

I Filmskolen

Fra en intern dialog med Mogens Rukow,
leder af Manuskript Uddannelsen og Poul Nesgaard,
rektor for Den Danske Filmskole

*Af Arne Bro (AB), Filminstruktør, leder af TV-Uddannelsen og
prorektor for Den Danske Filmskole*

Denne tekst består af 4 ud af 6 notater, som stammer fra en intern dialog vi havde på Filmskolen for nogle år siden. Teksterne (der jo er interne og derfor ikke tænkt til offentliggørelse), arbejder med en række overvejelser omkring de metodiske og begrebslige positioner, som kunne høre til en kunsthøjskole der arbejder med film, tv og computerspil. Det er vanskeligt for mig at vurdere, hvordan en offentlighed egentlig kan bruge disse notater – men da jeg forestiller mig, at den primære læserskare er lærere ved andre kunsthøjskoler, kunstnerederinteresserersigfordet metodiske og det teoretiske, og evt. embedsmænd og beslutningstagere, der arbejder med rammer, budgetter og kulturpolitiske strategier vedr. kunst og kultur, kan der muligvis være en vis interesse i at kigge os over skuldrene...? Notaterne er i en eller anden politisk forstand både tvivlsomme og angribelige, idet de aldrig er blevet gennemlæst med en offentliggørelse for øje. Forsøget er her at begå den ”fejl” at udgive interne notater til et eksternt felt – også for at se, om der overhovedet er en interesse udenfor vores snævre dagligdag for de temaer og problemstillinger som notaterne arbejder med. De første notater bevæger sig – vistnok – udefra og ind, fra en mere samfundsmæssig betragtning på medieområdet, mens de sidste notater forsøger at være helt konkrete og specifikke i deres syn på arbejdsmåder, arbejdsbegreber og holdninger til undervisningen i det hele taget. Notaterne er nummererede fra 2 til 5, idet 1. og 6. Notat ikke er medtaget i denne udgivelse.

Arne Bro, maj 2010

2. notat

ENLIGHTENMENT

Jeg har lyst til at skrive et notat om et område, der i Filmskolens offentlige papirer (f.eks. i vores orientering til ansøgere) er nedkøgt til denne enkle sætning:

”Filmskolen ønsker at skildringen af virkeligheden bliver rig og præcis...”

Det er en klog sætning, fordi den omhyggeligt undgår alt det vrøvl, som jeg nu har tænkt mig at skrive. Det er en nøgtern sætning, fordi den undgår den patos og den almindelig tågethed, som sætninger af denne art normalt bliver fyldt af - og som jeg nu vil anvende i rigelige mængder. Ikke fordi jeg synes at disse betragtninger nogensinde bør udgives i en offentlighed, men fordi jeg synes at det hører til vores diskussion af skolens fundament, at se på vores opfattelse af de fænomener, de perspektiver, som kunne sammenfattes i en slags credo om sprogets virkning i verden, kunstens betydning i menneskelivet, udtryksfuldhedens placering i samfundet og lignende overskrifter.

Vi har med mellemrum talt om de vidensområder, der hører til begrebet dannelse. Dannelse. Det er ikke det, jeg her vil skrive om. Dannelse er en del af fænomenet, men vi kan ikke tale om dannelse og uddannelse uden først at tale om den retning som dannelsen har, den STIL, som dannelsen kan antage.

Sætningen gælder for Filmskolen. For hele skolen. Den kan erfaringsmæssigt (forhåbentlig) ikke institueres, ikke forordnes, ikke gives de rette rammer. Sætningen kan formes forsigtigt, drøftes med usikkerhed. Alle forslag, metoder, principper og regler må afvises, for derefter alle at indgå i dannelsen - den uenige dannelse – af os selv. Af eleverne. Sætningen hedder:

”Filmskolen ønsker at skildringen af virkeligheden bliver rig og præcis...”

Her snakker vi altså om fiktion, dokumentar, animation, fakta, reklame og eksperiment. Alle genrerne. Det er en principiel sætning, der – fordi den er så kort og nøgtern – bliver meget mere lovmæssig, end hvis den (som her) foldes ud i en lang række betragtninger. Rig og præcis. Det er ordene. De omhandler virkeligheden og stilles som krav til skildringen af den. Rig og præcis.

PROLETARISERINGAFDETOFFENTLIGESPROG/PROLETARISERINGAFKUNST

Vi befinder os i en aktuel virkelighed. Vi befinder os midt i denne virkeligheds begrebsapparat og i dette begrebsapparats følgevirkninger, forordnet som økonomier, som arbejdsformer, som genrer

og som arbejdssprog. Hvis vi skal følge Mogens' forslag og forsøge at være 5 år foran industrien (c: *industri*: den vanemæssige overtagelse af vores tidligere overvejelser, desværre), skal vi altså dels betragte den nuværende situations problematikker og styrker, dels betragte en forestillet fremtid og indrette den med alle de goder (eller forslag til korrektioner), som vi kan se for os nu. Jeg foreslår her i denne tekst, at vi forsøgsvis prøver en 5-års fremskrivning af industriens forhold til begrebet Enlightenment. Skriver det på engelsk for at fremmedgøre begrebet lidt endnu. Enlightenment. Det beskriver en bevægelse. En proces. Noget med lys. Ind. Og ud.

