



Lorna Brown over for Trine Dyrholm i *Lille soldat* (2008, instr. Annette K. Olesen). Foto: Mike Kollöffel.

Virkeligheden som råstof og modstand for fiktionen

Om brugen af research, readings og improvisationer i udarbejdelsen af manuskriptet til *Lille soldat*

Af Eva Novrup Redvall

Hvorfor leverer danske dokumentarfilm skildringer af mærkelige og fascinerende mennesker, mens fiktionsfilmene har en tendens til at forklare og forenkle? Det spørgsmål var udgangspunktet for et seminar ved en 'fiktionsdag' arrangeret af Det Danske Filminstitut i juni 2008. Blandt paneldeltagerne var Annette K. Olesen, som beskrev, hvordan hun i sine film bru-

ger virkeligheden til at komme hinsides stereotyperne:

Man kan have en tendens til at ville få historier til at gå op, fordi man vil fra ét sted til et andet. De psykologiske mekanismer, man arbejder med under skrivearbejdet, er et godt håndtag at støtte sig til, men på lærredet bliver det dødssygt og endimensionelt, hvis man kan forklare alting. (Redvall 2008)

Annette K. Olesen fremhævede research og skuespillerimprovisation som vigtige redskaber for manuskriptskrivningen, fordi de tværer skrivebordsarbejdets logik ud. Med klip fra *Lille soldat*, der på det tidspunkt var i postproduktionsfasen, fortalte hun, hvordan der under researchen tit kommer helt andre mennesker ind ad døren, end man nogen sinde ville have kunnet forestille sig:

Jeg mener, at man skal insistere på at have tiden og kunne undersøge sit materiale. Man skal kunne lade tvivlen komme filmen til gode. Hvis livet var en ligning, der gik op, kunne man lige så godt lade være med at lave film. (Ibid.)

Denne artikel bygger på en case-analyse af Annette K. Olesen og manuskriptforfatter Kim Fupz Aakesons samarbejde med at udvikle en idé, som endte med at blive manuskriptet til spillefilmen *Lille soldat*. Der vil blive fokuseret på, hvordan nogle filmfolk ikke kun bruger virkeligheden som inspirationskilde, men konsekvent arbejder med løbende research, readings og improvisationer under skrivearbejdet. Dels for at nuancere og udfordre fiktionen og undgå det klichéfylde og konstruerede, dels ud fra et ønske om at skabe et manuskript, der som færdig film måske kan virke tilbage på samfundet.

Hvorfor trække på virkeligheden? ”Vi lavede en aftale om, at vi hele tiden skulle blive klogere.” Sådan har filmens producer, Ib Tardini, formuleret udgangspunktet for *Lille soldat*, som efter *Små ulykker* (2002), *Forbrydelser* (2004) og *1:1* (2006) er den fjerde spillefilm, han producerer af Annette K. Olesen og Kim Fupz Aakeson (Tardini 2008). Alle fire udspiller sig i nutidige danske miljøer og er vokset frem på baggrund af research og improvisationer.

En indlysende årsag til at bruge den

virkelige verden som råstof er at få inspiration og materiale til en historie. Alle film bygger på en eller anden form for research. Som de fleste manuskriptmanualer prædiker, er netop research af afgørende betydning for skriveprocessen, fordi den gør én klogere på det, man ønsker at lave en film om.

Men virkeligheden kan også bidrage til et opgør med rutinerne og de gængse modeller. F.eks. kan man lade rådgivere fra miljøerne vurdere troværdigheden af den historie, man har skrevet på baggrund af sin research. Eller man kan bruge readings og improvisationer til at sætte teksten i spil og åbne for input fra skuespillerne og det, Kim Fupz Aakeson kalder ’gaver’ for fiktionen. Skuespillerne går ind og forholder sig til handlingens psykologiske troværdighed – ofte på baggrund af research blandt personer med lignende baggrund som deres rollefigurer. Ville min karakter sige eller gøre det her? Målet er at skabe en narrativ realisme, som har dramatisk gennemslagskraft, men bevarer de overraskende gaver fra research og input.

Desuden kan filmskaberne have en intention om, at filmen skal sætte en dagsorden på den faktiske politiske og sociale scene. Olesen har beskrevet sig som del af en gruppe af danske instruktører, som ”har lyst til at ’zoome’ ind på hverdagen for at få øje på den verden, vi lever i, eller det samfund, vi omgiver os med. Og som længes efter 70’ernes politiske film måske, og længes efter en eller anden form for sådan substantielt udtryk eller kommenterende udtryk, altså sådan virkeligheds-kommenterende” (Jørgensen 2004).

Under manuskriptarbejdet til *Lille Soldat* diskuteredes det løbende, hvordan behandlingen af filmens temaer ville blive modtaget. Ifølge Kim Fupz Aakeson var udgangspunktet for Tardini, Olesen og

ham selv, at de skulle ”lære noget. Vi skal blande os i samfundet. Vi skal blande os i den danske virkelighed” (Fupz 2007).

Produktionsanalyser af film. Denne artikel undersøger en manuskriptskrivningsproces, hvor der aktivt arbejdes med forskellige former for input fra den omgivende virkelighed. Målet er ikke at undersøge, hvorvidt filmen ender med at fremstå realistisk, eller hvilke kognitive effekter de anvendte strategier måtte have på publikum (som diskuteret af bl.a. Grodal 2002). Ej heller vil artiklen diskutere, hvad filmisk realisme er (som det i forhold til dansk film bl.a. er blevet gjort i Jerslev et al. 2002).

Intentionen er at afdække en kreativ proces, som hidtil har fået beskeden opmærksomhed i filmforskningen. Som påpeget af bl.a. Kirsten Frandsen (2000, 2007) har der inden for dansk filmforskning ikke været tradition for at analysere det skabende arbejde i afsenderleddet. Siden slutningen af 90'erne er der kommet flere skandinaviske studier af bl.a. tekstproduktion til tv (Helland og Sand 1998; Ytreberg 1999; Frandsen og Bruun 2007) og journalistisk produktion (Schultz 2006), men der er stadig kun få egentlige produktionsanalyser på filmens område. Det skyldes bl.a. forløbenes tidsudstrækning, logistik og spørgsmål om adgang, men også en filmvidenskabelig tradition for at fokusere på filmene selv og deres modtagelse frem for på deres tilblivelse.

