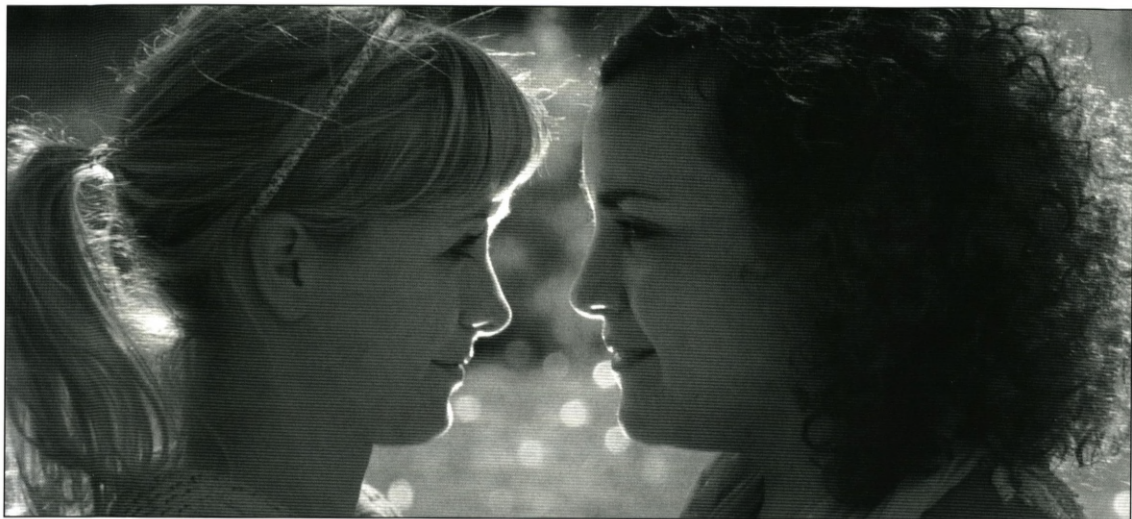




Josefin Ljungman og Shima Niavarani i *Kärlekens krigare* (2009, *Kærlighedens krigere*).

”Man laver film for at gøre oprør og være i opposition”

Simon Staho

Af Eva Novrup Redvall

Du har beskrevet arbejdet som instruktør som en søgen efter renhed. Hvad er det for en renhed, du arbejder henimod i dine film?

– Film kan vise en følelse i dens renhed. Derfor må man vælge hvert billede med præcision, for der er hundrede kilometers urenhed i hvert billede, før man når frem til renheden. At skildre den rene følelse – at finde essensen i følelsen – og at lave film af nødvendighed er for mig det afgørende.

I min seneste film, *Kærlighedens krigere* (2009), vil jeg skildre en vanvittigt stærk kærlighed. En kærlighed, der er så stærk, at det er indiskutabelt, at man er villig til at

ofre hvad som helst. Både andres liv og sit eget. Det er en vulkansk stærk kærlighed, så det er vigtigt at vise dens kraft og styrke, men det er samtidig vigtigt for mig at vise, at det er en vidunderligt *ren* kærlighed. Mange tror, at ti violiner er lig med stor lidenskab, og hundrede violiner lig med endnu større lidenskab. Men det er følelsesmæssig forurening. For mig har det intet at gøre med styrken og renheden i den kærlighed, der kan få mig til at dræbe mig selv eller andre.

Hvad er det for en nødvendighed, film skal laves ud fra?

