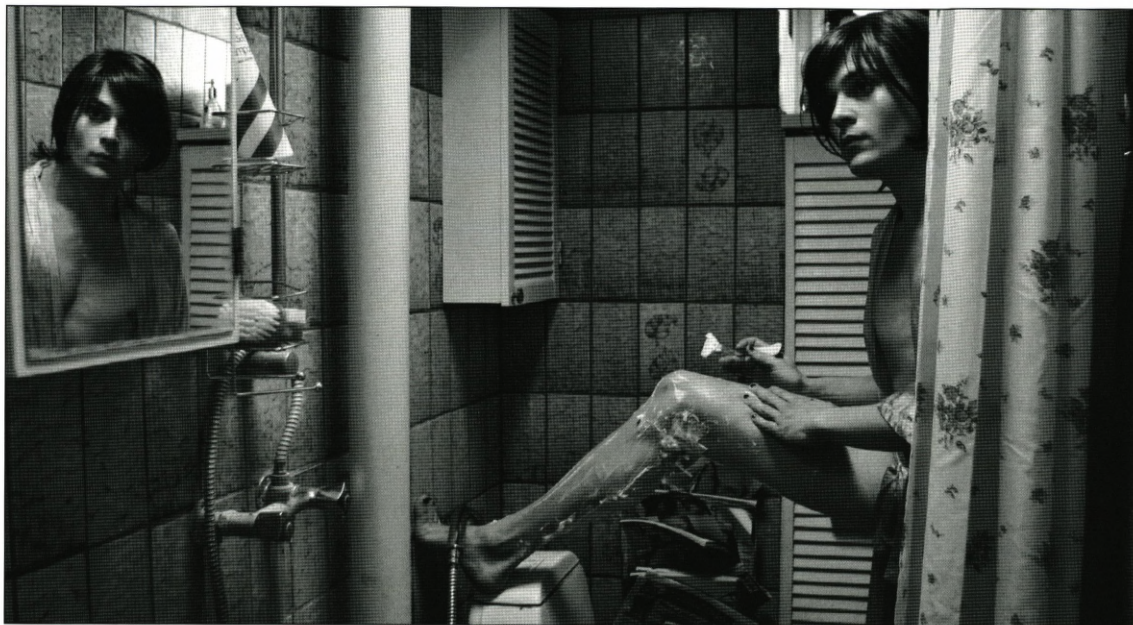




David Dencik i *En soap* (2006). Foto: Lars Wahl.

”Der er noget stift og dødt ved det perfekte”

Pernille Fischer Christensen

Af Mette Hjort

Hvordan vil du beskrive din vej ind i filmverdenen?

– Jeg kommer ikke fra en kunstnerfamilie, overhovedet. Min farfar var røntgenlæge, og det var min far også, og min mor var pædagog. Fra jeg var ti, begyndte jeg faktisk at arbejde på en røntgenklinik. Jeg hjalp med at fremkalde billeder. Med røntgen går det ud på at kigge på billederne og se på detaljerne. Min far elskede at studere verden, og det har jeg arvet fra ham. Når han så på ting, så han mere end andre, og noget andet. Når han så på skyer, så han aldrig bare skyer. Han har lært mig at kigge en ekstra gang. Som barn fik jeg tit at vide, at jeg gloede på nogen eller

noget. Og det gør jeg stadig. Jeg kan falde i staver over små ting.

Min mor var et ret specielt menneske. Hun er tvilling og en ekstremt sky person, men hun elskede at gå i biografen. Som otte-årig sad jeg og så Kurosawa-film i Posthus Teatret. Jeg kan også huske, at jeg så Bertoluccis *1900* (1976), da jeg var meget ung. Min mor var socialist, så hun og jeg så mange film med de værdier – polske film, f.eks., og alle de russiske film, der kom. Hver fredag, hvis der var en ny film af den type, så skulle vi ind og se den.

Jeg gik på en skole, hvor inspektøren tilfældigvis var filmanmelder. Og hans søn, Jakob Stegelmann, arbejdede i filmbranchen

og læste Filmvidenskab på Københavns Universitet. Jakob var tegnefilm-ekspert, og hans far ansatte ham simpelthen for at undervise os i film. Så da jeg var tolv eller tretten, sad jeg og så Pasolinis Jesus-film (*Il Vangelo secondo Matteo*, 1964, *Matthæusevangeliet*) sammen med en professionel fra filmbranchen. Krebs var ellers ikke en særlig kunstnerisk skole; den er nok den mest boglige skole i Danmark. Men jeg var venner med en dreng, hvis forældre var kunstnere. Moderen var skuespiller, og faderen var maler. Den familie åbnede en dør ind til kunstverdenen.

