



Bynke Majbøll i *Honda, Honda* (1996)

## En himmel fra et klart lyn

Pernille Fischer Christensens vej fra poesibog til sæbeopera

Af *Christian Braad Thomsen*

Da Pernille Fischer Christensen (f. 1969) på Berlin-festivalen 2006 fik hele to bjørne for sin spillefilmdebut *En Soap*, kom det for de fleste som et lyn fra en klar himmel. Men for de få, der har fulgt med i, hvor det for alvor foregår i dansk film, kom *En Soap* snarere som en himmel fra et klart lyn – for nu at parafrasere et kærlighedsdigt af Per Aage Brandt.

Pernille Fischer Christensen har de seneste ti år været et af vore mest originale og derfor oversete filmtalenter. Hendes filmsprog er fra starten 'alternativt' i den

forstand, at det er ubesværet personligt inden for en branche, der skyer det personlige. Hun arbejder så intimt med sit materiale, at man kan opleve hendes film som personlige breve – og det er intet tilfælde, at hun netop lagde ud med at visualisere brevformen.

I 1990'erne lavede hun med støtte fra Det Danske Filminstituts filmværksted en række unikke kortfilm. Den første var *Poesie Album* (1993) om en 8-årig pige, der sidder bøjet over poesialbummet, hvis remser, digte og formaninger udgør film-

ens lydside. Vi ser hende desuden med sin mor og i stilfærdig alene-leg, og fra disse ydre situationer associeres til en indre scene. Poesibogens uskyldige rim fra vor fælles barndom får i denne sammenhæng en betydning, som vi ikke mere er helt trygge ved. Filmen indledes med et vers, som alle danske børn i poesibog-generationerne er vokset op med. Nu kommer disse ord til at stå som en advarende, men jo samtidig sært lokkende portal til Pernille Fischer Christensens produktion:

*Pas på, lille øje, hvad du ser.*

*Pas på, lille hånd, hvad du rør.*

*Pas på, lille mund, hvad du siger.*

*Pas på, lille øre, hvad du hører.*

Når Pernille Fischer Christensens lille-søster Stine<sup>1</sup> med sit sørgmodigt-drømmende ansigt læser disse og andre vers op, tages uskylden ud af poesibogen. Vi bliver opmærksom på en truende dobbeltbund i de velkendte ord og får samtidig syn for sagn, når der f.eks. kommer kolde, hvide perler ud af moderbrystet og papirengle ud af mors mund, mens hendes billede stænkes til med blod under verset:

*Husk som mor at være god.*

*Ellers blir din mælk til blod.*

I en enkelt scene tager pigen en stilfærdig hævn over poesibogen: hun leger dukketeater, mor er en porcelænsdukke, og far en røget sild. Da han spørger, hvad de så skal have til middag, svarer hun engleblidt: "Stegt sild." Det er den eneste gang, et stille smil spiller om pigens mund.

*Poesie Album* er på det formelle plan en undersøgelse af filmsprogets muligheder og et sammenskrab af alskens forskelligt teknisk materiale: professionelle 16 mm optagelser, familieagtige super 8 strimler,

animation, dukketeater og stills arbejder både ubesværet sammen og skurrer mildt mod barndomsidyllen.

**Hypnogrammer.** Efter således at have dekonstrueret skolepigens traditionelle drømmebog opfandt Pernille Fischer Christensen sin egen poetiske drømmegenre, *hypnogrammet*. Det betyder 'søvnbrev', og inspirationen fandt hun i de billeder, der kommer til os om morgenen, når vi befinder os på grænsen mellem søvn og vågen tilstand. Hypnogrammerne varer syv-otte minutter og er filmet på super 8, som derefter er overført til video, hvorved de sort/hvide billeder får et stiliseret grafisk præg, som bringer de tilsyneladende realistiske hændelser nærmere drømmen – eller drømmen nærmere virkeligheden – med en selvfølgelighed, som man ellers kun kender fra Jytte Rex' spillefilm. Hypnogrammerne er rene billedfortællinger uden dialog, og to af dem er i al deres beskedenhed små mesterværker.