Det vi kalder "industrien", kan vi enten opfatte som dumt eller klogt. Vi kan betragte det som mekaniserede vaner, bygget over noget som mennesker har opdaget. Vi kan betragte den som en udbredelse af dét vi har fundet, det vi har opfundet. Det vi har skabt. Det tages i besiddelse, anvendes, omsættes, tages i brug. Dumt eller klogt. Hvis Mogens har ret og det tror jeg han har, så har vi selv fundet på en del af det. Dét som vi nu er nødt til at forestille os ændret. Dét, som vi skaber materiale til. Industrien – eller rettere: Befolkningens brug af det vi skaber.

Industrien gennemrystes i øjeblikket af en proletariseret opfattelse af udbredelsesbegreber. Der tales i numre og antal. Der tales i økonomiske størrelser, numeriske enheder. Procenter og shares. Det er et simpelt sprog. Vi har selv indført det. Da vi selv begyndte at tale om det, hed det "tilskueren". Men industrien har nok ret i, at der er økonomiske størrelser, at det hele kan omtales i antal og vurderingsgrader. 3 af 5. 20 af 40 mulige, fra en total på 100. Ratings. Seertal. Billetter. Tallene er for nogle af vores studerende betydningsfulde i den forstand, at de giver adgang til æstetiske nydelser: Huse, biler, rejser. At tillægge ordet Cerruti betydning. Hårdtpundet uld.

Men oplevelsen af et værk foregår stadig først og fremmest i ét menneske. Tilskueren. Der er muligvis mange, men de oplever sig hver især som én. Et menneske. Hvad foregår der i dette menneske, når det ser en film, når det ser fjernsyn? Det er en anden slags diskussion end den, som tallene kan reflektere. Det er en diskussion, som diskuteres med ord som Enlightenment. De mest begavede tv-ledere har for nogen tid siden opdaget, at det er vanskeligt at konkurrere på antal, hvis alle konkurrerer på antal. Marginalerne bliver for små. Resultaterne for kedelige, når de læses som tal. Vigtigt at huske, når udtrykkene er kedelige: Tallene bliver også kedelige.

De kloge ledere bruger et ord, som de kalder kvalitet. Det bliver snart nødvendigt at konkurrere på kvalitet, siger de. Kvalitet betyder egenskab. Kvalitet er efter min mening et ord, der ikke er omfattende nok. Kvalitet opregner egenskaber. Mange egenskaber er godt. Få egenskaber er ikke så godt, er mere fattigt. Skildringen af virkeligheden skal være rig og præcis. Rig.

OPLYSNING

Public Service tv-stationer og de statslige filminstitutioner har i en periode forladt oplysningsbegreberne, oplysningsdiskussionen. Den franske tradition overfor den engelske. Bevægelsen af et enkelt individ, spejlet videre gennem dennes dybere indsigt, stillet overfor forestillingen om en samlet, måske mere primitiv påvirkning af den samlede flok. Nærmest alle. Samfundet. Da diskussionen standsede, fandtes der ingen videnskabelig afklaring af den bedste oplysnings-måde. Ikke engang en afklaring af hvad oplysning egentlig er. Jorge Luis Borges overfor Martin Luther King? Johannes' Bog overfor De 10 bud? "Kritik af kapitallogikkens omfangslogiske status" overfor "Økonomisk Demokrati"? Punk overfor Pop? Inger Christensen overfor Peter Høegh?

Oplysning er ikke det samme som information. Information er afklaret på forhånd, skal blot sendes ud, bringes ind. Anbringes. Oplysning er en antænding. En brand. En gnist. Den skal kunne leve selv, i sine egne former, i et andet sprog, i en anden krop, med andre - måske endda modsatte - tanker. Levende. Uden afklaring, uden færdig form, uden andet end begyndelser. Som lys. Hvad er det, der er rigt ved mennesket? Kun dets evne til at skabe? Også dets evne til at knuse, til at bryde sammen, dets evne til depression? Hvad er det rigeste, som mennesket skaber? En bestemt tøjstil, håndarbejdets fremme, dansk design? Også Netto, Daells Varehus, plastposen?

Da jeg var dreng, blev mine morforældre en dag *rige*. Sommerhus, folkevogn, møbler fra FDB. Arkitekttegnede møbler. Bo Bedres udsigter over komfortable belysninger, sindrige forslag til anbringelse af vintertøjet over entrédøren. Kørehandskerne en nydelse på samme niveau som flæskestegen. Deres uintellektuelle sprog indeholdt en sammenblanding af forholdet til godt håndværk med forholdet til en socialt anstændig stat. Om lægen var en god eller dårlig håndværker blandet sammen med fornemmelsen af hans evne til at være ligefrem, at kunne tale med almindelige mennesker. Ikke tale til. Tale med. Vide noget, fortælle noget. Kunne noget, være til at holde ud.

På reolerne bøger. Fordomsfri blanding af genrer: Jack Londons samlede værker. Strindberg og Sven Hazel. Musikken var mindre udbredt. Film en sjælden begivenhed på linie med Tivoli. De sad dér i moderne møbler, røg 40 Prince om dagen og havde meninger om samfundet. Så tv for at blive klogere, lærte sig engelsk og tysk, diskuterede Sartre og Beckett, fordi det løb over skærmen. Betragtede sig som beslutningstagere i landet, ikke med nogen titel, men ved at læse økonomiske analyser, politiske essays. Deltage i diskussionen, hen under aften, ved kaffen til datterens bryllup. Er det dér – tilbage – vi gerne vil hen?