Simon Staho (f. 1972). Simon Staho har indspillet de fleste af sine spillefilm i Sverige med svenske skuespillere. Efter tre år i USA med erfaringer på små, uafhængige produktioner og kortere filmkurser debuterede han i 1998 med den danske spillefilm *Vildspor*, hvor Mads Mikkelsen og Nicolai Coster Waldau spiller to venner, der under dramatiske omstændigheder genforenes på Island. Kortfilmen *Nu* fra 2003 havde også Mads Mikkelsen i en hovedrolle som en mand, der svigter kone og barn til fordel for sin elsker, spillet af svenske Mikael Persbrandt. *Nu* blev starten på en række spillefilm i Sverige og et samarbejde med Persbrandt på både *Dag och natt* (2003, *Dag og nat*), *Bang Bang Orangutang* (2005) og *Himlens hjärta* (2008, *Himlens hjerte*). I *Dag och natt* spiller Persbrandt en fraskilt familiefar på tur rundt for at tage afsked med familie og venner. Kameraet forlader aldrig hans bil frem til det selvmord, som filmen fra starten varsler vil komme. I *Bang Bang Orangutang* er en bil også central. Her har Persbrandt hovedrollen som en succesrig forretningsmand på jagt efter kærlighed, efter at han ved et uheld har kørt sin egen søn ihjel. Stahos næste film, *Daisy Diamond* (2007), blev optaget i Danmark, men med svenske Noomi Rapace i hovedrollen. Rapace vandt årets danske filmpriser som bedste skuespillerinde for sin præstation som skuespillerinden Anna, der begår en grusom handling, da det viser sig at være svært at slå igennem som alenemor med en lille datter på armen. I *Himlens hjärta* og *Kärlekens krigare* (2009, *Kærlighedens krigere*) er det heller ikke let at være menneske, selv om begge film handler om kærlighed. I *Himlens hjerte* havner to ellers lykkelige vennepar i utroskabskrise; i den sort/hvide *Kærlighedens krigere* fører to unge kvinders store kærlighed for hinanden dem til at gå i døden sammen.

– Man skal være en tjener for historien. Det er ikke instruktørens ego, som skal diktere filmen. Alle skal underkaste sig historiens mål. Det er ikke et valg at lave en film. Der er ingen fornuftig grund til, at man skulle udsætte sig selv for det, med mindre der er en meget god grund til, at man ikke kan lade være.

Der er kommet en form for sygdom ind i måden at betragte film på, hvor man tror, at man selv kan sammensætte ingredienserne. Men at lave film er ikke et tagselv-bord. Det er enten eller. Jeg ved godt, at man prøver at bilde folk ind, at man kan gøre hvad som helst, fordi man prøver at tage magten fra instruktøren. Mange tror, at de ved lige så meget som instruktøren om hans/hendes film, men det skræmmende er, at instruktøren *skal* vide bedst. Det er kun ham/hende, der har trylleformularen.

Kan du uddybe, hvordan du mener, at man prøver at tage magten fra instruktøren?

– Det sker ved, at man vil bilde instruktøren ind, at en film kan sammensættes på mange forskellige måder. Hvis du laver den på den her måde, får du mange penge, og hvis du laver den på den her måde, får du ikke så mange – eller måske slet ingen. Mange tror, at de ved, hvordan en film skal laves, og at man i virkeligheden bare kan sende instruktøren i marken for at hente billederne hjem, og så kan alle mulige andre bagefter være med til at skabe filmen. At instruktøren bare er en stikirenddreng, som bliver sendt på optagelser for at lave det sure arbejde, som de andre ikke gider.

Instruktøren bliver i dag kuert og slået og irettesat, fordi de fleste ikke bryder sig om, at en instruktør har en hemmelighed, som kun instruktøren selv kender. Folk bliver bange, hvis de skal lægge filmen i instruktørens hænder, for så mister de kontrollen. Men det gjorde man i tidernes morgen, og det var sjovt nok dengang, man stadigvæk lavede mesterværker.

Du har tidligere sagt, at de fleste instruktører er tvunget til at censurere sig selv, bevidst eller ubevidst, og at det at lave en film er en kreativ proces, som er påvirket, inficeret eller besudlet af mange forskellige mekanismer. Hvordan oplever du, at folk forsøger at kue og irettesætte dig som instruktør?

– Man bliver hele tiden slået oven i hovedet med forskellige konsekvenser. Hvis du gør sådan her, så straffer vi dig på den måde. Det kan somme tider være en subtil og skjult afstraffelse. Det kan også være en meget tydelig og brutal afstraffelse. Jeg har oplevet nogle gange, hvor folk bare siger, ”Hvis du gør det på den måde, så vil vi ikke distribuere din film.”

For mig er det fuldstændig fremmed med testvisninger. Det giver instruktøren en dårlig undskyldning for ikke at tage ansvaret for sin film. Hvis man spurgte en maler, om nogle af penselstrøgene skulle væk, eller farverne skulle ændres, ville enhver maler synes, at det var det mest sindsyge, vedkommende havde hørt. Skal der være lidt mere rødt her? Er motivet i virkeligheden forkert? Skal man høre musik, mens man ser billedet? For mig går den tilgang til at lave film imod alt, som gør, at det er meningsfuldt at lave en film. Man standser jo ikke en fødsel halvvejs og siger, ”Lad os lige få et testpublikum ind. Hvordan skal vi vende og dreje det her barn?”