*Pigen som var søster* (1995) fortæller en enkel og grum historie om en cirka ti-årig pige (Stine Fischer Christensen), der kører sin sovende lillebror ned til stranden i en trækvogn og sejler ham ud på det åbne hav, hvor hun kaster ham i vandet: hun var søster, men er det med en vis eftertrykkelighed ikke mere. Filmen er uforklaret som en drøm, men som drømmen rummer den elementer, der stritter i forskellige retninger og derfor indbyder til en tolkning.

Pigen plastrer sine spæde bryster til som for at forhindre dem i at udvikle sig og føre hende ind i en uønsket pubertet. Hendes destruktive omgang med en flødeskumslagkage antyder desuden en anorektisk holdning til mad – og også anoreksien kan jo opfattes som et værn imod at blive voksen. Hendes beslutning om derpå at skaffe sin lillebror af verden har Pernille Fischer



Stine Fischer Christensen i *Poesie Album* (1993)

Christensen i et interview begrundet med, at søster og bror måske udgør det samme menneske, og at han repræsenterer den 'mandlige' del af hende.<sup>2</sup> At hun således likviderer det mandlige princip i sig selv, strider egentlig mod hendes destruktive holdning til bryster og lagkage, som jo tager sigte på at fastholde den barnlige kønsindifferens imod den voksenhed, der gør barnet til enten kvinde eller mand. Man kan ligeledes mene, at hendes overordentligt håndfaste måde at befri sig for sin mandlige side på indikerer, at hun da sandelig er mand for at føre ubehagelige beslutninger ud i livet.

Men den, der her vil se en forvirring snarere end en ambivalens, overser, at drømmen og hypnogrammet har det privilegium frem for virkeligheden og main-

streamfilmen, at de har lov at operere med følelser og holdninger, som for den vågne bevidsthed udelukker hinanden. Når pigen til sidst efter at have skaffet broderen effektivt af vejen, opsøger en hest på en mark, synes hun at have overvundet konflikten og er nu rede til at byde sin kvindelige eros velkommen: hesten repræsenterer den libidinøse indgang til verden.

*Pigen som var søster* kan sagtens opleves uden de fortolkende briller, men bliver dog et rigere værk gennem tolkningen. *Honda, Honda* (1996) fortæller derimod en fabel så enkel, at den egentlig tolker sig selv: en ung kvinde i storbyen (Pernille Fischer Christensen) får øje på en nøgen og forkommen jævnaldrende kvinde på sin altan, hvordan hun så end er havnet der. Hun inviterer det stakkels væsen inden-

for, bader og mader hende og lader hende overnatte i sin seng. I løbet af natten vokser der vinger ud på den fremmedes ryg: mødet med kærligheden kan gøre selv de mest forkomne iblandt os til engle. Næste morgen skilles de igen, de er begge en mirakuløs oplevelse rigere og har fået nyt mod på livet.

Det mest bemærkelsesværdige ved disse to hypnogrammer er, at de ikke er stiløvelser, men fuldt færdige og konsekvente værker. Selv de betydeligste instruktører undgår sjældent, at deres første forsøg har karakter af netop forsøg. Men Pernille Fischer Christensen springer fra starten ud som en fuldmoden filmkunstner. Med sit sikre blik for begrænsningens kunst sprænger hun grænser. Når disse film alligevel forblev en godt bevaret hemmelighed, skyldtes det primært, at filminstituttet udsultede og til sidst nedlagde sin kortfilmdistribution, og at tv i samme periode på det nærmeste bandlyste filmkunsten og i den frie konkurrences navn satsede på junk i stedet for på kvalitet. Filmene kom derfor aldrig ud til den offentlighed, som ellers nok ville have spærret øjnene op.

**Novellefilm.** Man kunne frygte, at en fire-årig prosaisk uddannelse på Den Danske Filmskole ville fratage Pernille Fischer Christensen netop de poetiske kvaliteter, der var hendes adgang til skolen. Det stigende problem med filmskolens afgangsfilm er, at de oftere opleves som ansøgninger til en stadigt mere kommerciel og mainstream-agtig filmbranche.

