde, som fremmedgør dem, der faktisk arbejder filmkunstnerisk. Dermed er der en nærliggende risiko for, at processen vil komme til at køre filmfolkene selv ud på et sidespor. I stedet for at styrke kunsten og filmskolerne risikerer man at diskvalificere det, der i dag er en af filmskolernes vigtigste vidensressourcer, nemlig undervisernes eget professionelle virke som filmfolk.

Omkring halvdelen af de europæiske filmskoler har begivet sig ind i processen med at omforme sig til de internationale standarder. For mange er udfordringen, at processen er så ressourcetung og pakker dem så hårdt ind i akademisk lingo og systemtænkning, at værdierne fra filmfolkenes egne kunstneriske og metodiske erfaring bliver kvalt.

Der bliver udarbejdet læreplaner og kvalitetssikringsystemer og dokumenteret vidensgrundlag i en lind

strøm, og der bliver ansat nye lærere, der har eksamenspapirerne i orden, det hele ser formelt og fint og rigtigt ud udefra: Som en rektor desillusioneret og i dyb fortrolighed betroede mig, så er der kun ét problem: Selve undervisningen er blevet dårligere, og de studerendes afgangsfilm er på et lavere niveau end før.

Vælger man alligevel at begive sig ind i processen, er der altså grund til at kridte skoene og stå fast på de grundlæggende og særegne kvaliteter, der i sidste ende legitimerer filmskolerne. I den forbindelse er en af vores allerstørste udfordringer, at modstanden mod den angivelige akademisering ikke må føre til, at vi standser udviklingen af filmskolernes uddannelsestænkning og lukker af for viden udefra. Vi både kan og skal tage nogle store spring de næste år for at udvikle os videre i det nødvendige tempo. Her kan vi lære meget af den akademiske verden, både hvad angår pædagogik, didaktik og uddannelsesplanlægning. Og vi kan som filmskoler blive pionerer i at inddrage viden fra nyere medieformers metoder hvad angår teamwork, agile processer og nærkontakt til markedet og publikum. Ikke bare i vores uddannelser, men også i vores filmproduktion.

Derfor bliver to forhold afgørende: 1) Filmskolerne skal skærpe sig på, at deres fornemste opgave fremover er at uddanne til metodebevidsthed. Man kan udvikle sin fortælling på et utal af måder og eksekvere den på lige så mange. Hver studerende skal finde og udvikle sine egne metoder, men skal udfordres ved at blive konfronteret med andres metoder. 2) Vores undervisning i metode skal afspejle, at kunstnerisk skabelse altid er funderet i individuelle, kompromisløse sansninger af lyst og idiosynkrasi; at afprøvning og praksisbaseret refleksion er afgørende.

Men også at begrebet inspiration forbliver fundamentalt: At skabe et inspirerende rum for såvel personlig tilegnelse af metoder som for sprængningen af metoderne.

Filmskolen skal forblive i spændingsfeltet mellem de håndværksmæssige og metodiske færdigheder og kompetencer, hvorigennem man udvikler sin professionelle faglighed, og i sin insisteren på, at kunsten altid er et mellemværende med tilværelsen, og tilværelsen ikke er en profession.

VIII

Uddan entreprenører.

De fleste filmskoler stræber efter det fuldkomne uddannelsesforløb, og når de studerende blomstrer, opleves det uvilkårligt som om målet er nået. Efter translokationen står dimittenderne dog overfor en udfordring med at komme i gang med deres professionelle virke, som uddannelsesforløbet i for ringe grad har forberedt dem på. Det gælder i særlig grad for dem, der skal ud og skabe deres eget job ved at udvikle en idé og sælge den.

