



Sofie Gråbøl og Troels Lyby i *Anklaget* (2005). Foto: Ole Kragh-Jacobsen.

“At lave film bliver nødt til at være en slags opdagelsesrejse”

Jacob Thuesen

Af Eva Jørholt

Du er uddannet som klipper og blev efter filmskolen kendt i branchen som ‘Hr. Hurtigklip’. Hvorfor det?

– På det tidspunkt, hvor jeg begyndte at klippe, var filmsproget anderledes. Man havde selvfølgelig haft montagebevægelsen i Rusland i 20'erne, men i Danmark opstod tanken om decideret montage først i 1980'erne i en lille gruppe omkring Tómas Gislason, Triers gamle klipper. Jeg klippede

bl.a. Tómas' portrætfilm om Jørgen Leth, *Fra hjertet til hånden* (1994), og fik dermed ry for at lave noget, der var mere rapt klippet sammen, end man var vant til i dansk film.

Du var også klipper på de første fire afsnit af Triers Riget (1994), der jo netop skiller sig ud ved sin ukonventionelle klipning. Hvor stor indflydelse havde du på klipningen af Riget?

– Den havde jeg ret stor indflydelse på. Grundtanken med at lave tidsspring i samme scene stammede vel oprindeligt fra Godard og den franske nybølge, men var siden kommet over i en mere amerikaniseret udgave i f.eks. tv-serien *Homicide* (1993-99). Den og Jørgen Leth-filmen gjorde, at den måde at klippe på ikke var fremmed for mig. Den første scene af *Riget*, jeg klippede, var en slags morgenseance – et møde med en masse mennesker inde i et rum – og efter den var det meget tydeligt, hvordan materialet kunne klippes sammen. På grund af et kompliceret forspil, som handlede om min ansættelsesform, var Triers og mit personlige forhold rimeligt dårligt på det tidspunkt, men i det øjeblik man vedtager, at der godt må klippes i tid inden for den enkelte scene, må man som instruktør ligesom give los. Og det gjorde han ... om end ikke uden konflikt. Men jeg havde sådan set fuldstændig frit slag – han sad ikke og kiggede mig over skulderen, mens jeg klippede.

Du har sagt, at før Trier, Pelle Erobreren og Henning Camre var dansk film ingenting. Kan du uddybe det?

– I starten af 80'erne var det næsten tyve år, siden Dreyer havde lavet sin sidste film. Bille August skabte så international opmærksomhed om dansk film med *Pelle Erobreren* (1987), der fik både en Oscar og de gyldne palmer i Cannes. *Pelle Erobreren* er for så vidt en meget traditionel film, men det er samtidig en film, der tager sig selv alvorligt.

Samtidig fik filmskolen en ny rektor, Henning Camre, som også tog både sig selv og filmmediet alvorligt på en helt anden måde, end man var vant til. Og han gjorde det på en meget bestemt, næsten diktatorisk måde, som fik de politikere, der normalt

ikke ville røre kunst med en ildtang, til at sænke paraderne og bevilge en masse penge. På den baggrund lavede Camre en skole, som gjorde film til en kunstform på lige fod med andre kunstformer.

Og i det regi lavede Lars så sin afgangsfilm, *Befrielsesbilleder* (1982), som vandt en lang række priser. På mange måder er den måske et rip-off af Tarkovskij, men den var helt unik i en dansk sammenhæng og kom derfor til at udfordre hele det danske film-miljø. "Værsgo'! Slå den!"

Det billede af filmskolen, du opruller her, synes temmelig forskelligt fra det, man ser i De unge år: Erik Nietzsches sagaen del 1 (2007), der jo netop handler om Lars von Triers tid på skolen.

– Erik Nietzsche-filmen er digteri. Et stykke underholdning, som kun til dels har noget med virkeligheden at gøre. At Lars kunne lave den absolut bedste afgangsfilm, der nogensinde er lavet på Den Danske Filmskole, er jo et udtryk for, at han havde fuldstændig frit råderum, men han og jeg valgte bevidst at fokusere på modstanden, fordi det er svært at lave en film om, at han møder modstand og samtidig får alt, hvad han peger på.