Det kan man ikke beskyldte hendes afgangsfilm, *Indien* (1999), for at være, men den lægger sig et umage sted mellem det poetiske, som er hendes udgangspunkt, og det episke, som hendes udfordring. Det kræver næsten en historie at komme ind på livet af filmens hovedperson (Trine

Dyrholm), men historien fortaber sig lidt i diffuse antydninger og interessante farveeksperimenter: en ung kvinde mister både kæreste, logi og arbejde og havner på den anden side af loven, men holder sig oppe på nogle vage drømme om at rejse til Indien – indtil hun havner i en hospitals seng og opdager, at Indien består af ordene 'ind i en', en mildest talt noget anstrengt pointe.

Om denne indre rejse bliver forløsende eller fører til skizofreni, står uklart, og filmen er i mine øjne mere fortænkt end vellykket; den er netop en filmskolefilm snarere end et værk. Men jeg kan trods flere gennemsyn være gået fejl af den, og filmen fik i hvert fald en række fornemme internationale priser, deriblandt Cinéfondation-prisen i Cannes, hvor instruktørbrødrene Jean-Pierre og Luc Dardenne sad i juryen, samt prisen som bedste film på den internationale filmskolefestival i München.

Derefter fik Pernille Fischer Christensen støtte til en 30 minutters novellefilm, *Habibti min elskede* (2002), om en kvindelig lægestuderende fra en muslimsk familie, der bliver gravid med sin kæreste, en etnisk dansker. Hun er nært knyttet til sin far, der dybt såret forlanger, at hun får en abort, og forstøder hende, da hun nægter.

Det er en konflikt, som pressen normalt kun beskæftiger sig med, når den ender med æresdrab, skønt den ude i virkeligheden plejer at ende med en del mindre end det. Pernille Fischer Christensen insisterer på at lave et positivt modbillede til pressens sensationsmageri og lader derfor far og datter forsones i en scene, der både er opløftende og tragisk: han accepterer hendes synspunkt om at gennemføre graviditeten, men da har hun allerede accepteret hans synspunkt og gennemført aborten.

*Habibti min elskede* er en smukt instrueret film, som det er fristende at kalde mainstream, fordi dens formsprog er helt

Nadja Hawwa Vissing i *Habibti min elskede* (2002)

traditionelt. Men til mainstream-begrebet knytter der sig også en vis overfladisk og klichéagtig omgang med følelserne, sådan som man ser i mange af disse års vildt overvurderede danske folkekomedier. I dag kan man derimod ikke kalde det særligt mainstream, hvis man tør spille følelserne rent ud – ligesom det jo heller ikke er særligt avantgarde, hvis man i et eksperimenterende formsprog er følelsesmæssigt forloren. Man kan med større ret sige, at i en så følelsesforkrækket tid som vores er det netop avantgardistisk at tilkende følelserne deres ret. Pernille Fischer Christensen tør se melodramaet i øjnene uden at blinke. Derfor undgår hun at falde i dets fælder og kan i stedet drage nytte af dets følelsesmæssige frimodighed.

*Habibti min elskede* fik både en Robert og Odense Film Festivals pris som bedste novellefilm samt en pris på Premiers Plans

i Angers, hvor Claude Chabrol var juryformand. Den burde vises på tv en gang om året. Så mange positive film findes der jo heller ikke om, at menneskelighed er stærkere end kulturens byrder.

**Afslag.** Man skulle tro, at alsidigheden og kvaliteten i Pernille Fischer Christensens rigt prisbelønnede produktion nu uden videre måtte kvalificere hende til at lave spillefilm. Men sådan tænker de ikke på Det Danske Filminstitut, hvis kriterier for tildeling af filmstøtte bliver stadigt mere problematiske. Hun fik afslag på sit første spillefilmprojekt, uden at konsulentens overhovedet havde sat sig ind i hendes hidtidige produktion. Det mener filmkonsulenterne ikke er nødvendigt, idet de tror, de kan vurdere et filmprojekt på instruktørens skriftlige oplæg. Men det kan de ikke. At vurdere en film på et verbalt oplæg

svarer til, om malere og komponister skulle beskrive deres kommende værker i ord, før de fik adgang til farver og klaver. Men hvad der er indlysende grotesk inden for andre kunstarter, er selvfølgelig vilkår for filmkunstnerne. Også TV Drama var afvisende over for de projekter, hun kom med.