I litteraturen om dansk film kan man finde diskussioner af mere overordnede institutionelle og organisatoriske rammer og strukturer for filmproduktionen i forbindelse med analyser af de producerede film (f.eks. Schmidt 1995; Schepelern 2001; Bondebjerg og Hjort 2001; Bondebjerg 2005). Der findes også mere dagbogs-

baserede dokumentationer af enkeltstående forløb af en instruktør (von Trier 1998) eller af en observatør af et produktionsforløb (Jacobsen 2003), hvilket bl.a. Horace Newcomb beskriver som ofte oversete, men værdifulde kilder for forskere med interesse for produktionsanalyser (Newcomb 1991: 99).

Deciderede case-studier af kreative processer har der ikke været tradition for i en akademisk sammenhæng, men der er i de senere år opstået større interesse for films skabelsesprocesser – viden, som kan lægges til grund for analyser såvel af filmenes udformning som af deres afsenderforhold og bagvedliggende intentioner (Schepelern 2005; Tybjerg 2005). Teorier om *multiple authorship* (Gaut 1997), *collaboration analysis* (Carringer 2001) eller *collective authorship* (Sellors 2007) har udfordret den traditionelle auteur-analyse og understreget betydningen af analyser af de komplekse, kollektive processer bag films tilblivelse.

Ønsket med denne case-analyse er at kaste lys over de kreative processer, der er forbundet med at bruge virkeligheden som råstof for og udfordring af fiktionen. Analysen vil derfor undersøge, hvorfor og hvordan det sker i en konkret idé- og manuskriptudvikling, og diskutere problemstillinger forbundet med at koble ’det sande’ og ’det dramatiske’.¹

Mike Leigh og den livsnære realisme.

Inden casen skal aspekter af arbejdet med de tre tidligere spillefilm kort skitseres, for *Lille soldat* bygger videre på erfaringer indhøstet siden *Små ulykker*, som i 2002 vandt prisen for bedste europæiske film på Berlin-festivalen. *Små ulykker* var frem- improviseret med skuespillerne på baggrund af en arbejdsform udviklet af den engelske instruktør Mike Leigh. Skuespil-



Forbilledet for Annette K. Olesen er engelske Mike Leigh. Scene fra dennes *Secrets and Lies* (1996, *Hemmeligheder og løgne*).

leren Jesper Christensen foreslog Olesen at lave en film baseret på Leigh-metoden, og siden formulerede Ib Tardini nogle konditioner for produktionen. Han ønskede sig en billig film med realisme og nutid (Jørgensen 2004).

Mike Leighs arbejdsmetode – beskrevet i *The Improvised Play* (1983) af Paul Clements, som var konsulent på *Små ulykker* – bygger på, at instruktør og skuespillere gennem improvisationer og research opbygger filmens karakterer og udvikler en historie. Hver skuespiller præsenterer indledningsvis et antal personer, de kender privat. Valget er frit, bortset fra at alder og køn skal være som skuespillerens. Herefter vælger instruktøren én af de præsenterede karakterer for hver skuespiller og forbinder dem indbyrdes. Der udarbejdes biografier om familieforhold, uddannelse, sociale

forhold mm. Siden følger flere ugers prøveforløb, hvor karaktererne udforskes. På den baggrund skrives det endelige manuskript, som i *Små ulykkers* tilfælde trak på 80 timers videooptagelser fra to improvisationsrunder. Mellem de to runder var skuespillerne 'i praktik' for at undersøge særlige aspekter af deres karakterer. Processen med at udvikle manuskriptet strakte sig over halvandet år, fra de første ti dages improvisationer på Odsherred Teater Center i januar 2000 over efterårets seks ugers prøveforløb til selve optagelserne i sommeren 2001.

Olesen har beskrevet mødet med Mike Leigh-metoden som en forløsning, fordi hun med egne ord har slingret mellem fiktion og dokumentarisme og følt sig fattig på redskaber i forhold til at skabe fiktion (Christensen 2002).² Metoden var et in-

strument til at skabe autenticitet i skuespil-
let og mere nuancerede karakterer i histo-
rien:

Når man skriver fiktion, er man dels begrænset af sin forestillingsevne og af de ikoniske billeder, man ubevidst slæber rundt på. Dels vil man ofte forsøge at gøre hovedkaraktererne sympatiske og spiselige for publikum. Det er helt forståeligt, men faren er, at man fjerner sig fra virkeligheden og skaber énstrengede karakterer. (Ibid.)

Annette K. Olesen og Kim Fupz Aakesons første samarbejde satte således skuespil-
lerne og deres bidrag i centrum. Annette K. Olesen har beskrevet sin instruktørrolle i den proces som "en redaktør snarere end bærer af visionen" (ibid.). Hun er begejstret for metoden, men mener, at den kun kan bruges til at udvikle én særlig type af fortællinger, den livsnære realisme (ibid.). For hende har Mike Leigh-metoden og realismen været et redskab til at bygge bro mellem virkelighed og fiktion. Som hun siden har formuleret det, er det sket ved, at hun har ladet sin egen fascination af virkeligheden "filtrere" af en skuespiller. Resultatet er, siger Olesen, "en fortolkning, men alligevel virkeligt" (Michelsen og Piil 2006).

Feel bad-realisme. Mens rammen, der skulle binde karaktererne sammen i *Små ulykker*, var familien, som ikke umiddelbart krævede miljø-research, indebar Fupz og Olesens næste samarbejde omfattende research i mange miljøer. *Forbrydelser* udspiller sig i et kvindefængsel. I centrum for fortællingen står den nyuddannede teolog og vikarierende fængselspræst Anna og den indsatte Kate, som tillægges overnaturlige evner. Da den barnløse Anna til sin overraskelse bliver gravid, konstaterer lægerne, at barnet har en kromosomfejl. Historien følger hendes tvivl i forhold til at stole på videnskab, tro, overtro eller det decideret mirakuløse. Arbejdet med



En del af holdet fra *Små ulykker* (2002, instr. Annette K. Olesen).
Fra venstre Jesper Christensen, Annette K. Olesen,
Jørgen Kiil og Maria Rich. Foto: Connie Arnfred.

at udvikle manuskriptet krævede derfor research i både medicinske spørgsmål, spørgsmål om fængselsforhold og religiøse problemstillinger.

Forbrydelser blev lavet som en dogme-film og udsprang bl.a. af en lyst til 'at udforske mørket' og turde satse på en 'feel bad'-film i en tid præget af *feel good* (Christensen 2004). Som med *Små ulykker* arbejdede Olesen og Fupz med improvisation, men denne gang havde de fra begyndelsen en stærkere fornemmelse af den historie, de ville fortælle. Filmen var som *Små ulykker* i hovedkonkurrencen i Berlin.

