



Jesper Asholt og Jannik Lorenzen i *Kunsten at græde i kor* (2007). Framegrab.

”At lave film, der ligner en selv”

Peter Schønau Fog

Af Eva Jørholt

Har du altid villet lave film?

– Jeg voksede op i Sønderho på Fanø. Uden for sæsonen var det et ret kedeligt sted med rig mulighed for at lade tankerne vandre under den høje himmel. Som barn gik jeg rundt med mange billeder inde i hovedet og var altid meget begejstret for at iscenesætte ting. Jeg var sådan en, der optrådte til børnefødselsdage med Mester Jakel-teater og trylleri. Da mine to brødre og jeg som vistnok de første på Fanø fik en computer,

blev jeg meget optaget af at programmere og lave computerspil, for det var jo også sådan en verden, man gik ind i, og i mit univers kunne de få pixels, en skærm dengang havde at byde på, blive til meget mere end det, det konkret var.

Da vi kunne komme i erhvervspraktik i 9. klasse, ville jeg egentlig godt have været i praktik som rockstjerne, men det var der jo ikke rigtigt mulighed for. I stedet var jeg en uge på Video Vest, som lavede tv for TV Syd. Det var helt fantastisk, og der var en

fotograf, der rådede mig til at søge ind på filmskolen, hvis jeg ville noget med levende billeder. Nogen tid efter lånte min far et vhs-kamera på sit arbejde, og jeg begyndte så at lave blodige og hårdkogte storbyfilm imellem Sønderhos idylliske stråttækte huse. Alle byens unger var enormt begejstrede for mine film, og det var måske den succesoplevelse, der gjorde, at jeg fortsatte med at lave film, da jeg kom i gymnasiet i Esbjerg. Sammen med en kammerat lavede jeg bl.a. en 30 minutters sag, som vandt en andenpræmie i en konkurrence, men på en eller anden måde var det helt vanvittigt at tro, at man skulle kunne komme til at lave film for alvor, når man kommer fra Fanø.

Hvad så du af film i din barndom? Er der en biograf i Sønderho?

– Nej, ikke i Sønderho. Der er en i Nordby, men busserne til Sønderho passede som regel ikke, så man kunne ikke komme hjem om aftenen. Jeg havde derfor egentlig ikke set så mange film, da jeg selv begyndte at rode med det. Det var mere en slags fantasifuld leg, som udviklede sig. Men da jeg kom i gymnasiet, så jeg alle de film, jeg kunne komme i nærheden af. Samtidig var jeg meget optaget af filosofi, så det var især de indholdsinteressante film, der optog mig. På Esbjerg Bibliotek var der engang en dobbeltforestilling med *Jeanne d'Arc* (Carl Th. Dreyer 1928) og *Forbrydelsens element* (Lars von Trier 1984) – dét var virkelig en stor dag i Esbjerg. Men faktisk var jeg vild med alt, hvad der havde med film at gøre, og som rakte ud over det klassiske Esbjerg-setup med uddannelse, villa, vovse osv. Vi var nogle stykker, som spillede musik i stedet for fodbold og håndbold og i det hele taget ikke gjorde det, man burde gøre. Film blev en slags tilflugts-

sted, der gav mig en forvisning om, at livet kunne se anderledes ud.

Efter gymnasiet gav jeg mig selv et år til at forsøge at lave en film. I første omgang gjaldt det om overhovedet at komme i nærheden af noget udstyr, så da der i Esbjerg åbnede et nyt medicenter, hvor arbejdsløse kunne lære at lave radio og tv, meldte jeg mig straks arbejdsløs. I de første tre-fire måneder var det eneste udstyr dog en kaffemaskine, men da der endelig kom bl.a. en båndoptager, sneg jeg mig ind til et filmtræf for biografejere i Odense, hvor jeg lavede et interview med Jens Jørgen Thorsen om hans Jesus-film.

Derefter kom jeg på højskole i Kolding, hvor de havde mere udstyr, og dér lykkedes det mig at lave en meget, meget personlig film, som hed *Unavngiven*. En stor rodebutik af filosofi og alt, hvad jeg ellers gik rundt med i hovedet, men den handlede vel egentlig grundlæggende om at turde definere sig selv som kunstner. Det var meget prætentivt, når man kommer fra Jylland. Jeg tror ikke, der er nogen, der nogensinde har forstået den film, men efter at have lavet den turde jeg godt rejse til København. Jeg kom på en medieskole i Lyngby og lavede bl.a. noget bag kameraet på Gabriel Axels *Prinsen af Jylland (Prince of Jutland, 1994)*, nogle musikvideoer og en masse lokal-tv.