Det tog dog lidt tid, før jeg fandt ud af, at jeg ville være filminstruktør. Jeg skrev digte, dansede og spillede musik. Og så begyndte jeg at læse Kunstshistorie. Jeg var bl.a. i Italien i forbindelse med mine studier og også på en masse andre rejser for at se på kunst. F.eks. rejste jeg til Mexico for at se muralmalernes værker. Men jeg fandt hurtigt ud af, at jeg ikke er akademiker, overhovedet. Jeg følte, at jeg slet ikke kunne passe ind i det akademiske miljø. Den analytiske tilgangsform, som var så vigtig dér, gjorde mig helt ulykkelig. Men tilfældigvis havde min kusine en kæreste, som gik på filmskolen, og så gik det pludselig op for mig, at den fascination, jeg havde for billeder, den kunne jeg måske arbejde videre med igennem film. Jeg kunne måske blive klipper. For så kunne jeg arbejde med billeder og med musik og alt det, som havde betydet så meget for mig. Min kusines kæreste fik mig med i sådan nogle filmskoleproduktioner. Han sagde, "Du kan bare blive scripter. Så er du tæt på instruktørerne." Og det var så det, der skete. Jeg har været frivillig på jeg ved ikke hvor mange filmskoleproduktioner.

En dag kom min mor så hjem og sagde, at hun havde mødt en, der hed Jesper Jargil, som var filminstruktør. Hun havde sagt til

ham, at hendes datter var optaget af film, og så havde han været sød og sagt, at jeg bare kunne ringe til ham. Så det gjorde jeg. Da vi mødtes, tror jeg, han tænkte, "fed tøs." Han sagde, "Ved du hvad? En af mine bedste venner er klipper – jeg ringer til ham." Så gik der vist en dag, og så ringede Jesper til mig og sagde, "Du skal bare ringe til Tómas Gislason. Han har lavet det og det og det." Jeg anede ikke, hvem han var, og slet ikke, at han var Danmarks stjerneklipper. Der var en stor krise i Tómas' liv på det tidspunkt i forbindelse med en skilsmisse, og jeg tror, han havde rigtig meget brug for, at der var en eller anden ved siden af ham. Så jeg fik lov til at være der, mens han arbejdede. Han forventede, at jeg var stille, men hvis han stillede mig et spørgsmål, forventede han et svar, som viste, at jeg havde fulgt med.

Mødet med Tómas var meget vigtigt for mig. Tómas havde på det tidspunkt arbejdet sammen med Trier i mange år og havde været med til at udvikle hele Triers visuelle stil. Han havde desuden været med til udvikle den idé, at man som filminstruktør ikke så meget skulle tage udgangspunkt i et manuskript som i en stærk lyst til at undersøge filmmediets formmæssige potentiale, en lyst til at undersøge noget filmisk.

Jeg var også begyndt at komme på Filmværkstedet i København. Og dér mødte jeg en gammel gymnasiekammerat, der lige var kommet hjem fra New York, hvor hun havde gået på NYU. Hun var simpelthen kommet hjem til Danmark med en lille sort/hvid Super 8-film i tasken. Det var en kæmpe øjenåbner for mig, at man kunne lave noget, som havde en filmisk æstetik, med et så lille bitte kamera, og uden at man skulle bruge en masse penge. Med Super 8-kameraer kan man producere billeder med kraft i, hvilket ikke er tilfældet med video, som aldrig rigtigt havde sagt mig noget. Så mens

jeg var assistent for Tómas, begyndte jeg at skrive nogle små manuskripter. Faktisk var det mere skudlister end egentlige manuskripter, og de var allesammen meget Tarkovskij-agtige, mere suggestive end narrative, og meget inspireret af det billed-univers, som Tómas og Lars havde lavet. Jeg begyndte at vise mine små ting til folk på Filmværkstedet, og jeg fik så mulighed for at lave *Honda, Honda, Poesie Album* og *Pigen som var søster*.

Filmværkstedet gjorde det muligt for dig at lave Poesie Album og de fire hypnogram-film, som fik dig igennem det egentlige nåle-øje og ind på Den Danske Filmskole. Hvordan husker du din tid på Filmværkstedet?
 – Jeg var der i begyndelsen af 90'erne, og det var et fantastisk sted dengang, fordi det var så anarkistisk. På en måde var det også et helt vildt nepotistisk sted, for

det drejede sig om, at der var nogen, som kendte nogen, der lavede noget spændende. Men den måde at gøre tingene på betød, at mennesker, som ikke var særlig gode til at formulere deres projekter, inklusive mig selv, alligevel kunne bruge værkstedet. Vi fik lov til at lave de mærkeligste ting og fik bare en enorm frihed. Det var virkelig et værksted, hvor vi eksperimenterede med film som kunstform, og når der var noget, der ikke lykkedes, så prøvede vi bare noget andet. Jeg boede der nærmest, og vi sov der tit. Sådan var det faktisk også på filmskolen. Vi arbejdede simpelthen dag og nat.