Vores skole afsætter en stor del af sidste semester til "udslusningskurser" med en obligatorisk rundtur til produktionselskaber, Filminstitut og TV-stationer, rådgivning i at stifte selskab, oprette momsnummer og så videre, og et foredrag eller to om iværksætteri. Også på flere andre fronter styrker vi de studerendes forbindelse til branchen: Ved at have brancherepræsentanter i vores optagelsesudvalg skaber vi en grundlæggende legitimitet for de studerende hos branchen, som dermed selv har været med til at udvælge de bedste. Og ved at have mange gæstelærere og mentorer fra branchen samt regelmæssige praktikfor-

løb og ekskursioner giver vi de studerende førstehånds-kendskab til vigtige aktører, som de kommer til at møde på deres senere vej.

Disse tiltag er i sig selv vigtige, men efter min mening stadig ikke et tilstrækkeligt kvalificeret svar på dimittendernes udfordring. Som mediebrancherne udvikler sig i dag, kan ingen af vores dimittender lægge deres karriere an på, at sidde og vente på, at de bliver tilbudt et job. De må være parate til at skabe jobmulighederne selv og gerne gennem innovative tiltag. Også her har vi en god tradition at bygge videre på: En væsentlig faktor for dansk films udvikling har været, at de studerende fra Filmskolen har fortsat deres nære samarbejde efter endt uddannelse. Flere af Danmarks mest innovative produktionsselskaber er blevet til på den måde, med Zentropa som det legendariske eksempel. På den indholdsmæssige front er et initiativ som Dogme 95 vokset direkte ud af filmskoletraditionen, og mange forfatter- og instruktørkollektiver har gennem tiden etableret sig som frodige samlingspunkter for generationer af kreative.

I nyere tid har et dansk selskab vakt berettiget international opsigt med en nyudviklet sensorbaseret *motion capture*-teknologi. Selskabet er et godt eksempel på, at dimittenderne selv kan være hovedkræfter i at udvikle og udvide deres fagområde – den filmskoleuddannede bagmand har evnet at tage skridtet fra en traditionel opfattelse af hvad en producer er til en innovativ opfattelse af sig selv som iværksætter.

I fremtiden bliver det afgørende, at vi formår at rette Filmskolens uddannelser mod entreprenørskab. Derfor skal vi indrette hele vores uddannelsestænkning, så den i langt højere grad stimulerer til selvstændighed, initiativ-

rigdom og innovationstænkning hos de studerende, og samtidig bygger videre på de kvaliteter, som prioriteringen af Filmskolens holdånd allerede giver.

IX

Husk at underviserne er filmfolk, ikke professionelle lærere.

Vores filmskole er en eliteskole i ordets kvalitative forstand, hvilket gør det implicit, at skolen har de bedste lærere. Men hvad er så en god filmskolelærer? At være filmstjerne er absolut ikke nogen kvalifikation i sig selv, men talent og merit er ikke desto mindre en væsentlig forudsætning for at have den nødvendige indsigt i fagets virke og *State of the Arts*. Derfor er det vores mål at størstedelen af vores lærere er aktive filmfolk ved siden af lærergerningen.

De fleste lærere foretrækker at etablere en slags kollegial relation til de studerende, hvor de kan dele ud af deres erfaring og supervisere i praktiske forløb. Derimod får de fleste lærere akut præstationsangst ved tanken om decideret undervisning.

De fleste nye lærere siger faktisk til mig, at de gerne vil være med til at "tænke" uddannelsen og til at supervisere de studerende, men den "egentlige undervisning" overlader de helst til andre. For mange er det da også en frygtindgydende oplevelse, når man første gang går fra at fortælle case stories om film, man har arbejdet på, til at skulle fortælle om et emne som "scenen", "dialog" eller "framing". Man løber alt for hurtigt tør for ord, og det går op for en, at der er lysår mellem at være god til sit arbejde, og så at være god til at uddrage nogle overordnede

begreber.

Også mesterlærefilosofien har sine udfordringer, for det er de færreste studerende, der i længden gider høre historier fra gamle dage, og de færreste studerende synes det er stimulerende at få håndfaste og færdigpakkede anvisninger på, hvordan de skal angribe faglige udfordringer.

