



Noomi Rapace og Michael Nyqvist i *Män som hatar kvinnor* (2009, *Mænd der hader kvinder*). Foto: Knut Koivisto.

”Virkeligheden er altid min største inspirationskilde”

Niels Arden Oplev

Af Eva Jørholt

Lige nu er du den danske instruktør, der sælger flest billetter i både ind- og udland, og du står måske over for en decideret international karriere. Havde du forudset det, da du i 1996 debuterede med Portland?

– Nej, det føles som et kæmpe eventyr. Helt uvirkeligt. *Mænd der hader kvinder* (2009) har lige nu solgt cirka 2,9 millioner billetter i Skandinavien, 1,3 millioner i Frankrig, og vi er vist tæt på at runde 1,5 million i Spanien, der tegner til at blive vores bedste land uden for Sverige og Dan-

mark. Det amerikanske marked er næsten færdigforhandlet, og vi er lige blevet solgt til Japan, UK og Australien. Sammenlagt har filmen indtil videre solgt over 6,5 mio. billetter i de tolv lande, hvor den er i distribution. Alene i Danmark har vi solgt 985.000 billetter – det er helt vildt.

Og nu er du så flyttet til USA ...

– Ja, jeg havde et dobbelt formål med at flytte. Min kone er amerikaner, og jeg syntes, hun skulle have en chance for at

komme videre med sit liv. Hun er *political scientist*, men har aldrig kunnet bruge sin uddannelse i Danmark, selv om hun taler flydende dansk. Vi har i mange år snakket om at tage til USA, men eftersom vi har fire børn, er der nødt til at være en vis økonomisk sikkerhed, og på grund af *Mænd der hader kvinder* står jeg netop nu ret stærkt i Amerika. Af samme grund ligger der selvfølgelig også karrieremæssige overvejelser bag. Jeg har netop *signed* – som det hedder på nydansk – med to amerikanske topagenter, der sender mig tilbud på så store ting, at jeg tænker, ”Hold da kæft. Kan man virkelig få lov til at lave dét?” Det er dog mest action-film, som jeg ikke er så interesseret i. Jeg vil hellere lave *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh 2000) eller Eastwoods *Changeling* (2008), dvs. en historie baseret på det virkelige liv og måske oven i købet med en politisk vinkel. Men nu har agenterne sendt noget materiale, som skulle være noget i den retning. Det er sku spændende, altså.

Hvordan kom du overhovedet i gang med at lave film?

– Sammen med en kammerat, der havde åbnet den første videobutik i Hobro, ville jeg lave en spillefilm om bikermiljøet i Jylland. Jeg skrev et manuskript, som jeg selv syntes var fantastisk, men det stank – hele lortet var noget lort. Vi var *beyond* amatører og vidste ingenting om noget som helst. Men jeg tog min motorcykel og kørte til København, hvor jeg havde et møde med Just Betzer på Panorama Film. Han sagde, at vi bare kunne bruge hans navn, så ville alle døre stå åbne. Vi ringede så til filminstituttet og sagde hans navn, og det virkede sku – simsalabim, så havde vi en konsulent, Mogens Kløvedal på Nordisk Film. Da jeg mødte ham, var han ved at reparere en

bil sammen med en af sine Hell’s Angels-kammerater – det hele var absurd. Men jeg gik så i gang med at skrive mit ubehjælpssomme manuskript om og om igen. Det hele var dog måske aldrig blevet til noget, hvis det ikke havde været for min mor, der er ud af en familie af storbønder fra Djursland, mens min fars familie er følsomme småbønder fra Himmerland. Jeg kan huske, at hun bankede Niels Jensens *Filmkunst* lige ned i mine havregryn og meddelte mig, at hvis jeg ville lave film i stedet for at blive jurist eller ingeniør, eller hvad hun nu havde udtænkt for sin søn, så måtte jeg flytte derhen, hvor jeg kunne komme til det. Dybest set smed hun mig ud, men det var godt set af hende, for jeg sad jo bare der og drømte mit liv væk og holdt fast, når jeg ikke skrev. Under alle omstændigheder flyttede jeg så til København, hvor jeg i 1984 kom ind på Filmvidenskab på universitetet. Dengang var det et fancy modestudie med en masse smarte studerende, som jeg skilte mig lidt ud fra med min Suzukilæderjakke og mine ambitioner om selv at lave film. Desuden kunne jeg lide sådan nogle film, som ingen regnede for noget dengang – som Francis Ford Coppolas *Motorcykeldrengen* (*Rumble Fish*, 1983) og *Blood Simple* (Joel og Ethan Coen 1984), der gik i nogle af tjubang-biograferne.