Det største talent i ung dansk film fik derfor først støtte til en spillefilm, da den nye talentudviklingspulje trådte i funktion. Og her er prisen for støtten, at instruktøren skyder en væsentlig del af sin løn ind i produktionen i en så lav prioritering, at den aldrig vil komme til udbetaling. Filmintituttet sikrer andre debuterende instruktører fuld løn med en tilstrækkelig rundhåndet støtte, mens den af årets spillefilm, som har vakt størst international opsigt, kun kunne laves, fordi Pernille Fischer Christensen indvilgede i at give afkald på en del af sin løn. De bureaukrater, som dikterer disse vilkår, får naturligvis selv fuld løn for at forhindre kunstnerne i at få det. Det er ikke en acceptabel måde at drive et statsligt filminstitut på, men i det offentlige system er skam i livet en sjældenhed.

**Sæbeopera.** Med *En Soap* griber Pernille Fischer Christensen tilbage til sine første hypnogrammer og udfolder deres problematik i en spillefilm, der er større, end man måske umiddelbart tror, fordi den ved første blik kan virke så beskedent. Dens beskedenhed kommer bl.a. til udtryk ved, at filmen end ikke har en rigtig titel, men dækker sig ind under en af de mest ugle-sete og foragtede underholdningsgenrer, som den samtidig hæver sig suverænt, men uhoverende op over – lidt lige som instruktøren gjorde, da hun kaldte sin første film *Poesie Album*. Quentin Tarantino gjorde det samme, da han opkaldte *Pulp Fiction* (1994) efter en lige så foragtet genre.

Begrebet 'soap opera' blev i 1930'ernes

USA hæftet på en række umådeligt populære radioserialer, som i dagtimerne henvendte sig til hjemmegående husmødre. De blev ofte sponsoreret af firmaer, der producerede rengøringsmidler, og derfor kaldtes de 'sæbeoperaer'; opera-betegnelsen henviste ironisk til dramaernes svulstige, patetiske spillestil. I 50'erne smittede genren af på en række biografilm, og den største af alle soap-film er Douglas Sirks *Imitation of Life* (1959), hvis sigende titel kan dække hele genren: dens personer imiterer livet, sådan som de tror, det skal leves, og opfatter imitationen som mere sand end det liv, der kunne skabes på grundlag af deres egne misrøgtede følelser. Genren overførtes siden til tv med pionerværker som *Soap* (*Skum*, 1977-81), *Dallas* (1978-91) og *Dynasty* (*Dollars*, 1981-89).

I en vis forstand forholder Pernille Fischer Christensen sig til den traditionelle sæbeopera, lidt ligesom Jean-Luc Godard i sine 60'er-film forholdt sig til Hollywoods klassiske genrer som gangsterfilm, musicals og melodramaer. Hun holder helt uironisk af soap-genren og deler sin film op i kapitler, der skal simulere afsnit i en serie med en tilbagevendende tv-speaker, der rekapitulerer situationen fra forrige afsnit. Men samtidig ved hun udmærket, at den oprindelige soap-genre ikke kan rumme de erfaringer, som hun nu overfører fra genrens konventionelle kulisser til en ekstremt personlig film.

Den traditionelle sæbeopera kendetegnes ved komplicerede og nervepirrende intriger, så det er ikke uden grund, at den transseksuelle soap-fan Ulrich/Veronika i *En Soap* konstant har nedbidte negle. Pernille Fischer Christensens 'soap' har derimod ikke det, der ligner en intrige, når man lige ser bort fra den MacGuffin<sup>3</sup>, at Ulrichs overbo Charlotte kommer til at skubbe det brev, som giver ham tilladelse

Trine Dyrholm og David Dencik i *En Soap* (2006)

til en kønsskifteoperation, ind under nogle gamle aviser, hvorfra det først materialiserer sig mod filmens slutning. Det er held i uheld, for i den opslidende frist, han ufrivilligt får inden operationen, lærer de to nu hinanden at kende.

I denne proces folder Pernille Fischer Christensens personskildring sig for alvor ud. Hvad der på papiret tager sig ud som en ekstrem beretning om erfaringer, der er ukendte for de fleste af os, bliver i hendes nænsomme regi til en helt almen historie om en kærlighedslængsel, vi alle har del i. Det er ingen ringe kunst.

