

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

## ”Jeg vil lære noget af at lave film!”

Annette K. Olesen

Af Mette Hjort

*Du var et år i Madrid, inden du kom ind på Den Danske Filmskole, og du arbejdede også et stykke tid i tv-miljøet. Hvordan vil du beskrive din vej ind i filmmiljøet?*

– Jeg arbejdede som bartender i Madrid, men jeg havnede i et miljø, hvor der var kunstnere. Så jeg opdagede pludselig, at man kunne leve af at være kunstner. Det havde jeg aldrig mødt før. Jeg kommer fra en ret klassisk middelklasse-baggrund

i forstæderne. Da jeg vendte tilbage til Danmark, var Kanal 2, som var den første private tv-station i Danmark, lige startet. Og Kanal 2 havde ansat alle pionererne på det felt – visionære mennesker som Lotte Larzen og Camilla Miehe-Renard. Unge mennesker med energi; folk, der ville noget andet. Jeg vidste ikke rigtigt noget om, hvad der foregik i det miljø, men jeg var lige kommet tilbage fra Madrid og manglede et job. Igennem et vikarbureau kom

jeg så til at sidde i båndarkivet på Kanal 2, hvor jeg skulle sortere og ordne bånd. Da jeg havde været der et par måneder, begyndte jeg at snuse lidt rundt. Jeg kunne mærke, at jeg var interesseret i det, der foregik omkring mig. Jeg fik lov til at være med i klipperummet, og de lod mig også prøve at være producerassistent. Mit første møde med klippeprocessen gjorde noget ved mig. Jeg kunne mærke, at jeg havde opdaget noget, som jeg simpelthen blev nødt til at undersøge nærmere.

*Hvordan kom du ind på filmskolen? Hvad var det, der gjorde din ansøgning stærk?*

– Vi skulle aflevere to egne arbejder. Men det var jo før videoens tid. Teknologisk set var det i dinosaurernes tid! Så der var ikke noget krav om, at man skulle have produceret noget. Jeg havde altid været meget interesseret i at fotografere. Min far var en meget dedikeret amatør fotograf, så fotografi var noget, jeg havde med hjemmefra. Og så havde jeg også altid godt kunnet lide at skrive. Så jeg afleverede en historie og en stillfoto-serie om den person, jeg boede sammen med på det tidspunkt.

I forbindelse med ansøgningsprocessen er der en bestemt person, som skal nævnes, og det er Arne Bro, der nu er leder af dokumentarafdelingen på filmskolen. Jeg mødte ham tilfældigt, da jeg skulle til at søge ind på skolen. Jeg anede ikke, hvem han var, og han vidste heller ikke, hvem jeg var. Men vi faldt i snak, og jeg fortalte, at jeg havde besluttet mig for at blive filminstruktør. Jeg havde overhovedet ikke tænkt på muligheden af, at jeg måske ikke ville komme ind. Faktisk vidste jeg ikke, hvor svært det var at komme ind på skolen. Gudskelov. Og det var min oplevelse, at Arne ligesom bestemte sig for, at jeg skulle ind. Så hver gang jeg skulle til en eller anden prøve, tog jeg forbi ham først, og så coachede han

mig. Han holdt mig simpelthen i hånden, og han har fulgt mig lige siden.

*Jørgen Leth og Mogens Rukov er krediteret som konsulenter på din afgangsfilm, 10:32 tirsdag (1991). Hvad har de bidraget med til den film?*

– Rukov underviste i dramaturgi på skolen og havde dengang lige opdaget Syd Field. Han havde set lyset og tordnede af sted med lineær dramaturgi og plotpunkt dit og plotpunkt dut. Når jeg tænker tilbage, kan jeg i dag sagtens se, hvorfor han mente, at vi havde brug for at vide noget om de ting. Men dengang forekom det mig dødsdygt. Den tilgang til dramaturgi lå i mine øjne meget langt fra kunstens væsen, for den gjorde nærmest film til matematik. På det tidspunkt var jeg meget mere optaget af at undersøge forskellige fænomener ud fra en mere tematisk vinkel. Men mit forhold til Rukov var fint, og vi opførte os diplomatisk over for hinanden.