Men på Filmvidenskab mødte jeg Steen Bille, der underviste i dramaturgi, og eftersom jeg på det tidspunkt havde mere eller mindre slidt Mogens Kløvedal op, blev Steen min nye konsulent på biker-manuskriptet. Samme uge, som jeg kom ind på filmskolen, lykkedes det os faktisk at få manuskriptstøtte fra filminstituttet. Det var en ret vild uge. Men hele vejen igennem filmskolen fungerede Steen så som min personlige konsulent, og samarbejdet fortsatte efter skolen, hvor han også blev konsulent på mine tidlige film – frem til

Niels Arden Oplev (f. 1961). Uddannet som instruktør fra Den Danske Filmskole, 1989. Allerede mens han var på filmskolen, lavede han et prisbelønnet dokumentarisk portræt af sin far, *Hugo fra Himmerland* (1987), og den ligeledes prisbelønnede afgangsfilm, *Kyndelmisse*, var bl.a. nomineret til en Oscar i 1991. Debutspillefilmen *Portland* (1996), en på én gang grum og visuelt betagende beretning om unge misfits i Aalborgs underverden, var et både æstetisk og tematisk nybrud i dansk film og en af de første film i den 'nye danske bølge'. Kulturfilmene *Fukssvansen* (2001) videreførte det provinsielle outsider-tema i et crazy-komedie format med lån såvel fra den klassiske danske folkekomedie som fra tegneserier og Coen-brødrenes skæve univers.

Den billedskønne, delvist selvbiografiske *Drømmen* (2006) – om en drengs oprør mod en autoritær skoleleder i slutningen af 1960'erne – sikrede Arden Oplev et bredt folkeligt gennembrud, samt en Krystalbjørn ved filmfestivalen i Berlin og over 25 andre internationale priser. Det unge oprør stod tillige i centrum i *To verdener* (2008) om en ung pige, der bryder med sin familie og det Jehovas Vidner-miljø, hun er opvokset i. Skønt smallere anlagt blev også *To verdener* en solid publikumssucces, men Arden Oplevs seneste film, den svensk producerede Stieg Larsson-filmatisering *Mænd der hader kvinder* (2009), har slået alle skandinaviske publikumsrekorder med sin uhyre velproducerede kriminalhistorie fra undersiden af det svenske velfærdssamfund.

Ved siden af filmarbejdet har Arden Oplev instrueret en række afsnit af tv-serierne *Taxa*, *Forsvar*, *Rejseholdet* og *Ørnen* – på de tre sidstnævnte var han tillige med til at udforme konceptet. I 2009 flyttede han til USA med sin familie.

Drømmen (2006) og *To verdener* (2008), som han var medforfatter på.

Hvad er det vigtigste, du fik med dig fra filmskolen?

– Da jeg kom ind på filmskolen, var jeg totalt benøvet, mens alle københavnere bare dukkede op med en kop kaffe og en ostemad klokken 11 og sagde, ”Hvad sker der?” Jeg stod der klokken fucking 9 hver morgen, og selv om jeg arbejdede på posthus om natten for at forsørge mig selv og Florence, som var kommet fra Amerika, tror jeg ikke, jeg har haft en eneste sygedag i mine fire år på skolen. De andre elever og jeg havde vidt forskellige indstillinger til tingene. Jeg kom et helt andet sted fra end den øvrige instruktørgruppe og jokede med, at jeg var den indianer eller afro-amerikaner, som skolen skulle have for at opfylde minoritets-kvoten. Jeg havde jo ikke nogen kulturel familie at henvise til i

København. Min far var ikke direktør for Gyldendal eller kulturredaktør på *Politiken* – jeg kom bare helt ovre fra heden, så det var meget anderledes. Men jeg tror også, der ligger en styrke i dét – der ligger jo i alt fald beviseligt en hel masse gode historier. Modet til at lave *Portland* opstod nok netop i sammenstødet mellem provinsens historier og hovedstadens kultur, som jeg tog til mig i løbet af min tid på skolen.