Men jeg savnede noget til hovedet. Jeg ville på universitetet, og da jeg ikke kunne komme ind på Filmvidenskab, blev det Teatervidenskab. Især teaterhistorie var spændende, men efter et år kunne jeg mærke, at jeg blev nødt til at have noget mere med film at gøre. Jeg ville på filmskole, og det endte så med at blive FAMU for Foreigners i Prag. Skolen mente, at jeg måske havde lavet lidt for meget til at gå på den internationale uddannelse, så de foreslog, at jeg i stedet kunne lave en læn-

Peter Schønau Fog (f. 1971). Uddannet som instruktør fra Den Danske Filmskole i 1999. Den prisbelønnede afgangsfilm, *Lille Mænsk* – om en ung mand, der forsøger at blive genoptaget i et øsamfund efter at have forårsaget strandfogedens søns død – er er en på én gang lavmælt og episk beretning fra instruktørens hjemegn, Fanø. Schønau Fog brød internationalt igennem med debutspillefilmen, den både alvorfulde og grotesk-humoristiske Erling Jepsen-filmatisering *Kunsten at græde i kor* (2007), om incest og forkvalede familieforhold i et lille sønderjysk samfund i 1970'erne, alt sammen set igennem en gammelklog elleve-årig drengs briller. Filmen vandt over 35 nationale og internationale priser.

Peter Schønau Fog er pr. 1. december 2010 ansat som projektredaktør på New Danish Screen

gere film under supervision. Det passede mig perfekt, for til min dramaturgi-eksamen på Teatervidenskab havde jeg lavet et filmmanuskript, *Livstid*, som jeg så ville få mulighed for at realisere. På celluloid! Det var en meget eventyrlig, art nouveau-agtig historie, hvor hovedfigurerne var bygget over Kierkegaards 'tilværelsens tolknings-typer', men pudsigt nok også med en medlidenhedstyran, ligesom i *Kunsten at græde i kor* (2007). Jeg fik dog aldrig lavet filmen, da det ikke lykkedes mine brødre og mig at rejse de penge, der skulle til. I stedet gik jeg på den internationale uddannelse, hvor jeg lavede en film på fem minutter, *The Last Ditch* (1994), om to soldater, der forsøger at overleve i en grøft.

Hvordan oplevede du din tid på Den Danske Filmskole?

– Det er meget angstfremkaldende, når man kommer som sådan en Fanø-knægt og pludselig skal forholde sig til en masse skuespillere, man har set på tv, men Lone Scherfig, som var leder af vores uddannelse, sørgede for, at vi kom til at arbejde rigtig meget med skuespillere i de første to år af uddannelsen. Det var virkelig skønt og er måske den del af filmarbejdet, jeg holder mest af. At finde vej sammen med skuespillerne er enormt interessant, synes jeg.

Men Mogens Rukov har selvfølgelig også betydet meget for mig, især i forbindelse med manuskriptet til min afgangsfilm.

Desuden synes jeg, det er meget vigtigt, at skolen – i modsætning til mange andre filmskoler – rummer forskellige fagretninger, så man har mulighed for at udvikle et sprog sammen med de vigtigste hovedfunktioner.

Men jeg havde også en svær tid på filmskolen. Jeg er godt opdraget og vant til at lytte til andre, så det var meget svært for mig at holde min egen kurs. Allerede dengang betød det indholdsmæssige mest for mig, og det er en lang proces, fra jeg får en idé, til det bliver en fortælling gennem billeder og mennesker. Den arbejdsmåde passede ikke særlig godt ind i en skole med korte deadlines og meget korte formater, der mest lagde op til små vittigheder eller visuelle stiløvelser, som jeg egentlig ikke synes er særlig interessante i sig selv. Det var en af grundene til, at jeg i 1997 lavede den tyve minutter lange *Vildfarelser* uden for skolen. *Vildfarelser*, der var stærkt inspireret af Antonioni, er optaget i efterårsferien i mine forældres sommerhus på Fanø.