Fupz og Olesens tredje spillefilm på blot fire år var dramaet *1:1*, som udspiller sig blandt unge danskere og indvandrere i en boligblok-domineret forstad til København. En ung mand havner i respirator efter et overfald. Dramaet kredser om hans lillesøster, som mistænker sin kæreste, Shadi, for at vide noget, han ikke siger, fordi han vil beskytte sin familie. Idéen til filmen kom fra en radioudsendelse med en mor, hvis søn var blevet overfaldet, og sammen broderede Fupz og Olesen videre på hendes fortælling ud fra et ønske om at udforske, hvad vi mennesker er bange for i



Trine Dyrholm og Ann Eleonora Jørgensen i Annette K. Olesens *Forbrydelser* (2004). Foto: Per Arnesen.

livet (Michelsen og Piil 2006).

De unge roller blev besat med amatører, og historien blev også her udviklet på baggrund af improvisation og research. Blandt inspirationskilderne var også Olesens erfaringer fra et projekt på Betty Nansen Teatret, hvor unge andengenerations-indvandrere medvirkede med fortællinger fra deres egne liv. Det gav materiale at "made Kim Fupz med" – materiale, som bl.a. blev suppleret med interviews med politifolk fra Avedøre (ibid.).

I forbindelse med premieren beskrev Olesen betydningen af den research som essentiel for hendes arbejdsproces:

Jeg ville ikke begive mig ind i en historie som *1:1* uden at være helt sikker på, at det vi siger er, om ikke den faktiske sandhed, så i det mindste en plausibel version af den. Jeg er nødt til at føle mig sikker på, at vi ikke bare finder på en historie, der mere eller mindre ligner avisoverskrifter. De fleste avisartikler er utroligt firkantede og en væsentlig faktor i forhold til at skabe den samme kløft, som vores film prøver at bygge bro over. (Ibid.)

Researchprocessen handler således i høj grad om at søge det sande eller i hvert fald en plausibel sandhed, som man ikke bare 'har fundet på', men som *kunne* findes i

virkeligheden. I citatet udtrykker Olesen også et ønske om, at hendes film kan være med til at bygge bro frem for at skabe afstand, hvilket kan tolkes som et ønske om at påvirke verden uden for filmen.

Også i *1:1* er realismen i centrum, men her har Olesen efter eget udsagn højere æstetiske ambitioner end i de foregående film. Hun prøver bevidst at udvide den socialrealistiske genre ved at skyde filmen i CinemaScope-format og bruge et fremtrædende soundtrack til at forstærke de følelsesmæssige og stemningsmæssige aspekter (ibid.).

1:1 fik ikke samme festivalliv som de to forrige film, og modtagelsen i den danske presse var blandet. Efter premieren vidste Olesen ikke umiddelbart, hvad hun havde lyst til at gå i gang med, indtil Fupz foreslog hende at lave en gangsterfilm. Han syntes, at de mandlige instruktører sad på gangsterfilmen, og at det kunne være interessant, hvis hun kunne se noget andet i genren. Olesen blev tiltrukket af for første gang at arbejde med Fupz i en tydelig genre, men det store spørgsmål var så, hvad en sådan gangsterfilm skulle handle om. Dermed gik startskuddet til den indledende research til *Lille Soldat*.

Research som redskab. I større eller mindre grad trækker alle filmskabere på virkeligheden, når de skaber fiktive fortællinger, og til stort set alle film anvendes research for at sikre, at miljøer, handlinger og karakterer skildres troværdigt.

Syd Fields klassiker *Screenplay* fremhæver, at "research er absolut essentielt" (Field 1979: 20), og konkluderer – efter at have understreget, at alle kreative beslutninger skal træffes på baggrund af valgmuligheder og ikke af nødvendighed – med store bogstaver: "KNOW YOUR SUBJECT!" (ibid.: 25). Linda Seger indleder *Creating Un-*

forgettable Characters med at pointere, at "første skridt i skabelsen af en hvilken som helst karakter er research" (Seger 1990: 2), og hun bruger et helt kapitel på råd og vejledning om research-processen. Og Robert McKee beskriver i *Story* research som nøglen til at vinde "krigen mod klichéen" (McKee 1997: 72), men understreger, at research ikke kan erstatte kreativitet:

Biografisk, psykologisk, fysisk, politisk og historisk research af setting og cast er essentiel, men meningsløs, hvis den ikke leder til skabelsen af begivenheder. En historie er ikke en akkumulation af information, som hænges på en fortælling, men et design af begivenheder, som skal bære os mod et meningsfyldt klimaks. (Ibid.: 75)

Manuskriptmanualerne slår især på tromme for research i idéfasen og opstarten af skrivearbejdet, mens de færreste forestiller sig research som en sideløbende aktivitet indtil sidste punktum i *final draft*. Samtidig er kun få – som den brancheorienterede britiske Philip Parker, der har tips om alt fra struktur til 'screen business' i *The Art and Science of Screenwriting* (1999) – inde på at anvende deciderede 'technical advisors', som ikke kun leverer anekdoter og facts til skriveprocessen, men løbende kan være sparringspartnere og tjekke manuskriptets troværdighed (Parker 1999: 64).

I dansk film er Per Fly et velkendt eksempel på en instruktør, som har arbejdet med udstrakt research – på trilogien *Bænken* (2000), *Arven* (2003) og *Drabet* (2005). Motivationen bag den første film var at fortælle en historie fra den danske underklasse. For at få viden om det miljø fulgte Per Fly bl.a. en socialarbejder i fire måneder og researchede desuden sammen med manuskriptforfatter Kim Leona. På baggrund af det indsamlede materiale blev der skrevet en dramatisk historie.

Bænken endte med at vinde både Bodil og Robert for bedste film, og Per Flys om-

hyggelige research-arbejde har fået bred opmærksomhed og omtale.³ Og dét til trods for at de kunstneriske valg og strategier bag virkelighedsnære film er mindre iøjnefaldende end de strategier, der ligger til grund for form- og stileksperimenterende film som f.eks. de fleste af Lars von Triers – jf. den omfattende litteratur om von Triers brug af regler og 'rutine-ruskere' (bl.a. Schepelern 1997, 2000; Hjort 2007; Simons 2007). Men der ligger naturligvis også mange kunstneriske valg bag film, der tager deres udgangspunkt i virkeligheden. I det følgende skal vi se nærmere på én af dem.

Researchen til *Lille soldat*. Annette K. Olesen og Kim Fupz Aakeson begyndte at summe over mulige emner til en gangsterfilm i starten af 2007.⁴ Ifølge Olesen var *trafficking* meget omtalt i pressen, hvorfor dét blev emnet for den indledende research. De så også en dokumentarfilm om to thailandske prostituerede, som var blevet narret til Danmark og havde været spærret inde i en kælder. Det fik samtaler i gang om kynisme, og om at der rundt om hjørnet kan være en helt anden hemmelig verden. Der blev læst bøger og set flere film om emnet.

