



Nicolas Bro i *Offscreen* (2006). Foto: Nicolas Bro.

## “Følelserne bliver stærkere, hvis man stiller sig lidt på afstand”

Christoffer Boe

Af Eva Jørholt

*Hvad er den vigtigste bagage, du har med dig fra filmskolen?*

– Jeg kom jo fra Filmvidenskab på Københavns Universitet, hvor jeg var oplært i, at studie = selvstudie, så jeg havde for så vidt ingen forventninger om, at skolen skulle lære mig noget. Det afgørende var, at jeg fik adgang til den store udstyrs-legekasse. På den måde var mit ophold på skolen meget lykkeligt. Jeg kom ind i filmkulturen

uden nogen teknisk erfaring. Jeg vidste ingenting, ud over at jeg havde set en masse film og kunne lide film. På skolen fik jeg fire års frirum til at lege med udstyret, fire år til at finde min egen form, uden at der var noget pres i forhold til, at det, jeg lavede, skulle sælges eller laves til andre end mig selv.

Skolen var både et lærested og en legekasse, og jeg insisterer stadig meget på legen i det at lave film. Jeg synes, at alle de

gode film – også når de er alvorlige – har en vis legende tilgang til mediet. Den legende tilgang er en forudsætning for, at der kan komme personlige film ud af det. Desuden lærte jeg faren ved at overplanelægge. Jeg elsker at lave præcise film, men når vi på filmskolen havde to måneder til at lave ét minut, så blev det som regel tungt, fortænkt og umusikalsk. Man er nødt til at give plads til det spontane i sine forhåbentlig store visioner.

Desuden er film jo et kollektivt apparat, og det at møde nogle ligesindede var fantastisk. Jeg mødte nogle mennesker, som jeg stadig arbejder sammen med: fotografen Manuel Alberto Claro, lydmanden Morten Green, klipperen Mikkel E.G. Nielsen og produceren Tine Grew Pfeiffer. Vi kaldte os allerede dengang Hr. Boe & Co., og i dag har jeg et firma med Tine

Pfeiffer – Alphaville Pictures Copenhagen. Det fællesskab, vi byggede op dengang, har enorm betydning for mig i dag. Vi er som en lille guerillahær med vores egen hemmelige mission – nogle gange desværre også hemmelig for os selv. Men sådan skal det også være at lave film – film skal være underholdende, men samtidig en erkendelsesrejse.

Desuden var det selvfølgelig væsentligt at have en inspirator som Mogens Rukov. Han har et fantastisk godt blik for, hvad den gode film er. Mogens er en god mand at have som den ideelle beskuer – det handler om at gøre Mogens glad!

Så der skete meget under mit ophold på statsinstitutionen. Jeg startede ét sted med nogle filminteresser og -metoder, som jeg ændrede radikalt i løbet af de fire år på skolen. Det var en meget anden type film,

Maria Bonnevie og Nikolaj Lie Kaas i *Reconstruction* (2003). Foto: Linn Sandholm.



**Christoffer Boe** (f. 1974). Efter at have studeret Filmvidenskab på Københavns Universitet blev Boe i 1997 optaget på instruktørlinjen på Den Danske Filmskole, hvor han blev færdig i 2001. Sammen med en gruppe andre elever på skolen – fotografen Manuel Alberto Claro, klipperen Mikkel E.G. Nielsen, lydmanden Morten Green og produceren Tine Grew Pfeiffer – dannede han produktions-teamet Hr. Boe & Co., der lavede en eksperimenterende kortfilm-trilogi om kærlighed, besættelse og jalousi: *Obsession* (1999), *Virginity* (2000) og den prisbelønnede afgangsfilm *Anxiety* (2001). Med samme hold videreførte Boe kærlighedstemaet i den æstetisk udsøgte, metafilmiske debutspillefilm *Reconstruction* (2003), der blev hans internationale gennembrud og bl.a. indbragte ham Caméra d'or-prisen på filmfestivalen i Cannes samme år.