Charlotte er lige flyttet fra sin mand, og gennem hele filmen ligger hendes lejlighed i et syndigt flytterod, der kan opleves som en konkret forlængelse af hendes indre kaos. Intet er, hvor det hører hjemme, alle kasser står åbne og er fyldt med tilfældigt ragelse som et billede på hendes psykiske rod: sin erotiske sult forsøger hun at stille

med tilfældige *one night stands*, men bagefter væmmes hun ved mændene og smider dem ud igen med en foragt, der nok så meget er rettet mod hende selv. Når hun begynder at interessere sig for sin mærkelige underbo, der ikke helt synes at kunne udfylde de kvindeklæder, han går i, er det måske, fordi det er omvendt med ham: *han* starter med at ville smide *hende* ud, da hun ringer på og beder ham om en tjeneste. Men hun holder fast.

**Kirurgi eller kærlighed.** Når jeg i det følgende insisterer på at kalde den transsekuelle for Ulrich, skønt han går i kvindetøj og ønsker at blive kaldt Veronika, skyldes det, at man jo i hvert fald må betragte ham som en mand, så længe han endnu ikke har fået fjernet de kropsdele, som han opfatter som alt andet end 'ædle'. Der ligger desuden i min insisteren en indædt modvilje mod hans projekt: et psyko-seksuelt pro-

blem løses normalt ikke ved et kirurgisk indgreb i kønnet, så lidt som depressioner løses ved det hvide snit i hjernen. I mine øjne handler filmen ikke om transseksualitet, men om en kærlighedsevne, der er blevet invalideret i den tidligste udvikling. Nu forløses den takket være Charlottes diskrete sjælelige kirurgi og kærlige fascination af den krop, som Ulrich selv kun har foragt tilovers for.

Og det er så her, at *En Soap* viderefører et centralt tema fra *Pigen som var søster*: ligesom den ti-årige præpubertetspige tilplastrede sine spæde bryster, tilplastrer Ulrich sin penis, mens han venter på at få den skåret bort og erstattet med en vagina, hvor huden fra pungen åbenbart kan genbruges som skedevægge og kunstig klitoris. I en vidunderlig scene, hvor Charlotte aktiverer hans forhadte køn, springer plastret pludselig af, og de sidder med det i hænderne: det kunne alligevel ikke holde kønnet nede. Soap'en viderefører tilsvarende det enkle hovedtema i *Honda Honda*: man bliver en engel, hvis man elskes. Det gælder selv den sure, kejtede og suicidal Ulrich.

Pernille Fischer Christensen har et særligt gehør for at lade fysisk handling træde i stedet for psykisk problemdebat. Da Charlottes mand f.eks. opsøger hende og ærligt talt godt lige vil snakke om, hvorfor hun uvarslet er skredet, mens han var på kursus, opfordrer hun ham i stedet til at hjælpe sig med at flytte dobbeltsengen fra et værelse til et andet. Det opfatter han som en hån, men det kan jo lige så godt være en kærlig gestus: lad os lave et eller andet sammen, så kan det være, vi kan komme i snak. Og i stedet for at diskutere, hvorfor hun har bollet ved siden af, tilbyder hun ham sin kind, for i sådan en situation er han vel mand for lige at stikke hende en flad. En fysisk handling, selv en lussing, kan åbenbart for hende være mere

åbnende end den følelsedissektion, han med sin kejtede kropslighed lægger op til.

Også Ulrich forsøger hun at komme i kontakt med ved konkrete handlinger i stedet for at fritte ham ud om, hvad der egentlig foregår nede hos ham: da han fortæller Charlotte, at han reparerer lynlåse for de mystiske mænd, der opsøger ham, skønt Charlotte i det meget lydte boligkompleks udmærket ved, at han snarere reparerer, hvad der befinder sig *bag* lynlåsen, opfordrer hun ham til at sy hende et sæt gardiner. Ophængningen af gardinerne udvikler sig til en ubesværet flirt, hvad der ellers kan have sine vanskeligheder med en sky og transseksuel underbo. Ved således igen og igen at lade personerne tale om noget helt andet end det, der egentlig foregår i scenen, viderefører Pernille Fischer Christensen det credo, Alfred Hitchcock foreslog ved talefilmens gennembrud, nemlig at det, som skuespillerne taler om i en film, aldrig må handle om det, som *filmen* handler om!