Noget af det vigtigste for mig var arbejdet med skuespillerne. Da jeg startede på skolen, havde jeg absolut ingen forstand på skuespil, og den første film, jeg lavede, var en katastrofe, hvor Anders Hove gik rundt ude på Benzinøen med et udgæet juletræ og skreg arabiske ordsprog. Det kunne næsten ikke være værre. Det var deprime-rende – jeg syntes ikke, jeg kunne noget som helst. Men i sommerferien efter det første år gik jeg ind og så Tarkovskijs *Offret* (1986) – og forstod, at jeg lige måtte bruge 15-20 år på at lære det dér med film. Da

jeg kom tilbage på skolen, skulle vi lave en penneprøve med kun én dags optagelser, og jeg besluttede at koncentrere mig om skuespillet og skide på alt andet. Det skulle hverken være flot eller fancy – det skulle bare være troværdigt! Og så lavede jeg en scene fra det manuskript, jeg efterhånden havde skrevet på i to år. Jeg fik Jens Jørn Spottag og Benedikte Hansen til at spille en biker og hans kæreste og sagde til dem, at de skulle glemme alt andet – det skulle fandme bare være troværdigt! Resultatet blev en to minutters scene, som var et skænderi mellem de to mennesker, og da man så det, så troede man på det! Det var et rigtigt skænderi, rigtige mennesker, der skændtes. Det var jeg sgu stolt over!

For mig var Wojciech Maciejewski den mest betydningsfulde lærer på filmskolen. Hvis Wojciech ikke havde været der, var jeg nok ikke blevet til det, jeg er. Første gang, jeg mødte ham, sagde han, ”I hate your first film, but I love your second film. What happened in between, Neils?” (han kunne ikke sige mit navn rigtigt). Jeg forklarede ham, at jeg først var blevet fanget i alt det med, at man skulle være så tjekket og kulturel og ekspressionistisk og kunstnerisk og alt muligt, og derfor havde lavet noget frygteligt lort. Men at jeg så havde sagt stop og valgt en anden vej. Det blev starten på Wojciechs og mit venskab, og han fortalte om, hvordan han selv havde været outsideren, der var kommet ind fra landet til filmskolen i Łodz. Wojciech var den, der gjorde, at jeg begyndte at turde. Da Max von Sydow sagde ja til at være med i min afgangsfilm, fik jeg at vide, at det ville være kunstnerisk selvmord: Hvis jeg lavede en god film, ville alle sige, at det kun var på grund af Max, og hvis jeg lavede en dårlig film, ville de sige, at jeg ikke engang kunne lave en god film med Max von Sydow. Til sidst kom jeg selv i tvivl, men Wojciech

skar igennem, ”Selvfølgelig skal du bruge ham. Det, du kommer til at lære af Max, er vigtigere end alt andet.” Hvis Wojciech ikke havde sagt dét, ved jeg ikke, om jeg ville have haft modet til at bruge Max von Sydow.

Desuden var der selvfølgelig Mogens Rukov med hans fabulerende, nærmest fraktale, dramaturgiske tankegang. Og Pernille Grumme, som introducerede mig til skuespillet. Men hvis jeg skal fremhæve én af lærerne, er det nødt til at være Wojciech.

Hvad var baggrunden for Portland – en film, der i den grad bryder med, hvad man ellers havde set i dansk film, såvel tematisk som æstetisk?

– Ligesom alle mine andre film er den opstået i en inspiration fra virkeligheden. Jeg gik i ugevis i Aalborg sammen med nogle socialpædagoger, der havde en gadepatrulje, som de kaldte ’det sociale jægerkorps’, der fungerede som en buffer mellem politiet og de unge mennesker. Og så fandt jeg et under-Danmark, som var faldet fuldstændig igennem alle det sociale systems masker. Da de unge hørte, at jeg ville lave en film om dem, fortalte de mig alt – de vildeste historier om kærester, familier, narkohandler, og hvor mange gange de havde siddet i spjældet. De viste mig ting, så jeg kunne være gået lige ned til politiet og have fået dem *busted*. Men de syntes bare, det var fantastisk, at der kom nogen og interesserede sig for dem.