I den romantiske science fiction-film *Allegro* (2005) – om en verdensberømt pianist, hvis erindring om den kvinde, han elskede, er lukket inde i et fysisk rum, den såkaldte 'Zone', i hjertet af København – fortsatte Boe sin filmiske undersøgelse af kærlighed, identitet, fiktion, tid og rum, igen formidlet i et på én gang næsten overnaturligt smukt og sanseligt konkret visuelt formsprog. *Offscreen* (2006) – om en skuespiller, der bliver besat af ønsket om at filme sig selv og sine omgivelser – gik nye veje i udforskningen af forholdet mellem fiktion og virkelighed: Skuespillerne spillede fiktive udgaver af sig selv, og kameraet placeredes konsekvent hos hovedrolleindehaveren, Nicolas Bro. *Offscreen* indbragte Boe adskillige priser i både ind- og udland. I sin seneste film, *Alting bliver godt igen* (2010), søger Boe at lægge sine identitetsfilosofiske refleksioner ind i thrillerens genreformat – tilsyneladende.

Sammen med en lang række af den internationale filmscenes mest fremtrædende instruktørnavne har han desuden bidraget til de to antologifilm *Visions of Europe* (2004) – Boes bidrag, "Europe Does Not Exist", handler om en mand, der ikke kan/vil forlige sig med den engelske udtale af 'Europe' – og *Paris, je t'aime* (2006). Da hele filmen var blevet for lang, kom Boes bidrag om Paris' 15. arrondissement dog ikke med i den endelige film.

For tv har han lavet dels den filosofiske crazy comedy-serie *Kissmeyer Basic* (2001) om en mand, der mister sin identitet, dels et dokumentarisk portræt af den kontroversielle finansmand Klaus Riskær Pedersen, efter at denne havde modtaget en fængselsdom for bedrageri. I en stærkt selvrefleksiv form undersøger *Riskær – Avantgardekapitalisten* (2008) forbindelserne mellem kreative forretningsmetoder og kunst.

Boe og Tine Grew Pfeiffer etablerede i 2003 produktionselskabet Alphaville Pictures Copenhagen.

jeg kom ud med, end jeg havde troet i udgangspunktet.

*Og alligevel er der vel en høj grad af kontinuitet fra dine filmskoleproduktioner til Reconstruction (2003) ...*

– Jeg var havnet i et meget fortænkt Godard/Tarkovskij-univers, men så lavede jeg en weekend-film med penge fra Niels Jensens lille pengetank – vi fik et kamera, et par bånd, lidt lydudstyr og et klipperum. Sammen med Morten og Manuel som hhv. lydmand og fotograf lavede vi *Obsession* (1999), som Mikkel EG klippede. Det frigjorde nogle processer, for hvis blot man

havde den rigtige idé, kunne man lave en novellefilm på tyve minutter med bare to dages optagelser. Dét var afsættet for, at jeg slog ind på en lidt ny vej, som blev til midtvejsfilmen *Virginity* (2000) og afgangsfilm *Anxiety* (2001). Halvvejs inde i filmskolen fandt jeg mit sprog – et udtryk, som jeg syntes, jeg kunne stå ved.

*Men du fortsatte samtidig med at lade dig inspirere af de store mestre. Reconstruction synes f.eks. at stå i en vis gæld til Alain Resnais' I fjor i Marienbad (L'Année dernière à Marienbad, 1961) ...*

– Nu er *I fjor i Marienbad* jo dét store modernistiske filmværk, som alle, der prøver at være modernistiske, på en eller anden måde læner sig opad. Den overliggende meta-fiktionsdel i *Reconstruction* er meget Resnais-inspireret, men den fysiske tilgang til livet og scenerne var i højere grad inspireret af Godard og hans på én gang kærlighedsfulde og respektløse, rock'n'roll-agtige tilgang til filmmediet. Den puls søgte vi meget efter, dengang vi stadig var unge.

*Der er skrevet lærde artikler og universitetsopgaver, som analyserer især Reconstruction ved hjælp af intellektuelle franskmænd som f.eks. Gilles Deleuze, Michel de Certeau og Marc Augé. Betragter du dig selv som en intellektuel instruktør?*

– Jeg betragter publikum som en voksen samtalepartner og bestræber mig på ikke at tale ned til folk. Men jeg opfatter mig selv som en meget emotionel instruktør. I kraft af min interesse for følelsers mekanik har jeg måske nok en intellektuel tilgang til det at virkeliggøre følelser ved hjælp af det mekaniske filmmedie. Men mit håb er, at den kølige tilgang kan fremhæve det emotionelle. Følelserne bliver stærkere, hvis man stiller sig lidt på afstand.