Testvisninger er en måde at få instruktøren til at miste magten over sin film. Men instruktøren har en hemmelig viden om sin film, og det er kun ham/hende, der har den. Det er magisk at lave en film, fordi instruktøren sidder inde med en hemmelighed, som ingen andre kender til. For mig er det at lave film et diktatur. Det er et smukt diktatur. Det er det eneste tilbageværende, legitime diktatur. Og det *skal* være et diktatur.

Det lyder, som om du er fortalende for en stærk auteur-tradition. Hvad er dit syn på den europæiske auteur-tradition og dens position i dansk film i dag?

– I de årtier, hvor man støttede auteur-tanken, var man ikke i tvivl om, hvem der instruerede en film. Det gjorde *instruktøren*. Det var også på den tid, man havde det, man kan kalde mestrene inden for film. Hvis man kigger på de sidste mange års film, så er der ingen, der udråbes til mestre. Er det tilfældigt? Eller kan det hænge sammen med, at instruktører – ligesom sangere, der ikke får lov at synge med deres egen stemme – bliver reduceret og reduceret og reduceret? Man kan efterhånden ikke se, hvem der instruerer den ene eller den anden film, fordi alt skal ligne hinanden.

Engang skulle film være sten i skoen. Det var legitimt, at det vakte modstand, at instruktøren og filmen var som en stang dynamit, at filmen stod i opposition, og instruktøren var en anarkist eller rebel, at folk kastede ting eller buhede eller gik under en film. Hvornår har man sidst set folk angribe lærredet eller flå biografsæderne itu? Eller rejse sig og gå eller slå instruktøren? Det gør man ikke længere, og folk omkring filmen ville blive rædselsslagne, hvis det skete. De ville straks tænke, at filmen måtte være dårlig, fordi folk reagerede så stærkt.

Men tidligere ville man have tænkt, ”Hold kæft, Så er filmen virkelig interessant!” Den mangel på civilcourage påvirker hele filmprocessen, for alle er i dag bange for, at nogen kommer og giver dem en knytnæve i ansigtet og siger, ”Det er fandme den dårligste film, jeg nogensinde har set.” Men hvis man ikke er villig til at løbe den risiko, så kan man heller ikke lave en god film.

Historien i Dag og Nat (2003) udspiller sig



Mikael Persbrandt og Lena Endre i *Himlens hjärta* (2008, *Himlens hjerte*). Foto: Bo Håkansson.

udelukkende i og omkring den bil, som Mikael Persbrandts karakter kører rundt i for at tage afsked med folk inden sit planlagte selvmord. Dine andre film er på lignende vis præget af få locations og universer, hvor de centrale skuespillere – og deres ansigter – er det centrale. Er det et rent kunstnerisk valg i forhold til historierne, eller hænger det også sammen med at skabe overkommelige økonomiske og produktionelle rammer?

– Jeg kan ikke engang sige, at det ikke er en bevidst proces. Forhåbentlig er det et lykkeligt sammenfald mellem det, der kan lade sig gøre økonomisk, og det, som fortæller historien bedst. Men jeg tænker desværre for meget i budgetter, fordi jeg er blevet hjernevasket af de økonomiske realiteter, som folk hele tiden råber ned i hovedet på mig. Jeg har dog en skepsis over for høje budgetter. Når pengene stiger, så udvander man. For mig er dét at lave bil-

lige film en måde at bevare magten over det, jeg laver. Derfor forsøger jeg at finde en måde, hvorpå jeg kan fortælle historien, så jeg ikke skal gå tiggergang hos folk, der kræver min sjæl til gengæld. På den måde er det bevidst for at få magt.

Efter *Himlens hjerte* (2008) lå det i luften, at jeg burde lave en dyrere film. Men jeg følte, at det gjaldt om at gøre det stik modsatte. Det allerfarligste ville være at læne sig tilbage og gentage alt det, man lige havde gjort – bare dyrere og flottere og nemmere, og sandsynligvis også dårligere. Det gjaldt om ikke at falde i den fælde at tro, at større er bedre, men i stedet at sætte enormt store forhindringer op for os selv og gøre det, som på alle måder – både finansieringsmæssigt og privatøkonomisk – var det mest besværlige og smertefulde.