Samtidig fandt jeg ud af, at der i det her miljø var en attrå efter at være ufølsom. At være fuldstændig lammet, så man ikke kan føle noget som helst, det er godt i deres verden. Det er fedt. Og voldsmentaliteten tangerede noget, jeg kendte fra det biker-miljø, jeg selv tilhørte i slutningen af 70’erne og starten af 80’erne. Vi holdt til



Anders W. Berthelsen, Michael Müller og Ulrich Thomsen i *Portland* (1996). Framegrab.

syd for Aalborg, men lå i stadig konfrontation med dem fra Aalborg. Jeg har været i to knivkampe i mit liv – hvor jeg ikke selv havde kniv, men den anden havde. Og det var begge gange med nogen fra Aalborg. At lave *Portland* var for mig også at undersøge, hvad der var sket med det miljø i løbet af de tretten-fjorten år, der var gået. Men hele den verden, hvor man kunne være clean, når man røg i fængsel for en eller anden mindre forseelse, og så komme ud et år senere og være narkoman, den kom alligevel lidt bag på mig. Var det Amerika eller fucking Aalborg?

Filmens look er et forsøg på at vise, hvordan der ser ud inde i hjernen på et menneske, som er så skadet, som Anders Berthelsens karakter er, og som tager piller for at holde det hele på afstand. En måde at vise, at den her verden ligner vores, og så gør den det ikke alligevel. Samtidig er det en slags grimhedens æstetik, for der er noget æstetisk i det dér 'fabrikfile' univers,

som jeg kalder det, hvor cementfabrikken Aalborg Portland står i centrum af en verden, hvor alt er bygget af beton.

Men det, som folk ikke fattede dengang i 1996, var filmens tynde underliggende tråd af ironi, der punkterer filmmiljøets egen fascination af vold. Alle unge instruktører vil gerne chokere – det ville jeg også gerne, men jeg mener, jeg gør det på en måde, hvor der er en psykologisk indsigt og ironi, der signalerer, at jeg ikke mener det for pålydende. Ligesom i min dokumentarfilm *Headbang i hovedlandet* (1997) om de her dødsfascinerede heavy metal-fyre, hvis scene-personaer hele tiden punkteres af deres egentlige jeg, når de f.eks. kommer hjem til mor med 100 par tennissokker, der skal vaskes. I *Portland* er der hele vejen igennem på den ene side miljøets regler og roller, som karaktererne spiller, og så er der samtidig nedenunder et privat menneske. Tag Anders Berthelsens karakter, som bliver fuldstændig borgerlig

Thomas Bo Larsen i *Fukssvansen* (2001). Foto: Lars Høgsted.

og ender med kirkebryllup og sofastykke. Filmen viser de her mennesker på godt og ondt, stiller sig solidarisk med dem.

Portland var en af de første film i den ny danske bølge, måske den allerførste, afhængigt af om man regner Ole Bornedals *Nattevagten* fra 1994 med eller ej. Havde du selv en fornemmelse af at føre dansk film i en ny retning?

– *Nattevagten* var en nyskabelse i og med, at den var en genrefilm, men jeg mener ikke, den tilhører samme generation som f.eks. Thomas Vinterbergs, Nicolas Winding Refns og min debutfilm, der alle kom i 1996. *Portland* var den første film, Zentropa satte i gang, og den var faktisk færdig allerede i efteråret 1995, men der

var ingen distributører, der turde tage den. Til sidst blev den udsendt i tre-fire kopier af Buena Vista, Disneys selskab – Bambi og *Portland*, det var fandme godt!

For mig var ambitionen at lave en film, der smadrede dansk films pænhed – jeg har kaldt *Portland* ”en militærstøvle i ansigtet på pænheden”. Men da filmen kom ud, udløste den et ramaskrig, og jeg blev kaldt alt fra psykopat til genial og tilbage igen. Til filmfestivalen i Berlin var der en, der på tysk skreg, at jeg var sindssyg, og direkte truede mig. Jeg var sgu lidt rystet, men prøvede at være cool og lavede V-tegn, fordi jeg ikke vidste, hvad jeg ellers skulle gøre. Det var min første rigtige filmfestival, og jeg havde en forestilling om, at Berlin-festivalen virkelig rockede, når den turde tage min film. Og så kom jeg ned

til noget, der var lige så konservativt som en tandlægekongres. Det var rystende, så bourgeoisi-kulturelt det var. Der var nærmest tumult i Zoo Palast-biografen, da folk faldt over hinanden for at komme ud af salen.

