



Carey Mulligan og Peter Sarsgaard i *An Education* (2009). Foto: Kerry Brown.

”At samarbejde er en del af dansk kultur”

Lone Scherfig

Af Mette Hjort

*Vi har talt en del om dine tidligere film i forbindelse med min bog om Italiensk for begyndere (2000)¹. Så jeg vil gerne fokusere på den film, som ikke bliver diskuteret i bogen, nemlig *An Education* (2009). Hvordan kom du til at instruere den film?*

– Filmens manuskript er skrevet af Nick Hornby, baseret på journalisten Lynn Barbers historie. Hornby og jeg har samme agent, og jeg havde sagt til hende, at jeg

var interesseret. På et tidspunkt blev jeg så kaldt ind til en hel række møder med producenterne, som gerne ville tale med mig om, hvad jeg kunne lide ved manuskriptet, og hvad jeg gerne ville med det. Jeg fortalte dem, at jeg kunne lide manuskriptets tone, og at jeg havde læst alle Hornbys bøger og altid godt har kunnet lide den omsorg for personerne, som de giver udtryk for. I *An Education* var jeg især vild med David. Som du ved, er han en virkelig person, der lever

endnu. Jeg kunne godt lide tanken om at lave en film med en mandlig karakter, som har en masse *drive*, og som ikke er 100 procent sympatisk. Som karakter er David meget mere flosset i kanterne end de mandlige personer, jeg ellers har beskrevet, med få undtagelser: Den rolle, som Peter Gantzler spiller i *Kajs fødselsdag* (1990), har lidt af det, jeg taler om.

Normalt har du selv været involveret i manuskriptskrivnings-processen. Hvordan var det at arbejde med en andens manuskript, og oven i købet et, der var skrevet af en etableret forfatter?

– Mit udgangspunkt var helt fra starten, at det var Hornbys manuskript, og at jeg ikke ville forsøge at gøre det til mit. Jeg tror nok, at producenterne havde en erklæret hensigt med at vælge en dansk instruktør frem for en engelsk – de håbede, at det ville give filmen en slags 'kant'. Det ved jeg ikke, om det gjorde. Det er ikke en film, hvor jeg havde lyst til selv at fylde meget. Det er meget personernes film, og så er det vigtigt at træde tilbage som instruktør. Det er ikke instruktøren, man skal se, men karaktererne, især Jenny. Hvis det er hende, folk husker, når de kommer ud af biografen, har vi opnået det, vi ville.

Dorota Pomykala, Bertel Abildgaard og Steen Svare i *Kajs fødselsdag* (1990). Foto: Roald Pay.



Lone Scherfig (f. 1959). Uddannet som instruktør fra Den Danske Filmskole, 1984. Hendes afgangsfilm, *Den onde cirkel*, er et stiliseret værk med gådefulde karakterer og forhold. Derimod trækker hendes første spillefilm, *Kajs fødselsdag* (1990), på realismens traditioner. Filmen handler om pølsemanden Kaj, der af vennerne inviteres på en fødselsdagstur til Polen med billig sprut og villige damer, men viser sig mere alvorfuld og basalt medmenneskelig, end vennerne havde kunnet ane. Børnefilmen *Når mor kommer hjem* (1998) – om tre børn, der bliver tvunget til at klare sig selv, da deres mor kommer i fængsel som følge af butikstyveri – er en filmatisering af Martha Christensens roman af samme navn. Filmen har generelt en komisk tone, men formår samtidig at rejse en række spørgsmål vedrørende alvorlige emner som skilsmisse, vanrøgt, kriminalitet, mobning og offentlige institutioners svigt i forhold til børns fundamentale behov.