Derfor besluttede jeg på premieeraftenen på *Himlens Hjerte*, at den næste film skulle være den billigste, vi nogensinde

havde lavet. Vi skulle sætte os selv på prøve. Vi skulle sætte os for at lave den mest konsekvente, radikale og rene film, som vi kunne lave. *Kærlighedens krigere* er den billigste film, vi har lavet, og hverken min producer, min manuskriptforfatter, min klipper eller jeg selv har fået løn.

Er man nødt til at arbejde med små budgetter for at kunne opnå den renhed, du søger?

– Alting har jo en pris. Hvorfor bliver ting dyrere? Ingen er nogensinde kommet til mig og har sagt, ”Nu får du nogle penge – og så skal du fandme sørge for at lave den mest ægte og oprigtige og kompromisløse film.” I modsætning til, hvis du kom til en snedker. Så ville du sige, ”Jeg vil gerne have, at den stol kan holde i mange år. Jeg vil have, at du har gjort et ordentligt håndværk og tænkt grundigt over hver del, du har anvendt.” Det siger ingen i filmverdenen. Tværtimod. Her siger man, ”Skaf det billigste plastik fra Kina, og hvis stolen ikke holder, så gør det sgu ikke noget, hvis bare folk sætter sig i den.”

Flere penge har altid en pris. Det kan handle om, hvilke skuespillere der må være med, hvordan slutningen skal være, hvilken slags musik der skal bruges, om filmen må være i farver eller sort/hvid. Alle de kompromiser, som gør, at man bagefter siger, ”Jeg hader mig selv, og jeg har lyst til at dø. Jeg har solgt ud, og jeg har ikke bidraget med noget som helst til menneskeheden ved at lave noget, som ti tusinde andre mennesker har lavet før mig.” Det er den handel med djævelen, som man indgår, hvis man vil have flere penge. Jeg vil gerne, så længe jeg kan, udsætte den dag, hvor jeg kigger mig selv i spejlet og ved, at jeg har solgt ud.

have det hårdt i et visuelt overflodssamfund. På de store auteurs' tid havde filmen en unik status som audiovisuelt medium. I dag bombarderes vi af billeder og historier i mange forskellige medier. Tror du, at det i dag er sværere som instruktør at bevare sit eget blik?

– Man må jo tænke over, hvad man synes er et ærligt, sandt og fortællende billede. Hvilke billeder fortæller noget? Hvad er ærligt, og hvad er uærligt i et billede? Det må man hvert sekund, man laver filmen, forholde sig til. Hvad tilføjer denne kamerabevægelse? Hvad tilføjer det, hvis der ikke er en kamerabevægelse? Ethvert billede i en film betyder jo noget, det er et udtryk for nogle valg, og man kan ikke overlade de valg til andre. Man er nødt til selv at have en holdning til alt, hvad der findes inden for billedets ramme. Alt!

Hvor finder du visuel inspiration?

– For mig handler det om at gøre mig selv mindre og mindre klog og mere og mere uvidende for at kunne smide alle de gevandter, som man indhyller sig selv i. Både ting, man vælger at se, eller som bliver proppet ned i halsen på én, eller som er helt ubevidste påvirkninger. Jeg prøver at nå frem til et udtryk, som er mit eget. På et tidspunkt må man afsløre, hvem man er. Jeg forsøger derfor at skrælle alt, hvad jeg har taget til mig, bort. Jeg må omfavne mig selv i al min selvlede og sige, at det bliver hverken bedre eller dårligere end det her. Det her er *mig*. Det kan være, at det er uendeligt lidt, men det er trods alt mig.

For mig er det en stor kvalitet i sig selv at kunne blotte sig og ligesom spiritus være 100 procent sig selv. Det er for mig den største gave, man som instruktør kan give andre. Om det er en god eller dårlig film,

Den renhed, du snakker om, må siges at



Josefin Ljungman og Shima Niavarani i *Kärlekens krigare* (2009, *Kærlighedens krigere*).

interesserer mig ikke så meget. Jeg vil se et menneske. Et menneske, der blotter sig, når han eller hun laver en film.

Så det, jeg prøver på, er at blive dummere og dummere. At rense ud og rense ud og rense ud. Livet er jo bare at få en masse affald serveret, så når jeg laver en film, må jeg gå den modsatte vej – så må jeg rense ud.