Det var i 1995, du kom ind på Den Danske Filmskole, der betragtes som en af verdens bedste. Hvad var det vigtigste ved de fire år, du gik der?

Pernille Fischer Christensen (f. 1969). Uddannet som instruktør fra Den Danske Filmskole i 1999. Før og i løbet af tiden på filmskolen lavede hun en række kortfilm med støtte fra Det Danske Filmværksted i København. Med deres Super 8-billeder overført til video er de såkaldte 'Hypnogramfilm' (1994-96) visuelt pirrende undersøgelser af sindstilstande mellem vågenhed og søvn. I *Poesie Album* (1994), der er struktureret som en ung piges dagbog, bruger Christensen en blanding af 16mm billeder, Super 8-billeder, sort/hvid, farve og animation for at engagere tilskueren i en række let antydede refleksioner. Hendes afgangsfilm, *Indien* (1999), der blev til i forlængelse af *Ramone*, en kortfilm produceret i forbindelse med en af en række filmskoleopgaver, skildrer en kvinde på randen af et nervesammenbrud. I *Habibt min elskede* (2002) tilsidesatte Christensen sin interesse for filmbilledets stoflighed og fortalte en meget ligefrem historie om de problemer, der opstår, da en ung muslimsk indvandrerinde bliver gravid med sin danske kæreste.

Christensens første spillefilm, low-budget filmen *En Soap* (2006), var en af de første film, der blev til i kraft af Det Danske Filminstituts New Danish Screen-støtteordning. Christensen skrev manuskriptet til filmen om den ret brutale Charlotte (Trine Dyrholm) og den følsomme transvestit Veronica (David Dencik) i samarbejde med manuskriptforfatteren Kim Fupz Aakeson. *En Soap* vandt både en Sølvbjørn og prisen for bedste debutfilm ved filmfestivalen i Berlin. Christensen fortsatte sit samarbejde med Aakeson og Dyrholm i sin anden spillefilm, *Dansen* (2008) – om en ung kvinde (Dyrholm), der konfronteres med sin kærestes (Anders W. Berthelsen) voldelige fortid. Aakeson har også været med til at skrive manuskriptet til hendes seneste film, den delvist selvbiografiske *En familie* (2010).

Pernille Fischer Christensens film vidner om et dybt engagement i film som kunst og om en opfattelse af film som en tankevækkende måde at undersøge de realiteter, der præger menneskets eksistens. Hun er en af en række danske filminstruktører, for hvem research – i form af reel kontakt med virkelige miljøer – er en uløselig del af historie- og manuskriptudviklingsprocessen.



Stine Fischer Christensen i *Poesie Album* (1994).

– Jeg er faktisk meget heldig, for jeg har gået på både den 'gamle' og den 'nye' filmskole. Jeg tilhørte den årgang, som flyttede fra Christianshavn til Holmen. Den skole, jeg kom ind på, lignede egentlig Filmværkstedet ret meget. Det var et anarkistisk og lidt rodet sted, og i starten var det svært at forstå, hvad det hele gik ud på, og hvad satan der foregik. Og så var skolen fuld af store personligheder, som fyldte enormt meget, og hvis undervisning – og her tænker jeg især på Mogens Rukov – nogle gange var forståelig, men absolut ikke altid. Noget af undervisningen var ekstremt abstrakt og dybt filosofisk, og på et niveau, hvor man slet ikke kunne være med.

Mit problem var, at jeg var meget optaget af billeder, hvorimod undervisningen vægtede historier, og hvordan man strukturerede dem. Jeg oplevede det som meget fremmedgørende og meget chokerende, og

somme tider i dramaturgitimerne følte jeg mig sat tilbage til matematikundervisningen i skolen. Jeg følte mig tit udenfor og havde en oplevelse af, at der var nogen, der ville have mig til at lave ting, som jeg ikke rigtigt kunne forstå. *Plot point*-konceptet og de dér elementære dramaturgiske principper forstod jeg først mange år senere, da manuskriptforfatteren Kim Leona forklarede mig dem, mens vi sad og skrev et manuskript sammen. Selv om manuskriptet ikke blev til noget, så lærte jeg igennem samarbejdet med hende de ting, som jeg ikke havde forstået, mens jeg gik på filmskolen.

Men filmskolen var også fantastisk. Jeg fik lov til at eksperimentere med alt muligt. Jeg lavede 3D-film, og jeg arbejdede med slow motion, alle mulige former for slow motion. Jeg var en af de første herhjemme, som arbejdede med ENR, en kemisk proces, som bruges i behandlingen af film.

Trine Dyrholm i *Dansen* (2008). Foto: Christian Geisnæs.