Scherfig opnåede i 2000 international anerkendelse med dogmefilmen *Italiensk for begyndere*. Denne både komiske og alvorlige ensemblefilm, der vandt en sølvbjørn i Berlin, undersøger, hvordan forskellige beskadigede sjæle kommer videre med deres liv og dermed opnår en vis lykke. *Italiensk for begyndere* er blevet set af over 800.000 danskere og solgt til over 60 lande. *Wilbur Wants to Kill Himself* (2002) – en skotsk-dansk co-produktion, der blev optaget i Glasgow – solgte langt færre billetter, men var med til at etablere en produktiv alliance mellem det Glasgow-baserede selskab Sigma Films og Zentropa og banede vej for det skotske dogmeprojekt Advance Party. Scherfig og Anders Thomas Jensen skrev karakterprofilerne til dette tre-filmsprojekt med regler af Lars von Trier. *Hjemve* (2007) bygger videre på metoder, som Scherfig udviklede i forbindelse med sit bidrag til det netbaserede initiativ avistid.dk, og var et forsøg på at føre dogme-principperne i nye retninger. Scherfigs anden engelsksprogede spillefilm, *An Education* (2009) – en periodefilm med manuskript af Nick Hornby – er baseret på den engelske journalist Lynn Barbers historie om det skæbnesvangre forhold, hun som ung skolepige havde med en gift mytoman.

Den generøsitet, som er kendetegnende for Scherfigs film, går igen i hendes indsats for det danske filmmiljø. Når instruktøreleverne ved Den Danske Filmskole i dag arbejder regelmæssigt med professionelle skuespillere, er det således i høj grad som følge af Scherfigs indsats som engageret lærer på skolen. Mange unge instruktører opfatter hende da også som en slags mentor. Scherfig er tæt forbundet med Filmbyen i Avedøre og med Zentropa, og hun har instrueret tretten episoder af selskabets Morten Korch-serie.

Lone Scherfig er i familie med forfatteren Hans Scherfig, der var hendes fars onkel.

Du har lavet to film uden for Danmark: ud over An Education også Wilbur Wants to Kill Himself (2002, Wilbur begår selvmord), som udspiller sig i og er optaget i Glasgow. Hvordan er det som instruktør at arbejde på et fremmed sprog og i en kultur, som ikke er ens egen?

– I *An Education* har jeg været meget, meget omhyggelig med at få tidsbilledet rigtigt. Fordi filmen handler om engelsk kultur, og fordi jeg ved, at jeg ikke kan tage noget for givet, når jeg arbejder på et fremmed sprog og i et fremmed land, gik jeg mange

flere omveje end på mine andre film. Jeg gjorde ting, som jeg aldrig ville have drømt om at gøre, hvis det havde været en dansk film. Det var også et spørgsmål om at leve op til det dér *excellence*-begreb, som er så påfaldende i det engelske miljø, hvor alle virker, som om de gør sig helt vildt umage hele tiden. Jeg mødte en grundighed og en selvdisciplin, som jeg ikke har oplevet før. Det passer godt til den her type film, men kunsten bliver så at opnå, at filmen alligevel er fuld af fortælle-energi, at der er en lethed. Jeg har følt, at en vigtig del af min opgave var at sørge for, at filmen ikke blev knust i

produktionsmaskineriet, for *An Education* er meget forfinet og lever i høj grad i kraft af detaljerne.

I filmens credits finder man ingen navne fra dine tidligere hold. Hvorfor ikke?

– Alle på holdet var nye for mig, og jeg var den eneste dansker. Det var en budgetbetingelse fra producenternes side, at jeg ikke kunne få nogen af dem med, som jeg normalt arbejder sammen med i Danmark. Heldigvis var jeg meget tilfreds med det hold, jeg fik. Det ville selvfølgelig have været meget rart at have en eller anden med, som jeg allerede havde arbejdet med før og var tryk ved, men der er også klare foræringer forbundet med at skulle arbejde med nye folk.

Filmen har originalmusik af Paul Englishby, men bruger også en række musiknumre fra datiden – med f.eks. Billy Fury, Juliette Gréco og Brenda Lee. Hvad var det, du søgte, hvad musikken angår?

– Jeg kendte allerede Paul Englishbys musik og havde gerne villet arbejde sammen med ham før. Jeg vidste, at han kunne lave symfonisk musik, som havde den ro og følsomhed, som filmen kræver. Men vi var hele tiden klar over, at de lettere scener ikke skulle have vanlig underlægningsmusik. For at filmen kunne få den nødvendige energi, måtte vi også have musik fra tiden. Jeg tror, vi hørte omkring to tusinde numre igennem, før vi fandt dem, vi brugte i filmen. Kle Savidge, som er canadisk, ledte og ledte og ledte, og klipperen Barney Pilling, der også er dj og meget musikalsk, hjalp til, ligesom Nick Hornby var en stor støtte. Han har kun kommenteret noget, når han er blevet spurgt, men vi spurgte ham om musikken, fordi han ved en masse om og er meget glad

for musik. Vi ledte især efter noget meget engelsk musik, som virkelig kunne give den *flavour*, som London havde dengang i starten af 1960'erne. Vi ville have musik, som kunne give den rigtige atmosfære, men det var samtidig vigtigt, at sangteksterne fungerede i forhold til de billedsekvenser, hvor numrene blev brugt.