LYS

Klassekonstruktionerne er anderledes. I dag er der større forskel på de, som har en fjernsynsmodtager og de som har et modem forbundet til deres computer, end der før var imellem en værkfører og en arbejder. Den med fjernsynsmodtageren i Valby har nu ingen kontakt med beslutningstagere i Københavns Kommune, den med modem'et kommunikerer uhindret med Europakommisionens øverste embedsmænd. Uanset indtægt og uddannelse. Enlightenment. Den særeste post-punker uden andet transportmiddel end en stjålen cykel, kan have skabt et verdensdækkende netværk, der diskuterer om Jeff Buckleys tolkning af Cohens "Hallelujah" varsler et selvmord, eller blot er modbydeligt godt sunget og hans alt for tidlige død derfor var et sørgeligt uheld, stormens pludselighed og Missisipi River's natur taget i betragtning. Den langtidsledige dagplejemor i Emdrup kan stå i direkte dialog med verdens dyreste kirurg om et sjældent balancesvigt som hun lider af.

Er det oplysning? Er det den rige skildring af verden?

Når Mogens taler om den naturlige historie som fundamentet for vores tolkning af alle konkrete og detaljerede fortællingers afvigelse fra den samme naturkultur, forudsætter han en indsigt i vores hverdag. I mulige hverdage. I menneskelivet på alle niveauer: Hvordan ringer mennesket til en mor, hvis søn er dræbt for to timer siden? Hvordan går han ind ad glasdøren til kiosken? Hvordan bliver denne situation bevægende? Det er et naturligt spørgsmål. Vi ønsker at bevæge tilskueren. Kedsomhed er en forbrydelse mod menneskeheden (medmindre man bliver digter af den) men kedsomhed er roden til manglende publikum (og dermed manglende finansiering) etc.

Denne bevægelse, den indre bevægelse, rørelsen, er et andet ord for oplysning. Noget er tændt, noget er sat i gang, som bevæger en følelse eller en medfølelse hos tilskueren. En sansning. Taler vi med lyden som hovedsprog, bruger vi ord som resonere, give genlyd, vække genklang. Taler vi med lyset som hovedsprog, bruger vi ord som reflektere, kaste lys over, iværksætte en spejling. Det er alt sammen noget, der foregår i tilskuerens indre. Reflektere verden, give sprog til menneskets situation, udfolde et dilemma, udvikle et tema. Det er alt sammen begreber fra oplysningsdiskussionen. Hvordan vække et publikum?

L

Inden det rabler helt for mig, håber jeg at jeg lige når at få skrevet ned, at her åbenbart ikke er et udkast til et samfundsmæssigt manifest, eller en fælles formulering af tilskuerens sjæleliv, men et forsøg på, kaotisk og uden retning, at åbne en diskussion af det begrebsapparat som ligger udenom værkerne, i beslutningstagernes mellemsprog, i det sprog som fastlægger perspektivplanerne, som

opstiller maskinerne, som arrangerer økonomierne.

Hvis det er sandt, at vi bør være 5 år foran industriens bevægelser, kunne vi måske tilbyde et industrielt ledelsessprog, som rummer muligheden for at give plads for alle de genrer, alle de menneskelige forhold, alle de udtryksformer, som mennesket kan finde om sit liv, også de helt okkulte og utilgængelige former, der møder os som musik, liturgier eller arabesker, for at gøre skildringen af virkeligheden så rig og så præcis som muligt. Et udvidet sprog til redaktører, direktører og producenter.

3. notat

ISCENESÆTTEREN

Hvis vi skal forstå fiktionsinstruktøren, dokumentar instruktøren, animations instruktøren og flerkamera instruktøren som andet end nye navne for manuskript forfatteren, skal instruktør faget formuleres således at instruktionsopfattelsen både kan beskrives med fælles begreber, som samler skolens og lærernes syn på instruktion som sådan og samtidig danne udgangspunkt for præcisering af forskelle indenfor de forskellige genrer, specifikke afvigelse, der knytter sig til forskellige fortællemetoder, holdstørrelser etc., og de variationer, der knytter sig genrerne placering i en bestemt industrigren, med egne forordninger, økonomier og forståelsesmåder.

Mit forslag til fællesbegreb er ”iscenesætteren”. Den der arrangerer handlinger og ting etc. i det sceniske rum, iværksætter den sceniske situation, som naturligt også indebærer holdet, teknik til at skildre scenen, lys, rekvisitter og møblementer til at gøre situationen scenisk.

Iscenesætteren behøver i sagens natur ikke at arbejde med en tekst. Det er tilstrækkeligt og i virkeligheden det primære at kunne arrangere et samspil imellem noget der skal filmes og noget der kan filme. På stedet. Udgangspunktet for arbejdet kan naturligvis være en tekst. Det kan være en skitse, nogle noter, en koreografi eller en musikalsk struktur af en art. Det kan også være en vag, uklar, tåget plan, næppe endnu formuleret i iscenesætterens hoved. Vigtige egenskaber hos iscenesætteren er at kunne anvende det materiale han/hun har for sig: skuespillere/medvirkende, holdet, rummet, lyset, teksten etc. til at etablere sceniske situationer, evnen til at skildre den sceniske situation som opstår - ved hjælp af den ene eller den anden metode, det ene eller andet grundlag for situationen.

BLIKKET

Kasper Schyberg siger, at instruktøren er et blik, evt. et blik med en idé, et blik der er i stand til at se det sceniske i en situation, et blik der er i stand til at se hvad der mangler for at situationen bliver scenisk og et blik, der er i stand til at iværksætte dét, der skal til, for at situationen bliver scenisk. Det er meget sandsynligt, at jeg her overfortolker, fejlfortolker eller helt misforstår Kasper, idet han vist først og fremmest sagde, at instruktøren var et blik. Uden altså at forstå denne klogskab helt, har jeg forsøgt at inddrage synspunktet her i teksten. For at lade det stå til afklaring, eller simpelthen fordi det er et godt ord. Blikket. Iscenesætteren skal kunne give blikket retning.