Lone Scherfig var også en meget vigtig del af min filmskoleoplevelse. Lone havde fået et barn og havde brug for, at der var mere ro på i en periode, så hun havde sagt ja til at være lærer på skolen. Hun var der i omkring to år og var bl.a. med til at tage mig ind på skolen. Hun var en totalt dynamisk kraft, der stillede sig selv helt elementære spørgsmål som f.eks., "Hvad skal en instruktør vide?", "Hvad bør instruktørerne kunne, når de går ud af skolen?" Og så fandt hun ud af at levere den undervisning, der var behov for. Hun mente, det var vigtigt, at vi lærte at arbejde med skuespillere, så hun gik til Skuespillerforbundet og fik lavet en ordning, som gjorde, at vi kom til at arbejde med professionelle skuespillere på vores filmskoleproduktioner. Efter at have gået på filmskolen i tre uger stod jeg med nogle scener fra Ingmar Bergmans *Scener fra et ægteskab* (*Scener ur et äktenskap*, 1973) i

hænderne, og over for Søren Pilmark og Ann Eleonora Jørgensen, som jeg skulle instruere. Jeg anede intet om instruktion, så Søren Pilmark instruerede bare sig selv. Det er egentlig ret svært at lære, hvordan man arbejder med skuespillere. Man står over for nogle andre mennesker, og det er meningen, at man skal kunne fortælle dem, hvad de skal lave. Og samtidig vil man ikke have, at det ser ud, som om de har fået at vide, hvad de skulle gøre. Alle kigger hen på en og vil have råd og svar. Alle på mit hold brød sammen over det på et eller andet tidspunkt. Jeg husker en situation med Ole Lemmeke, hvor det endte med, at han fortalte instruktørerne, hvad de skulle gøre, og ikke omvendt. Det blev så anspændt, at han til sidst måtte gå.

Gert Fredholm er en anden instruktør, som gjorde meget for, at vi skulle få de muligheder, han syntes, vi burde have. Han

organiserede bl.a. en tur til New York, hvor vi skulle arbejde med skuespillere fra Actors Studio. Det var også en meget traumatisk oplevelse. Jeg kunne slet ikke klare det, så jeg forlod simpelthen skuespillerne og vandrede såret og rasende ned ad 44th Street.

En anden vigtig ting, der skete, mens jeg gik på filmskolen, var, at jeg mødte Trine Dyrholm. På det tidspunkt var hun med i *Taxa*. Hun havde endnu ikke lavet noget af alt det, vi kender hende for i dag, og var stadig meget den Trine, der optrådte i Melodi Grand Prix som fjorten-årig. Jeg fulgte ikke med i *Taxa*, men på et tidspunkt var jeg hjemme hos min mor, hvor fjernsynet kørte, og der var så pludselig et billede af Trine, der kom op af vandet, uden sminke og med helt tilbagestrøget, vådt hår. Jeg tænkte bare, "Hende der!" Så næste dag ringede jeg til hende, for jeg skulle lave, hvad de på skolen kalder en 'penneprov'. Det var sådan, vi kom til at arbejde sammen.

*Der er blevet talt en del om de der penneprov-
ver, fordi de hævdes at have været med til at
inspirere til Dogme 95. Hvad er en penne-
prøve helt præcist?*

– Det er en lille filmisk opgave med elementære parametre – regler og begrænsninger – som defineres af læreren på forhånd. Det kan f.eks. være, at man får én optage-dag, tre ruller film, to dage til at lave lyd og otte timer til at optage i. Man skal lave seks eller syv af de her penneprov i løbet af uddannelsen.

*Og den film, du lavede med Trine Dyrholm,
var Ramone?*

– Ja. Mødet med Trine var virkelig meget vigtigt for mig. For i starten, da jeg begyndte at arbejde med hende, havde jeg igen en fornemmelse af, at der var en eller anden kode, jeg skulle knække for at finde ud af,

hvordan jeg skulle instruere hende. Men Trine hjalp mig til at få tillid til min egen måde at gøre tingene på, til min tilgang til filmmidiet som et ekspressivt sprog. Hun accepterede simpelthen, at mit sprog ikke nødvendigvis var som de andres. Og hun understøttede mig meget i forhold til det, at jeg gerne ville bruge mediet på en visuel måde. Jeg tror nok, at Trine også ville sige, at hun har lært noget af mig. Min tendens til at kigge lidt nærmere på tingene, til gerne at ville undersøge dem og betragte dem med en vis undren – jeg tror, at det alt sammen har påvirket Trine som skuespiller. Trine er en fantastisk skuespiller, og jeg synes, hun spiller rigtig godt i både *En Soap* (2006) og *Dansen* (2009).

Som støtteordning lægger New Danish Screen vægt på nye talenter, risikotagning og innovation. Hvad har New Danish Screen betydet for dig?