Alligevel er jeg overbevist om, at det personlige møde mellem lærer og studerende også i fremtiden vil stå i centrum for vores filmskole og er en forudsætning for, at håndværk og kunstnerisk metode kan udvikles til højeste niveau. En kunstskele vil altid være fuldstændig afhængig af, at lærerne kan anskueliggøre de kunstneriske dimensioner i alle facetter af undervisningen, og den studerende skal i læreren kunne møde et inspirerende resonansrum for sin udtrykstrang. Derfor skal læreren have sans for den enkelte studerendes kunstneriske særpræg og kunne skabe de uddannelsesmæssige forudsætninger for den gnist, hvoraf inspirationen kan springe.

Det er afgørende at anerkende, at hver lærer medbringer sin personlige bagage og sin særlige faglighed. Det er den, der har givet dem deres særkende, og skal undervisningen fungere som et personligt møde, så må de bevare denne tilgang. En manuskriptforfatter, der også har arbejdet som skuespiller, har selvfølgelig en helt anden erfaringsflade end den, der oprindeligt ønskede at være romanforfatter, for nu bare at nævne en åbenlys forskellighed, som de selvfølgelig skal kunne udnytte i deres virke som lærer.

Men også lærerens personlige egensindighed er grundlaget for den ånd, der er afgørende for skolens eksistens. Derfor består en af de største ledelsesmæssige udfordringer i, hvordan man opererer i krydsfeltet mellem

skolens overordnede pædagogiske og faglige målsætninger og den enkelte lærers personlige ressourcer og potentialer.

Lærerne er ikke professionelt uddannede lærere, og de færreste medbringer nogen særlig pædagogisk bagage bortset fra dårlige oplevelser fra deres egen skolegang. Dertil kommer som tidligere nævnt at mange filmfolks styrke i det filmiske ofte modsvares af en svaghed i at læse og skrive, og derfor er det meget svingende, hvor meget boglig viden om deres fag, de har tilegnet sig. Det er derfor institutionens forpligtelse at tage det lange træk med at formulere, reflektere og udvikle undervisningsformer, og med at trække på det bedste fra andre uddannelser og tilpasse det til filmkunstens særlige vilkår.

Skeptikere mener undertiden, at kunst og uddannelse ikke kan forenes. (Hvor tit har Forfatterskolen ikke stået for skud på dén konto?) Men man *kan* faktisk undervise i at lave film, yndede Mogens Rukov at sige. Og det *er* muligt at indsamle, ophobe og videreudvikle viden om og erfaring med filmskoleundervisning.

Vi har som filmskole slet ikke samme uddannelsesstrategi som akademierne, teaterskolerne og konservatorierne. Men vi har samme grundlæggende forståelse af, at det er den kunstneriske og håndværksmæssige praksis, der er omdrejningspunktet for vores uddannelse. Vi har en produktionsform, der er helt særegen og som derfor må udvikle sin egen uddannelsesform. Lærerne er velkomne til at deltage i denne udviklingsopgave, men det afgørende er det, de *gør* i det daglige med at udmønte planer og grundtanker i deres personlige optik.

X

Inddrag de studerendes ressourcer.

Hvis filmen for alvor skal udvikles som medieform og kunstart, så skal vi, de etablerede filmfolk, væk fra vores opfattelse af, at det er os, der skal skabe det nye. De studerende har selvsagt ikke den erfaring, men de er til gengæld født med mediet på en helt anden måde end vi, og de er i langt højere grad vant til at forstå dets udvikling. Medierne medfører også helt nye måder at tilegne sig viden på, fordi nettet er ved at flyde over med TED Talks, kommentatorspor, YouTube instruktionsfilm og så videre. Vi bliver nødt til at indse, at de studerende ikke er tomme kar, vi skal fylde, men en ressource, som vi skal facilitere. Det vidunderlige ved at indse dette er, at det bliver meget mere inspirerende at være lærer og uddannelsesinstitution.