Ulrichs projekt er en slags 'imitation of life': i stedet for som mand at få del i det kvindelige ved at smelte sammen med det forsøger han at forvandle sig til det uopnåelige, som han ikke er, nemlig en kvinde. Det er ikke filmens ambition at give mange brikker til en forståelse af, hvorfor han er kommet af sporet, men den tegner dog nogle omrids af et tidligt ødipalt drama.

Ulrichs mor opsøger ham med jævne mellemrum. Hun er dominerende, besidderisk og overkærlig, fordi hun ikke har accepteret, at han er blevet voksen. Faderen er fraværende og må end ikke vide noget om moderens kontakt med sønnen. Dette er den klassiske konflikt, som producerer homoseksualitet: når faderen ikke kan tjene som identificeringsobjekt for drengen, identificerer denne sig i stedet med moderen – og dermed også med hendes seksu-



elle driftsretning mod sit eget køn. Vi må formode, at faderen slog hånden af Ulrich, da hans kønsidentitet begyndte at vakle. Ulrichs faderlængsel har siden antaget så destruktive træk, at han har internaliseret faderens oprindelige ødipale kastrations-trussel og nu selv vil realisere den.

Med en del af sin psyke er Ulrich ikke blevet voksen. I sin sidste samtale med moderen bønfalder han hende om at lægge et godt ord ind hos faderen: "Sig til ham, at jeg er jeres *barn!*" Og i en afgørende scene med Charlotte, hvor hun bringer ham til erotisk ophidselse, viger han forskrækket tilbage, som om de er børn, der leger doktor: "Jeg vil ikke lege mere, gå op til dig selv." I sin ubevidste selvforståelse er han stadig et barn.

Det komplicerede kompleks, der sammenfattes i begrebet 'kastrationstruslen', er et vigtigt knudepunkt på drengens normale vej mod at blive mand. Det er takket være denne trussel, at hans infantile erotiske dragning mod moderen neutraliseres, og hans faderidentificering bringes i stand: seksualiteten må udsættes, til han selv kan blive far. Ulrichs identificeringer er imidlertid usikre. Med moderen opretholder han en problematisk dyade, der f.eks. er så cementeret, at hun ikke omtaler ham som et 'du', men som et 'vi' i scenen, hvor han ophidset insisterer på, at hun overbringer faderen en fødselsdagsgave fra ham. Han synes samtidig så villig til at ofre alt for at opnå faderens gunst, at han endog (til faderens bestyrtelse!) vil virkeliggøre den fædrene kastrationstrussel med sig selv som offer. Og i sit obskure bijob koncentreret omkring unge mænds lynlåse påtager Ulrich sig ganske konkret den straffende faderrolle, f.eks. over for den mand, der opsøger ham for at få lov at blive som barn på ny ved at skide på hans gulvtæppe og modtage et par velfortjente lussinger, før

han derpå tages til nåde seksuelt.

Også Charlotte har en vis trafik kørende med tilfældige mænd – og er de ikke for hånden, kan hun stå foran vinduet og desperat vise bryster ud mod nattens anonyme mørke som et nødskrig til den første den bedste: "Kom og knep mig, for helvede!" Men den, der efterkommer hendes bøn, skal ikke vente nogen belønning. Sine forkomne følelser har Charlotte deponeret hos Ulrich, og gradvist indtræffer miraklet: uden at de selv for alvor bliver klar over det, vækker de hinanden erotisk. Og da er det så, at brevet med operationsbevillingen dukker op. Her tillader Pernille Fischer Christensen sig en koket leg med tilskuerne: hun lader filmen slutte, før den er færdig, så vi selv må digte den til ende.

Charlotte har egentlig taget imod sin mands tilbud om at flytte hjem til ham igen, og Ulrich er naturligvis lykkelig for civildirektoratets tilbud om at blive forvandlet til Veronika. Men alligevel går Charlotte så ned til ham en sidste gang, hun skylder ham nemlig en hemmelighed som led i en fælles leg. På vejen ned standser hun på trappen, og for første gang ser hun – og vi – ud gennem vinduet i dagslys. Hvad hun ser derude, er ikke længere nattens anonyme elskere, men sit eget spejlbillede. Hun har endelig fundet sig selv. Så ringer hun på hos Ulrich og insisterer på at komme indenfor. Men lige før hun fortæller ham sin hemmelighed, går filmen i sort.