Researchen ledte dem imidlertid hurtigt væk fra de prostituerede som ofre. Ifølge Fupz viste det sig, at de fleste udenlandske prostituerede i grove træk ved, hvad de skal i Danmark, når de kommer. Det er mere et fattigdomsspørgsmål og et spørgsmål om at få et bedre liv. Mange er ofre, men også selvstændige kvinder, som vil rejse sig og gøre noget ved deres livsvilkår. Derfor besluttede de, at det ikke ville være så interessant med en offer-historie. Samtidig var de lorne ved igen – som i *1:1* – at fokusere på et udenlandsk miljø i Danmark, for det var deres erfaring, at det let bliver tristere,



Nicolaj Kopernikus, Marius Sonne Janischefski og Jesper Christensen i *Bænken* (2000, instr. Per Fly).

Foto: Ole Kragh-Jacobsen.

end når det drejer sig om en dansk skæbne (Fupz 2007).

Under researchen i det danske prostitutionsmiljø blev Olesen optaget af et helt andet emne, nemlig soldater, som vender hjem fra Irak, og den måde, nogle af dem går til bunds på. Det emne havde også elementer af skyggetilværelser, og Fupz og Olesen begyndte derfor at lave parallel-research i de to emner. I lang tid var tanken at vælge enten det ene eller det andet, men da de begyndte at skrive pitches til en mulig historie, blev det besluttet at kombinere de to. I seks af de syv første pitches fra marts og april 2007 er hovedpersonen en søn, som vender hjem fra Irak og gennemlever forskellige forløb efter at være blevet escort-chauffør for sin far, der er vognmand og ejer et bordel. Plottene strækker sig fra, at sønnen desillusioneret overtager faderens position til, at han redder sig selv ved at ville hjælpe en af faderens prostituerede til et bedre liv.

I pitch 8 og 9 hedder soldaten pludselig Miriam. Ifølge Fupz kom den idé fra Ib Tardini, som vidste, at Olesen overvejede at sætte et andet projekt i gang med Trine

Dyrholm og Jesper Christensen for at have flere skibe i søen. Tardini foreslog at ændre far/søn-forholdet til et far/datter-forhold med de to i hovedrollerne. Noget lignende havde han gjort på *Forbrydelser*, hvor Fupz gerne ville lave noget om et kvindefængsel og Olesen noget med en præst. Der foreslog Tardini, at de så sammen lavede en historie om en præst i et kvindefængsel.

Det troværdige og det tænkelige. Første officielle *draft* (dateret 16. maj 2007), som blev indsendt til Det Danske Filminstituts konsulentordning med anmodning om støtte, har en kvindelig soldat i hovedrollen. Sideløbende med de mange efterfølgende versioner af manuskriptet fortsatte researchen. Olsen og Fupz holdt møder såvel med tidligere escort-piger og en fængslet bagmand som med hjemvendte soldater og ansatte i Udenrigsministeriet med speciale i Forsvaret. En række eksperter blev konsulteret, bl.a. Rigspolitiet og værestedet Reden, og Olesen og Fupz var på besøg hos Pro Vest-Centeret i Vejle, hvor et socialfagligt og medicinsk team tilbyder anonym rådgivning til udenlandske kvinder med prostitutionserfaringer. Desuden var der møde med en journalist, der havde lavet en tv-dokumentar om emnet, og de talte med en kvinde, der som ung en dag havde afsløret sin fars hemmelige identitet som bordelejer.

Flere personer fra researchen blev under skrivearbejdet bedt om at læse udgaver af manuskriptet og vurdere, om handlingen var troværdig. En tidlig respons fra Pro Vest-Centeret gik på, at den prostituerede pige i manuskriptet aldrig ville tage frivilligt hjem, men ville modsætte sig at blive 'reddet' af Miriam. Det blev taget til efterretning, og Miriams projekt blev pludselig mere kompliceret. Læseren fra Rigspolitiet var bl.a. med til at præge miljøbeskrivel-

serne, som ifølge hende var meget mere lurvede, end de blev præsenteret i manuskriptet.

Ifølge Fupz giver det selvtillid, at læsere med kendskab til miljøerne på den måde godkender historien. Det giver følelsen af at have lov til at sige, at man er færdig med researchprocessen og konstatere, at nu er historien sådan. Det kan godt lade sig gøre (Fupz 2008). For Fupz og Olesen er det vigtigt, at historien er tænkelig, selv om de også vil have ret til at sige, at sådan er den her historie med de her mennesker.

Meldingerne fra de forskellige 'technical advisors' blev brugt som en legitimering af valgene på manuskriptplan. Der er således ikke 'kun' tale om dramatiske valg. Valgene er funderet i virkeligheden. 'Det sande' kan diskuteres ud fra et dramatisk synspunkt og i forhold til den bedste løsning for filmen, men har som udgangspunkt mere vægt end et rent dramaturgisk valg eller en karakterdetalje uden baggrund i virkeligheden. Som McKee pointerer, skal alle research-informationerne sorteres og dramatiseres for at blive en spændende filmisk fortælling. I *Lille soldat* har selve plottet ikke udgangspunkt i virkeligheden, men plotkonstruktionen bliver hele tiden holdt op imod faktiske karakterer og miljøer, hvorved det sikres, at historien i det mindste er tænkelig.

Readings og improvisation. På Fupz og Olesens tidligere film var skuespillerne involveret tidligere i skriveprocessen. Tanken var også her at lave tidlige improvisationer, men det blev indstillet, bl.a. fordi researcharbejdet var tidkrævende. Det var svært at finde frem til folk, og mange ville ikke mødes. Skuespillerne blev således først inddraget i manuskriptudviklingsforløbet i efteråret, da der var blevet bevilget manuskript- og udviklingsstøtte. På *Lille soldat*

kom improvisationsforløbene derfor til at ligge relativt sent – efter en række gennemskrivninger af manuskriptet. Derved ligger den længere fra Mike Leighs metode end de tidligere film, men skuespillerne var også her centrale medspillere.

I september blev der holdt en reading af ottende draft med Trine Dyrholm og Jesper Christensen. Denne reading blev afgørende for filmens slutning og tydeliggjorde, at de to hovedpersoner skulle have sværere ved at sige ting til hinanden. Ved den lejlighed understregede Annette K. Olesen, at en reading ikke handler om at underholde: *Do not entertain!* For hende er en reading en undersøgelse af en tekst under udvikling, hvor man mærker efter, hvad teksten har i sig, og bagefter diskuterer den fælles oplevelse af historie og karakterer, indhold og tematik.