Da jeg afleverede mit oplæg til min afgangsfilm, blev det hurtigt tydeligt, at den film, jeg ville lave, var associativt opbygget. *10:32 tirsdag* handler om en ung kvinde, der reflekterer over sit forhold til kærligheden og til mænd. Og det gør hun, mens hun pakker sine kasser ud hjemme hos en mand, som hun er ved at flytte ind hos. Historien lå meget langt fra 'den naturlige historie', og Rukovs reaktion på mit oplæg var: "Det forstår jeg ikke noget af; det kan jeg ikke hjælpe dig med. Så vi må finde en anden, der kan hjælpe dig." Han foreslog så Jørgen Leth, som var perfekt, fordi Jørgen selv var nøjagtigt den slags fortæller, som mit oplæg lagde op til. Jeg er meget taknemmelig for, at Rukov og de andre lærere på skolen ikke bare afviste min idé, men faktisk gjorde sig umage for at gøre det



**Annette K. Olesen** (f. 1965). Uddannet som instruktør på Den Danske Filmskole, 1991. Hendes prisbelønnede afgangsfilm, *10:32 tirsdag – en kærlighedshistorie*, er en eksperimenterende kunsthfilm, der undersøger en ung kvindes skepsis i forhold til kærligheden, alt imens hun flytter ind hos sin kæreste. Derefter instruerede Olesen kortfilmene *Julies balkon* (1992) og *Ritualer* (1993), som med deres blanding af fiktion og dokumentarisme rummer mange af de elementer, der skulle blive kendetegnende for hendes senere spillefilm. Inden hun tog springet til spillefilmproduktion, instruerede hun tillige børnefilmen *Tifanfaya* (1997) efter en fortælling af Henrik Nordbrandt. I denne film om den forældreløse Tifanfaya og hendes onde slægtninge medvirkede Jesper Christensen, og Olesens møde med skuespilleren blev afgørende. Det var således Christensen og et par andre skuespillere, der også var inspireret af Mike Leighs metode, som tog initiativ til *Små ulykker* (2002), der vandt Den Blå Engel-prisen i Berlin samme år.

På *Små ulykker* indledte Olesen et stærkt samarbejde med Zentropa-produceren Ib Tardini og den produktive manuskriptforfatter Kim Fupz Aakeson. Et omdrejningspunkt i deres samarbejde er research-begrebet, der har været med til at fremme den idé i det danske filmmiljø, at man ved at lave film kan undersøge og lære noget om forskellige realiteter. Olesen har indtil videre arbejdet sammen med Aakesen på alle sine spillefilm, og hun har videreudviklet sin research-baserede arbejdsmetode ved at justere den i forhold til dogmereglerne (*Forbrydelser*, 2004); til de udfordringer, der ligger i at arbejde med ikke-professionelle spillere (*1:1*, 2006); og til de risici, der præger de miljøer, hvor der handles med mennesker og sex (*Lille soldat*, 2008).

Olesen har sideløbende med filmarbejdet udtalt sig offentligt og skarpt bl.a. om Dansk Folkepartis insisteren på et snævert kulturbegreb og om konflikter omkring etnicitet og Danmarks multikulturelle virkelighed. Da krisen omkring Muhammed-tegningerne var mest intens, organiserede hun f.eks. sammen med Najat El Ouargui fra Betty Nansen Teatret en demonstration, der efterlyste dialog og gensidig forståelse. Med mere end 4.000 demonstranter blev kvindernes offentlige respons på krisen omtalt på bl.a. BBC og Al Jazeera. I forlængelse af demonstrationen blev Olesen inddraget i forskellige arbejdsgrupper og tænketanke, der blev oprettet med henblik på at undgå lignende kriser i fremtiden.

Annette K. Olesen har undervist på Den Danske Filmskole og i Cairo inden for rammerne af en innovativ dokumentarfilmuddannelse, der vægter samarbejde med Mellemøsten.

muligt for mig at lave min film.

Jørgen var utroligt generøs og gavmild, og meget lydhør over for de idéer og tanker, som jeg havde. Bl.a. foreslog han, at vi skulle se en del Godard-film sammen. Jeg havde set en eller to af Godards film og kunne godt lide dem, men jeg havde ligesom ikke hæftet mig ved stilen eller fortællemønstret på den måde, ikke ud fra en analytisk vinkel. Så Jørgen bestilte alt, hvad der var af gamle Godard-film på filmmuseet, og så sad vi i museets store biograf, som var lige ved siden af filmskolen dengang, og så Godard-film i to dage, uafbrudt. Vi så næsten alt, hvad han havde lavet, og det

var en fuldstændig fantastisk oplevelse.

For mig var det som at komme ind i en slikbutik, også fordi Jørgen virkelig forstod mine idéer og tog dem alvorligt. Jørgen betød rigtig, rigtig meget for mig. Han gav mig også nogle helt konkrete råd, som jeg fulgte.