Der er ingen tvivl om, at Charlotte vil hviske: "Jeg elsker dig." Personligt er jeg heller ikke i tvivl om, at hun derefter beder Ulrich om at give hans køn en ny chance i hendes favn, før han udskifter det med et nyt – og at han indvilger. At operationen derpå kan aflyses, blev måske allerede indvarslet af den sidste replik i den soap, som Ulrich ser: "You saved me with your love."

Tør man håbe på, at fjernsynets og vir-

kelighedens soap endelig smelter sammen til sidst? Eller er dette håb bare udtryk for en tvangsheteros ønskeforestillinger? Det interessante ved den åbne slutning er, at filmen på den måde netop fungerer som projektlærred for tilskuernes intime ønsker. Jeg har således hørt det forslag, at Charlotte skulle hviske: ”Jeg er lesbisk.” Det tror jeg ikke, hun er, men man kan ikke afvise, at den åbne slutning lægger op til et aseksuelt kærlighedsforhold mellem de to, og at filmen ud fra den tolkning advokerer for, at kærlighed og seksualitet ikke nødvendigvis hører sammen. Skønt denne tolkning har meget på sig, bryder jeg mig ikke om den. I min soap’ede fantasi er kærligheden kun helsebringende, hvis den sammenfatter alt det, Coleman Hawkins udtrykker i sin berømte saxofonsolo *Body and Soul*.

**Less is more.** Skuespillermæssigt er filmen en nydelse. Der er ingen falske toner i ensemblespillet, alle personerne forsvares eller tilgives for kameraets blik, og i rollen som Charlotte står Trine Dyrholm som filmens lysende centrum. Jeg tror ikke, jeg nogen sinde har set et så knuselskeligt, musikalsk og nøgent spil i nogen dansk film. Hun er på én gang frimodig og blufærdig, hun bærer med stolthed sin seksualitet lige under huden, hun mestrer den kunst at gøre en ironisk replik til en kærligheds-erklæring i stedet for en sarkasme, hun er ikke bange for at hvile i en pause, så en henslængt eftersætning for alvor kommer til sin ret, og hun forstår generelt i diktion og kropssprog at anskueliggøre den minimalistiske læresætning *less is more*. Det er bevægende smukt.

Også visuelt anskueliggør filmen dette credo. Det er ingen ringe kunst, at Pernille Fischer Christensen i samarbejde med sin fremragende fotograf Erik Molberg

Hansen har optaget hele filmen i to små lejligheder, så man aldrig føler, at de løber tør for billeder. Det er urimeligt, som nogle anmeldere har gjort, at beskyldte *En Soap* for at være ’filmet teater’, for den intimitet, der ligger i samspillet mellem kamera, lys og skuespillere, er netop ekstremt filmisk og ville ikke kunne overføres til en teaterscene. Et diskret visuelt højdepunkt er det smukke, forklarede lys, der hviler over Charlottes ansigt, da hun tager det afgørende erotiske initiativ over for Ulrich.

Filmens føles på intet tidspunkt klaustrofobisk, tværtimod får jeg snarere åndenød, når vi i nogle få sekunder tilbydes lidt frisk luft udenfor, nemlig da kameraet flyttes ud af lejlighederne for lige at filme nogle blomstrende kirsebærtræer som skillebilleder: jeg gider ikke trække vejret frit, når filmens personer ikke kan. Men skulle man alligevel sige noget pænt om de irriterende træer, kunne man vælge at sammenligne dem med de bevidste fejl, som den muslimske tæppevæver smugler ind i tæppernes mønstre med den begrundelse, at kunstneren ikke må gå Gud i bedene, for kun Gud formår det perfekte. Heller ikke kirsebærtræerne vokser ind i himlen – men resten af filmen gør.

#### Noter

1. Stine Fischer Christensen har fået sin debut som voksenskuespiller i Susanne Biers folkekomedie *Efter brylluppet* (2006) og medvirker desuden i Anders Morgenthalers *Princess* (2006).
2. Interview med Christian Braad Thomsen i EKKO, marts 2006.
3. En MacGuffin var for Alfred Hitchcock betegnelsen for et i sig selv ligegyldigt handlingselement, der holder filmen i gang.