Jeg gik jo ikke frem efter Deleuze og Guattaris *Tusind plateauer*, men mit syn på verden var vel i høj grad inspireret af litteraturteori som f.eks. Stanley Fish og hans tanker om, hvad der konstituerer en social virkelighed. Hvordan skaber vi identitet, hvem er vi, hvordan er vi blevet, som vi er, og hvem tror vi selv, vi er? Mine film er meget optaget af, hvordan vi farer vild i vores egne nærmest labyrintiske projektioner. Det synes jeg i bund og grund er et meget emotionelt tema. Hvad er det, vi forelsker os i? Og hvordan prøver vi at besidde det?

*Alle dine film kredser om forholdet mellem kaos og kontrol – såvel æstetisk som tematisk. I Reconstruction er der bl.a. kontrasten mellem de velordnede, Google map-lignende oversigtsbilleder, og det følelsesmæssige kaos nede på gadeplan ...*

– Nu fandtes Google maps jo ikke dengang, men grundlæggende kan man sige, at det er et spil med fiktionens forsøg på at skabe orden, mening i kaos. Det er for så vidt ufatteligt banalt: Der er ingen mening; vi skaber den selv ved hjælp af forskellige former for fiktioner. Mine karakterer forsøger at skabe sig en historie, hvor de kan finde sig til rette, men historien støder på modstand fra virkeligheden.

*Samtidig er dine film ekstremt urbane. Aldrig tidligere havde man oplevet København, som du fremstiller byen i både Reconstruction og Allegro (2005)...*

– Jeg synes, byen spiller fint sammen med min overordnede interesse i menneskelige relationer. Byen er for mig en væsentlig medspiller i det moderne liv, helt ned på det konkrete niveau, hvor byen er fuld af minder og erindringer om levet liv. Den er stedet, hvor vi skaber vores historier, og den bidrager aktivt til den oplevelse, vi har af vores egne liv. Dertil kommer et kontant økonomisk aspekt: Vi laver lowbudget-film, men prøver at få dem til at se ud af noget ved at bruge byen som gratis medspiller – den giver os *production value* på en nem måde. I øvrigt synes jeg, København er en meget smuk by. Så der er tale om et samspil mellem tematik, praksis og personlig smag.

*Før Reconstruction, i 2002, lavede du filmen Prediction, der udspiller sig i hele fire storbyer: København, Stockholm, Paris og*



Helena Christensen og Ulrich Thomsen i *Allegro* (2005). Foto: Jacob Noel.

*Warszawa. Hvorfor er Prediction aldrig blevet udsendt?*

– Vi havde fået penge til at skrive et manuskript, men i stedet for at skrive skød vi simpelthen filmen. Der opstod så nogle problemer med rettigheder, der skulle cleares, og pludselig blev det et meget stort og ressourcekrævende spil at få den gjort færdig – og i mellemtiden har markedet ændret sig radikalt, så sådan en lille film har fået meget vanskelige betingelser. Jeg håber dog stadig, den kommer ud, for jeg betragter *Prediction* som et smukt lille handicappet barn, jeg holder meget af. En film, hvor Danmarks også i bogstavelig forstand største unge skuespillere, Nicolas Bro, løber og løber fra start til slut. Da han endelig sætter sig ned, er det fordi døden er indtruffet.

*Før Reconstruction lavede du også tv-comedy-serien Kissmeyer Basic (2001) med nogle af landets mest fremtrædende standup-komikere som Mikael Wulff, Frank Hvam og Casper Christensen, og med grafik af Anders Morgenthaler. Komedieformatet kan virke som lidt af en kontrast i forhold til dine spillefilm, men temaet med hovedpersonen, der får frataget alt og skal skabe sin egen historie, er på den anden side meget Boe'sk ...*

– Jeg har altid haft en stor kærlighed til komedien, ikke mindst Woody Allen og Marx Brothers og den traditionelle jødiske humor. Og ja, selv om *Kissmeyer Basic* er comedy, så er det nogle af de samme grundtemaer, der går igen: Hvis man tager alt fra dig, hvem er du så? Hvordan bliver du til noget igen? Eller hvem bliver du så herfra? Det er den romantiske ruin-