På min skole sidder der elevrepræsentanter med i optagelsesudvalgene. De har et virkelig godt blik for talentet, men i mindst lige så høj grad et blik for dem, der blot har talent for at sige de ting, som et optagelsesudvalgte gerne vil høre.

Da vi udarbejdede en ny kommunikationsstrategi, var de studerende selvfølgelig med i arbejdsgruppen, og resultatet blev en strategi, hvor de studerende kommer til at spille en central rolle i skolens kommunikation udadtil. Så da vi for nylig skulle finde en ny kommunikationsmedarbejder, var det naturligt, at der sad en elevrepræsentant i ansættelsesudvalget, så de studerende kunne få indflydelse på, hvilken person der skulle være deres fremtidige sparringspartner i kommunikationsarbejdet. Fleksible evalueringssystemer, hvor de studerende kan

evaluere undervisningen løbende og i dialog med deres lærere, er en anden konstruktiv måde at inddrage de studerende på. Vi eksperimenterer lige nu med et slags online evalueringssystem, hvor de studerende løbende reflekterer over de forløb, de gennemgår. Læreren læser løbende med og kommenterer, og på den måde bliver refleksionerne en del af den nære dialog mellem studerende og lærer.

Film er en kollektiv kunst, og samarbejdet er en essentiel del af uddannelsen. Vi uddanner chef-funktioner, og undervisning i ledelse vil i de kommende år blive en stadig mere central del af uddannelsen for alle faggrupper. Med en større viden om deres egen ledelsesrolle og dens udfordringer, vil de studerende få langt bedre forudsætninger for at gå konstruktivt ind i samarbejdsforløbene. At lade de studerende arbejde sammen ikke kun på tværs af faggrupperne men også indbyrdes på faglinjerne er en anden måde at skabe jævnbyrdig dialog og fælles refleksion på.

På skolerne taler vi tit om, hvor vigtigt det er at have gode lærere, og jeg er helt enig. Tænker jeg tilbage på min egen filmskoletid, så er der selvfølgelig også lærere, der har haft uvurderlig betydning for mig. Men det, der betød allermest, var mødet med de andre studerende. Vores diskussioner og det fællesskab, vi sammen opdyrkede, fik afgørende betydning for mit efterfølgende professionelle liv og lever endnu.

Skal man gøre filmskolens betydning op, så er det muligheden for at skabe fællesskaber, etablere samarbejder og udvikle et fælles sprog, der er grundstenene for vores dimittenders succes med at videreudvikle dansk film.

Efterskrift

Mens jeg sidder og skriver disse ord, er Bruxelles for nylig ramt af et terrorangreb, og vi er endnu en gang blevet mindet om, at vores civilisation og kultur hurtigt kan sættes under pres. Vi er heldige i Europa, at vi har en stærk og uafhængig filmskoletradition.

I andre dele af verden kæmper man for at etablere uddannelser i at skabe og producere film. Vores film-skoler eksisterer takket være fremsynede politikere, der indså vigtigheden af at støtte modningen af talentet hos individuelle kunstnere og filmfortællere, så borgerne i vores lande kunne blive beriget med præcise og rige fortællinger om vores eksistens og virkelighed. Skal vi leve op til denne forpligtelse, må vi arbejde for en større mangfoldighed af historier i filmene i forhold til at reflektere vores grundlæggende samfundsidealiser om frihed, lighed og fællesskab.

Der er imidlertid i vores del af verden en ekstrem overvægt af fortællinger, der reflekterer forholdene for den hvide mandlige middelklasse, og det er primært denne befolkningsgruppe, der står både foran og bag kameraet i vores filmindustri. Denne sociale, etniske og kønsmæssige skævvridning repræsenterer en fattigdom i vores filmkunst. Den skyldes ikke kun, at alt for mange film-skoler på grund af brugerbetaling er forbeholdt velhavere. Også i lande som Danmark med offentligt betalt uddannelse ser vi disse skæve proportioner, ofte allerede i ansøgerbunken, og derfor er udfordringen ikke kun at sikre ligebehandling i optagelsesfasen. Indsatsen skal ske langt tidligere og er en afgørende grund til, at film-skolerne fremover skal blive langt mere synlige for vækstlaget.