I forbindelse med dansk films renaissance må man i øvrigt også nævne Ole Bornedals *Nattevagten* (1994), for hvor Lars' film var på engelsk, og Bille August hurtigt vendte sig mod udlandet, så var *Nattevagten* den film, der fik publikums øjne op for en ny type dansk film og de nye unge skuespillere. Pludselig var der et segment af unge spillere, som en instruktør tog alvorligt, samtidig med at han var meget bevidst om, hvilken genre han bevægede sig i. Et af dansk films store problemer har jo netop været usikkerheden om, hvilken genre vi bevægede os i.

Jacob Thuesen (f. 1962). Uddannet som klipper fra Den Danske Filmskole i 1991. Klippede bl.a. Lars von Triers *Riget* (1994), før han i 1997 debuterede som instruktør med den prisbelønnede dokumentarfilm *Under New York*, der følger en politimand og en hjemløs i New Yorks subway. Har desuden lavet dokumentarfilmene *FCK – Sidste chance* (1998), om fodboldklubben FC København, og *Freeway* (2005), der tegner et mosaiklignende portræt af livet på og ved motorvejene omkring Los Angeles. Den absurd-groteske og stilistisk kulørte komedie *Livsforsikringen* (2003), om en mand, der dør, mens han er ved at tegne en livsforsikring, var Jacob Thuesens debut som spillefilminstruktør, men det afgørende gennembrud kom med *Anklaget* (2005), som eksperimenterer med fortællepositioner i en historie om en mand, der bliver anklaget for at have misbrugt sin datter. *Anklaget* er blevet udmærket med en række internationale priser, bl.a. det europæiske filmakademis Fassbinder-pris i 2005.

I 2007 instruerede Jacob Thuesen *De unge år: Erik Nietzsche sagaen del 1* efter Lars von Triers manuskript om hans tid på Den Danske Filmskole, og i 2010 tv-serien *Blekingegade* om den stærkt venstreorienterede Blekingegadebande, der op igennem 1970'erne og 1980'erne begik en række brutale røverier med det formål at støtte Folkefronten til Palæstinas Befrielse.

Jacob Thuesen, der har klippet et svimlende antal reklamer og trailers for andre instruktørers film, var i 1997 medstifter af selskabet Tju-Bang Film, som i 2005 blev solgt til SF Film.

Siden kom Dogme, som var visionært og genialt til at fremelske kræfter, der lå gemt i mange instruktører, og tvinge dem til at lave et sprog, som er letforståeligt og ikke koster en million. Og det er jo nogle af de ting, der gør, at en filmindustri boomer. Efterhånden har Dogme dog udvandet sig selv, og man er begyndt at gå tilbage til den mere traditionelle form for film. Men sammenlignet med tidligere tiders danske film er niveauet højet betragteligt, og der er kommet nogle nye og ret selvsikre instruktører til – Christoffer Boe, Simon Staho, Henrik Ruben Genz ...

I 1997 debuterede du selv som instruktør med dokumentarfilmen Under New York. Hvad fik dig til at tage skridtet fra klipper til instruktør?

– Jeg tror egentlig, det skyldtes, at *Riget* var sådan en voldsom oplevelse. Dels på grund af alle konflikterne, men også fordi processen i forhold til Danmarks Radio var ret hård – det var jo ikke en serie, de i udgangspunktet tog imod med kyshånd. Og oven på Tómas Gislasons Jørgen Leth-film tænkte jeg, at jeg havde afsøgt alle klipningens krin-

kelkroge. Jeg følte ikke, at jeg kunne få mere sjov ud af at sidde i et klipperum. Jeg følte mig udtømt, færdig. Og så spurgte Nikolaj Scherfig, om vi ikke bare skulle tage til USA og lave en film.

New Yorks subway var fascinerende, fordi der dengang stadig var tonsevis af hjemløse, så hvis man tog metroen, kunne man møde ekstremt mange forskelligartede typer. Så det var en kombination af at lave en turistfilm og så noget socialt engagement. Det sociale engagement var dog ikke det vigtigste for mig, og ind imellem er der også sådan nogle nærmest Jørgen Leth-agtige kasser af ren observation i filmen – det bare at stå og kigge på et andet menneske.