Jeg mente selv, at jeg havde lavet en banebrydende film, men der var mange i den danske filmbranche, der reagerede ret negativt: Man måtte øjensynligt ikke portrættere Danmark på den måde. Trier havde godt nok provokeret med *Forbrydelsens element* (1984), men det var mere, hvad man kan kalde en 'kulturel provokation', der ikke satte spørgsmålstejn ved det danske samfund. Det gjorde *Portland*. *Portland* er en samfundskritisk film – det er på en måde 90'ernes 68-oprør, en måde at sige, at der er noget ravruskende galt i det her land, og at alle de ting, vi tror er så rosenrøde, ikke er en skid rosenrøde.

Der var en enkelt anmelder, der skrev, at *Portland* var for dansk film i 90'erne, hvad Triers *Forbrydelsens element* havde været i 80'erne, og dét fik filmbranchen til at se rødt. Der var ligefrem nogle af mine kolleger – folk, jeg havde gået på filmskolen med – der gik ud og kritiserede filmen offentligt. De kunne slet ikke tolerere, at min film blev sidestillet med et kanoniseret mesterværk som *Forbrydelsens element*.

På den anden side førte *Portland* også til, at James Camerons selskab i 1997 inviterede Steen Bille og mig til Los Angeles, hvor vi sad i nogle måneder og skrev på et manuskript til en europæisk science fiction-thriller for Camerons udviklingsafdeling. Men tingene trak i langdrag, sandsynligvis fordi jeg på det tidspunkt ikke var et tilstrækkeligt kendt navn, så det endte med, at vi rejste hjem igen. Senere kom *Children of Men* (Alfonso Cuarón 2006), som i mange henseender minder om vores projekt, men vi har ikke slået det endegyld-

digt ihjel. Der er mange fede ting i det.

Noget af det nye ved Portland var også dens perlerække af unge skuespillere, som dengang var så godt som ukendte – Anders W. Berthelsen, Iben Hjejle, Ulrich Thomsen, Jens Albinus og Bjarne Henriksen ...

– Jeg havde fundet Anders Berthelsen på teaterskolen og castet ham i sommeren 94. Det var så meningen, at vi skulle have optaget filmen i efteråret 94, men Anders havde en kontrakt med et rejsende teater. Derfor valgte jeg at udskyde optagelserne i tre-fire måneder – så sikker var jeg på Anders' talent, selv om han på det tidspunkt var helt grøn. Iben Hjejle havde jeg allerede lavet novellefilmen *Nøgen* med i 1991. Jeg havde set hende på nogle casting-bånd til *Drengene fra Sankt Petri* (Søren Kragh-Jacobsen 1991) og syntes, hun så rigtig ud til rollen. Hun var også pissegod, så jeg opfordrede hende til at søge ind på teaterskolen, hvis hun mente det med skuespillet seriøst. Ulrich Thomsen havde en lillebitte rolle i *Nattevagten*, men havde ellers ikke lavet film, og det var Jens Albinus' debut.

Du lavede derefter en del tv. Hvilken betydning har tv-arbejdet haft for din karriere?

– Efter *Portland* fik Anders Berthelsen sit egentlige gennembrud i tv-serien *Taxa*, og han spurgte, om jeg ikke havde lyst til at lave *Taxa* sammen med ham. Så jeg kom ind og så, hvordan det foregik, og syntes, det så enormt fedt ud. Det var også spændende at arbejde inden for nogle givne rammer, der fritog en for en del af ansvaret. Der var allerede et super ensemble og forfattere, der skrev til dig, så opgaven bestod i at lave det bedste, man kunne inden for de rammer. Der lå en vis befrielse i, at alting ikke var ens skyld eller ansvar. Men

der er selvfølgelig en verden til forskel på at være episode-instruktør og så at være 'konceptuerende instruktør', som jeg senere var på *Rejseholdet*, *Forsvar* og *Ørnen*. For som konceptuerende instruktør har du netop ansvaret for ensemblet og det visuelle udtryk osv. – det er næsten ligesom at lave spillefilm.

Jeg har vel lavet i alt 20-25 timers tv-dramatik. Det gode ved det var den rutine, det gav i forhold til at fungere som arbejdsleder for et stort hold. Dét kan godt være en angstfyldt oplevelse for en helt ung instruktør, men på tv går alt så hurtigt, og der skal tages så mange beslutninger, at man på en eller anden måde overvinder sin frygt. Man finder ind til at arbejde mere instinktivt, i stedet for at det hele bliver sådan noget nervelort, hvor man tænker 117 gange for meget over tingene, inden man tager beslutningen. Et af problemerne i dansk film har været, at man ikke nåede at få den træning, før man var blevet så gammel, at man ikke længere kunne holde på vandet. Danmarks Radios TV-Drama har simpelthen fungeret som en slags *boot camp* for mange af os unge instruktører – et sted, hvor vi kunne bevise, at vi kunne arbejde professionelt og ikke bare lave små mærkelige og depressive kortfilm for andre instruktører.