Dine film bryder tit med det, som betragtes som den klassiske, usynlige filmstil, ved f.eks. at lade karakterer kigge direkte i kameraet eller springe over handlingsaksen. Hvordan forholder du dig til det klassiske filmsprog?

– Man får hele tiden at vide, at man skal overholde nogle regler for, hvad der er godt og dårligt, hvad man må og ikke må. Man tager dem ind og siger så på et tidspunkt, ”Nu ved jeg, hvordan jeg skal lave en film.” Men man har ikke stillet sig selv de relevante spørgsmål: Hvordan synes jeg, det bør være? Er det nødvendigt at overholde reglerne? Eller er reglerne i virkeligheden

begrænsninger? Man må blive ved med at stille sig selv de spørgsmål og ud af dét grave en renhed frem, som ingen andre kan give én, og så må man holde fast i den renhed med alt, hvad man har. Der findes ingen andre regler end dem, man selv laver.

I *Kærlighedens krigere* har jeg med vilje lavet en masse overspring. Faktisk havde jeg indtil ganske tæt på optagelserne den tanke, at filmen skulle optages og klippes af en syvende klasse fra folkeskolen, fordi jeg ville finde nogle nye billeder. Vi ved jo alle sammen godt, hvordan et ’godt’ billede ser ud. Men jeg var meget nysgerrig efter at se, hvilke billeder man ville få med nogen bag kameraet, der ikke er hjernevasket med konventionel filmæstetik. Det kunne sikkert blive godt eller dårligt, spændende eller himmelråbende uinteressant, men bare dét at få nogle nye billeder ville være en sejr...

Så jeg havde en lyst til at sprænge muren af såkaldt god smag, som man hele tiden får overleveret, og som filmholdet også hele tiden bærer med sig. Somme

tider retter nogen på lyset eller gør noget, de tror, man gerne vil have, for sådan plejer man jo at gøre det, og sådan ser det 'godt ud'. De gør det, uden at nogen har gjort op med sig selv: Ser det godt ud, eller er det bare sådan, vi har set det før? Og har vi set det før, fordi det er det, som sælger? Man må slås med at komme igennem den mur af god smag, som er det farligste overhovedet. Det, man tror er godt, og som man hele tiden får fortalt er godt, er jo bare såkaldt 'god smag'. Men det dårlige kan i virkeligheden være det allerbedste.

Oplever du, at den gode smag, du snakker om i forhold til billeder, også gør sig gældende i forhold til historier og karakterer? Dine film har både taget fat i selvmord, incest og babydrab, som ikke er de mest oplagte emner, hvis folk vil have søde karameller ...

– Jeg oplever, at der er et småborgerligt

syn på, hvordan man ønsker, at tilværelsen skal være, som slet ikke er i overensstemmelse med, hvordan livet i virkeligheden er for mange mennesker. Hvis man stempler mennesker eller historier eller emner med ord som 'mørk' eller 'hård', så uskadeliggør man dem og lægger dem ned i en kasse og gemmer dem væk. Det er klart, at mine film bliver besværlige, hvis man kun vil have, at film skal være lys i mørket eller noget, man kan slappe af til efter en hård arbejdsdag. Men for mig at se skal film afspejle den mangfoldighed og rigdom og skønhed og kompleksitet, som mange mennesker heldigvis indeholder.

I forbindelse med en film som *Daisy Diamond* (2007) var det chokerende for mig at opleve, hvor stærk mange folks puritanisme er. Det anede jeg slet ikke! At man i vores tid stadigvæk kunne have sådan en victoriansk frygtsomhed eller snæversynet puritanisme over for ting, som

Noomi Rapace i *Daisy Diamond* (2007). Foto: Thomas Marott.



forekommer i ganske mange menneskers liv. Den puritanisme bliver så et bekvemt skjold imod at forholde sig til filmen som film. Mange folk må åbenbart leve med kilometertykke ligusterhække omkring sig. Men en film, der udfordrer, er ikke en sygdom, som skal kureres.

I Danmark snakker man somme tider om, at svensk film har en alvorligere grundtone end den danske, ikke mindst med traditionen fra Ingmar Bergman. Synes du, at man kan snakke om en særlig dansk eller svensk filmtradition?