Desuden var *Under New York* en leg med dynamik på samme måde som mit arbejde på Tómas Gislasons *Den højeste straf* (2000), *P.O.V.* (2001) og Jørgen Leth-portrættet. Der er ingen i dansk film, der interesserer sig for dynamik som Tómas Gislason. Inden for dokumentarfilmen er det helt galt – det er ikke en kritik af filmenes indhold, kun af deres dynamik – men det er på en måde det samme for spillefilmene.



Freeway (2005). Foto: Chris Holmes.

Freeway (2005) kan vel ses som en slags companion piece til *Under New York*, men samtidig er det to vidt forskellige film, med vidt forskellige grundtoner.

– Meget forskellige. Selv om den ikke direkte vil det, tager *Under New York* stilling til noget socialt, mens *Freeway* er et rent eksperiment med tilskueren, der bare skal læne sig tilbage og lade sig flyde med. Selvfølgelig kan man også se noget social kritik i *Freeway*, hvis man vil – det endeløse og helt meningsløse i bare at blive ved med at bygge motorveje.

Din første fiktionsfilm var novellefilmen Livsforsikringen (2003), der vel kan beskrives som en slags *Beckett møder Kafka* i et

hyperekspressivt univers. Hvordan oplevede du skridtet fra dokumentarfilm til skuespilinstruktion?

– Helt sindssygt famlende. Jeg havde ikke noget begreb om noget som helst efter bare at have siddet og set på nogle skærme i tyve år. Det var ligesom at lære kinesisk. Jeg skulle starte fuldstændig forfra. Det eneste forløsende ved det projekt var, at jeg selv kunne styre, hvad der foregik foran kameraet. Som klipper havde jeg været henvist til at arbejde med det materiale, der nu engang var, og på dokumentarfilm sidder man jo tit og venter på, at hovedpersonerne skal foretage sig noget. Nu kunne jeg sige, “Hvad nu, hvis du i stedet kom dérfra,” og, “Hvad nu, hvis kameraet var helt nede ved gulvet?” Det



Søren Malling og Sofie Gråbøl i *Livsforsikringen* (2002). Foto: Jens Stoltze.

var fantastisk for mig.

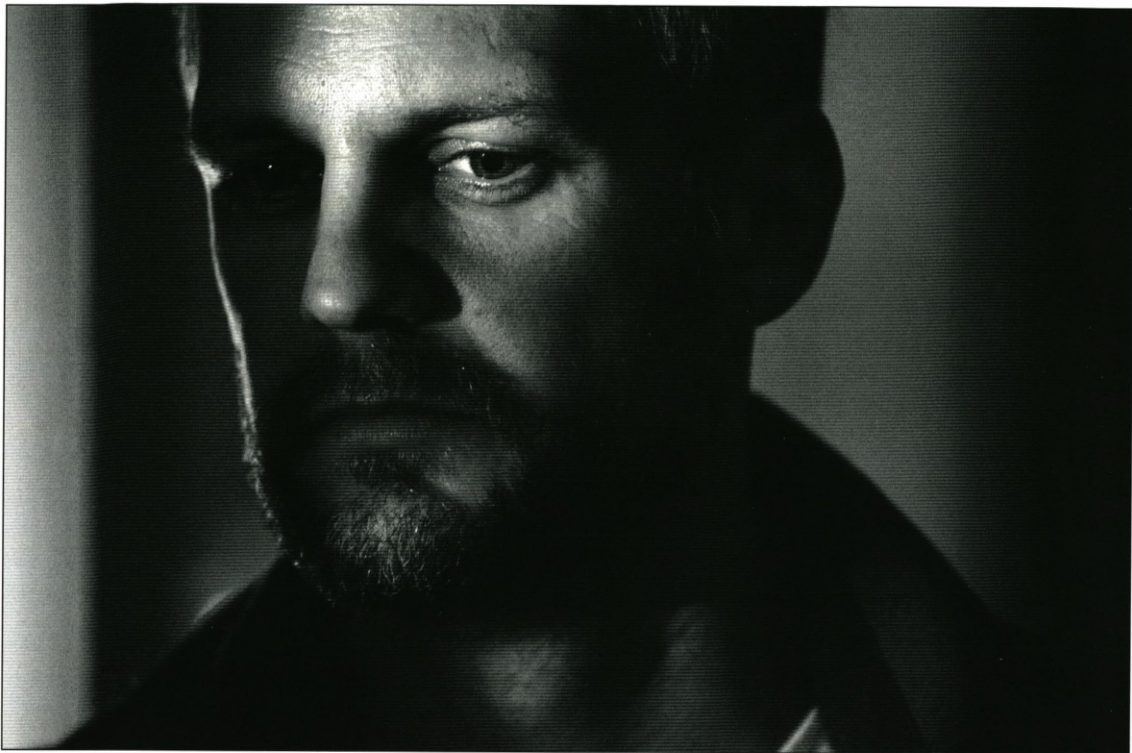
Da jeg fik tilbuddet om at lave *Livsforsikringen*, havde jeg egentlig ikke lyst til at lave fiktionsfilm. Jeg mente, meget højrøvet, at fiktion var noget småborgerligt noget, og det sagde mig ikke så meget. Jeg var dengang meget optaget af den sådan set temmelig kedsommelige teori, at man ikke behøvede at lave fiktion for at få fiktion, for dokumentarfilm kunne jo fiktioniseres. *Du har bl.a. sagt, at du går til dine fiktionsfilm som en undersøgelse. Skal det forstås sådan, at du i virkeligheden ser visse ligheder mellem det at lave fiktions- og dokumentarfilm?*