Der er imidlertid også en fare ved at lave tv – man skal passe på, at man ikke bliver doven. Når alt skal gå så hurtigt, er det fristende at vælge den nemme løsning, fordi den virkede før. Det med at bevare nysgerrigheden over for materialet og til stadighed lade sig udfordre af tvivlen er enormt vigtigt. Men hvis man kan undgå at blive doven, er tv et fantastisk medie at arbejde med. Og jeg mener også, at vi instruktører har været med til at professionalisere tv-mediet og presse det tættere på biograffilmen, mens jeg tvivler på, at tv-

serierne omvendt har presset spillefilmen nogen steder hen rent visuelt.

Dine spillefilm er jo vidt forskellige, men kan man alligevel se en slags anti-autoritær rød tråd, der binder dem sammen?

– Det kan man nok godt, selv om jeg af princip forsøger at lave noget nyt, hver gang jeg laver en film. Men virkeligheden er altid min største inspirationskilde. Grundlæggende betragter jeg ikke virkeligheden som et velordnet sted. Vores humanistiske livsindstilling og tankegang er tillært, hvilket ikke gør dem ringere – tværtimod er det noget, der ligesom en plante skal passes og værnes om. Lige nedenunder ligger en masse ukontrollable, junglelovsagtige følelser, som kommer til udtryk, når folk bliver pressede – tænk bare på folks reaktioner i trafikken.

Jeg ser virkeligheden som igennem en slags 3D-briller. Jeg ser dobbelt: på den ene side det gode, autentiske og æstetiske, og på den anden det groteske og absurde. Samtidig kan jeg godt lide den diversitet, vores land rummer: Hvis du sidder i en kælder i Ribe og spiller dødsmetal, er der meget meget langt til at danse ballet og bo på Rungsted Kyst. Vi prøver altid at se Danmark under ét, men jeg synes faktisk, der er enormt meget plads til forskellighed, hvilket jeg har prøvet at skildre solidarisk i mine randeksistens-film – *Portland*, *Headbang i hovedlandet* og *Fukssvansen* (2001).

Men efter *Fukssvansen* var der en dramachef på Danmarks Radio, der spurgte mig, "Hvornår skal du lave en film med rigtige følelser, Arden?" Han havde jo ret. Hvornår skulle jeg det? Dertil kom, at min far var død under optagelserne til *Fukssvansen*, og det fik mig til at gå i gang med at skrive *Drømmen*, der er tilegnet ham og en hyldest til hans tankegang: den tænken-



Janus Dissing Rathke og Bent Mejding i *Drømmen* (2006). Foto: Thomas Petri.

de, intelligente landmand med det panteistiske livssyn, et hjerte af guld og samtidig med et sind, der bar på både følsomhed og svaghed. Min første rigtige film var jo *Hugo fra Himmerland* (1987), som er et portræt af min far. Han er Peder i *Drømmen*, selv om jeg selvfølgelig også har dramatiseret Peder væk fra ham. Samtidig er det igen en samfundsrevsende film, der handler om at gøre oprør og om oprørets pris. Jeg har selv gået på den skole, og der er ikke en følelse i filmen, som jeg ikke kender 100 procent. Næsten alle karaktererne er stykket sammen af folk, jeg kendte, inklusive skolelederen Lindom-Svendsen. Ham har jeg ikke digtet, heller ikke hans dialog. Han døde i 1974, og den dag husker jeg, som andre mennesker husker den 4. maj på Rådhuspladsen i 1945. For os børn var hans død lige så afgørende, som befrielsen var for de

voksne dengang.