æstetik, forfaldets skønhed, men også en leg med den produktivitet, der ligger i katastrofen. Den personlige ruin er selvfølgelig en slags identitetstab, men man kan også bruge den konstruktivt til at vælge nogle nye livsveje, skrive sig selv nogle nye historier, når nu der er blevet sat punktum for den gamle. Selv om man måske ikke oplever det sådan i situationen, ligger der en befrielse i den personlige katastrofe. Det er selvfølgelig en tilgang til livet, der gør, at jeg nogle gange ikke er til så meget støtte for mine venner, hvis de er ulykkelige, fordi jeg begejstres over alle de muligheder, som åbner sig op for dem!

*Du brugte også Mikael Wulff som manuskriptforfatter på Allegro ..*

– Ja, jeg syntes, det kunne være sjovt at bruge hans sprudlende overskridelsestankgang og skæve replik. Vi deler også en forkærlighed for gamle danske lystspil, så *Allegro* startede faktisk som en meget mere traditionel komedie, indtil filmen langsomt blev trukket mere og mere over i mit eget univers.

*I Allegro sporer man referencer til både Tarkovskij, Cocteau, Kubrick, Greenaway, Murnau ...*

– Ja, men forhåbentlig ser man ikke bare filmen som en slags katalog af referencer. Leos Carax, som er en af min ungdoms store helte, sagde engang, at det var fint nok, at folk var opmærksomme på alle referencerne i hans film, men hvis han lod sine karakterer spise en croissant, var det jo ikke nødvendigvis en *hommage* til hans lokale bager. Der er bare et liv omkring en, som man lader sig inspirere af. Og i det liv indgår en masse film, men i sig selv er denne filmkontekst forhåbentlig ikke nød-

vendig, for at filmen fungerer. Da jeg gik i gang med *Allegro*, så jeg den som et møde mellem *Stalker* (Andrei Tarkovskij 1979) og *Gigi* (Vincente Minnelli 1958) – kunne jeg få *Gigis* lystfuldhed til at mødes med *Stalkers* melankolske sci-fi-tristesse?

*I Offscreen (2006) har vi igen en person, der forsøger at skabe orden i sit liv eller kontrollere sine omgivelser, denne gang ved hjælp af et kamera. Oplever du det at lave film som et forsøg på at iscenesætte dig selv og dine omgivelser?*

– At lave film er jo en slags iscenesættelse af ens eget liv. Filmens univers kan pludselig blive lige så aktivt som dit normalunivers. Du hiver f.eks. personer, *gadgets* og ting fra din virkelighed ind i filmens univers, men også den anden vej – du tager noget fra settet, og pludselig står det hjemme i din lejlighed.

I den virkelige verden indskrives vi tilfældighederne i en større historie for at få en retning i livet og give mening til kaoset. Den narrationsproces, vi benytter i vores eget liv, vil jeg gerne gøre opmærksom på og indskrive i det filmiske univers.

Al god fiktion redefinerer hele tiden grænserne mellem fiktion og virkelighed. For mig er det essentielt at lege med de grænser i mit filmiske arbejde. Det er naturligtvis også baggrunden for, at Nicolas Bro og de øvrige medvirkende i *Offscreen* spiller fiktive udgaver af sig selv.

*At lave film er jo også et spørgsmål om at rejse penge, overholde budgetter, produktionsplaner osv. Hvordan har du det med den side af filmarbejdet?*

– Jeg ser i høj grad produktionsarbejdet som en del af den kreative proces. Det er den eneste produktive måde at se det på.

At lave film er en stor maskine – det er ikke noget, du kan lave hjemme ved skrivebordet. Film indgår i en massekultur, hvor der er nogle krav til det, vi laver. Hvis man ikke ser den del af det som en udfordring, en væg, man kan spille bold opad, så bliver det surt, så bliver man en mand med en håbløs sag om den store kunst, som aldrig bliver realiseret. Godard har engang sagt, “Vis mig et budget, og jeg skal give dig et manuskript.” Pengene definerer, hvordan vi spiller spillet. *Offscreen* var besluttet udtænkt i forhold til de meget begrænsede midler, vi havde til rådighed. En af de ting, vi kunne spille med, var at redefinere optageformen. I stedet for at lave en film med seks ugers optagelser valgte vi en anden produktionsform og optog filmen over et år. På den måde kunne vi lade tiden spille med som en markør: årstiderne og vægten, der skifter; håret, der bliver længere og kortere.