ISCENESÆTTEREN

Forstået på denne måde, bliver iscenesætteren betragtet som en iværksætter af bevægelser og spændinger af forskellig art, en slags ”optænder” af situationen, en slags radar for bevægelser og spændinger af den art, som scener skabes af. (Her vil der nødvendigvis være en diskussion af begrebet scene eller begrebet spænding f.eks.). Hvis teksten her ikke skal blive alt for lang, må jeg her nøjes med at tro på at iscenesætteren fra sin motivkreds og fra sin træning, sin skoling, henter den personlige kombination af synsmåder og arbejdsmåder, der tilsammen udgør hans/hendes personlige opfattelse af hvad scenisk eller dramatisk egentlig er. Denne stil eller dette særpræg, kan opnå et konstruktivt og dynamisk spændingsfelt med de andre artister, der er involveret: manuskriptforfatteren, fotografen, skuespilleren, scenografen (hvis medarbejdende materiale vi endnu kun kender antydningen af), tonemesteren og senere klipperen. Producenten er interessant i denne sammenhæng, fordi denne på et andet niveau også må betragtes som iscenesætter.

Det er i denne tekst forudsat, at disse andre artistiske faggrupper er betragtet som selvstændige kunstarter, der har fælles berøringsflader og arbejdsmåder og tilsammen udgør de valg og de bevægelser, som film skabes af. Den fælles samarbejdsform er inspirativ, med et stort fælles indsigtssområde, som forudsætning for fuld udnyttelse af de tilstedeværendes potentialer. Betragtes iscenesætteren på denne måde, som fysisk iværksætter af dramatiske eller sceniske bevægelser, skal han/hun møde træningsformer, som fylder hans/hendes personlige værktøjskasse med et arsenal af arbejdsmåder, der på alle tænkelige måder kan frembringe sceniske værdier i enhver situation - eller kan aflæse de sceniske værdier, der på andre måder er fremkommet i rummet. Disse træningsformer skal hentes fra tilsvarende og tilstødende iværksættelsesområder:

MALEREN

”Hvordan skærper maleren sit blik?”, er kun den ene del af spørgsmålet. Den anden del er: Hvordan arrangerer maleren sin situation? Hvilken afklaring eller tilsløring overfor sine personlige motiver må maleren foretage, for at nærme sig de konkrete og faktiske størrelser, der er i rummet? Hvis ikke alene skuespilleren, men også den dokumentariske medvirkende må betragtes som en

artist (eller for at afkunste sproget: Som et andet tænkende menneske), hvordan arbejder da maleren med forskellen, sine helt personlige motiver og dette andet, fremmede, menneskes naturlige krav på en egen tilværelsesform i værket? Vil den portrætterede naturligt underlægge sig malerens motivkreds, er det kun som betalende ”kunde”, at den portrætterede føler sig berettiget til at stille krav til fremstillingen? Hvordan tillader maleren sine modeller at ændre hans syn, hans verdensbillede (hans kærlighedsliv)?

MUSIKEREN

Hvordan bevæger musikeren salen? Hvordan indfange tilskuerens hjerterytme, vejrtrækningens tempo? Hvordan få et helt orkester til at smelte sammen? Hvordan læser musikeren figurers genkomst i lydbilleder og forstår deraf konturen af et værk, eller den indre orden i et univers, en atmosfære. Har dialoger samme rytme, har dramatiske situationer samme åndedrag, har dramatiske tekster samme genkomststruktur som musikken og kan de bringes til at spille frugtbart med og imod hinanden.

DANSEREN

Som hos musikeren indsigten i rummets samlede bevægelse, underdelt i oplevelige og alligevel skjulte enkelthandlinger, koreograferet til kontinuerlige eller abrupte oplevelsesmønstre. Den stærke fornemmelse for takt, rytme, puls, modsatrettede bevægelser og retninger. Det mimiske sprog.

SKUESPILLEREN

Arbejdet med kroppen i rummet, og i forhold til andre kroppe. Stemmen. Anspændtheder og afslappetheder i kroppens enkeltdele, opbygninger af psykiske beredskaber, at hente materiale fra en fortrængt og lykkeligt glemt traumatisk situation, eller det modsatte: Den minutiøse fremstilling af den sindslige bevægelses ydre træk uden. Hvordan er det at tale til publikum, for publikum, med publikum, mod publikum. Hvordan føles det?

Hvordan er det at være vred, når den anden også er vred?. Hvordan overkomme vrede, når den anden græder? Det rolige blik, den fremtvingende koncentration. Hvad skaber en scene? Iagttage detaljer i en hverdag. Tage på research for at aflure almindelige og/eller særprægede bevægelsesmønstre, eller operationelle mønstre indenfor et fag.

De forskellige traditioner. Commedia d'ell Arte, Stanislavskij, Grotowski, Artaud og senere slyngler. Shakespeares styrende rytme og syntaks, Becketts dialektale tricks, Satres litteraritet. Hvordan arbejder Brecht med fremmedgørelsen i forhold til Godard? Og Jørgen Leth - er det overhovedet samme projekt? At fremstille, vise, gestalte, gennemleve, leve?

RETORIKEREN

Hvordan arbejde med sit sprog, hvordan give sig til at forme noget så personligt, så dyrebart, noget så umisteligt, som allerede er på vej væk mellem læberne så snart det kaldes et sprog? Skærpe opmærksomheden på betoning, pausering, billeddannelse under vejtrækningen. Lade sig forføre af en sang, lade den blive i læsningen. Hvordan dele en tekst, pegende ind i tekstens egen logik eller pegende hen på den talendes fremmedhed for tanken, forlyden, for vreden i udsagnet? Hvordan tale til folket, for folket, med folket, imod folket. Hvordan føles det?