Hvordan opstod samarbejdet med Barney Pilling?

– Jeg skulle have mødt flere forskellige klipere, men efter at have snakket med Barney, som var den første, jeg mødte, behøvede jeg ikke lede videre. Jeg vidste, at jeg ville have det godt med at sidde tolv uger i et mørkt rum sammen med ham. Jeg kunne mærke, at han havde selvtillid nok til at turde sige sin mening og træffe beslutninger.

Jeg var enormt glad for at arbejde med ham. Barney er lynhurtig, og det elsker jeg, for det gør, at man kan se mange flere mulige klip. Han gør bare tingene og viser resultaterne, så man ikke behøver beskrive, diskutere og forklare dem. Jeg kan godt lide, når man har mod til at prøve noget, der måske ikke lykkes. Barney har egentlig ikke lavet så meget, så det var for os lidt af en satsning. Jeg håber, filmen vil hjælpe ham til at blive en etableret klipper. Jeg er ham meget taknemmelig.

*Hvilke tanker gjorde du og John de Borman jer om det fotografiske udtryk i *An Education*?*

– John de Borman er halvt fransk og elsker franske nybølgefilm. Vi så *An Education* som en film med en klar relation til *la nouvelle vague*, fordi Jenny elsker de film. Og så var der min dogmebaggrund, som også giver en relation til lige netop den filmhistoriske periode. Vi talte meget om den uskyld,



Carey Mulligan i *An Education* (2009). Foto: Kerry Brown.

de film har. Uskylden er selvfølgelig ikke noget, man kan reproducere, men jeg vil gerne tro, at hvis man holder af historien, karaktererne og detaljerne – og ikke forråder dem – så vil filmen få en vis autenticitet. Vi gik efter den samme nysgerrighed og entusiasme, som kendetegner de franske film. Uskyld blev en slags rød tråd for os, og det er derfor, der ikke er meget *show off* over filmen. Der er ikke noget teknisk bravur. Hvis der var noget *production design*, som stak for meget ud, fik vi det hurtigt tonet ned. Du besøgte selv settet ved Twickenham Studios, så du har set huset og ved, hvor minimalistisk vi har gjort det, sammenlignet med hvordan det hus ser ud i virkeligheden. Normalt ville der også have været mange flere rekvisitter. Der ville have været ting og sager – puder og blomster og tæpper – over

det hele. Men jeg ville ikke have, at den der materielle kultur skulle overskygge personerne, og der måtte ikke være uro i billederne. Jeg er altid meget bange for pludselig at opdage, at der står en rød paraply eller lignende midt i billedet. Så uskyld og enkelhed var begreber, som John og jeg satte højt hele vejen igennem.

Hvilke overvejelser gjorde du dig i forbindelse med filmens casting-proces?

– Til Jenny var vi hele tiden klar over, at vi skulle finde en pige, som kunne bære hovedrollen, og dermed hele filmen. Hun skulle være troværdig som seksten-sytten-årig – Carey Mulligan er i virkeligheden meget ældre – og så skulle hun kunne udvikle sig rigtig meget i løbet af et halvt år. Fra at være



Jamie Sives i *Wilbur Wants to Kill Himself* (2002, *Wilbur begår selvmord*). Foto: Per Arnesen.