– Min afgangsfilm, *Indien* (1999), var ret speciel i forhold til de film, som de andre instruktører fra min årgang lavede. Den var alt andet end mainstream-agtig. Nu om dage taler filmskolen meget om, hvordan den er en kunstske, men da jeg gik der, blev der sagt helt andre ting. Dengang var skolen meget brancheorienteret. Og jeg tror, at jeg for *Indien* fik min årgangs dårligste evaluering. Der var to lærere, der forsvarede den, men de andre syntes bare, den var mærkelig og ikke særlig god. Så jeg var meget deprimeret, da jeg gik ud af filmskolen, og virkelig i krise. Jeg gik meget og tænkte over, hvordan jeg bare ikke passede ind i Danmark. Men så var jeg så heldig, at *Indien* kom først til Cannes og derefter på alle mulige andre festivaler, hvor den vandt en lang række priser. Cannes var ekstremt vigtig, for festivalen gav mig håb på brystet igen og viste mig, at der var en helt anden måde at

diskutere film på derude.

Jeg begyndte at tænke meget mere strategisk i forhold til min fremtid i Danmark. Jeg besluttede, at jeg blev nødt til at lave en novellefilm med en helt tydelig historie. Så jeg lavede *Habibti min elskede* (2002), og den var jeg også heldig med, for den vandt en Robert. På det tidspunkt begyndte jeg at tænke, at jeg måske nok alligevel kunne være filminstruktør i Danmark, og at jeg ikke behøvede at tænke så meget på at flygte ud af landet. Jeg begyndte at arbejde på et manuskript sammen med Kim Leona, der havde skrevet manuskriptet til *Bænken* (Per Fly 2000), og Vinca Wiedemann fra DFI var konsulent. Det var en sindssygt spændende proces for mig, men projektet blev ikke til noget. Vinca holdt op som konsulent og blev kunstnerisk leder af New Danish Screen, og den nye konsulent brød sig ikke om projektet. Dertil kom, at Kim Leona lige pludselig fik en kræftdiagnose. Det var alt sammen meget voldsomt, men det var også voldsomt, at det ikke skulle blive til noget.

Til sidst fik Vinca den idé, at filmen kunne laves med støtte fra New Danish Screen. På det tidspunkt kunne New Danish Screen kun give støtte på op til 3,8 millioner kroner eller deromkring. Den film, vi havde arbejdet på, var en road movie og ville have kostet meget, meget mere at lave. Men i mellemtiden havde jeg fået en email fra Kim Fupz Aakeson, der ville høre, om vi kunne lave noget sammen. Min første reaktion var, at det interesserede mig overhovedet ikke. Jeg havde set *Den eneste ene* (Susanne Bier 1999), mens jeg gik på filmskolen, og jeg syntes, Fupz var alt for mainstream. Men der var dels Vinca, som opfordrede mig til at komme med noget andet, dels den email fra Fupz, så til sidst besluttede jeg at udarbejde et koncept til en film, der kunne laves for de 3,8 millioner, som jeg håbede at få fra New Danish Screen, forudsat at jeg kunne

finde en producer. Jeg ville simpelthen mærke efter, hvad det gode stof i den gamle film var, og tage det med mig. Så jeg skrev til Fupz, at hvis han havde lyst til at lave den billigste film overhovedet, så ville jeg gerne arbejde sammen med ham.

Vi forestillede os, at der skulle være to karakterer med hver sin lejlighed, og at de skulle gå ind og ud hos hinanden. Fupz foreslog så, at vi skulle bygge det op som en tv-soap, og dét gav enormt meget, for pludselig var der en hel tradition at gå i dialog med. Vi besluttede også, at hvis Veronica var en kvinde i en mandekrop, så var Charlotte en mand i en kvindekrop. Trine (Dyrholm) og David (Dencik) fik ikke noget manuskript fra starten. Vi lavede en masse improvisationsarbejde med dem i to uger, hvorefter Fupz og jeg skrev manuskriptet færdigt, og først derefter fik spillerne det. Historien var der, men igennem improvisationsarbejdet kunne vi analysere og undersøge den. Jeg er enormt grundig med mine manuskripter.

En soap (2006) er en af de allerførste New Danish Screen-film. Hvordan kom Nimbus til at producere den?

– Det var kompliceret. Jeg talte med alle mulige producenter, og der var ingen, som ville have noget med den film at gøre. Jeg mener, jeg kom med en film, som var en kærlighedshistorie mellem en kvinde og en tranvestit, der ønsker at blive opereret. Reaktionen sådan et sted som Nordisk var, ”Pernille, find på noget andet!” Generelt oplevede jeg, at producenterne var meget skeptiske over for hele New Danish Screen set-uppet. Ordningen blev da også revideret, da det gik op for Det Danske Filminstitut, at der simpelthen var for få støttekroner. Nå, men jeg gik tilbage til Vinca og fortalte hende om alle dem, der havde sagt nej.