*Hvad var det for nogle råd?*

– Jørgen rådede mig til at skrive lister med scener. Han sagde, ”Skriv så mange scener, du overhovedet kan komme i tanker om. I første omgang skal du ikke bekymre dig om, hvordan de skal organiseres. Du skal

bare brainstorme." Så jeg skrev og skrev og skrev. Jørgen læste det hele, og da vi mødtes for at diskutere det, sagde han: "Nu skal du vælge de vigtigste." Det var helt, helt simple råd, men de var baseret på en klassisk 'Jørgen-måde' at gå til det på. Noget andet, han sagde, var: "Gå efter lysten, gå efter dér, hvor du kan mærke, at det er interessant, i stedet for at spekulere i taktikker. Stil nogle simple regler op for dig selv – regler, som gør, at *din* lyst til at engagere dig i materialet kan få lov til at folde sig ud." Det er jo Jørgens system i en nøddeskal.

Jeg konstruerede så til sidst en ramme, som fik alle de scener, jeg havde lavet, til at hænge sammen. Jeg skrev en tekst, som blev en voice-over, der udtrykte kvindens tanker, og jeg tror faktisk, det var Jørgens idé. Det blev til en meget mangfoldig, kaleidoskopisk film, med animation og alle mulige mærkelige ting og sager.

*Du har været involveret i nogle af de kurser, som Den Danske Filmskole organiserer for folk i branchen. Hvad har du undervist i, og hvor vigtige mener du, at de tilbud er for det danske filmmiljø?*

– Jeg er med på en mailing-liste fra efteruddannelsen, så på den måde hører jeg tit om kurser og workshops, hvor jeg tænker: "Dét ville jeg gerne." Ofte har jeg dog ikke tid, men jeg synes, skolen laver nogle sindssygt gode kurser. For mig virker det, som om de gør meget ud af at holde sig orienteret om, hvor lysten og interessen er ude i branchen. Sammen med Ib Tardini og Per Fly var jeg f.eks. på sådan et to-dages seminar med Ken Loach for et stykke tid siden.

Torben Skjødt Jensen og jeg lavede på et tidspunkt et andet to-dages seminar om 'Den korte fortælling'. Jeg tror, vi endte

med omkring 300 deltagere. Vi ville prøve at indsnævre, hvad en kort fortælling er, hvad dens struktur er. Det var skide sjovt, for vi gjorde det på alle mulige måder. Vi tog reklamefilm-instruktører ind. Og musikere og digtere – folk, der beskæftiger sig med den korte fortælling som en slags genre. Vi ville høre, hvordan de arbejdede, og hvordan de strukturerede deres materiale. Og så så vi også en hel masse kortfilm.

Jeg har også undervist eleverne på selve filmskolen. I min undervisning har jeg mest koncentreret mig om idé-udvikling, om at få eleverne til at formulere, hvad de gerne vil fortælle deres publikum. Jeg har også lavet nogle kurser i, hvordan man arbejder med skuespillere. Det er jeg også begyndt at gøre med dokumentarfilm-eleverne. Og det er ret interessant, fordi de ikke opfatter det som deres gebet, overheadet. Men det kommer så til at handle meget om, hvad en instruktør er, og om at bevidstgøre dokumentar-eleverne om, at selv om de ikke kommer til at arbejde med skuespillere, så kommer de til at arbejde med medvirkende. Som fremtidige dokumentarfilm-instruktører skal de forstå, at i det øjeblik, man indtager et rum som instruktør – uanset om det er skuespillere eller medvirkende, der befinder sig i det – så er man centrum for det rum. Så man skal være meget bevidst om, hvad man udsender af beskeder, og om, at uanset hvad man gør og siger, så er det instruktion. I øjeblikket er Arne og jeg ved at videreudvikle det kursus, som er rigtig spændende, fordi der er det dér cross-over element.

*Ib Tardini fra Zentropa har produceret alle dine spillefilm, som alle har manuskript af Kim Fupz Aakeson. Hvordan mødte du disse to mennesker, og hvad er grundlaget for jeres lange samarbejde?*

– Jeg har i virkeligheden ikke arbejdet sær-



lig meget sammen med de samme mennesker. Men det er sandt, at jeg har haft to 'faste' makkerer, Ib og Fupz. Jeg tror, det er fordi, vi har kunnet enes om, hvad det er, der gør film interessante, og om, hvordan det er sjovest at arbejde med film. Jeg synes simpelthen, jeg har været så heldig, for det er jo ikke mig, der har opsøgt det samarbejde med Ib og Fupz. Meget i mit arbejdsliv som filminstruktør er opstået ved lykkestræf. Det har været som dejlige appelsiner, der er faldet ned i min turban.