– Der findes ikke noget særligt dansk eller svensk i mine øjne. De fleste film, der bliver lavet i Danmark og Sverige, er i virkeligheden amerikanske.

Hvordan med tilknytningen til det danske filmmiljø ... Du har jo mest lavet film i Sverige og er ikke uddannet på Den Danske Filmskole, hvor de fleste danske spillefilminstruktører har lært at lave film. Hvordan har det været at lave film uden at have filmskolens blåstempling eller et etableret netværk med dig?

– Jeg er temmelig mistænksom over for det etablerede. Det etablerede gør alt for at bevare sin magt, og det gør det bl.a. ved at bilde omverdenen ind, at man kun kan lave film, hvis man går igennem et bestemt nøglehul.

Men det er at skabe en frygt hos en instruktør om, at hvis du ikke har klemmt dig gennem det nøglehul, så kan du ikke skabe. Det er en måde til at fjerne den frygtløshed, som er nødvendig for at lave en interessant film, en måde til at gøre instruktøren bange og sige, ”Du er ikke nok i dig selv. Du har ikke hemmelig viden nok i dig selv. Du har brug for noget andet.”

Gu’ har du ej! Du har brug for dig selv, og det er det eneste, du nogensinde har. Du har kun dig selv, og du vil altid kun have dig selv. Ingen interesserer sig for alvor for dine film. I bund og grund er folk fuldstændig ligeglade med, om jeg laver en film mere eller ej, så det er meningsløst at gøre sig afhængig af andre.

Den form for nøglehuls-tyranni er en måde at tæmme en instruktørs vildskab på. I dag er man rædselsslagen for det uregerlige. Det er ikke længere en kvalitet. Nu bliver man kaldt ind til skoleinspektøren og får at vide, at ”nu skal du ikke gøre sådan næste gang, for så får du ikke lov at lave film”. Men man laver film for at gøre oprør og være i opposition. Ikke for at bekræfte det eksisterende. Og det er altid farligt, hvis nogen bilder én ind, at dét at være instruktør er andet end et meget, meget ensomt arbejde. Som instruktør er du fuldstændig alene, og du vil altid være alene. Du er udenfor. Der er ikke noget fællesskab. Det nemmeste er at være helt afklaret med, at det starter i ensomhed og slutter i ensomhed.

Kan man afhjælpe den ensomhed gennem faste samarbejder? Du har f.eks. haft langvarige samarbejder med manuskriptforfatteren Peter Asmussen, producerne Anne Katrine Andersen og Jonas Frederiksen og også med klipperen Janus Billeskov Jansen. Hvad betyder de samarbejder for dig?

– Det vigtige er, at folk ved hver film har lyst til at lave lige netop den film. Jeg har ikke noget sentimentalt forhold til, at nogen har arbejdet på tidligere film, og det tror jeg heller ikke, at de har med mig. Jeg bilder ikke mig selv ind, at jeg skulle være specielt interessant for dem. Jeg er vældig glad for, hvis de har lyst til at være med på en ny film, jeg laver, fordi de er interesseret i filmen.

I forbindelse med en julekalender på nettet, hvor forskellige instruktører på skift valgte et filmklip, valgte du ti sekunders sort skærm ledsaget af et udsagn om, at "Film is beautiful, but it has got a disease called image and sound". Har du lyst til at uddybe den sygdom?

– Hvert valg, man træffer i filmen, er med til at forpurre den skønhed, som fra starten er i filmen. Den fuldkomne renhed bliver ødelagt, så snart man går i gang med filmen. Renheden ødelægges af hvert billede eller hver lyd, man lægger på. Dét, det handler om, når man laver en film, er at beskytte den imod unødigt urenhed. Derfor skal man være opmærksom på hvert

eneste valg, man træffer. Det starter i den fuldkomne, skønne renhed, og så degenererer det hæmningsløst. Min opgave er at finde ud af, hvor lidt jeg kan nøjes med at lægge ind i forhold til den sorte skærm. Det er jo det forbandede – at man bliver nødt til at lægge noget billede og lyd ind!

Spillefilm

1998	Vildspor
2003	Dag och natt/Dag og nat
2005	Bang Bang Orangutang
2007	Daisy Diamond
2008	Himlens hjärta/Himlens hjerte
2009	Kärlekens krigare/Kærlighedens krigere

Kortfilm

2003	Nu
------	----