ARKITEKTEN

Hvordan udnytte pladsen, hvordan belyse en stol. Hvordan fjerne sig fra trækken ved et vindue, hvordan stille blot en enkelt søjle for at give rummet ubalance? Hvordan iværksætte byggerier, tegninger, bemalinger. Hvordan få udført en særlig detalje i dørens fremspring? Hvordan patinere til billedet i stedet for til rummet? Hvordan mindske rummet for at fremtvinge scenen, hvordan vælge det rette rum, til rette tid og rette handling? Hvordan spænde fortællingens tid op med fortider og fremtider, hvordan gøres fortællingen til mere end et stilrent concept, hvordan bliver det levende, uforudsigeligt?

TEOLOGEN

Hvordan bøje sig under tidligere liturgers ældgamle indsigt, hvordan arbejde med den umulige akustik? Hvordan bære en kappe, der er mere tyngende og omfattende i betydning end laCoste-trøjen fra i sommers? Hvordan overhovedet tale for det ufattelige? Hvordan velsigne og hvordan egentlig trøste, hvis formålet ikke er seksuelt samvær? Hvordan bære hele dette sprog videre?

LÆSEREN

Hvordan åbne sig for en tekst, hvordan komme forbi dens forbudt-skilte? Hvordan lære at elske et andet menneskes sprog, hvordan gennemskue dets tanke og alligevel beholde mystikken, når scenen skal laves? Hvordan tolke den fremmede tekst ind i egen motivkreds, hvordan holde motivkreds og tekst fra hinanden? Hvordan belyse teksten med farveholdning, bevægelsesmønstre, musikalsk accent?

4. notat

ISCENESÆTTELSEN ER FYSISK

Derfor metodisk træning af fysikken. Stemmen, kroppen og de metoder der knytter sig til dette arbejde. Sindet som fysisk bevægelig størrelse. Holdet som fysisk krop. Kameraet, lamperne, scenografien som fysiske, flytbare og sammensættelige størrelser. Det hele skal ligge mellem fingrene, i rygraden.

ACTING BETYDER HANDLENDE

Derfor skal de studerende trænes i den bevidste handling, både som skuespillere i et planlagt drama og som dokumentariske medvirkende i et forventet, men ikke fastlagt udviklingsforløb. De skal lære at tage initiativer i rummet, sætte sig selv i gang, sætte andre i gang. De skal kende handlingers indre og ydre forudsætninger og udtryk. Hvordan føles det, hvordan ser det ud.

OMGANG MED PENSEL, BLYANT OG PAPIR

Anvendelse af visualiserende notatformer og kommunikationsformer skal gøres til en lige så selvfølgelig og almen sprogform som teksten. Teksten er et udtryk i sig selv. Visualiseringen er et udtryk i sig selv. Musikalske og koreografiske sprogformer er udtryk i sig selv. Tilsammen udgør de notations-apparatet til forberedelsen af film.

KAMERAET I HÅNDEN

Kameraets bevægelser og billedets komposition er lige så tæt forbundet til fortællerens konkrete krop, personlige bevægelsesmønstre og idiosynkratiske synsmåder, som en blyant. Dette medfører behovet for at omgås kameraet så længe, at det bliver vane og så længe, at også det ikke-valgte sprog, det givne (og oprindelige, kan jeg skrive det?) sprog, som fortælleren skal stå i og stå på, kan blive synligt.

AVID'EN OG COMPUTEREN MELLEML FINGRENE

Det er som en symaskine: En stor del af bevægelserne skal være ikke-tænkte, for at tænkningen og sansningen kan få plads. Klipningen og den grafiske forarbejdning af billeder, lyd og tekst skal ligge som et fuldstændigt naturligt håndslag.

DET SKAL IKKE VÆRE KNAPPERNE, DER ER PROBLEMET

Klipperen, tonemesteren, fotografen, designeren er ikke først og fremmest teknologi-bestyrere, ikke først og fremmest mekanik-elektronik-nikker, men er i Filmskolens forståelse artister med specielle ører for lyd, omfattende baggrunde for strukturering af lyd, udvidede metodiske apparater til forarbejdning af lyd og detaljerede indre lagre fyldt med lydløsninger, lydhistorier, lyd-sanseligheder. Eller artister med specielle evner for fortællingens rytme, for billeders sammensættelighed, med omfattende registre af tidligere klip i filmhistorien, mulige klippemåder hentet fra andre udtryk, detaljerede kendskaber til struktureringsformer og formskabende elementer i et utal af sproglige ordre, musikalske grammatikker. Måske med specielle blikke for billeders udtryksfuldhed, kompositionernes måder at styre øjet imod særlige udsigelser i billedet, måske med særlige sanseligheder overfor den medvirkendes tilstedeværelse i billedet eller en særlig evne til at hente et menneskes egenskaber frem når det filmes. Artister med særegne faglige og

personlige egenskaber, indsigter, sprogberedskaber.

Når iscenesætteren selv behersker teknologien, knapperne, opnår han/hun måske ydmyghed overfor det specialicerede felt, opdager vanskeligheden ved at overskue hele værket og alle dets detaljerede udsigelsesområder og begynder måske at glæde sig over den anden artists villighed til at træde ind i værket – ikke kun ved at betjene knapperne – men måske først og fremmest som en deltagende beslutningstager, en drøftelsespart med egenskaber, som er gaver til værket.