Trine Dyrholm og David Dencik i *En soap* (2006). Foto: Lars Wahl.

Vinca fortalte så, at hendes mor havde været kæreste med en trans, og at hun syntes, min idé var helt vildt god. Så hun besluttede sig for lige at ringe til Henning Camre, som var direktør for filminstituttet på det tidspunkt. Jeg hørte ikke samtalen, men efter at hun havde talt med ham, gav Vinca mig et *letter of intent* med et løfte om 200.000 kroner til hele udviklingsforløbet.

Så jeg gik tilbage til Nimbus med mit *letter of intent* og sagde, at jeg syntes, det ville være dejligt, hvis de ville være med til at producere min film. Jeg understregede også, at hvis selskaber som Nimbus ikke støtter de nye instruktører fra filmskolen, så er der ingen af os, der har en chance for nogensinde at lave en spillefilm. Filmskolen sender seks nye instruktører ud i verden hvert andet år. Og når man tager i betragtning, hvor mange dygtige instruktører der er i Danmark, og desuden medregner alle de skuespillere, der også gerne vil instruere, så kan man hurtigt

se, at det ikke er let. Men jeg havde jo den her idé til en film, som var rigtig, rigtig billig at lave, og jeg havde mit *letter of intent* fra Vinca, så det endte med, at Nimbus godt ville være med.

Det er meningen, at lederen af New Danish Screen skal fungere som instruktørens sarringspartner. Det lyder, som om Vinca faktisk var meget involveret i udviklingen af En Soap ...

– Ja, det var hun. Og hun skal producere min næste film sammen med Sisse Graum Jørgensen fra Zentropa. Så hun er blevet sammen med mig, eller vi er blevet sammen! Jeg sætter simpelthen så stor pris på de samtaler, vi har, og på alle de spørgsmål, vi på den ene eller den anden måde kan få rejst sammen. I mit tilfælde har Vinca virkelig fungeret som en kreativ producer. Hun læser manuskriptet meget, meget grundigt,



En familie (2010). Foto: Rolf Konow.

og så diskuterer vi det fra alle mulige vinkler, også hvad angår visuel stil og formen i øvrigt.

Nimbus producerede din første spillefilm, og Zentropa producerede Dansen (2009). Hvad er forskellen på at arbejde med det ene frem for det andet selskab?

– Jeg holdt rigtig meget af at arbejde med Nimbus – især nød jeg samarbejdet med Lars Bredo Rahbek. Men Nimbus er et lille selskab, som har haft det svært økonomisk de sidste par år. Så de har ikke rigtigt ressourcer til at støtte en ud over den støtte, man selv kan skaffe, for nu at sige det diplomatisk. Fordelen ved at arbejde for et meget større selskab er, at du bliver støttet meget

mere. De kan hjælpe dig med assistenter, med at få styr på din privatøkonomi, osv. Fordi det ikke gik så godt på Nimbus, var der en tendens til, at der var mere angst. Og det er noget møg at arbejde i sådan et miljø.

På Zentropa er der en meget anderledes jargon, som man også lige skal trække vejret over en gang imellem, fordi det godt af og til kan blive noget højroset og udiplomatisk. Men der er også en fandenivoldskhed, som jeg virkelig godt kan lide. Der er ikke noget, der bare *er* på den eller den måde. På Zentropa råder en anarkisme, som jeg har det rigtig godt med. Man skal kæmpe for sine idéer, men hvis man gør det, så får man også lov til at vise, hvad de er værd. Jeg er aldrig blevet mødt med et nej på Zentropa. Meta Louise Foldager, som var producer

på *Dansen*, var vidunderlig at arbejde med. Hun er meget instruktørens ven, og hun er stædig og energisk og en rigtig god læser. Jeg arbejder på et andet projekt sammen med hende, hvor billedkunstnere og instruktører arbejder sammen i par, fem par i det hele. Vi laver det igennem New Danish Screen, og de instruktører, der deltager, er Lone Scherfig, Martin de Thurah, Dagur Kári, Christoffer Boe og mig.

At dømme efter credits på dine film er research et vigtigt element i din filmpraksis. Hvilken form tager din research?