Det vigtigste, jeg lærte på skolen, var i virkeligheden nok at sige nej og holde fast i de indholdsmæssige mål, jeg havde sat mig. Når jeg starter et projekt, finder jeg



Lille Mænsk (1999). Framegrab.

meget hurtigt ud af, hvor bull's eye sidder, og jeg er så ret stædig med ikke at flytte på bull's eye. Men der kan selvfølgelig være mange veje frem til målet.

Hvor kom historien til din afgangsfilm, Lille Mænsk (1999), fra?

– Lige inden vi skulle i gang med vores afgangsfilm, havde vi nogle dage om det personlige stof med Arne Bro, lederen af tv-uddannelsen. Det personlige stof var egentlig ikke noget, vi havde forholdt os til tidligere i uddannelsen, så det var nogle ret voldsomme dage. Pludselig handlede det ikke længere om at lave film, der lignede film, men om at lave film, der lignede en selv. Arne Bro sagde, at når han hørte mig tale, så lød det, som om jeg lige så godt kunne være vokset op på Frederiksberg, og det fik mig til at spole lidt tilbage. Da jeg kom til København, havde jeg ret rationelt

besluttet mig for at lære at hyle som de ulve, jeg var iblandt, for hvis jeg ville være filminstruktør, duede det ikke, at folk gentog alt, hvad jeg sagde, fordi det lød sjovt. Jeg havde afført mig min vestjyske dialekt, havde ved en nærmest hysterisk form for selvkontrol udraderet min baggrund. Men måske det var dér, jeg skulle tage fat.

Faktisk kom jeg først til Fanø som syv-årig. Min familie var tilflyttere fra Esbjerg, og jeg stod derfor lidt uden for det lille samfund i Sønderho, for man bliver først sønderhoning, når man har været der i tre generationer. Gennem hele min opvækst på Fanø var der ligesom den her dør, jeg ikke kunne komme indad. Jeg føler ikke, at jeg nogensinde blev en af dem, men det med at finde ud af, hvordan man kommer ind i et lille samfund, man gerne vil være en del af, var udgangspunktet for min afgangsfilm.

Min første idé byggede på en novelle

Kristian Ibler i *Lille Mænsk* (1999). Framegrab.

af Andreas Sørensen om den første sorte mand, der kom til Sønderho engang i 1800-tallet. Det var en historie om en brasilianer af afrikansk afstamning, der havde været bedste ven med en ung mand fra Sønderho. De havde sejlet på samme skib, men den unge sønderhoning blev syg og døde, og brasilianeren drog så til Fanø for at overbringe et brev fra den unge mand til hans mor. Filmen skulle have handlet om hans forsøg på at nå ind til moderen og ind i det lille samfund. Men den historie var for dyr at lave. Selv om historien ligger meget langt fra min endelige afgangsfilm, er det et godt eksempel på den bull's eye-ting, jeg snakkede om før, for både novelle og film handler om et menneske, der forsøger at komme ind i et lille samfund, som ikke kan finde ud af at forholde sig til en, der står uden for fællesskabet.

Eftersom det er en film på kun 40 minutter, var jeg nødt til at rykke hoved-

personen tættere på, så jeg gjorde ham til en, der oprindeligt har været en del af fællesskabet, men er blevet udstødt, fordi han har kørt et barn ihjel i fuldskab. Jeg gennemgik og analyserede systematisk alt, hvad jeg kunne huske af historier, hvor mennesker er kommet på kant med god ro og orden, og de analyser lagde jeg til grund for filmen. Men der har heldigvis ikke på Fanø været en konkret historie med nogen, der har kørt en anden ihjel i fuldskab. Det var egentlig ret vigtigt.

På en eller anden mærkelig måde var det en stor befrielse for mig at komme tilbage og lave den film. Det gik op for mig, at meget af tiden på filmskolen var gået med at køre rundt ude på Amager og lede efter locations, som havde lidt Fanø-stemning, selv om det ikke altid var det, jeg kaldte det. Der var et eller andet behov i mig for at bruge de landskaber. Samtidig var det vel også lidt som i *Babettes gæste-*

bud (Gabriel Axel 1987), hvor hun forsøger at blive accepteret i det lukkede samfund ved at holde så stor en fest, at ingen tør sige nej. Da filmen var færdig og blev vist i Fanø Bio, var det også lidt en fest, som ingen turde sige nej til. Men selv om *Lille Mænsk* vist blev den mest sete film på Fanø siden *Styrmand Karlsen* (Annelise Reenberg 1958), var jeg ikke kommet tættere på. Nu var jeg så bare 'ham filminstruktøren'.