Jeg havde f.eks. lavet novellefilmen *Tifanfaya* (1997), hvor jeg havde arbejdet sammen med Jesper Christensen. Med undtagelse af min gode veninde Charlotte Sieling var det første gang, jeg havde mødt en skuespiller, som jeg ikke var bange for. Jeg havde det ret sjovt sammen med ham. Så da han ringede til mig nogle måneder senere, var jeg interesseret i at høre om hans projekt – som endte med at blive til *Små ulykker* (2002).

Maria Rich, Jannie Faurschou og Jesper havde været på et kursus oppe i Nordsjælland med Paul Clements [der har skrevet *The Improvised Play: The Work of Mike Leigh* (1983), red.], og Fupz var blevet hevet med ind i projektet, fordi han på det tidspunkt boede i samme hus som Jannie. Maria, Jannie, Jesper og Fupz havde så henvendt sig til Ib Tardini og spurgt, om de ikke kunne få lidt håndører til at udvikle en historie med udgangspunkt i nogle karakterer, som skuespillerne havde arbejdet med på Clements-kurset. Ibs svar var, at de først måtte finde en instruktør, for han opfattede instruktøren som ankermand for hele processen. Og Jesper ringede så til mig. De har sikkert haft en lang liste med navne og har formodentlig ringet til flere, der har sagt nej, inden de kontaktede mig. Da Jesper ringede, var jeg ved at søge ind på jordemoderskolen, fordi jeg var klar til

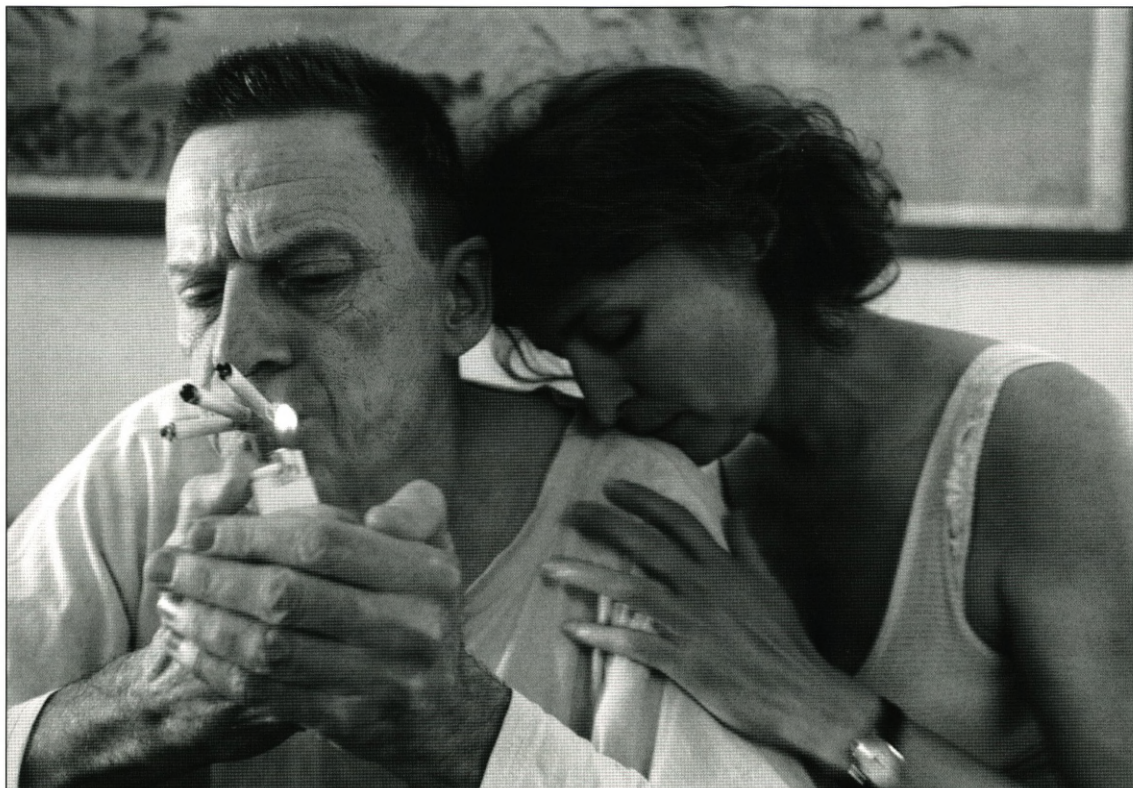
at opgive alt det med film. Men da han begyndte at fortælle om den måde, de udviklede karaktererne på, lød det fuldstændig indlysende, at jeg skulle dét. De arbejdede samtidig med dokumentarisme og fiktion, og det interesserede mig rigtig meget. Så jeg tænkte, knald eller fald, lad mig være med i det her.