– Jeg laver enormt meget research. Jeg har lavet masser af research til min næste film, selv om den er baseret på selvbiografisk materiale. Historien foregår i en bagerfamilie, og jeg kommer ikke fra en bagerfamilie, men nu ved jeg simpelthen alt om brød, gær og dej. Jeg har lavet meget research, ikke alene om brød, men også om forskellige teologiske emner. Jeg begynder med en idé, og så læser jeg så meget som muligt. Når jeg så føler, at jeg har en grundviden om emnet, begynder jeg at kontakte folk og arrangere møder med dem. Til *En Soap* mødtes jeg med en masse transseksuelle. Især tilbragte jeg meget tid sammen med en mand, som stod over for at få en operation, og vi blev gode venner. Min metode er at definere mit materiale, at lære noget om det, og så at tage det, jeg har lært, ud i verden, så det, jeg mener at vide, bliver konfronteret med noget virkelighed. Og når min viden sådan bliver afprøvet, begynder jeg nødvendigvis at stille nogle nye spørgsmål og at kigge på mit materiale fra nye vinkler. Der er vigtigt for mig, at mine film er forbundet med eller funderet i en fysisk eksisterende virkelighed, at tingene faktisk *er*, som de er i mine film. Det betyder meget for mig at vide, at det, jeg viser på lærredet, ikke bare er noget, jeg har

inde i hovedet. Og den metode bruger jeg også over for spillerne, som også er involveret i research-processen. David (Dencik) lavede meget research til rollen som Veronica. Publikum tror måske, at en film som *En Soap* er meget poetisk og løsrevet fra det virkelige liv, men det er den altså ikke.

Et andet centralt element i din tænkning om filmpraksis er den idé, at man kan få meget ud af lidt. Kan du sige lidt om dét?

– Noget af det tragiske ved at være filminstruktør er, at det koster så mange penge at lave film. Penge er altid et emne, og det er en kæmpe hæmsko. Folk siger somme tider til mig, at jeg er heldig, fordi jeg laver lige nøjagtigt det, jeg har lyst til – hvortil jeg svarer, "Nej, det gør jeg da ikke." Grunden til, at jeg ikke gør det, er de pengemæssige overvejelser, der altid kommer til at stå i vejen. Men sagen er, at jo billigere filmen er, jo større er ens chancer for at lave det, man gerne vil. Så det der med at begrænse udgifterne har høj prioritet for mig, altid. Men der er også et asketisk aspekt. Jeg bryder mig virkelig ikke om fråds. Det er ikke, fordi jeg synes, at ting absolut ikke må være dyre, men de skal være tænkt igennem, så udgifterne kan forsvares.

Den idé, at man kan vælge at lave 'fej' – forstået som en række bevidste afvigelser fra gængse normer – når man laver en film, har også været et grundprincip for dig. Det var f.eks. noget, man talte om i forbindelse med Indien ...

– Jeg er på mange måder meget perfektionistisk, men samtidig hader jeg ting, der ser for perfekte ud. I det hele taget. Ikke kun i forhold til film. Jeg kan godt lide, når der er en fornemmelse af balance, men der er noget stift og dødt ved det perfekte. Perfekt

kan jo være mange ting. Men jeg leder altid efter det lille tegn på liv. Jeg elsker det, der er tegnet i hånden, og som har et udtryk, der vidner om, at det kommer fra et menneske. Det er derfor, jeg holder så meget af Super 8-kameraer. De producerer billeder, der har de egenskaber, jeg går efter – billeder, der ikke lugter af penge, men er præget af et menneskes nærvær. Jeg vil have, at mine film skal have de der elementer, stofligheden, det der liv. Ja, *Indien* var mit lille oprør mod filmskolen. Idéen var at gøre så meget 'forkert' som overhovedet muligt, og på en konfronterende måde.

Du har udviklet et stærkt samarbejde med klipperen Åse Mossberg, som har klippet både Habibti, En Soap og Dansen ...

– Ja, hun er sindssygt vigtig for mit arbejde. Vi har ikke gået på filmskolen sammen, men jeg lærte hende at kende igennem skolens netværk. Hun er oprindelig svensk, men besluttede sig for at blive i Danmark, da hun gik ud af filmskolen. Hun var med til at klippe Lars von Triers *Antichrist* (2009), og det er let at forstå, hvorfor han valgte hende. Hun er helt utroligt musikalsk, men hendes talent hænger også sammen med hendes menneskelige kvaliteter. Hun er et meget rummeligt menneske, og så er hun ekstremt solidarisk i forhold til spillerne. Hun prøver simpelthen altid at optimere deres præstationer igennem klipningen. Og hun giver aldrig op. Hun er utroligt stædig og også meget klog.

Du har arbejdet sammen med en del svenske komponister: med Adam Nordén på Dansen, med Magnus Jarlbo og Sebastian Öberg på En Soap, og med sidstnævnte tillige på Habibti. Hvorfor foretrækker du svenske komponister?