At spille med de muligheder og begrænsninger, der ligger i de krav, som følger med pengene, er en helt essentiel del af det at lave film. Film bliver ikke nødvendigvis bedre af store budgetter – jeg opfatter det virkelighedskrav, der ligger i begrænsede midler, som en slags produktive spilleregler. Næsten al kunst bygger jo på en eller anden form for regler. Det kan være regler, man selv har defineret – som i Dogme – eller det kan være regler, der er blevet pålagt en udefra. Det handler om at se, hvad man kan præstere på en ganske bestemt bane med nogle ganske bestemte regler. Det er lidt som i fodbold: Hvis man bare kunne løbe med bolden og sige, at der var mål, hvor man selv ville have det, ville det ikke længere være fodbold.

*Reconstruction er produceret inden for rammerne af Nordisk Films Director's Cut-program, der bl.a. forsøgte at forenkle vejen*

*fra idé til realisering. Synes du, vejen igennem det danske støttesystem kan være lang?*

– Der skal mange pengestrømme til at realisere en film, og vilkårene forandrer sig hele tiden. Med det seneste filmforlig har tv-stationerne fået større indflydelse på dansk film, så nu står vi i en situation, hvor det – i min erfaring – kan gå relativt hurtigt med at få grønt lys fra filminstitutionen. Men problemet er, at det kun er en tredjedel af pengene, resten skal findes hos bl.a. tv-stationerne. Og helt konkret har vi set, at Danmarks Radio i de senere år er løbet tør for penge. Da jeg f.eks. kom med manuskriptet til min seneste film, var jeg en måned for sent på den: DR's pengekasse var tom. Så jeg måtte vente ni måneder, til der var penge igen. Den slags betragter jeg ikke som en kreativ udfordring. Men jeg brugte tiden til at skrive videre på manuskriptet og håber, det blev bedre af det, men lige for tiden er det filmfinansielle system lidt trægt. Det tror jeg, alle kan skrive under på.

Danmarks Radio er jo heller ikke selv glade for at have fået en rolle, hvor de sidder som stopklods og afgør danske spillefilms skæbne. Så det sker, at projekter, der har fået DFI-støtte, strander, når de når tv-stationerne, hvis primære bekymring er seertal.

*Hvad betyder det for dig at have dit eget produktionsselskab?*

– En masse ekstra arbejde, men selvfølgelig også frihed til at bestemme. Jeg går meget ind for, at der er et personligt udtryk fra tema og look til plakat og kommentarspor på dvd'en. Alt, der vedrører filmen, skal gerne have et udtryk, der viser, at vi har gjort os umage. Det kan godt være, at du ikke kan lide det færdige produkt, men

vi har i det mindste gjort os umage for at skabe et helhedsudtryk. Det har jeg bedre kontrol med, når jeg har mit eget produktionssselskab.

*Der er gået tre år siden Offscreen. Hvad har du lavet i mellemtiden, ud over at skrive på manuskriptet til din næste film?*

– *Offscreen* var bl.a. et opgør med den tid og energi og de moralske overvejelser, jeg tidligere havde brugt på at placere kameraet. I *Offscreen* plantede jeg kameraet inde i fiktionen ved at give det til skuespillerne – og tog derved den byrde af mine egne skuldre. Så jeg har brugt tid på at redefinere min rolle eller definere, hvor jeg gerne ville hen nu. Jeg har skrevet omkring 50 manuskripter, i princippet over samme historie, men i mange forskellige varianter for at finde frem til, hvad jeg ville ind til. Desuden har jeg lavet en dokumentarfilm, *Riskær – Avantgardekapitalisten* (2008), om finansmanden Klaus Riskær Pedersen; jeg har haft forskellige konsulentjobs, og vores lille firma har lavet andre ting. Så det har kunnet løbe rundt, men også økonomisk var det på tide igen at lave film.