Reaktionerne på *Drømmen* var helt overvældende. Men lige efter at man har lavet en film, som er blevet så stor en succes, er man i virkeligheden lidt i vildrede. Medvind er på den måde frygteligt. Det er meget nemmere, når man er den forurettede, der går imod vinden. Men jeg ledte så efter noget, der kunne være et nutidsdrama med den samme følelsesmæssige sprængkraft. Jeg havde tre-fire idéer i spil, da jeg læste en avisnotits om Tabitha, der var brudt ud af sit Jehovas Vidner-miljø, og så overhalede den idé alt andet. Det kræver nok en vis portion nordjysk dumdristighed at tro, at der er nogen, der gider se en film om Jehovas Vidner. Det var der så, men *To verdener* handler jo også om en familie, der bliver spængt i atomer, og om en far, der ikke får indfriet sine forventninger til sine

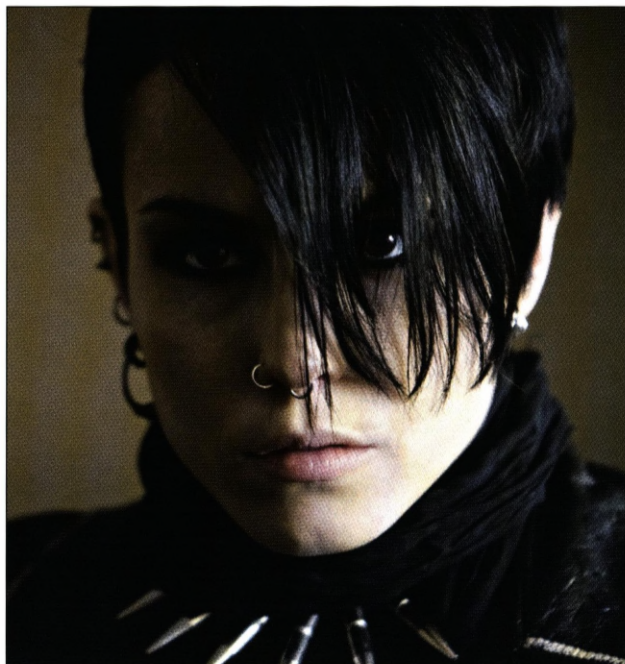


Jens Jørn Spottag og Rosalinde Mynster i *To verdener* (2008). Foto: Jens Juncker-Jensen.

børn. Dét tror jeg er et enormt genkendeligt tema for rigtig mange mennesker, såvel unge som ældre. Dér stikker min egen historie igen hovedet frem, for jeg er jo selv vokset op med en far, der troede, jeg skulle være landmand og overtage gården. På et eller andet tidspunkt var jeg nødt til at sige til ham, at det skulle jeg ikke. Dét var en stor følelsesmæssig byrde, for hvad skulle der så ske med gården? Det er jo ikke noget, man sådan bare sælger. Det er jo Jorden – den, der sidder helt inde under neglene. Det var næsten ikke til at bære.

Og endelig *Mænd der hader kvinder*. Selv om den ene er en lille arthouse film og den anden en stor underholdningsfilm, går der for mig en lige linje fra *Portland* til *Mænd der hader kvinder*. Jeg ser en direkte sammenhæng mellem Janus – Anders Berthelsens karakter i *Portland* – og Lis-

Noomi Rapace i *Män som hatar kvinnor* (2009, *Mænd der hader kvinder*). Foto: Knut Koivisto.



beth Salander i *Mænd der hader kvinder*: skadede unge mennesker, sociopater til en vis grad, voldelige, tikkende bomber, fyldt af had og vrede på grund af en ødelagt barndom og opvækst. For mig var det en cirkulær bevægelse tilbage til et sted, hvor jeg havde været før. Til det onde rum, hvor man lader dæmonerne komme ind.

Sigtede du med Drømmen og To verdener bevidst mod et bredt publikum? De solgte angiveligt bedre i provinsen end de fleste andre danske film ...

– Begge film har faktisk også solgt rigtig mange billetter i København, men ja, til de to film var jeg ret bevidst om, at jeg gerne ville have et bredt publikum i tale. Jeg kunne f.eks. have valgt at optage *Drømmen* om efteråret og filme landskabet med væden drivende over de brune pløjemarken – så ville hele lortet være blevet enormt depressivt, men måske mere 'kunstnerisk' i citationstegn. Men min vision var, at kornmarkerne skulle være knaldgule og himlen blå – det skulle være så smukt, at det gjorde ondt. Og så skulle det grusomme komme. Dér, hvor jeg har følelsesmæssigt mest fat i publikum, der slår jeg til. Jeg ville lave en film med størst mulig følelsesmæssig identifikation og *impact*, for jeg syntes, at den historie både kunne og skulle nå bredt ud. Jeg er meget tro over for, hvad mine historier har i deres natur. Det gælder også *Mænd der hader kvinder* – når man har en bog, der er blevet solgt i ti millioner eksemplarer, ville det have været latterligt at lave en lille obskur art film ud af det. Det skulle være 'Silence of the Lambs of Scandinavia', *Nikita* – det skulle være stort, bredt og underholdende.