Fupz kendte jeg overhovedet ikke i forvejen. Jeg vidste bare, at han havde skrevet manuskriptet til *Den eneste ene* (Susanne Bier 1999). Men vi fandt hurtigt sammen. Vi minder meget om hinanden, tror jeg. Vi har den samme blanding af eksistentiel surhed og fjolleri, som giver en særlig form for humor. Og Ibs facon passede mig også rigtig godt. Han ringede og sagde, at han havde fået at vide, at jeg skulle instruere filmen, og om vi ikke kunne mødes. Så vi mødtes og drak noget kaffe, og Ib smed en helvedes masse smøger på bordet og sagde "Jeg har produceret så og så mange spillefilm, kommercielle film, og det gider jeg ikke mere. Det er jeg blevet for gammel til. Jeg vil producere en film, som betyder noget." Han havde ikke produceret så mange film, som han sagde, men det, han ville sige, var klart, og jeg tænkte bare, "That's my man!" Så dér var Ib med sin baduse facon og Fupz med sin krøllede, eksistentielle galgenhumor, og så var der mig, som ikke rigtigt tog noget alvorligt, for jeg skulle jo alligevel nok være jordemoder. På en eller anden måde passede det rigtig godt sammen.

*Du udviklede din særlige arbejdsmetode, som lægger vægt på research og improvisation, igennem Små ulykker ...*

– Ja, jeg lærte utroligt meget af at lave *Små ulykker*. Jeg fik mulighed for at få al den nødvendige viden om skuespillere, som jeg ikke havde fået på filmskolen. Da jeg blev





Jesper Christensen og Karen-Lise Mynster i *Små ulykker* (2002). Foto: Connie Arnfred.

færdig på filmskolen, havde jeg haft ti dage med skuespillere, på fire år. Nu har uddannelsen jo forandret sig fuldstændig, men på det tidspunkt blev det udelukkende betragtet som vigtigt at lære filminstruktørerne at skrive deres historier og at have et forhold til kamera og lys.

*Så efter Små ulykker besluttede du, Ib og Fupz jer simpelthen for at fortsætte samarbejdet?*

– *Små ulykker* startede som et sjovt, lidt hippie-agtigt projekt og endte med at blive en film, som vi alle sammen er rigtig stolte af. Den røg lige ind på filmfestivalen i Berlin og vandt en stor pris. Den oplevelse var fantastisk! Og hvis man har haft sådan en erfaring sammen med mennesker, som

man ikke er blevet uvenner med undervejs, så er der ingen grund til ikke at fortsætte samarbejdet. Efter Berlin satte Ib, Fupz og jeg os ned og satte ord på, hvad det var, vi ville sammen. Vi fandt frem til en slags mantra, nemlig at vi ville *lære* noget af at lave film. Vi havde lært så meget af at lave *Små ulykker* og ville simpelthen fortsætte den proces. Det er sjovt at lave film, når man gør det på en måde, som giver mulighed for at udforske og undersøge såvel virkeligheden som selve håndværket.

*Sker det somme tider, at den improvisatoriske og kollaborative proces kommer til at kolliderer med dine egne planer for historien og filmen?*



– Ja, helt afgjort. Det bedste eksempel er fra *Små ulykker*. I den film havde Fupz og jeg forventet, at Søren (Jesper Christensen) og Hanne (Karen-Lise Mynster) ville gå fra hinanden. Søren var sådan en meget skeptisk, meget selvoptaget type, som ikke kunne arbejde på grund af en arbejdsskade, og som ingen lyst havde til at lave eller ændre noget som helst. Vi følte, at karakteren var for kedelig at arbejde med rent dramatisk, så det var meningen, at Hanne skulle gå fra Søren. Vi snakkede derfor med Karen-Lise Mynster om, at hendes karakter nok havde en affære, og det puttede vi ind i en improvisation. Jesper Christensen, som Søren, var rasende. Og efter de der impros de-briefede vi dem, og de sagde, ”Jeg kan ikke gå fra hende,” eller, ”Vi elsker hinanden.” Så vi måtte træffe en beslutning. Vi havde allerede fundet en skuespiller til rollen som ejendomsmægleren, der skulle sælge huset, når de blev skilt, og vi havde lavet en hel masse baggrundsarbejde og havde en hel hær parat til at lave scenerne efter skilsmis-sen. Men skuespillerne/karaktererne næg-tede at gå fra hinanden. Til sidst besluttede vi, at historien egentlig ville være mere interessant, hvis vi undgik en ligefrem narrativ udvikling, så vi holdt os til det, som Jesper og Karen-Lise insisterede på i improvisationerne – nemlig, at det, som var interessant, var karakterernes uløselige ægteskabelige krise.