Selv om Kunsten at græde i kor er en filmatisering af Erling Jepsens sønderjyske roman, synes der at være nogle tydelige forbindelseslinjer mellem den og Lille Mænsk: I begge tilfælde er der tale om lukkede samfund, hvor store menneskelige problemer ulmer under en ordløs overflade og af og til giver anledning til voldsomme fysiske udladninger. Og selv om det ikke er så markant i Lille Mænsk, finder man allerede i den ansatser til den underspillede, gravsorte humor, der er så karakteristisk for Kunsten at græde i kor ...

– En af de ting, der gjorde mig meget begejstret for Erlings roman, var netop dens særlige tone, det lidt grotesk-kyniske syn på noget meget alvorligt, der kaster en skæv humor af sig. Faktisk ville jeg godt have haft lige præcis den tone i *Lille Mænsk*, for jeg ville godt bruge min oplevelse af Fanø som det instrument, man spillede melodien på, herunder den særlige måde, hvorpå man på Fanø bruger humor i de situationer, hvor livet er allermest svært. Men det var en af de kampe, jeg tabte på filmskolen, hvor man fandt den form for humor usmagelig.

En anden ting, som betog mig ved romanen, var, at den beskæftigede sig med overgreb på børn på en måde, så man kunne holde ud at høre på det, fordi det bliver fortalt gennem drengen. Det er gen-

nem hans øjne, vi ser ud på en skæv verden, som han ikke selv opfatter som skæv. Hvis det kunne lykkes at få dét til at fungere i en film, at italesætte emnet, så man fornemmer, at det er blandt mennesker, det foregår – at det ikke er djævelen selv, der gør den slags ting – så ville det være helt fantastisk. Det var derfor meget vigtigt for mig, at den særlige skævt humoristiske tone kom ud af drengens måde at opleve verden på, at det var hans og ikke en påklipstret tone.

Er blandingen af professionelle skuespillere og amatører et forsøg på at opnå en højere grad af naturlighed?

– Jeg kan godt lide, at der er en vis form for realisme i det, jeg laver, og det er lidt sværere, hvis man kender spillerne fra en reklame for et eller andet og har set sig mæt på et ansigt. Til hovedrollen i *Kunsten at græde i kor* kunne jeg vel have fundet en elleve-årig dreng med mere filmerfaring, hvis ikke han skulle have talt sønderjysk. Faktisk er der i dag meget få børn, der taler rigtigt sønderjysk. Af de 3-400 vest-sønderjyske drenge, vi var i kontakt med, var det forsvindende få, der kunne tale sønderjysk, hvilket jo er lidt bekymrende. Men vi er i Sønderjylland, og derfor må personerne tale sønderjysk. Jeg tror ikke, man ville kunne få indholdet og humoren til at fungere, hvis man ikke havde indtryk af, at det kom ud af en troværdig, realistisk verden. Da vi havde Jannik (Lorenzen) til prøvefilmning, var det første gang, jeg oplevede, at den dér særlige blanding af at være elleve år, sønderjysk, gammelmklog og lidt halvkynisk gik hånd i hånd.

Der var selvfølgelig en vis fare forbundet med at lade så unge mennesker som Jannik og Julie (Kolbeck) spille så alvorlige roller, når de ikke havde nogen erfaring

som skuespillere. Men vi lagde mange kræfter i at give dem nogle værktøjer, så de kunne få et tredjepersons-forhold til deres roller. Når vi lavede scenerne, talte vi f.eks. om, hvad 'han' eller 'hun' skulle gøre, altså figurerne, og da filmen var færdig, var de helt bevidste om, at det ikke var dem selv, der stod oppe på lærredet, men deres figurer.

Man siger ofte, at det lokalt forankrede har større chancer for at slå igennem globalt ...

– Ja, men det er jeg ikke nødvendigvis enig i. At slå igennem globalt kræver nok nærmere et vedkommende indhold, en menneskelig historie, som er fortalt på en original måde. Hvis japanere eller andre kan relatere til filmen, er det udelukkende, fordi vi brugte mange kræfter på at nå ind til den rene menneskelige historie og dosere humor og alvor på en sådan måde, at vi på én gang respekterede emnets alvor og gjorde filmen udholdelig at se på. Vi bruger det lokale som et hverdagsrealistisk instrument, der skal forstærke filmens troværdighed. Sønderjyske billeder og dialekt vil næppe i sig selv interessere ret mange andre end sønderjyderne selv.