Underholdning er jo noget af det, menneskeheden har brug for – især underholdning på et niveau, som får folk til at tænke

sig om. Og det mener jeg gælder både *Drømmen* og *To verdener*, men også *Mænd der hader kvinder*, som jeg ellers betragter som en kommerciel film. Det er jeg enormt stolt af.

Alle dine danske film udspiller sig i 'udkants-Danmark', og nu har du så lavet en svensk film og er flyttet til USA. Hvad betyder det nationale, herunder dansk film, for dig?

– Det er sgu svært at svare på. Jeg har et forhold til Danmark og til min egen kultur og de historier, der findes i min egen kultur, men jeg kan ikke sige, at jeg har et særligt forhold til dansk film – selv om den første film, som virkelig betød noget kulturelt for mig, var Carl Th. Dreyers *Ordet* (1955), som jeg så sammen med min far. Det var en fantastisk oplevelse. Men dansk film som en særlig egenart har jeg ikke noget forhold til. Jeg synes, det er fantastisk, at vi har udvidet dansk film, så vi i dag kan lave alt fra drama til vampyrfilm og westerns. Det er sket på bare tretten-fjorten år.

Hvad er i dine øjne baggrunden for dansk films succes-historie?

– En væsentlig del af årsagen er, at vi har en vildt god og ressourcerig filmskole, men først og fremmest har vi et godt filmmiljø i Danmark, fordi der er den politiske og kulturelle vilje til, at man kan få lov til at lave film og leve af det ... uden ligefrem at blive millionær. Selv hvis man har lavet en film, der ikke fungerer, kan man – hvis man kæmper lidt for det – få lov til at lave en til. Det kan selvfølgelig godt begynde at blive svært, hvis man hverken har solgt billetter eller vundet priser på festivaler, men det, at dansk film er et så ressourcerigt og

privilegeret område, fremavler simpelthen en talentmasse. Folk ved, at det er muligt at lave film, og derfor kaster de sig ud i det. Det giver et filmmiljø, som summer af kreativitet. Til sammenligning kender jeg mange unge instruktører i England og USA, for hvem det er grotesk svært. Det kan tage årtier, før de får lov at lave deres første film.

Hvor tror du, dansk film befinder sig om ti år?

– Jeg skulle virkelig håbe, at dansk film vil stå endnu stærkere både med nationale og internationale film på hhv. dansk og engelsk. Men jeg tror, at dansk film fortsat kan være en spydspids i den kreative klasse – og som sådan også fungere som et brand for Danmark i udlandet – forudsat at man bliver ved med at stimulere branchen og sørger for, at filmskolen forbliver et stærkt miljø.

Og hvor er Niels Arden Oplev om ti år?

Hmmm, så er han ved at realisere en film om en af de første stavkirker i Himmerland. Eller måske en anden film, der ligger gemt inde i denne her himmerlandske

langskalle, men som ikke kan komme til udtryk nu, fordi der er nogle andre ting, der skal laves først. Jeg tror altid, jeg vil være en del af dansk film – der er simpelthen for mange gode historier og for mange gode skuespillere til, at jeg kan lade være. Men jeg har altid befundet mig godt i mere end én verden ad gangen, så jeg tror sagtens, jeg kan håndtere at lave film både i og uden for Danmark. Det har altid været min drøm, og den realiserer jeg nu.

Spillefilm

1996	Portland
2001	Fukssvansen
2006	Drømmen
2008	To verdener
2009	Män som hatar kvinnor/Mænd der hader kvinder

Kortfilm

1987	Hugo fra Himmerland (dok.)
1989	Kyndelmisse (afgangsfilm fra Den Danske Filmskole)
1992	Nøgen

Tv

1991	Tusmørket (kortfilm)
1993	En succes (kortfilm)
1997	Headbang i Hovedlandet (dok.)
1998	Taxa (ni afsnit)
2000	Rejseholdet (koncept + tre afsnit)
2003	Forsvar (koncept + fire afsnit)
2004-6	Ørnen: En krimi-odyssé (koncept + syv afsnit)