en lille skolepige bliver Jenny en voksen, ansvarsfuld og også lidt ødelagt kvinde. Hovedrollespilleren skulle også kunne håndtere et enormt pres, for Jenny er med i hver eneste scene. Problemet er, at man ikke kan få en skuespiller med en masse erfaring, hvis man leder efter en, der passer aldersmæssigt med så ung en karakter. Ud over lidt tv og en lille birolle i *Pride and Prejudice* (2005, *Stolthed og fordom*, instr. Joe Wright) havde Carey næsten ikke lavet noget før rollen som Jenny. Men efterhånden som dagene gik, blev risikoen mindre. Carey mødte til tiden, hun kunne sin ting, hun lavede ikke scener, men nød hele optagelsesprocessen, og så var hun i stand til at holde rede på det psykologiske forløb, hun var i, selv om vi optog scenerne ude af rækkefølge. Så jeg begyndte at tænke, "Jeg vil ikke bare have, at

hun er god. Jeg vil have, at hun bliver *virkelig* god i den her rolle." Jeg sagde til hende, at jeg ville prøve at få flere facetter af hendes karakter frem, så det ville ende med at blive et fuldgyldigt portræt og ikke bare en halv person.

Som arbejdsredskab gav jeg hende en lille lommekalender fra 1961 til at skrive hele forløbet ind i. Så kunne hun f.eks. sige, "OK, det er den 16. april. Det vil sige, at så har jeg fødselsdag i morgen, jeg kender endnu ikke den og den person, og jeg har endnu aldrig været i Paris." Og jeg kunne referere til kronologien på en mere håndgribelig måde, som f.eks., "I denne her scene behøver du ikke vise, at du er nervøs, for det kan du vise i den scene, der ligger lige inden, som vi i øvrigt optager *efter* denne her." Eftersom hun aldrig havde spillet så stor en

rolle før, følte jeg, at jeg var nødt til at gøre et eller andet. Det var en meget konkret og pragmatisk løsning, men det fungerede altså ret godt.

Var der scener, der var specielt besværlige i Jennys tilfælde?

– De sværeste scener at lave var dem, hvor hun bare benovet iagttager, hvad der foregår. I de scener har hun en masse appetit på livet, men ikke rigtigt nogen pragmatisk vilje. Altså, hun har ikke nogen ydre dramatisk modstand, og det er noget af det sværeste at lave. De ting, som er utroligt imponerende for Jenny, er det ikke nødvendigvis for publikum. Vi skal vise, hvordan Jenny reagerer, når hun for første gang i sit liv ser en sexet sangerinde på en scene, men publikum har set den slags i hundredvis af film. Det var svært at lave det, så publikum ville se scenen med Jennys øjne. Men Carey fik det virkelig til at lykkes. Jeg tror, at både Nick Hornby og jeg i begyndelsen tænkte, at vi gjorde hende en tjeneste, men nu er det omvendt. Vi er stolte over, at vi var med, da Carey Mulligan leverede sin første store hovedrolle!

Var det en positiv oplevelse at arbejde med skuespillere med en helt anden baggrund?

– Jeg er meget glad for at arbejde sammen med britiske skuespillere. De kommer fra et land med en helt utrolig dramatisk tradition, som de kan trække på, og det kan man godt mærke. Det opdagede jeg allerede på *Wilbur*. Sammenlignet med danske skuespillere er de britiske ikke nær så tilbøjelige til at ændre på teksten, og de er desuden utroligt disciplinerede. Jeg kan godt lide, at de tit er meget tekniske i deres tilgang til skuespillet. De opfatter det som et fag, der kræver, at man kommer ind i en psykolo-

gisk proces, og de forventer, at følelserne fra den proces ligger i billederne, i selve filmen. De forventer ikke, at følelserne skal være der på settet, imellem os. Jeg er ikke sådan en instruktør, der snakker i telefon med skuespillerne hele natten, men de britiske skuespillere, jeg arbejdede med, kan også i høj grad selv. Jeg behøvede virkelig ikke at instruere dem ret meget.