*Forbrydelser (2004) er en af de officielle danske dogmefilm. Selv om Dogme på et tidspunkt frembragte noget, der lignede en dogmestil, så kan dogmeudfordringen faktisk tages op på mange forskellige måder. Hvorfor var du interesseret i at lave en dogmefilm? Var der for dig en naturlig sammenhæng mellem din Mike Leigh-inspirerede filmiske fremgangsmåde og Dogmes insisteren på autenticitet og sandhed?*

– Ja, idéen med at lave en dogmefilm føltes helt naturlig. Fupz og jeg var allerede i gang med *Forbrydelser*, inden Ib og Lars [von Trier] snakkede med os om at lave en dogmefilm, så *Forbrydelser* var ikke fra starten tænkt som dogmefilm. Men der var forskellige grunde til, at det føltes fuldstændig naturligt for mig at fortsætte ind i et dogmeforløb. Igennem *Små ulykker* havde jeg udviklet en måde at arbejde med skuespillere på, som gjorde, at det overhovedet ikke var problematisk for mig at arbejde, som man gør på en dogmefilm. Det, jeg lærte ved at lave *Små ulykker*, er, at skuespillerens grundige forankring i en karakter næsten altid er mere interessant end de meninger, jeg måtte have om karakteren. Hvis skuespillerens arbejde med karaktererne er tilstrækkelig grundigt, så bliver deres forankring i karaktererne min garanti for, at der er en form for sandhed og autenticitet i det, de gør, og derfor også i filmen. Det, jeg lærte af *Små ulykker*, er, at jeg ikke behøver at være alvidende som instruktør. Jeg behøver ikke at vide alt om hver eneste karakter eller om alle detaljer af historien. Dogmereglerne passer godt til den måde at instruere på. Tag f.eks. Kate og de overnaturlige evner, som hun måske har. Normalt ville det have været snublende let at gøre det klart gennem musik eller lys, om hun havde eller ikke de her evner. Men dogmereglerne tillader ikke den slags manipulationer, og derfor fik Fupz og jeg lov til selv at være i tvivl om, hvorvidt det passede.

*Kan du beskrive de forskellige faser i dit arbejde med skuespillerne i din dogmefilm?*

– På baggrund af den lære, vi havde draget af *Små ulykker*, besluttede vi simpelthen, at skuespillerne ikke måtte få manuskriptet, selv om vi faktisk havde skrevet det.

Fupz og jeg satte os ned og satte fem-syv ord – centrale karaktertræk – på hver karakter, og så gav vi dem til skuespillerne. Vi forklarede, at vi ikke kunne give dem det fulde manuskript på det tidspunkt, og sagde, at vi håbede, de alligevel ville være med i filmen. De skulle så hver især komme op med tre mennesker, som de havde mødt i deres liv eller stadigvæk kendte, og som havde så mange som muligt af de her karaktertræk. Når de havde gjort det, skulle de komme til mig og Fupz, en for en, og fortælle om de her tre mennesker. Og så valgte vi den eksisterende person, som vi syntes passede bedst til karakteren. Vi valgte ikke altid den mest indlysende. F.eks. kom Trine [Dyrholm] faktisk med en junkie, men den, vi valgte for hende, var en enormt pæn forstadsfrue, hvis psykologiske profil passede meget bedre til den karakter, Trine spiller, end narkomanens. Derefter lavede vi en række improvisationer med karaktererne, og på grundlag af det, vi lærte igennem den proces, skrev vi så det endelige manuskript. Da skuespillerne fik det, havde de mulighed for at komme med kommentarer, som vi så brugte i en ny redigering af manuskriptet. Det er min opfattelse, at tolkningerne har den autenticitet og sandhed, som Dogme opfordrer til, netop fordi de er forankret i skuespillernes oplevelser af mennesker, som rent faktisk eksisterer.

*Trine Dyrholm bliver betragtet som en af Danmarks dygtigste og modigste skuespillerne. Hun har haft hovedroller i både Forbrydelser og Lille soldat (2008). Hvad er det ved Trine, du beundrer som instruktør?*