Kunsten at græde i kor var fem år undervejs. Hvorfor tog det så lang tid?

– Vi havde først en konsulent, der ville ændre det manuskript, som Gert Duve Skovæund og jeg havde skrevet, så faderen blev voldelig, men det ville have været helt i modstrid med det tætvevede psykologiske net, som historien er. Næste konsulent ønskede ikke Jesper Asholt i rollen som faderen, men havde et andet forslag, som ville have medført, at filmen slet ikke hang sammen. Han gav os dog penge til at lave en pilot med Jesper Asholt, men kunne

ikke lide den, fordi han ikke troede på Jesper i den rolle, så der kom vi heller ikke videre. På det tidspunkt havde vi allerede været i gang med 300 sønderjyske knægte, som i mellemtiden var blevet for gamle til at spille Allan. Så blev Nikolaj Scherfig konsulent, og han kunne lide både romanen, piloten og mig, men ikke manuskriptet, så han bad os om at starte forfra og inddele historien i kapitler. Manuskriptforfatteren Bo hr. Hansen kom på, og han sad derefter med manuskriptet i henved et år, og derefter sad vi sammen i otte måneder med det.

Vil du på den baggrund sige, at det personlige udtryk har trange kår i dansk film?

– Filmkonsulenter er jo forskellige, og med det projekt, som Bo hr. Hansen og jeg arbejder på i øjeblikket, er det noget helt andet. Men konsulentordningen er et meget smalt nåleøje, hvor man kan blive nødt til at ændre sit projekt, så det falder i konsulentens smag. Det er selvfølgelig OK, at konsulenten har hjertet med og har meninger om projekterne, men man kan jo ikke gøre hvad som helst med en historie. Vi endte med at følge den tredje konsulents anvisninger, men det er benhårdt at smide et manuskript ud, som man har arbejdet på i halvandet år. Det er egentlig ikke, fordi jeg vil kritisere konsulentordningen, som på mange måder er udmærket, men den er også et nåleøje, hvor meget afhænger af konsulentens personlige præferencer.

Du havde også visse problemer med filmens producer, Thomas Stenderup ...

– Lige inden optagestart skulle filmen pludselig gøres til en udvendig, absurd folkekomedie, for ellers ville ingen se den, var argumentet. Men den slags kovendin-



Hanne Hedelund, Thomas Knuth-Winterfeldt, Julie Kolbeck, Jesper Asholt og Jannik Lorenzen i *Kunsten at græde i kor* (2007). Framegrab.

ger kan man selvsagt ikke lave så sent i processen, og der er absolut grænser for, hvor meget komedie man kan tillade sig at gøre ud af en historie, der handler om incest. Jeg mener, at når man arbejder med et sådant emne, så bliver man nødt til at gøre det med en respekt for de mennesker, der har været udsat for den slags. Men problemet fortsatte i selve optagefasen, i klippefasen, lydphasen, musikfasen, lanceringsfasen osv. Jeg blev flere gange truet til at opgive min final cut-ret, og kun takket være instruktørforbundets jurist fik jeg mulighed for at færdiggøre filmen som instruktør og dermed forhindre, at den skulle ende som usmagelig komedie. Der gik rigtig meget energi på den konflikt – energi, som jeg gerne ville have brugt på at gøre filmen endnu bedre. Og jeg har stadig svært ved at tale om filmen, fordi det var så hård en proces. Jeg er enormt stolt af, at det er gået så godt med den, men jeg kan ikke

sige den sætning uden at tilføje ”på trods af ...”. Den slags konflikter har ikke på nogen måde været konstruktive.

Hvad lever man af, når et projekt sådan trækker i langdrag?