DRAMATURGIEN ER VORES FÆLLES FUNDAMENT, GRAMMATIKKEN

Derfor kan vi tillade os at modsige, underdele og undersøge det grammatikalske, lege med det dramaturgiske fællesstof, lægge det som primære eller sekundære struktureringslag. Vi har overskud til at modsige grammatikken, eller tillade andre struktureringsprincipper, andre ordningsformer, mærkelige kategoriseringsmetoder at være fremtrædende – evt. som en del af fortællingens underfundighed eller gavmildhed overfor tilskueren. Måske kan vi berige grammatikken med detaljeringer i sprogbrugen, eller vi kan hente kompositoriske og andre metodiske begreber ind og undersøge om de giver ordningen en ny krop. Det er det vi allerede gør, så langt er vi faktisk nået.

FORTÆLLINGEN ER IKKE DEN ENESTE SKILDRINGSMÅDE

Vi kan åbne os for katalogiske, episke, teologiske, hierarkiske eller andre optællingsformer, som alle er fremstillinger af virkelighed og som vi meget vel ved må have et element af fortælling i sig, for at kunne minde om sprog, for at kunne fremstå som et sprog. Vi skal på ingen måde forlade vores forankring i fortællingen, og den klogskab som skolen har opbygget omkring sprogets væsen og virkemåde. Snarere uddybe denne indsigt, give den frihed til at folde sig ud under dække af flest mulige skildringsmåder – aldrig forladende fortællingens indsigt, aldrig miste gavmildheden.

DIGITAL DISTRIBUTION

Vi skal måske forestille os en ikke så fjern fremtid, hvor det primære distributionssystem slet ikke er centralt administrerede formidlinger, men allokeringssystemer der anvender internet-lignende to- eller flervejs kommunikationsformer, hvor også værkerne er flerstrengede og mulige at deltage i snarere end at betragte. Principielt kan vi i denne fremtid navngive enhver tilskuer til værket (i det mindste for at kunne trække royalti til skaberen fra brugerens konto). Opretholdelsen af en værktradition og en værkopfattelse i en så dialogisk allokering er i sig-selv en undersøgelse værd. Allerede i dag kan store brugerforsmalinger kollektivt forme fællesværker over internettet.

Men vil det stadig være muligt for et enkelt individ at udsige en sansning af verden, i det vi forstår ved et personligt præget sprog? Vil det stadig være muligt at se artister føje sig til en bestemt

læsningsmåde, en stil, og tilføje deres tolkning til en andens, således at det stadig fremstår som noget værk-agtigt og ikke blot er almindelig palaver? Det er vel dét, vi i dag forstår ved en fortælling, en sproglig fremlægning, et musikstykke: At det principielt udsiger et enkelt menneskes forsøg på at ordne verden i en række sammenhængende forståelser og iagttagelser. Sansninger. Vi ved måske, at flere individer har været involveret i værkets skabelse, men – når det lykkes – fremstår det ofte som én fortælling, ikke som mange, måske med forskellige stilmæssige og synspunktmæssige udtryk, men formet som ét.

HOVEDMÅLET FOR FILMSKOLEN ER AT UDVIKLE PERSONLIGE, INDIVIDUELLE, SÆREGNE FORTÆLLERE, DER VED DERES BLOTTE EKSISTENS MÅSKE FORSVARER MENNESKEHEDENS OG SKABELSESVÆRKETS VARIATION OG RIGDOM.

DET ER ET OPGØR MED ENIGHED, ENSHED, ENSFORMETHED, ENSFORMIGH

5. notat

UDGANGSPUNKT, FORUDSÆTNINGER, FUNDAMENT, DET GIVNE, TALENTET, EGET SPROG, DIALEKT & SLÆGT, CONTEXT, SOCIOKULTUREL BAGGRUND, TIDLIGERE TRÆNING, MOTIVKREDS, PERSONLIG HISTORIE, STILTREK, TEMA

Hvis vi er optaget af at udvikle vidt forskellige, personlige sprogformer, sprogarter, stil og formsprog etc., må vi gøre os klart om vi arbejder med forskellene som valg blandt mange muligheder eller om vi arbejder med forskellene som afsøgning af allerede givne størrelser, som skal forstærkes eller regelsættes. Det er vanskeligt at afgøre forskellen mellem de to betragtningsmåder, idet selve undersøgelsen af det givne eller det valgte i sig selv vil forekomme som en valgt eller vælgende proces og naturligt, både for os og for den studerende vil opleves som en rejse væk fra det givne, også selv om rejsen måske opsøger det givne. Omvendt vil valg-opfattelsen ikke kunne undgå at stille sig i forhold til det givne materiale, som danner udgangspunkt for at der overhovedet kan træffes valg. Spørgsmålet om forholdet til det givne eller det valgte kan altså ikke afgøres, men må stilles alligevel, for at kunne sondre i processen, for at kunne tydeliggøre sproget. Når vi har gjort os klart, om vi betragter forskellen som udtryk for valg blandt frie muligheder eller om vi betragter forskellen som udtryk for allerede givne størrelser, der kommer til udtryk gennem valg, må vi omsætte denne betragtning til en metode. I begge tilfælde en metode og et sprog, som kan understøtte den studerendes eksistentielle og kunstneriske diskussion af valgene.

Før i tiden kunne de studerende opleve det som en præcision, når vi påpegede, at det er den studerende alene som kan træffe valgene, at valgene f.eks. ikke kan være demokratiske, at ansvaret for valget ikke kan fraviges, at valget nødvendigvis er personligt – og at vi (de andre) blot kan drøfte, hvorvidt de trufne valg er forståelige eller oplevede, evt. hensigtsmæssige. De studerende savner og behøver et dialogisk rum, hvor det er muligt at drøfte de størrelser og elementer, der indgår i valgprocessen, generelt, men især personligt, for den enkelte studerende.