*Avantgardekapitalisten følger Klaus Riskær Pedersen, mens han afventer en dom for sine kreative forretningsmetoder, men du fremstiller ham som en slags kunstner. Kan business være kunst?*

– Riskær leger med andre folks penge, hvilket rejser nogle moralske spørgsmål, men jeg er uenig i det skel, man i min verden ofte opsætter mellem kunstnere på den ene side og erhvervsfolk på den anden, hvor de sidstnævnte bare er platte købmænd, der kun er ude på at tjene penge. For mig har kunsten og erhvervslivet mange lighedspunkter, og jeg var interesseret i at afsøge

vores fælles fronter i forhold til kreativitet og det at få idéer og eksekvere dem. En ny film er som et nyt produkt: Man ved ikke, om nogen har behov for den.

*Selv om det er en dokumentarfilm, forekommer Avantgardekapitalisten meget Boe'sk: Riskær er på vej i fængsel og er ved at miste sin hidtidige identitet ...*

– For mig var det interessant at se, om jeg kunne lave noget, hvor tv-stationen dels fik opfyldt sit *prime time*-behov, og jeg samtidig kunne beskæftige mig med nogle af de 'finkulturelle' meta-tematikker, som optager mig. Det var spændende at *merge* nogle af mine lyster og smagsløg med en bredere fortælleform.

*Men i modsætning til mange af dine kolleger har du aldrig lavet tv-serier – bortset fra Kissmeyer Basic, der vel dårligt kan betragtes som en vanlig tv-serie ...*

– Nej, tv-serier ville for mig bare være et job, og så kan man bruge sin tid bedre til noget andet. Det at træde ind og rent håndværksmæssigt eksekvere en episode, som en anden har konciperet, er ikke mig. En af lærerne på filmskolen kaldte mig engang op på sit kontor og sagde, "Du kan jo godt, Christoffer, men sådan som du tackler tingene, er der aldrig nogen, der vil give dig en episode af *Taxa*." Nej, sandsynligvis ikke. Jeg har lavet nogle reklamer, men jeg har det svært i det øjeblik, jeg står på et set, og det ikke er min egen lyst, der skal tilfredsstilles, men en eller anden udefineret forbrugers, som har et eller andet udefineret behov for noget.

*Tænker du overhovedet på publikum, når du laver film? Der er dem, der kritiserer dansk film for at være blevet alt for modta-*





Christoffer Boe og Nicolas Bro i *Offscreen* (2006). Foto: Nicolas Bro.

*gerorienteret, men det gælder vel ikke dig ...*

– Det skulle man jo ikke tro, når man ser mine publikumstal! Men grundlæggende tænker man altid på en eller anden idealmotdager, når man laver film. Jeg er bare nødt til at tro, at min egen smag og lyst vil tage filmen et sted hen, hvor den bliver sjov og spændende – og gerne for et stort publikum. Det er så bare ikke sket endnu.

*Du har udtalt, at "kultiveringen af det skæve har trange kår i dansk film". Kan du uddybe dét?*

– Hvis man laver en film, som kun 3.000 ser, er det ingen succes. Sådan er markedsvilkårene, uanset hvor væsentlig filmen måtte være. Filmen er et massemedie, der skal have en økonomi i sig, og folk vil bare ikke se skæve film. Men uden at nævne navne synes jeg, der er mange danske film,

der bare er uinteressante – størsteparten er en hovedløs reproduktion af gamle, forældede former. Og der tror jeg jo inderligt på, at man kan redefinere formen og samtidig bibeholde noget folkeligt.

Der er ind imellem små tidslommer, hvor folk søger det nye og anderledes. Det gælder f.eks. Dogme. Dogme ramte en tidslomme, hvor publikum gik og higede efter et nyt udtryk og nogle nye fortælleformer, og det kunne dansk film tilfredsstillende i kraft af ny teknologi og en erfaring omkring 'den naturlige historie', som f.eks. Mogens Rukov har tæsket ind i en hel generation af danske instruktører. Desværre er det internationale marked for udenlandske film generelt gået ned ad bakke over de sidste fem år. Det er blevet sværere at sælge en dansksproget film i udlandet. Tidligere blev europæiske art film solgt over det meste af verden, med små markedsandele ganske vist, men i det store spil blev det al-

ligevel til noget. Sådan er det ikke længere. Måske det på sigt vil ændre sig med de nye digitale distributionsmodeller ...