Vækstlaget i dag udgøres vel at mærke ikke kun af de talentfulde unge, der overvejer at søge ind på en kunstnerisk uddannelse, men udgøres af alle de medieglade børn og unge, der laver film på deres mobiltelefoner i skolerne og på hvert et gadehjørne. Hvem er nærmere end filmskolerne til at vise, at film er for alle og kan være så meget andet og mere end Hollywoods mest stereotype forestillinger?

Ansatte ved Den Danske Filmskole, september 2016.

Undervisere

Arne Bro

Prorektor, leder af dokumentar- og TV-uddannelsen

Christian Ballund

Faglærer og produktionsleder på animationsinstruktøruddannelsen

Christoffer Boe

Faglærer i dramaturgi

Dagur Kári Pétursson

Leder af instruktøruddannelsen

Gunnar Wille

Leder af animationsinstruktøruddannelsen

Jette Lehmann

Faglærer i production design

Jonas Frederiksen

Leder af produceruddannelsen

Kim Leona Rasmussen

Leder af manuskriptuddannelsen

Morten Søborg

Leder af fotografuddannelsen

Hans Møller

Peter Schultz

Rune Palving

Ledere af tonemesteruddannelsen

Thomas Krag

Leder af klipperuddannelsen

Thomas Howalt

Faglærer på DADIU

Organisation

Andreas Løvstrøm Moe

Digitaltekniker

Annette Arnholm

Udstyrs – og studieansvarlig

Annie Worsøe

Produktionsleder, fiktion

Camilla Dal

Leder af filmskolekontoret

Camilla Hyldahl Burrow

Koordinator på efteruddannelsen

Elizabeth Rosen

Koordinator på animationsinstruktøruddannelsen

Elsebeth Arndt Pedersen

Kursusassistent på efteruddannelsen

Helle Winther

Koordinator på producer-, manuskript- og instruktøruddannelsen

Henrik Edeltoft

Økonomikonsulent

Jeppe Tang Jensen

FTP-elev

Jette Hedegaard

Bogholder

Jonathan Go-Matsushima Rasmussen

Lysdepotansvarlig og pedel

Julian Roland Andersen

Digitaltekniker

Julie Tarding

Koordinator og produktionsleder, TV-Uddannelsen

Karen Nørøxe
Koordinator på klipper- og tonemesteruddannelsen

Kristian Dam Hove
*Studentermedhjælper på DADIU og animations-
instruktøruddannelsen*

Kristine Ploug
Studieleder på DADIU

Lars Viggo Høyer
IT-ansvarlig

Leif Kristensen
Elektromekaniker

Line Gildam
Koordinator på TV- og fotografuddannelsen

Mads Magnus Kristensen
Digitaltekniker

Martin Ziir
Koordinator på DADIU

Merete Brusendorff
Receptionist og assistent

Morten Hatorp
Administrationschef

Nikolaj Mangurten Rubin
Kommunikationsansvarlig

Peter Posgaard
Teknisk chef

Pia Milwertz Jensen
Fuldmægtig

Ruth Gyldendal Nielsen
Lønmedarbejder

Sisse Arnholm
HR-kordinator
Søren Friis Møller
Pædagogisk udviklingsleder
Thomas Langkilde
IT-medarbejder
Tina Sørensen
Leder af efteruddannelsen
Vinca Wiedemann
Rektor



TI NOTER OM FREMTIDENS FILMSKOLE

Af Vinca Wiedemann, rektor, Den Danske Filmskole

Layout: Nanna Nyboe Tabor

Tryk: Rosendahls

Teksten er en redigeret version af EDUCATION FOR INNOVATION - 10 TIPS FOR FUTURE FILM SCHOOL DIRECTORS, skrevet til den internationale sammenslutning af film- og tv-skoler, CILECT, 2016.