Vi kan ikke drøfte den enkelte studerendes personlige valg, uden at kende den studerende.

At kende betyder i bibelsk forstand at elske. Jeg skriver naturligvis ikke dette for at foreslå, at lærerne indleder seksuelle eller ægteskabslignende forbindelser med de studerende, men for at give en betoning af det både følelsesmæssige, faglige og tidsmæssige omfang, som kendskabet indebærer. At elske betyder, når vi kigger på den oldnordiske stamme i ordet elske (ale), både at opdrage og at elske. Altså sådan som vi gør med vores børn. Vi elsker dem ved at opdrage dem. Ale betyder også: At få til at gro, at få til at vokse. Jeg foreslår altså, i denne præciserede betydning, at vi elsker de studerende. At vi opdrager dem, får dem til at gro og at vi gør det ved hjælp af kendskab.

Vender vi tilbage til spørgsmålet om udviklingen af personlige stilarter og formsprog, forekommer det vel ikke særligt mærkeligt at en sådan personlig udvikling, må bygge på et indgående kendskab til den enkelte studerende: Hvor kommer den fra, hvad er den optaget af, hvordan har dens formsprog indtil videre udviklet sig, er den i forbindelse med sine rødder, sine udgangspunkter, eller er vedkommende uden kontakt til egne sanser og tanker, fremmedgjort fra sit udgangspunkt og sit eget følelsesliv, underlagt en tidligere, stærkt præskriptiv træning, som er hindrende for en egensindig udvikling?

Jeg foreslår derfor som fælles metode for de enkelte faglinier, at der – udover de rent faglige indlæringer og drøftelser – også er et stærkt udfoldet lag i undervisningen, som beskæftiger sig med den enkelte studerendes personlige historie, familiære forudsætninger, private ideologiske konstruktioner, æstetiske principper i familien og på den egn, som den studerende kommer fra, som undersøger de træningsformer, som den studerende tidligere har modtaget og som præger vedkommendes synspunkter og arbejdsmetoder.

Jeg foreslår, som en del af denne fælles metode, at der – sammen med den studerende udvikles et personligt arbejdsprog, som i en eller anden forstand indeholder de væsentligste størrelser fra den studerendes samlede erfaringsfelt og som nyttiggør disse personlige og tidligere indlærte erfaringer i

samspil med de rent filmfaglige størrelser. At der således udvikles et personligt, metodisk sprog der sætter den studerende i stand til at træffe valg, både i eksistentiel og i kunstnerisk/faglig betydning, og som sætter den studerende i stand til at møde artister fra andre faggrupper – med dette personlige sprog – for at udveksle overvejelser i den faglige udviklingsproces.

Vi taler altså her om et fagligt instrument. Et arbejdssprog, som inddrager bestanddele fra det personlige univers – sådan som vi jo faktisk kender det fra vores dagligdag.

Jeg foreslår endelig, at dette personlige kendskab og denne udvikling af et personligt arbejdssprog i et stort omfang foregår i faggruppen, altså ikke med forestillingen om personlige samtaler mellem den enkelte studerende og faglæreren, men som et fælles erfaringsområde, hvor dannelsen af den enkeltes arbejdssprog bliver synlig for de andre studerende, at det bliver muligt for den studerende at sammenligne sit eget personlige arbejdssprog med andres personlige arbejdssprog, for at sammenligne, for at anfægte, for at inspirere og især for at skærpe, for at tydeliggøre forskel. Det er nemlig forskellen vi er interesseret i.

Den enkelte studerende er interesseret i udviklingen af sit eget, personlige filmsprog. Vi må være optaget af at sikre, at de er forskellige og at de er personlige, men kan ikke have interesse ind i det enkelte sprog, andet end at bidrage til udviklingen af det, at interessere os for udviklingen af det. Eftersom en sådan, personlig og sproglig udvikling er indviklet og skrøbelig for nogle, og ligefrem og robust for andre, og eftersom at vi formodentlig ikke og forhåbentlig ikke kan opstille et objektivi- ret regelsæt for en sådan sprogdannelse, eller påstå at kende den eneste rigtige metode for en sådan udvikling og sådan set heller ikke bør tro på, at den samme metode kan være gældende for samtlige individer (vi er jo netop her fokuseret på forskel), kan der altså ikke gives nogle forskrifter for, hvorledes denne proces skal eller kan arrangeres af den enkelte lærer og den enkelte studerende, eller den enkelte faggruppe.

Hvordan dette personlige arbejdssprog tager form og i hvilken takt, må nødvendigvis være op til den enkelte faglærer og den enkelte faggruppe, den enkelte studerende. Vi kan kun pege på nødvendigheden af at udviklingsprocessen findes og vi kan måske lægge så stor vægt på den, at vi kalder den for en primær proces. Omsorgen, eller måske omhuen, for den enkelte studerende.

Vi kan i den forbindelse også fastslå, at de studerende forventer at møde en sådan personlig udviklingsproces, at vi ikke kan eller bør overlade til den studerende, som endnu ikke har udviklet sit sprog endsig et alment sprogligt overblik, at have ansvaret for denne udvikling i gruppen. Den studerende har ansvaret for sin egen udvikling, inde i processen (hvem kan ellers have det?).

Læreren har ansvaret for at processen findes og for at den enkelte studerende og gruppen inddrages i den.