I manuskriptversionen til readingen var handlingen, at den kvindelige soldat Lotte (Trine Dyrholm) desillusioneret og deprimeret er vendt hjem efter at have været udstationeret i Irak. Hendes far (Jesper Christensen), som både er vognmand og bordel-ejer, tilbyder hende et job som chauffør for escort-pigen Nadia, som også er hans kæreste. Lotte tager modvilligt jobbet og finder gradvis ud af mere om miljøet, mens hun indleder et umage ven-skab med Nadia. Hun ender med at stjæle sin fars opsparede penge og give dem til Nadia, så hun kan tage hjem til sin datter i Letland. I den sidste scene vil faderen straffe Lotte for forræderiet, men efter at have erklæret, at man ikke kan redde verden ved at redde en pige som Nadia, beslutter han i stedet blot at efterlade hende. Andre piger står i kø, og Nadia kommer sikkert også tilbage efter at have brugt pengene.

Samtalerne efter readingen handlede især om smertepunkterne i forholdet mellem far og datter. Både Jesper Christensen

og Trine Dyrholm mente, at faderen ville give sin datter nogle bank til sidst. Hun har ødelagt hans forretning, og han er nødt til at sætte sig i respekt over for sine håndlangere. Scenen bliver kulminationen på deres betændte forhold og alt det, de ikke kan finde ud af at snakke om. Denne slutning tiltalte både Olesen og Fupz og endte med at blive indarbejdet i manuskriptet.

Den nye slutning er forholdsvis åben og kontroversiel og giver historien mere kant, men til det sidste var man usikker på, om publikum ville kunne kapere den mere rå udgang, selv om den var blåstemplet af konsulenterne fra de relevante miljøer og på det psykologiske plan af skuespillerne. Måske vil publikum bare gerne have en klassisk dramaturgisk knude på det hele, selv om troværdigheden halter? Men testkørsler af en tidlig version af filmen viste ifølge Tardini, at publikum ikke havde behov for den opblødende epilog, som han ellers i en periode kæmpede for at få ind (Tardini 2008).

Under readingen blev der flere gange henvist til den omfattende research, når både skuespillere eller andre havde spørgsmål til historien. Den indledende research skaber det fundament af empirisk viden, som historien bygger på, mens readingen og arbejdet med skuespillerne går ud på at få en psykologisk realisme ind i historien. For Olesen og Fupz er det vigtigt, at arbejdet med skuespillerne ligger på et tidspunkt i forløbet, hvor samtalerne grundlæggende kan præge teksten og ikke blot bidrage med karakterdetaljer som nuancering af en færdig tekst.

Input fra filmholdet. Efter readingen var Trine Dyrholm og Jesper Christensen med til at gennemgå manuskriptversionen på tre møder, hvor der var tid til at fokusere mere på deres karakterer og replikker. Si-

den var der to dages improvisationsforløb i oktober, hvor der især blev arbejdet med karakterernes *back story*, indbyrdes forhold og kropslighed. Olesen bad i forlængelse af Mike Leigh-metoden begge skuespillere om at have virkelige personer i baghovedet, fordi det efter hendes mening giver noget særligt at trække på eksisterende personer. I oktober holdt man tillige møde med centrale medlemmer af filmholdet for at tænke scenografi, foto, klip, musik og lyd ind på et tidspunkt, hvor manuskriptet stadig var åbent. Samtalerne med holdet handlede mere om film- og genrerreferencer end om handling og psykologi, men flere elementer var vigtige i forhold til skriveprocessen. Hvilken musik hører Jesper Christensens karakter, som er glad for at synge? Hvordan oplever lydmand og komponist forholdet mellem dialog og stilhed eller diegetisk og ikke-diegetisk musik i manuskriptet? Hvilke locations ville eventuelt være gode at skrive til? Hvordan opleves fortællingens tempo og sceneskift?

Netop den form for inddragelse af andre fagfunktioner under skriveprocessen diskuteres i øjeblikket af bl.a. Det Danske Filminstitut som en mulig vej til bedre manuskripter i dansk film (Redvall 2007). Frem for at tænke forløbet med at skabe en film som en kronologisk proces bestående af adskilte faser som *idé – research – manuskriptskrivning – udvikling – præproduktion – produktion*, hvor holdet først involveres til at forløse tankerne i et færdigt manuskript, ønsker DFI at opmuntre til at lade udviklingen foregå parallelt med skrivningen, så det kan påvirke manuskriptet, bl.a. ved at fremhæve muligheden for at søge manuskript- og udviklingsstøtte i forskellige puljer parallelt.

Æstetik og fysisk registrering. Researchen i miljøerne fortsatte til det sidste, bl.a. fordi

det først i løbet af efteråret blev besluttet, at den prostituerede i historien skulle være den nigerianske Lily og ikke en lettisk pige som først tænkt. Olesen var bl.a. tiltrukket af den visuelle dynamik mellem en mørklødet escortpige og Trine Dyrholms blonde, blåøjede Lotte. Fupz var længe skeptisk, fordi research viste, at escortpigerne i højere grad er fra Østeuropa, mens de afrikanske piger er på klinikker, men her endte de æstetiske overvejelser med at veje tungere.

Olesen havde et møde med en nigeriansk prostitueret og ville gerne have mødt flere. Efter forløbet beskriver hun, at hun generelt gerne ville have haft mere tid til research. Dels fordi hun overordnet oplevede researchfasen som utroligt interessant. Dels fordi hun gerne ville have haft hul igennem til en bagmand (Olesen 2008). Fupz beskriver, hvordan han somme tider korte træt i researchen, fordi folk til sidst sagde det samme – eller det stik modsatte af hinanden. Han beskriver filmens emner som betændte, og det er altid problematisk at lave research i et kriminelt område, hvor man ikke kan afdække alle hemmelighederne. Han synes, det har været svært at finde balancen imellem ikke at ville skrive historien med den lykkelige luder med et hjerte af guld og så at finde ind til, hvad den anden historie er, og hvor sand den er. Til sidst må man konstatere, at ”der er ingen sandhed andet end den, vi hævder, der er, eller den, vi synes, er den sandeste sandhed” (Fupz 2008).