For mig var samarbejdet med Peter Sarsgaard, som spiller David i *An Education*, meget spændende. Det er en sindssygt svær rolle, fordi man skal styre helt præcist, hvornår publikum skal vide hvad, og hvornår David skal føle hvad – hvornår han virkelig elsker, og hvornår han har hovedet et helt andet sted. Det er svært at styre hans hemmeligheder, så de virker logiske, når man får dem at vide, uden at de bliver forudsigelige. Og David skulle spilles på en måde, som gjorde det muligt at forsvare ham og måske endda holde af ham, selv om der ikke er nogen grund til det. Det er det dér med at *love your villains*. Peter sagde, at det havde han overhovedet ikke nogen problemer med, for han havde lige fra starten kunnet lide David. Og sådan havde jeg det også. Der var noget *small time crook* over David, og der er noget rørende ved denne karakter, der bare så gerne vil leve det liv, man kan leve, hvis man har *an education*. Men Peter er fantastisk. Som person er han meget næstekærlig og generøs, og han er et meget etisk menneske. Jeg oplevede, at han som skuespiller hele tiden kom op med ting, som var mere sande eller autentiske end det, jeg selv havde forestillet mig. Det har jeg aldrig oplevet med nogen anden skuespiller. Ikke på det niveau. Jeg var også helt vild med at arbejde med Alfred Molina. Han er et meget varmt og dejligt menneske, og jeg var ked af, at han kun var med på settet i så kort tid. Ham vil jeg meget gerne lave noget mere med engang.

Hvad med Cara Seymour, som spiller Jennys mor?

– Jeg havde set Cara Seymour i Lars von Triers *Dancer in the Dark* (2000) og i Spike Jonzes *Adaptation*. (2002), hvor hun spillede Charlie Kaufmans veninde. Hun har på én gang en sødme og noget sart over sig, og det var netop dét, jeg gik efter, for jeg ville ikke have, at Jennys mor skulle være den evige husmor i engelsk film. Hun skulle kunne give udtryk for en vis kedsomhed. Hun er i det dér hus, som det ikke tager ret lang tid at gøre rent, så hun sidder ligesom bare der og venter. Der er en kæmpe tomhed, og det er derfor, det er så let for hende at lukke David ind i deres liv. Der er også noget *mother's little helper* over hende. Karakteren er en lille smule ude af trit med virkeligheden, men hun skulle heller ikke have fødderne alt for solidt plantet på jorden, for de synder, hun begår, er undladelsessynder. Det, der sker, sker, fordi moderen ikke er der. Der skulle være en fornemmelse af *mismatch* mellem moderen og såvel faderen som Jenny. Man kan næsten sige, at familiedynamikken er, som om det var faderen og Jenny, der var gift – det er mellem de to, der består et voksent forhold. Moderen har fravalgt at være intelligent. Og dét er meget forskelligt fra den virkelige historie, som fiktionen bygger på. Lynn Barbers mor er ikke sådan.

Kan du sige lidt mere om filmens forhold til Lynn Barbers historie?

– Filmen er meget lysere end den virkelige historie. Barbers historie handler om, hvordan hun mistede tilliden til andre mennesker, og om, hvordan hun derfor helt fra starten af sin løbebane som journalist vidste, at det er nødvendigt at søge om bag ved det, folk siger. Hun er meget frygtet som journalist, men folk er samtidig dybt

smigrede, hvis hun vil interviewe dem. Jeg må sige, at jeg kun har oplevet hende som en blid og smilende og meget munter person. Men hele vejen igennem var der en klar beslutning om, at tonen i filmen skulle være anderledes end den, der er i Lynns historie. Jeg havde rigtig mange samtaler med producenterne om, at vi skulle være sikre på, at folk ikke kom ud af biografen med en stærk fornemmelse af at have set en film med en sørgelig slutning. Så vi talte hele tiden om, hvorvidt filmen handler eller ikke handler om en kvinde, som falder i hænderne på en psykopat. Den film, vi endte med at lave, er mere en kærlighedshistorie end en historie om en pige og en psykopat. Men det er meningen, at den skal ligge og balancere lige på kanten af den anden historie. Det, Lynn Barber oplevede, var meget mere diffust og varede meget længere, nærmest sådan en skæbne-ting. Den film tror jeg ikke, jeg ville have lyst til at lave.

Du har spillet en vigtig rolle på Den Danske Filmskole, og der er mange i branchen, der ser dig som en dygtig lærer og værdifuld mentor. Hvordan vil du selv beskrive den rolle, du har spillet på filmskolen?