Vi kan som skole blot drøfte betydningen af, at et sådant, fælles udviklingsfelt for personlige arbejdsprog findes og vi kan understrege, at de studerende søger efter et sådant arbejdsprog og at de studerende leder efter steder og personer, med hvem de kan udvikle det personlige arbejdsprog, ligesom vi kan udpege, at hvis det personlige arbejdsprog ikke udvikles sammen med læreren, vil det – måske (og kun måske) – udvikle sig blandt de studerende.

Hvis dette sprog kun udvikles blandt de studerende, vil disse formodentlig opleve at læreren ikke kender dem og ikke deltager i det egentlige arbejde, ikke kender de dybereliggende bevæggrunde for deres værker. De vil formodentlig opleve, at læreren ikke er kompetent til at drøfte hvordan og hvorfor værkerne er konstrueret. Måske hvordan, ikke hvorfor. Hvordan et værk er konstrueret, er jo meget ofte knyttet til et hvorfor. Et hvorfor skal kunne drøftes, hvis drøftelsen af hvordan skal blive konstruktiv og frodig. Endvidere vil en udviklingsproces, der er styret af de studerende og ikke af læreren, have en tilbøjelighed til at være socialiserende eller konsensus-søgende.

I søgningen efter sit eget sprog, må den studerende være uforsonlig overfor andre sprogformer, og må skærpe sin formuleringsevne ved at afgrænse sig i forhold til de andre studerendes sprog. Det er nyttigt og nødvendigt for den som afgrænser sig for at skærpe egen sproglig identitet, men kan i gruppen virke som en u hensigtsmæssig undertrykkelse eller mobning af den, som udsættes for afgrænsningen. I den ukyndige gruppes hænder kan en sådan afgrænsningsproces medføre forestillinger om den bedste, den rigtige eller den herskende sprogform og det er netop en sådan uniformitet vi ønsker at modvirke.

Vi ønsker ikke et fælles, herskende, præskriptivt og korrekt sprog. Vi ønsker at fremme mange forskelligartede, personlige og særegne sprog (som gerne må kunne opleves af andre, mødes af andre). Derfor må læreren nedkæmpe dannelsen af enighed eller søgning imod enighed, og arbejde for at etablere et rum og en atmosfære, hvor tydeliggørelsen af og interessen for forskellige sprog bliver naturligt og dagligt.

Vi er imod enighed og vi skal i denne forståelse af sprogenes forskellighed, nedkæmpe enighed.

Det kræver formodentlig et vist overblik over sprogformer, og en vis erfaring med sådanne udviklingsprocesser, at kunne inspirere og fremme den enkelte studerendes udvikling, samtidig med at de studerende i det ”private” eller sociale univers med venner og medstuderende, måske søger imod enighed, fordi de nødvendigvis må ønske at fremstå som beherskende et suverænt

sprog.

(Suverænitet opleves jo - i tidlige faser - som værende lig med anerkendelse fra andre).

Derfor må det være skolens og den enkelte faglærers ansvar, at fremme den enkelte studerendes personlige arbejdssprog. Det kan – i starten - ikke være den enkelte studerendes, faggruppens eller elevgruppens ansvar. Den enkelte studerende har ansvaret for sit eget, personlige sprog. Skolen og lærerne har ansvaret for at skabe et univers, hvor det personlige sprog kan udvikles. Vi gør formodentlig dette, ovenfor beskrevne, hver dag. Men vi gør det måske ikke metodisk, eller vi betragter det måske som tilfældige og private forløb, eller vi glemmer at denne proces – for læreren – ikke må være udtryk for lærerens private sympatier, empatier og animositeter (og altså ikke kun kan være sprogprocesser, der opstår omkring enkelte og udvalgte studerende), men er en opgave, der gælder overfor hele faggruppen. Gælder for alle de studerende.

Dette fænomen er måske i dybeste forstand faget. Det kunstneriske, filmsproglige grundfag...

Denne opgave har naturligvis betydning allerede i valget af de studerende, idet faglæreren må bedømme, om den enkelte studerende der optages, er en studerende som dels har potentiale til, dels kan tænkes at indgå i og dels synes at kunne profitere af en sådan, personlig proces med faglæreren. Dette kriterium, som også kunne kaldes studieegnethed, kan måske ikke være det herskende, da vi altid må stille det filmiske talent højest blandt kriterierne, men det må gives en vigtig plads i vurderingen, idet f.eks. en animositet mellem studerende og lærer, ikke kan være fremmede for udviklingen af et personligt sprog, og derfor – hvor det findes - kan anfægte optaget af den studerende hvorom der opstår meget stærke animositeter, eller omvendt kan anfægte den lærer, hvorom der opstår animositeter, der er så stærke, at udvikling af det personlige arbejdssprog vanskeliggøres eller umuliggøres. Det er de studerendes personlige udvikling, og den deraf følgende udvikling af et personligt og udtryksfuld filmsprog som er i centrum, hvis vi skal tage vores målsætning alvorligt. Det er de lærere, som evner og ønsker at indgå i en sådan proces, som skolen derfor må ønske at ansætte. Det personlige arbejdssprog er en mærkeligt sammensat størrelse, fordi det i sagens natur må være meget personligt for at kunne føles sammenhængende med det menneske som besidder det og samtidig må sproget nødvendigvis have en vis åbenhed eller formuleringsevne overfor andre personlige arbejdssprog, da sproget - når vi taler om film og tv – skal indgå i processer, hvor mange mennesker (med hver sit personlige arbejdssprog), skal arbejde sammen.

Det er vores dilemma. Det er vores projekt.