Når det gælder research, oplever Olesen, at instruktør og manuskriptforfatter har brug for forskellige ting. Hun synes, at det er utilfredsstillende med andenhåndsoplysninger, mens hun oplever, at Fupz bedre kan læse sig til ting eller høre nogen fortælle om det. For Olesen er det vigtigt at have en næsten fysisk fornemmelse af de

karakterer, hun skal hjælpe skuespillerne med at gestalte:

Det kommer meget fra den research, vi laver. Det kommer enormt meget fra virkeligheden. I forhold til Lilys karakter var det sindssygt vigtigt for mig, at jeg havde mødt den nigerianske kvinde i en skummel villa i Københavns-området. Fordi jeg på den måde suger nogle observationer til mig, som ikke er ord eller sociologiske forklaringer, men som er en fysisk registrering af noget med et menneske i nogle bestemte omstændigheder. (Olesen 2008)

Sidst på efteråret satte produktionsvirkeligheden nogle meget konkrete rammer for, hvornår manuskriptet skulle være færdigt, og der var således ikke mere tid til research. Hvis Trine Dyrholm skulle medvirke, skulle filmen gå i optagelse i starten af januar. Dét kunne kollidere med Jesper Christensens medvirken i den nye James Bond-film, hvilket til alles irritation endte med at blive tilfældet. Derfor gik der sidst i forløbet meget tid med at caste en ny skuespiller, Finn Nielsen, til rollen som faderen og med siden at lade hans personlighed og input farve karakteren i manuskriptet.

Styrker og svagheder. Research er ofte både omstændelig og tidkrævende, og spørgsmålet er, hvad fiktionen vinder ved, at man konsekvent bruger virkeligheden som råstof frem for ’bare’ at finde på. Som nævnt leder Olesen som instruktør efter konkrete elementer, der skal gestaltes i filmen. For Fupz som forfatter er der især to fordele ved at basere fiktionen på research: viden og uberegnelighed.

Det første punkt ligger i direkte forlængelse af manuskriptmanualernes råd: mere viden giver flere muligheder. Man får flere nuancer med. Ligesom med improvisationer genererer det flere muligheder, når man bruger tid på at lære miljøerne og karaktererne at kende – muligheder, som



Finn Nielsen og Trine Dyrholm i *Lille soldat* (2008, instr. Annette K. Olesen). Foto: Mike Kollöffel.

man siden rydder ud i. Fupz påpeger imidlertid også, at research-metoden samtidig medfører begrænsninger, fordi det netop bliver sværere at digte løs. Den empiriske virkelighed kan begrænse den dramaturgiske frihed. Når der undervejs var sværing at løse i manuskriptet eller problemer med researchen, kunne man flere gange høre Fupz og Olesen joke med, at det snart måtte være tid til at lave en film, hvor 'de bare fandt på'. Som om det ville blive lettere af ikke at have virkeligheden som sandhedsvidne og konstant kontrolparameter.

Begrebet *truth telling* står centralt i diskussioner af realisme, hvor der tit er fokus på realisme "som værende passende for, og forpligtet til, at repræsentere den sociale virkelighed af hensyn til oplysning og social retfærdighed" (Hallam og Marshment

2000: xiii). Med en erklæret agenda om selv at ville blive klogere på forhold i den virkelige verden for på baggrund af den viden at skabe en film, som kan gøre en forskel, er det vigtigt for Olesen, Fupz og Tardini at kunne argumentere for fortællingens troværdighed.

Den anden styrke er ifølge Kim Fupz Aakeson, at virkeligheden udfordrer drevenheden og bringer det uberegnelige ind i fiktionen. Fupz beskriver det som at få gaver fra virkeligheden. Ligesom man efter nogen tid som forfatter har behov for at søge historier uden for ens eget univers, har man brug for at få udfordret sine rutiner og de klassiske former. Man kan med Fupz' ord få nogle farlige refleks, så efter at have skrevet mange manuskripter har man brug for at åbne vinduet og lukke det

uberegnelige ind. Efter hans mening har både instruktør og manuskriptforfatter brug for at få udfordret det, man tror, man ved, eller plejer at gøre, og få modforestillinger og det andet bud, man ikke selv er i stand til at generere (Fupz 2007).

Research handler således ikke kun om at finde inspiration og forsøge at sikre sig en troværdig historie, men også om at lade virkelighedens kompleksitet præge fiktionen, som – i forlængelse af diskussionen på Fiktionsdagen – netop tit har tendens til overforklaring og forenkling.

Samarbejdets sprog. For Fupz er research således en god måde at få modspil på. En anden er at opsøge udfordrende samarbejder. At lave film er efter hans mening interessant, når man oplever, at forskellige elementer taler med hinanden og skaber et sprog, man ikke taler alene. Efter at have afsluttet arbejdet med *Lille soldat* beskriver han processen som udbytterig, fordi Olesen og han hele tiden blev bragt nye steder hen af det, de mødte, af dem selv og af hinanden. Han har en oplevelse af, ...

... at det var et fælles sprog, vi lavede, da vi lavede den her historie. Med vores forskellige indsatser, så endte det med, at vi gjorde det. Uden at der sådan er blevet stemt eller konsensus eller sådan. Der skal jo samtidig være en fornemmelse af nogle markante valg. Uanset hvordan filmen bliver, så oplever jeg, at det var det, der skete, og det var tilfredsstillende på den måde. Det mistede ikke sine tænder, men det blev noget, jeg ikke kunne have lavet selv. Altså *aldrig* kunne have lavet selv." (Fupz 2008)

Fupz mener, at der er grund til at udfordre det, han kalder 'den traditionelle form' for at skabe film, hvor manuskriptforfatteren skriver, hvorefter instruktøren tager over, og skuespillerne lærer replikkerne. "Det er jo en enormt død måde at gøre det på, når vi nu alle sammen er levende og til stede. Så er det meget sjovere i stedet at bruge

hinanden og lave et fælles forum." (Ibid.)

En af grundene til at søge samarbejdet er ikke mindst, at man kan stå hinanden bi i en research-fase, som ofte kan blive så omfattende, at man aldrig når til den historie, man vil fortælle. Olesen oplever, at det har været meget givende at bruge virkeligheden i *Lille soldat*, men hun kunne let stadig have siddet fast i researchen, fordi hun, som hun selv siger, har det med at blive lang i spyttet, mens Fupz efter hendes mening er fænomenal til at skære igennem. Samtidig mener hun, at hun har en tendens til at holde fast i de mange informationer, de har indhentet, mens han laver røgslør omkring eller sorterer i al den information, de har fået, så den bliver bundklang i stedet for at være konkret til stede i dialog eller karakterer (Olesen 2008).

Rollefordelingen mellem Olesen og Fupz ligger helt fast: det er kun ham, der skriver. Til gengæld skriver han hele tiden. Under møder, readings og improvisationer og selvfølgelig for sig selv, når han laver nye, reviderede versioner af manuskriptet, som her fandt sin indspilningsklare form i en final draft den 20. december 2007 – optagelserne startede 7. januar 2008. Fupz' konstante registrering giver Olesen frihed til at være i situationerne uden at skulle bekymre sig om at få skrevet idéer, detaljer og guldgrube ned.