– Hvad det er, Trine kan? Det kan jeg kun forklare med en historie. Da jeg var ung, var jeg elitegymnast. Og nogle af de ting, jeg lavede som gymnast, var fuldstændig dra-

belige. Jeg mener, man kan simpelthen dø af det. Men i den forbindelse lærte jeg en form for mental disciplin, som gjorde, at jeg ligesom kunne lobotomere mig selv, blokere for visse tanker. Man bestemmer sig simpelthen for, at det der med, at man kan dø, det er ikke en overvejelse. Man når så vidt, at man ikke længere har bevidstheden om, at man kan dø. Tidligere har jeg også bungee-jumpet, og når man står på toppen af en kran 56 meter over Københavns Havn og skal til bare at lade sig falde, så bliver man nødt til mentalt at blokere for bevidstheden om, at man kan dø. Sådan er Trine som skuespiller. Trine er i stand til at fjerne alle mentale barrierer – hun laver så at sige en ren kanal og har direkte adgang til en tilstedeværelse her og nu. Hun er i stand til at fjerne ethvert hensyn til eventuel forfængelighed. Hun er i stand til at fjerne angsten for at dø, altså professionelt, dvs. angsten for at lave noget lort simpelthen. Hun er i stand til at fjerne en mulig fornemmelse af, at hun ikke helt forstår, hvad det er, hun laver. Hun er meget, meget speciel. Langt de fleste af os er ikke i stand til at gøre den slags. Det er meget befriende at arbejde med Trine, også fordi hun virkelig oplever sig selv som en del af et team.

*Kvinder spiller centrale og ret usædvanlige roller i dine film. Jeg tænker f.eks. på fængselspræsten Anna (Ann Eleonora Jørgensen) og på soldaten Lotte (Trine Dyrholm) i hhv. Forbrydelser og Lille soldat. Hvad er dine tanker omkring det at fremstille kvinder på film?*

– Jeg har tit følt, at filmiske fortællinger viser os mænd ikke alene som mandlige væsener, men som 'intetkønnede' i den forstand, at de repræsenterer det alment menneskelige. På film har kvinder altid kun repræsenteret det kvindelige. Kvinders





Mia Lyhne, Luna Worsøe Møllerup, Trine Dyrholm, Petrine Agger, Sonja Richter og Benedikte Hansen i *Forbrydelser* (2004). Foto: Per Arnesen.

tilstedeværelse på filmplæret har været defineret af køn, og for det meste har det været ensbetydende med det feminine, seksualitet, moderen osv. Jeg er filminstruktør, kvinde og et reflekterende væsen, så jeg kan ikke undgå at hæfte mig ved, at der findes meget lidt dramatik, som giver kvinder lov til at være 'intetkøn' og repræsentere den alment menneskelige eksistens. Jeg synes, det er interessant at placere kvinder i sådan nogle 'intetkøns-roller'. Men det er ikke noget, jeg har reflekteret over på nogen systematisk måde i mine film. Så på den måde opfatter jeg ikke mig selv som politisk engageret, hvad køn angår.

*Din tredje spillefilm, 1:1 (2006), udkom midt under den krise, som Muhammed-tegningerne forårsagede. Hvordan påvirkede*

*krisen filmens modtagelse?*

– Ja, *1:1*, som udspiller sig i et indvandrer-miljø og fokuserer på etniske konflikter, udkom lige netop, da alle de ting skete. Så det var let at opfatte den som en film om indvandrerspørgsmål. Men jeg vil helst se mit politiske arbejde som til en vis grad adskilt fra mit filmarbejde, således forstået at når jeg laver film, så vægter jeg den kunstneriske proces – film som en form for kunstnerisk udtryk. Dermed ikke sagt, at mine politiske holdninger ikke kan spores i mine film, men *1:1* er f.eks. en film om frygt, og ikke et stykke filmjournalistik om indvandrerproblematik og integrationsproblemer. Fordi den udkom netop på det tidspunkt, var det imidlertid svært at få den opfattelse af filmen til at virke overbe-





Subhi Hassan og Mohammed-Ali Bakier i *1 : 1* (2006). Foto: Per Arnesen.

visende. Det, jeg prøver på at sige, er, at det er et spørgsmål om, hvad man vægter – om man vægter emotionalitet eller politik. I mine film vægter jeg emotionalitet i de historier, jeg fortæller. Som politisk engageret borger vægter jeg andre ting.

*Med undtagelse af tre af karaktererne er rollerne i 1:1 besat af ikke-professionelle spillere. Brugte du samme fremgangsmåde i denne film som i Små ulykker og Forbrydelser?*

– I forhold til det med altid at ville lære noget ved at lave film, så drejede *1:1* sig om at se, om den måde, jeg havde arbejdet på med *Små ulykker* og *Forbrydelser*, også kunne bruges, hvis karaktererne blev spillet af ikke-professionelle. *1:1* var lidt som

at sætte sig selv på glatis eller at gå planken ud. Vi havde et færdigt manuskript, men jeg gav ikke spillerne lov til at se det. I stedet udviklede jeg karaktererne lidt efter lidt sammen med dem. Vi koncentrerede os om nogle meget banale situationer som f.eks. at spise middag eller at komme hjem fra skole – ting, som lå tæt på deres liv. Men for at etablere en grænse mellem fiktionens verden og spillernes egne liv gav vi helt fra starten karaktererne andre navne. Da jeg følte, at de var kommet langt nok, begyndte vi at lave scener, men stadigvæk uden at spillerne fik hele manuskriptet. De improviserede på de situationer, de havde fået, og Fupz sad så og tog notater og reviderede manuskriptet, mens vi arbejdede. Den dér helt fantastiske samtale mellem Mohammed-Ali Bakier [Shadi], Subhi





Lorna Brown og Trine Dyrholm i *Lille soldat* (2008). Foto: Mike Kollöffel.