– Nogle elever hader den skole, mens de går der, men bagefter elsker de den og bliver ved med at vende tilbage. Der er nogle stærke bånd mellem dem, der har gået på skolen, en fornemmelse af ligesom at tale det samme sprog. Selv i Danmark er der forskel på, om man arbejder sammen med nogen, en fotograf f.eks., som har gået på filmskolen eller ej. Som tidligere elever føler vi en meget stor taknemmelighed, og dét gør, at der er mange, der vender tilbage som undervisere. Når de ringer fra skolen og spørger, så kommer vi. Hvis vi ellers kan. Skolen er meget afhængig af den type støtte, og den lever af den tradition. Jeg var lærer for en



Lars Kaalund og Peter Gantzler i *Italiensk for begyndere* (2000).
Foto: Lars Høgsted.

instruktør-årgang i to-tre år, mens min datter var lille. I de par år var jeg fast på skolen, men ellers har det været ud og ind. Men jeg er altid bare glad for at være der.

En ting, jeg gjorde, mens jeg underviste der, var, at jeg fik skuespillerforbundet til at betale til en ordning, som gjorde, at instruktørelverne fik mange flere professionelle skuespillere at arbejde med end nogensinde før. Det er ikke hele forklaringen på, at spillet i dag er så meget bedre i dansk film, men det er en del af forklaringen. De instruktører, som går ud af Den Danske Filmskole, er ikke længere bange for skuespillere. De har lært at arbejde med skuespillere ved faktisk at gøre det. Jeg sidder også i skolens aftagerpanel, fordi jeg mener, det er vigtigt at slå for, at den forbliver under Kulturministeriet og ikke bliver lagt ind under Undervisningsministeriet.

Du er meget en del af Zentropa-familien. Hvordan opfatter du samarbejdet med Zentropa?

– I starten var der en enorm pionerånd i Filmbyen i Avedøre, og lige siden jeg var

helt ung, har jeg altid gerne villet være med til at banke noget meningsfuldt op. Vi gik rundt i mudder, og der var gamle militærmøbler over det hele, og mus, og iskoldt i klipperummene. Men det var fantastisk, for man var med til at skabe noget nyt og værdifuldt. Det svære har været at bevare den entusiasme, navnlig efter at Zentropa fik succes. Lidt efter lidt begyndte folk lige så stille at male deres kontorer og stille en lille blomst eller to. Det har været svært at bevare det der med, at det hele handler om film, og at vi er ligeglade med, hvordan vi ser ud, og hvordan der ser ud omkring os. Men Lars von Trier og Peter Aalbæk er stadigvæk meget ligeglade med de ydre ting. Undtagen mad!

Filmbyen har ikke mere den samme attraktion for mig som tidligere. På et tidspunkt lejede jeg et hus derude sammen med ti forfattere. Det var en tidligere officersbygning, der på et tidspunkt også var blevet brugt som overvågningscentral. Så der var ti tusinde telefonstik, eller sådan oplevede jeg det dengang. Vi lavede en fællestue, hvor vi kunne mødes, også med skuespillere, og så havde vi vores separate kontorer. Men jeg flyttede over i det, som hedder 'hyttebyen', hvor jeg har min egen hytte. Jeg sidder dog meget hjemme og arbejder, og jeg rejser meget, så jeg bruger den ikke så meget. Men jeg vil ikke afgive mit 'kontor', for jeg vil stadigvæk gerne have mit dueslag og et knus en gang imellem. Men jeg er ikke medejer af Zentropa, altså aktionær, selv om mange tror det. Jeg har altid været freelance. Min forbindelse med Zentropa drejer sig om venskab og om kunstnerisk tillid og frihed.

Din dogmefilm, Italiensk for begyndere, er en af dansk films største succeser nogensinde. Bruger du fortsat dogmetænkning i dit arbejde med film?



Hjemve (2007). Foto: Henrik Ohsten.

– Da jeg lavede *An Education*, sagde folk, at de kunne se, at der var en indflydelse fra Dogme. Når man har lavet en dogmefilm, så kan man ikke lade være med at prøve at vende forhindringer til fordele. Hvis nogen f.eks. fortæller mig, at der er noget, der ikke fungerer i forbindelse med en location, så er jeg nu meget mere tilbøjelig til at prøve at justere på manuskriptet, så *det* kommer til at passe til den virkelighed, som er til rådighed, i stedet for at prøve at tvinge virkeligheden til at passe til manuskriptet. Dét er virkelig blevet min arbejdsmetode.