En indforstået undertekst. En af udfordringerne i forbindelse med researchen bag *Lille soldat* var at lade de mange politiske og moralske konflikter i stoffet træde i baggrunden til fordel for karakterernes historier. Efter *1:1*, som også var en film med mange sociale og politiske pointer, var øvelsen på *Lille soldat* ifølge Olesen at rense alle pointerne væk og kun beskæftige sig med karaktererne, til trods for at deres historier er så politisk og socialt ladede.

Vi har lavet flere gennemgange af manuskriptet, hvor vi har sagt: Væk med den replik og væk med den pointe og væk med den scene, fordi den kun er der for at understrege en pointe. Så det er i høj grad blevet en historie, hvor alt fortælles i baggrunden eller i undertekst. (Olesen 2008)

Blandt de mere kontroversielle valg undervejs var den slutning, som blev foreslået af skuespillerne ved readingen. Undervejs blev der joket med, hvem der skulle fortælle den til Zentropa-producer Peter Aalbæk Jensen, som havde efterlyst en lysere udgang på en film af Olesen. TV 2 var oprindeligt tilknyttet som finansierende tv-station, men endte med at trække sig fra projektet med en kortfattet begrundelse om, at det var for dystert. Danmarks Radio kom i stedet på i ellevte time med nogle kommentarer til manuskriptet, som blev inkorporeret, men slutningen og den gennemgående tone blev der ikke ændret ved.

Olesen oplever, at udefrakommende tit har svært ved at læse Fupz' manuskripter til hendes film, fordi de ikke umiddelbart kan se, hvad karaktererne skal, og hvordan de har det.

Det tror jeg i virkeligheden er, fordi vi laver al den research, så det for os *sidder* (...). Vi ved godt, hvor vi skal hen, og det ligger i iscenesættelsen, og det ligger i castingen, og det ligger i betoningen, i måden replikkerne siges på. Fordi vi laver så meget research, har vi det inde i hovedet, når vi skriver. Når Fupz har skrevet det, så ved vi godt, hvor det skal hen, men det er svært for andre at læse, fordi de ikke har været samme research igennem. (Olesen 2008)

Olesen mener, at det er mere interessant, at manuskriptet fremstår på den måde, for manuskriptet er som en arkitekttegning over filmen, ikke den færdige film. Fupz beskriver manuskriptet som opskriften til den ret, man har tænkt sig at lave.

med denne artikel har været at fremhæve, hvordan en analyse af en films tilblivelse kan give viden om ikke blot de mange pragmatiske, produktionsmæssige omstændigheder, som altid er forbundet med det at lave film, men også om de kreative valg og samarbejder undervejs. Her med specifikt fokus på, hvordan en instruktør og manuskriptforfatter af et fiktionsværk aktivt arbejder med research og ambitioner om at inddrage 'det sande' fra virkeligheden i udformningen af deres manuskript. Virkeligheden tillægges værdi som kunstnerisk inspirationskilde til indsamling af stof, samtidig med at den udfordrer vante rutiner og strukturer. Og ikke mindst betragtes den som selve kernen i det, en ny dansk genrefilm troværdigt skal kredse om, så filmen ud over at være en dramatisk oplevelse i biografen måske også kan påvirke samfundet.

Som produktionsanalysen har belyst, er der i høj grad tale om en kollektiv og dynamisk proces, hvor mange mennesker deltager. På den baggrund kan analysen være et afsæt til auteur-diskussioner om afsenderforhold eller intentionaltet i det endelige værk. Ligesom den kan danne udgangspunkt for en diskussion af filmisk realisme i forhold til den endelige film. Samtidig kan det i branchesammenhæng være interessant at forske videre i, hvordan man kan bruge forskellige redskaber som readings, skuespillerimprovisation eller tidlige møder med filmholdet til at skabe større synergi mellem det skrevne ord, skuespillet samt billed- og lydsiden. En mere udbredt brug af et redskab som research kan også være vejen til en større diversitet i den danske filmproduktion, hvor en udbredt klagesang i øjeblikket er, at for mange instruktører har den samme baggrund og fortæller den samme slags historier.

I skrivende stund står premieren på *Lille soldat* for døren. Derefter er det den ukontrollable virkelighed, der sætter den endelige, dramatiske dagsorden for filmen

...

Noter

1. Empiri-indsamlingen er baseret på klassiske teorier inden for *case study design* (bl.a. Yin 2003) og bygger på en triangulering i dataindsamlingen bestående af deltagerobservation, kvalitative interviews og dokumentanalyse i perioden april 2007-august 2008. De mange metodiske overvejelser forbundet med produktionsanalyser er bl.a. diskuteret af Frandsen (2007), Newcomb (1991) og Elliot (1972) og vil ikke blive behandlet her. Det skal pointeres, at empirien kun dokumenterer filmens skabelse frem til færdiggørelsen af det endelige manuskript. Der er meget andet at analysere i en films produktion såvel som postproduktion – ofte kaldet filmens anden og tredje skrivefase – men her handler det kun om manuskriptskrivningsfasen.
2. Mike Leigh hævder i et interview i *EKKO* i 2008, at man ikke kan tale om en særlig Mike Leigh-metode (Jørholt 2008). Ikke desto mindre har en række instruktører fundet inspiration i at arbejde videre med metoder, som han med held har anvendt.
3. Per Flys film er imidlertid også blevet angrebet for at være 'falsk realisme'. Torben Grodal hævdede i *EKKO*, at Fly har "været i stand til at sælge trilogien som et Balzac- eller Zolaagtigt realistisk storværk, der stiller skarpt på nutidens Danmark", fordi han mener, at filmen tydeligvis har melodramatisk og ikke realistisk inspiration (Grodal 2006). Kritikken er interessant i forhold til denne artikel, hvor det netop handler om, hvordan man som instruktør og manuskriptforfatter kan søge inspiration i virkeligheden til sin dramatiske fremstilling. Hvorvidt resultatet bliver et realistisk værk, er imidlertid en anden diskussion, da man f.eks. kan vælge at lade sin research indgå i en lige så melodramatisk form, det skal være. Som påpeget af bl.a. Hallam og Marshment (2000) i forbindelse med det, de beskriver som *social issue films* under en diskussion af filmisk socialrealisme, benytter flere – især amerikanske – social issue-film sig af en klassisk, ofte melodramatisk form (Hallam og Marshment 2000: 190-91). Hvis en film "bliver markedsført

som realisme og som rigtig kunst", som Grodal beklager, kan man selvfølgelig diskutere, hvad der fra forskelligt hold forventes af den komplekse størrelse, som filmisk realisme er.