Hassan [Tareq] og faderen, den opstod i en impro. Da så manuskriptet var færdigt, gav vi det til spillerne, hvorefter de alle sammen skulle lære deres replikker. Jeg tænker somme tider, at det var en fejltagelse. De ikke-professionelle spillere blev lige pludselig nervøse og bekymrede sig meget om deres replikker, selv om de var kommet med mange af dem selv. Du kan bede en professionel skuespiller om at improvisere på en følelse, men ikke-professionelle spillere har ikke redskaberne til at begynde at improvisere igen, når de først har fået manuskriptet.

*Lille soldat* handler om menneskehandel og prostitution. Blev den research, som du normalt laver sammen med din manuskriptforfatter og dine spillere, mere kompliceret som følge af dette særlige miljø?

– Ja, helt afgjort. Trine Dyrholm, som spiller Lotte, arbejdede f.eks. ikke med prostituerede, mens hun researchede sin rolle, fordi det simpelthen var umuligt. De nigerianske kvinder, der arbejder som prostituerede i Danmark, vil ikke på nogen måde være officielle, og de beskytter deres anonymitet i en sådan grad, at det er svært overhovedet at få kontakt til dem. Det lykkedes mig til sidst at møde et par af dem i de huse, hvor de arbejdede, men Fupz fik aldrig lov at komme i nærheden af dem, fordi han er en mand. Vi brugte måneder på at finde en vej ind i miljøet. Selv om Trine aldrig fik kontakt med miljøet, så lykkedes det os at etablere en kontaktperson for Lorna Brown, der spiller Lily, så hun kunne mødes med nogle af kvinderne om natten i byen. Det, jeg siger, er, at jeg behøver ikke være en del af *hele* research-processen.



Hvis jeg kan være med til at muliggøre et møde mellem Lorna Brown og nogle af de prostituerede kvinder, så behøver jeg ikke selv være til stede. For jeg ved simpelthen, at det, at hun ser de virkelige omstændigheder, som de kvinder lever under, vil give hendes tolkning, og derved også hendes karakter, en dybde. Det er i virkeligheden derfor, jeg arbejder, som jeg gør. Det drejer sig om at konfrontere de klichéer, som vi alle har, med virkeligheden. Jeg behøver ikke konfrontere alle mine klichéer direkte, men jeg skal kunne få den proces sat i gang for spillerne. Og når jeg ser, hvad de kommer tilbage med, så går det igen og igen op for mig, at de viser mig ting, som jeg aldrig selv ville have fundet på.

*Er Fupz også med i dine igangværende projekter?*

– Fupz og jeg holder en pause, rent professionelt. Vi snakker meget og drikker kaffe, men jeg ved, at jeg nu skal videre med noget andet. Jeg har brug for at anbringe mig et sted, hvor jeg ikke har været før. Jeg har gang i et par projekter. Det ene er en filmatisering af en roman, hvilket er noget helt nyt for mig. Det andet er en historie, som foregår i 1972, altså en epokefilm,

hvilket betyder, at jeg bevæger mig væk fra min sædvanlige interesse for det, der sker her og nu. Filmatiseringen er et samarbejde med den norske manuskriptforfatter Erlend Loe, som er uddannet på Den Danske Filmskole, men bor i Norge. Og epokefilmen er et samarbejde med både en dansk og en amerikansk manuskriptforfatter, Dorte W. Høgh og David Weber, og det er noget meget mere Syd Field-agtigt noget. Så jeg bevæger mig virkelig i nye retninger. Jeg kender efterhånden Fupz så godt, at det næsten er som at arbejde med ens ægtemand. Så snart Fupz kommer ind ad døren, ved jeg, om han er glad eller ked af det!

#### Spillefilm

2002	Små ulykker
2004	Forbrydelser
2006	1:1
2008	Lille soldat

#### Kort- og dokumentarfilm

1991	10:32 tirsdag – En kærlighedshistorie
1992	Julies balkon
1993	Ritualer
1997	Tifanfaya
2001	Y – Fædre og sønner
2007	45 cm

#### Tv

2000	Selvsving (tv-serie, to afsnit)
2010	Borgen (fireafsnit)