*Du har bidraget til et par internationale antologifilm. Har du fået andre internationale tilbud?*

– Jeg tror, alle danske instruktører med en vis succes – kommercielt eller på festivaler – er blevet inviteret til Hollywood, der til stadighed er på udkig efter friskt ungt blod til at lave en eller anden besynderlig film, som alle andre har sagt nej til. Det er jo ikke seriøst. Men jeg har en del samarbejde med franske selskaber, der bl.a. co-producerer min nye film.

*Er din nye film også eksperimenterende?*

– Jeg bruger en grundstruktur, som er beslægtet med thriller-genren, og gennem denne stærke genre-motor håber jeg at kunne skabe et udtryk, som vil appellere til et større publikum, men vi er kun lige begyndt at klippe, så det er svært at sige.

*Trækker du nogensinde på dine kolleger, når du står over for et eller andet problem?*

Jeg startede meget outsider-agtigt. Da jeg kom ind på filmskolen, kendte jeg som nævnt intet til produktionsmiljøet, mens mange af de andre havde erfaringer fra Nimbus eller Zentropa. Nu har jeg lavet film i over ti år, men jeg synes grundlæggende, det er meget fint at have en vis outsider-position. Der skal være et afsæt at spille op imod, og jeg kan godt lide at have

Jens Albinus og Paprika Steen i *Alting bliver godt igen* (2010). Foto: Max Stirner.



dansk film som afsæt for, hvad jeg ikke skal lave. Men når dét er sagt, så er der faktisk andre instruktører, jeg snakker med, og som læser mine manuskripter. Anders Morgenthaler ser f.eks. ofte mine film i råklipversioner. Og Alphaville producerer jo også andre instruktørers film, som jeg ser og kommenterer. Det danske filmmiljø er meget lille, og grundlæggende er det åbent og venligt stemt.

*Hvad betyder det nationale for dig?*

– Ingenting. Man er selvfølgelig helt igennem kodet og kontekstualiseret af sin nationale opvækst, og jeg opererer inden for et nationalt produktionsmiljø, men jeg tror ikke, der er nogen, der har det nationale som udgangspunkt, når de laver film. Tværtimod har nogle af os forhåbentlig mere eller mindre succes med at lave noget, der er ude af kontekst.

*Hvad ser du som de vigtigste forklaringer på, at dansk film pludselig blomstrede op i 1990'erne?*

– Der er tre ting: et godt støttesystem, Mogens Rukov og Lars von Trier. Lars von Trier banede vejen og vendte udlandets opmærksomhed mod Danmark, og samtidig har han skabt et produktionsmiljø, hvor han selv har været aktiv konsulent på masser af produktioner. Desuden stod han

bag dogme-spillereglerne, der har fungeret som fod i hose i forhold til den naturlige historie, som Mogens har agiteret for: Lad os lave noget, der er originalt, væsentligt og personligt, men inden for de dramaturgiske grundfortælleformer.

*Hvor er dansk film om ti år?*

– Det har jeg ingen anelse om. I de seneste ti-femten år er der jo sket en klar professionalisering af vores industri. Hidtil har vi ikke været tilstrækkeligt dygtige rent teknisk. Nu har vi den tekniske standard, men i øjeblikket bruger vi den på lidt hovedløst at reproducere udenlandske genrer. Man kan håbe, at vi om nogle år vil se det personlige udtryk vende tilbage i en professionel standard.

#### **Spillefilm**

- 2003 Reconstruction
- 2005 Allegro
- 2006 Offscreen
- 2010 Alting bliver godt igen

#### **Kortfilm**

- 1999 Obsession
- 2000 Virginité
- 2001 Hr. Boe & Co's Anxiety (afgangsfilm fra Den Danske Filmskole)
- 2004 Europe Does Not Exist (bidrag til antologifilmen *Visions of Europe*)

#### **Tv**

- 2001 Kissmeyer Basic (seks afsnit)
- 2008 Riskær – Avantagekapitalisten (dok.)