4. Det følgende bygger på egen empiri fra møder, en reading og improvisationer samt kvalitative interviews under og efter manuskriptskrivningen suppleret med de forskellige udgaver af pitches og manuskripter samt mailkorrespondance. Trods udmærket adgang til processen er der en række handlinger og holdninger, som jeg ikke har været delagtig i, men de involverede parter har læst gennemgangen for at undgå faktuelle fejl eller deciderede fejltolkninger af de observerede forløb.

Litteratur

- Bondebjerg, Ib og Hjort, Mette (2001). *The Danish Directors: Dialogues on a contemporary national cinema*. London, Intellect Press.
- Bondebjerg, Ib (2005). *Filmen og det moderne*. København, Gyldendal.
- Bondebjerg, Ib et al. (red.) (1997). *Dansk Film 1972-97*. København, Munksgaard/Rosinante.
- Carringer, Robert L. (2001). "Collaboration and Authorship". In: *PMLA* vol. 116, nr. 2.
- Christensen, Claus (2002). "Sans for særheder". In: *FILM* nr. 20.
- Christensen, Claus (2004). "Cellblock Miracles". In: *FILM* nr. 34.
- Clements, Paul (1983). *The Improvised Play: The Work of Mike Leigh*. London, Methuen.
- Elliot, Philip (1972). *The making of a television series*. London. Constable.
- Field, Syd (1994, 1979). *Screenplay. The Foundations of Screenwriting. Expanded edition*. New York, Dell Publishing.
- Frandsen, Kirsten & Hanne Bruun (2007). *Tv-produktion - nye vilkår*. København, Samfundslitteratur.
- Frandsen, Kirsten (2000). "Forskningen og afsenderleddet". In: *Mediekultur* nr. 31.
- Frandsen, Kirsten (2007). "Produktionsanalyse: teoretiske og metodiske problemstillinger". In: Kirsten Frandsen & Hanne Bruun: *Tv-produktion: teoretiske og metodiske problemstillinger*. København, Samfundslitteratur.
- Grodal, Torben (2006): "Falsk realisme". In: *EKKO* nr. 32.
- Grodal, Torben (2002): "The Experience of Realism in Audiovisual Representation". In: Anne Jerslev (red.): *Realism and 'Reality' in Film and Media*. København, Museum Tusculanum.

- Gaut, Berys (1997). "Film Authorship and Collaboration". In: Richard Allen og Murray Smith (red.): *Film Theory and Philosophy*. Oxford, Clarendon Press.
- Hallam, Julia & Marshment, Margaret (2000). *Realism and Popular Cinema*. Manchester, Manchester University Press.
- Helland, Knut & Gunnar Sand (1998). *Bak TV-nyhetene. Produksjon og presentasjon i NRK og TV2*. Bergen, Fagbokforlaget.
- Hjort, Mette (red.) (2007). *On The Five Obstructions*. London, Wallflower Press.
- Jacobsen, Kirsten (2003). *Dagbog fra Dogville*. København, Gyldendal.
- Jerslev, Anne (red.) (2002). *Realism and Reality in Film and Media*. København, Museum Tusculanum.
- Jørgensen, Heidi (2004). "Nye danske 'don't feel good-film' – et interview med Annette K. Olesen". In: 16:9, årgang 2, nr. 6.
- Jørholt, Eva (2008). "Der er ingen Mike Leigh-metode". In: *EKKO* nr. 42.
- McKee, Robert (1997). *Story*. London, Methuen.
- Michelsen, Liselotte og Morten Piil (2006). "Fear of Loss". In: *FILM* nr. 48.
- Newcomb, Horace M. (1991). "The creation of television drama". In: Jensen, Klaus Bruhn & Jankowski, Nicholas W. (red.): *A Handbook of Qualitative Methodologies for Mass Communication Research*. London and New York, Routledge.
- Olesen, Annette K. (2008). Interview ved artiklens forfatter.
- Parker, Philip (1999). *The Art & Science of Screenwriting*. London, Intellect.
- Redvall, Eva Novrup (2007). "Kan man udvikle udvikling?". In: *FILM* nr. 59.
- Redvall, Eva Novrup (2008). "Er virkelige mennesker sjovere end på film?". In: *FILM Update* d. 4. juni 2008. <http://www.filmupdate.dk/?p=202>
- Schepelern, Peter (1997). *Lars von Triers elementer. En filminstruktørs arbejde*. København, Rosinante.
- Schepelern, Peter (2000). *Lars von Triers film - tvang og befrielse*. København, Rosinante.
- Schepelern, Peter (2001). *100 års dansk film*. København, Rosinante.
- Schepelern, Peter (2005). "The Making of an Auteur. Notes on the Auteur Theory and Lars von Trier". In: Grodal, Torben, Larsen, Bente og Laursen, Iben Thorving (red.): *Visual Authorship. Creativity and Intentionality in Media*. København, Museum Tusculanum Press.
- Schmidt, Kaare (1995). *Film. Historie, kunst, industri*. København, Gyldendal.
- Schultz, Ida (2006). *Bag nyhederne - værdier, idealer og praksis*. København, Forlaget Samfundslitteratur.
- Seger, Linda (1990). *Creating Unforgettable Characters*. New York, Henry Holt and Company.
- Sellers, Paul C. (2007). "Collective Authorship in Film". In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol 65, nr. 3.
- Simons, Jan (2007). *Playing the Waves: Lars von Trier's Game Cinema*. Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Tardini, Ib (2008). Interview ved artiklens forfatter.
- Tybjerg, Casper (2005). "The Makers of Movies. Authors, Subjects, Personalities, Agents?". In: Grodal, Torben, Larsen, Bente og Laursen, Iben Thorving (red.): *Visual Authorship. Creativity and Intentionality in Media*. København, Museum Tusculanum Press.
- von Trier, Lars (1998). *Idioterne*. Manuskript. *Dagbog*. København, Gyldendal.
- Yin, Robert K. (2003). *Case Study Research. Design and Methods*. London, Sage Publications.
- Ytreberg, Espen (1999). *Allmennkringkastningens autoritet. Endringer i NRK Fjernsynets tekstproduksjon 1987-1994*. Rapport nr. 35. Universitetet i Oslo: Institutt for medier og kommunikasjon.
- Aakeson, Kim Fupz (2007). Interview ved artiklens forfatter.
- Aakeson, Kim Fupz (2008). Interview ved artiklens forfatter.