Eller hvis en kjole er ti centimeter for lang, og vi ved, at det vil blive rigtig grimt, hvis vi lægger den op, så kan man sige, ”Nå ja, det er grimt at lægge den op. Men den er netop lagt grimt op, fordi moderen ikke kan sy eller var dopet den dag, hun lagde kjolen op.” På grund af Dogme er der også rigtig mange eksempler på uortodoks klipning i *An Education*. Den dogmeregulering, som siger, at billede og lyd skal optages samtidig, lærte

os, at det var muligt at gøre ting, som man ikke må for ’filmpolitiet’. Så jeg sagde, ”Ja, men gør det bare alligevel.” Ikke fordi jeg ikke forstod klassiske filmnormer, men fordi jeg vidste, at man filmæstetisk set sagtens kan overtræde de normer. Den slags kræver mod, især fra producenternes side. De skal acceptere den idé, som er helt central i Dogme: at det er godt at afgive noget kontrol og professionalisme til fordel for virkeligheden. Jeg må så sige, at min erfaring med *An Education* var, at netop dét aspekt ved Dogme ikke hang så godt sammen med den britiske arbejdskultur.

Du var involveret i udviklingen af det skotske Advance Party-projekt, som trækker meget på Dogme. Hvad gik det projekt ud på?

– Advance Party var motiveret af et ønske om at være med til at hjælpe nogle unge instruktører i gang med at lave deres første spillefilm. I Skotland er det ekstremt svært

at tage springet fra novellefilm til spillefilm, meget sværere end i Danmark. Det startede alt sammen med Triers *Breaking the Waves* (1996), der blev optaget på Hebriderne, fordi Skotland på det tidspunkt tilbød nogle meget attraktive økonomiske ordninger. Så Zentropa etablerede et selskab i Skotland og begyndte at arbejde sammen med den skotske producer Gillian Berrie. Zentropa co-producerede f.eks. David MacKenzies *The Last Great Wilderness* (2002) og blev også involveret i oprettelsen af Film City Glasgow, som er inspireret af Filmbyen i Avedøre og har til huse i et nedlagt rådhus i Glasgow, i det gamle Govan Town Hall. Gillians Sigma Films co-producerede *Wilbur Wants to Kill Himself*, og på baggrund af det samarbejde opdagede jeg, hvor svært det er for unge håbefulde instruktører i Skotland. Vi – altså Sisse Graum Jørgensen, Gillian og jeg – besluttede, at vi ville spørge Lars von Trier, om han ikke kunne komme med en idé, som ville gøre for Skotland, hvad Dogme havde gjort for Danmark. Og han kom så op med Advance Party-konceptet.

Dogme havde lært os at se begrænsninger og forhindringer som gaver, og det var meningen, at reglerne for Advance Party skulle fungere på samme måde. Reglerne specificerede, at der skulle laves tre film med de samme karakterer og skuespillere. Anders Thomas Jensen og jeg havde skrevet manuskriptet til *Wilbur*, så derfor endte vi med at skrive profilerne til Advance Party-karaktererne. Vi udformede korte beskrivelser af karaktererne, ikke mere end en side for hver af dem, og så konkrete som muligt. I Alfreds tilfælde ved vi f.eks., at han lyver. Jackie bærer rundt på en kæmpe sorg, og en tredje karakter arbejder i en skoforretning. Vi prøvede også at sørge for, at karakterprofilerne kunne fungere i forskellige genresammenhænge. Det skulle være muligt at bruge dem både i en mere tragisk film og

f.eks. i en komedie.

Rammerne for Advance Party er egentlig inspireret af den form for samarbejde, som er typisk for kulturen på filmskolen. Folk hjælper virkelig hinanden meget på den skole. Du kan altid bede nogen læse dit manuskript eller om at hjælpe dig med at definere de problemer, det måtte have, eller, nok så vigtigt, om at identificere nogle løsninger på problemerne. Interessant nok prøver Zentropa lige nu på at lave noget lignende i Irland. Jeg ved, at Sisse og Peter Aalbæk Jensen har haft nogle unge irske instruktører herovre i Filmbyen. Det der med at samarbejde og hjælpe hinanden i gang, at hjælpe hinanden med at løse problemer, det er alt sammen en del af dansk kultur. Det er noget, vi føler, vi kan, og som vi gerne vil eksportere. Og det er virkelig sådan, det er i det danske filmmiljø. Man ønsker, at det går de andre godt, om ikke andet så af egoistiske grunde. Hver gang en dansk film klarer sig godt, bliver det lidt lettere for alle de andre.