– Det er et godt spørgsmål. Jeg har hverken lavet tv eller reklamer – formentlig fordi *Lille Mænsk* er så jysk i det, har jeg ikke passet ind i nogen af de kasser. Jeg fik et to-årigt igangsættelseslegat fra Statens Kunstfond på to gange 70.000 kroner, og det levede jeg af i starten af projektet. Siden kom der lidt *slate funding* til, som produktionsselskabet havde fået til tre projekter, der iblandt *Kunsten at græde i kor*. Det mest frustrerende ved at være filminstruktør er, når der ikke er nogen økonomi til at arbejde det næste projekt i gang. Så kan man enten skrue ned for sine udgifter eller lave noget andet. Jeg valgte det første, så



Julie Kolbeck og Jannik Lorenzen i *Kunsten at græde i kor* (2007). Framegrab.

jeg kunne koncentrere mig om at lave den bedst mulige film

Har du fået nogen tilbud efter Kunsten at græde i kor?

– Næ, overhovedet ikke. Men jeg arbejder på et projekt, jeg startede på, da jeg blev færdig på filmskolen. Det er en periodefilm, hvilket jo ikke var i så høj kurs, da dogmebølgen var på sit højeste. Den handler om det, Søren Kierkegaard kalder ”at tage springet ud på de 70.000 favne”, altså at vælge at tro. Nu har Bo hr. Hansen og jeg fået penge til at skrive for, så lad os håbe, der kommer en film ud af det.

Man hævder, at film nr. 2 er sværere end debutfilmen. Hvad er din erfaring?

– Den overvældende positive opmærksomhed, *Lille Mænsk* fik, kom fuldstændig

bag på mig og slog benene væk under mig i lang tid derefter. Efter den film kom der virkelig mange forunderlige tilbud, som var svære at navigere imellem. Bl.a. har jeg på amerikansk opfordring været i gang med at udvikle en spillefilms-remake af *Lille Mænsk*, og en fransk producer satte mig i gang med at udvikle en western om Calamity Jane. Så jeg havde min ’andenfilms-krise’ allerede på det tidspunkt.

Den opmærksomhedskrævende ting omkring det at være filminstruktør har jeg det meget svært med. Jeg bryder mig ikke om at spille rollen som den kryptiske kunstner og har svært ved at placere mig selv blandt filmverdenens guder og koryfæer. Der er noget distanceblænderi over det, men måske det i virkeligheden er en forudsætning for at få projekter op at stå.

Har du kontakt med andre instruktører?

– Jeg har stadig kontakt med nogle af dem, jeg gik på filmskolen med, men jeg har nok lidt det samme forhold til filmbranchen, som jeg i sin tid havde til Fanø – en følelse af at stå uden for et fællesskab, jeg egentlig gerne ville være en del af. Jeg er måske lidt af en enspænder, men jeg føler mig på mange måder ikke som en del af dansk film – i alt fald er det ikke sådan, at jeg lige ringer til en anden instruktør og beder ham eller hende læse noget igennem for mig.

Er dansk film blevet for mainstream? Hvordan ser du fremtiden for dansk film?

– Det er kommet bag på mig, at en film som *Kunsten at græde i kor* kunne udløse så meget frygt og bæven. Hvis bommene lukker allerede ved sådan en film, må man vel sige, at der ikke er meget plads at bevæge sig på, men måske er det et isoleret tilfælde? Jeg tror egentlig, dansk films største problem er, at man i opgangsperioden har følt, at man havde regnet den ud, og derfor har gentaget enhver succes utallige gange. Man har simpelthen slidt de ting op, som var nye og forfriskende. Publikum er blevet

trætte af hverdagsrealismen som form. Man er nok nødt til at bruge nogle flere tangenter på filmklaviaturet, hvis man vil have det drama-interesserede publikum i tale igen. At optage på locations uden for København koster selvfølgelig, og det samme gør det f.eks. at give skuespillerne noget tøj på, som ikke er deres eget, men hvis man ikke giver økonomisk mulighed for et større filmisk spektrum, risikerer vi at miste alt det, som dansk film har oparbejdet.

Måske dansk film også bør være bedre til at brande sig selv internationalt. Dogme var et brand, men jeg er ikke sikker på, at dansk film som sådan er det. Hvad er det, dansk film kan? Jeg ved det ikke. Jeg er jo ikke repræsentant for dansk film på den måde. Jeg er bare fra Fanø.

Spillefilm

2007 *Kunsten at græde i kor*

Kortfilm

1994 *The Last Ditch*

1995 *Blodbrødre*

1997 *Vildfarelser*

1999 *Lille Mænsk* (afgangsfilm fra Den Danske Filmskole)