– Danmark er et meget lille land, og kunstmiljøet er derfor også meget lille. I et lille miljø er der nødvendigvis kun et begrænset antal talenter, og jeg oplever, at der er en tendens til, at alle vil bruge dem, der skiller sig ud som rigtig gode. I løbet af ingen tid lyder alting ens, fordi det er de samme to eller tre komponister, der står for det meste af musikken. Sverige ligger lige på den anden side af Sundet, og de har rigtig mange talenter der, så hvorfor ikke bruge det miljø? Jeg har på fornemmelsen, at der er andre, der også er begyndt at gøre det.

Musikken er enormt vigtig for mig. Jeg spillede forskellige instrumenter som barn, jeg samler på musik, og jeg bruger meget tid på at lytte til musik. Jeg holder også rigtig meget af at arbejde sammen med musikere – det dér med at få formet musikken, indspillet den og klippet den. På *En Soap* arbejdede vi egentlig med et tema. Den musik, man hører i fjernsyns-soapen, er det omvendte af det tema, som forbinder de forskellige dele af filmen, kapitlerne så at sige. Musikken i fjernsyns-soapen er candyfloss-agtig, hvorimod den musik, der bruges i kapitelskiftene, er mere sober, mere behersket. Inde i filmen bruger vi det samme tema, men på en meget mere svævende måde, for simpelthen at give en vis stemning. Og de tre variationer over et tema bliver så ført sammen i slutscenen, hvor de smelter sammen til ét stykke musik.

Nan Goldins fotografier var en vigtig inspirationskilde for En Soap. Hvad er det ved hendes billeder, du holder af?

– Jeg lader mig altid inspirere af malerier og fotografier, og jeg kunne nævne så mange forskellige mennesker, der har været vigtige på forskellige tidspunkter i mit arbejde med film. Men Nan Goldins *I'll Be Your Mirror* har været specielt vigtig. Den bog er jeg

vendt tilbage til igen og igen. Hun er simpelthen maestroen, hvad angår det dér med at få noget ud af ingenting. Jeg elsker hendes måde at frame på og den måde, hvorpå hun kan få sine stærkt komponerede billeder til at ende med at have noget *snapshot*-agtigt over sig. Jeg er fascineret af den måde, hvorpå hun anbringer mennesker i et specifikt rum. De er ofte placeret, så der er en væg bag ved dem, og så er der en lille bitte detalje i billedet, som gør, at fortællingen bliver kolossal. En anden ting, der fascinerer mig ved hendes arbejde, er det 'nu', som præger hendes billeder – følelsen af, at hun var til stede og var vidne til noget. Når jeg taler med mine fotografer, siger jeg tit, at jeg vil have, at filmen skal se ud, som om vi er vidner til noget, der er ved at ske uafhængigt af os. Vi skal med andre ord ikke filme det som noget, vi først iscenesatte og så filmede. Der skal være den der fornemmelse af at filme noget, som er ved at udfolde sig, og som vi på en eller anden måde har fået lov til at iagttage.

Du har været involveret, som mentor, i dvoted.net, det pan-nordiske, internet-baserede initiativ, som støttes af Nordisk Råd og de nordiske filminstitutter. Idéen var, at håbefulde unge nordiske filminstruktører skulle have let adgang til professionel rådgivning. Fik du mange henvendelser fra folk, der bad om råd, mens du var mentor på dvoted.net?

– Jeg deltog i dvoted.net et år, og ja, der var alle mulige henvendelser og spørgsmål. Nogle spørger måske om arbejdet med skuespillerne og beder f.eks. om gode råd til, hvordan man kan få skuespillere til at være

rigtig gode foran kameraet. Eller der kan være én, der er kommet i tvivl om en historie, om den er værd at fortælle eller hænger ordentligt sammen. Jeg kan huske, at jeg blev spurgt om lyd i forhold til billedet og om, hvordan jeg arbejder med musik i film. Jeg fik også henvendelser af mere personlig art, som f.eks., ”Jeg er tyve år gammel, og jeg vil rigtig gerne være filminstruktør, men jeg synes, det er svært at finde min vej.”

Kan du sige et par afsluttende ord om den film, du nævnte, som handler om en bagerfamilie?

– *En familie* er meget anderledes end de to andre spillefilm, jeg har lavet. Med *En Soap* og *Dansen*, men også *Habibti*, var idéen at være meget nysgerrig omkring et andet og lidt fjernt miljø. Min tredje spillefilm er som sagt baseret på selvbiografisk stof. Den handler om en familie og om, hvad der sker, da faderen bliver alvorligt syg og får at vide, at han skal dø. Den handler om, hvordan det alt sammen river op i en gammel skilsmisse og om, hvad der sker med forskellige familierelationer. Det er også en far/datterhistorie.

Spillefilm

2006	En Soap
2009	Dansen
2010	En familie

Kortfilm

1994	Poesie Album
1994-96	Hypnogramfilm (Honda, Honda; Sandsagn; Rimhinde; Pigen som var søster)
1999	Indien
2002	Habibti min elskede