Kvinder spiller en vigtig rolle i dansk film. Hvordan forklarer du det?

– Det, at vores sprog kun tales af meget få mennesker, gør, at vi er nødt til at arbejde med små budgetter, og kvinder er gode til at være fleksible og finde på løsninger, der passer til de økonomiske begrænsninger. De er gode til at fortælle historier, som handler om få personer i en lille location. Det er i det mindste det, man lægger mærke til, når man ser det, kvinderne kommer med. Der er meget lidt af det, de laver, som er tekniktungt.

Der sidder også mange kvinder i lederstillinger såvel i den danske filmbranche som på Det Danske Filminstitut – i hvert fald på mellemliderniveau. Det gør desuden en stor forskel, at både Lars von Trier og Peter Aalbæk er meget glade for kvinder og

omgiver sig med kvindelige producere og instruktører. Prøv bare at se på Trust Film, som før i tiden var Zentropas salgsselskab (nu er de fusioneret med Nordisk). Folk troede, at Peter Aalbæk havde ansat alle Trust Films medarbejdere alene på baggrund af deres udseende, for hver gang han troppede op med sit salgshold, kom der seks høje blondiner ind ad døren. Men de kvinder er alle sammen benhårde og dygtige forhandlere, så han havde bestemt ikke ansat dem på udseendet. Men de gjorde indtryk!

Jeg må sige, at som kvinde kan jeg heller ikke selv klage. Jeg har slet ikke tal på alle de gange, jeg har haft min datter med på arbejde. Og mine chefer har modtaget hende med åbne arme. Lars von Trier har lært hende at køre sin golf buggy! Jeg føler, at den eneste måde, jeg virkelig kan takke for al den venlighed, jeg selv er blevet mødt med, er ved at sørge for at give igen i forhold til den næste generation af filmfolk. Alle, som arbejder for mig, ved, at deres børn altid er velkomne på vores forskellige arbejdssteder.

Hvilke planer har du for fremtiden?

– Det giver mig mod, at *An Education* er blevet godt modtaget. Det gør, at der er sansynlighed for, at jeg får lov til at lave den type film, jeg gerne vil lave. Jeg har lyst til at lave noget nyt, noget mere alvorligt, mørkere, mere plot-drevet og mere visuelt interessant. Lige nu læser jeg en bog eller et manuskript om dagen, og ved mange af dem tænker jeg, at de kan blive til gode film, men at det ikke er mig, der skal lave

dem. Enten fordi jeg føler, at jeg ikke rigtigt kan bidrage med noget i forhold til manuskriptet, eller fordi jeg simpelthen ikke vil bruge flere år af mit liv på netop den film. Jeg er ret præget af en oplevelse, jeg mærkeligt nok har haft to gange. Min far døde, mens jeg lavede *Italiensk for begyndere*, og min mor døde, mens jeg lavede *An Education*. Når jeg ser de film, kan jeg ikke lade være med at spørge mig selv, om de var det værd. Når man begynder at kigge på hele processen med at lave film med de øjne, så er der rigtig mange manuskripter, som livet simpelthen er for kort til. Og måske er livet også for kort til gentagelser. Jeg har sagt til forskellige producenter, og også til min agent fra *An Education*, at jeg vil lave noget, som *ikke* ligner det, jeg har lavet før.

Spillefilm

1990	Kajs fødselsdag
1998	Når mor kommer hjem
2000	Italiensk for begyndere
2002	Wilbur Wants to Kill Himself/Wilbur begår selvmord
2007	Hjemve
2009	An Education

Kortfilm

1984	Den onde cirkel
2006	Jeg er bare den logerende

Tv

1984	Margrethes elsker
1993	Den gode lykke
1994	Flemming og Berit
1997-98	Taxa (to afsnit)
1999	Morten Korch: Ved stillebækken
2005	Krøniken

Note

1. Mette Hjort: *Lone Scherfig's Italian for Beginners*, University of Washington Press og Museum Tusulanums Forlag, 2010.