– Selv om undersøgelse er et meget neutralt ord, mener jeg med det, at jeg ikke kan se,

hvad pointen er med at lave en film, hvis man kender resultatet på forhånd. Selve processen kan gøre dem, der laver filmen, klogere. De bedste spillefilm har altid været søgende om deres eget emne. En film bliver nødt til at være en slags opdagelsesrejse – hvis den ikke er det, opdager folk det hurtigt. Selv i en James Bond-film kan folk gennemskue, om de, der har lavet filmen, har lavet den af pligt, eller om folkene bag forholder sig undersøgende til materialet.

*Man fornemmer, at du i høj grad selv har været søgende i *Anklaget* (2005). Hvad var baggrunden for at lave en film om incest?*

– Jeg har intet forhold til incest, så undersøgelsen gik mest på at prøve at komme ind i



Troels Lyby i *Anklaget* (2005). Foto: Ole Kragh-Jacobsen.

et emne, som jeg intet anede om. Incest er selvfølgelig forfærdeligt, men det var ikke det, der triggede mig. Det, jeg syntes var spændende, var, at Kim Fupz Aakeson og jeg blev enige om kun at se historien fra én persons synsvinkel. Det blev så faderens, og udfordringen blev at gennemtænke de scenarier, man ville gennemleve, hvis man selv blev anklaget for noget. Hvordan ville man så reagere? Det var ikke afgjort på forhånd, om faderen skulle være skyldig eller ej. Det besluttede jeg først til allersidst.

Tilskueren ved heller ikke før til allersidst, om han har gjort det, han anklages for, eller ej. Fordi filmen følger faderen så tæt og lader os opleve universet med og gennem ham, kan vi ikke tro, at han skulle være skyldig, men hele vejen igennem holder du alligevel liv i en lille lurende tvivl, der gør os ekstremt opmærk-

somme på detaljer. Din måde at arbejde med publikums indlevelse er næsten Hitchcock'sk...

– Når publikum har givet 70 kroner for billetten, vil de gerne tro det bedste om hovedpersonen. Den tillid forsøgte jeg at lege med ved kun at lade dem se, hvad han ser, hvilket jo i sig selv er en slags sympatierklæring. På den måde har du ret i, at det er et plagiat af Hitchcock. *Psycho* (1960) f.eks., hvor vi bliver ude på badeværelset og er med til at vaske gulvet efter mordet – det er jo den ultimative sympatierklæring. Vi forsvinder ikke i rædsel, men bliver derude sammen med hovedpersonen og oplever gennem ham, hvad der skal gøres for at fjerne sporene.

Hovedpersonens totale ydmygelse i slutningen fik mig også til at tænke på Pasolini og f.eks. Luderkarlen Accatone (Accatone, 1961),

hvor der er en slags patos i fornedrelsen. Er der også det i din film?

– Jeg tænkte meget på Pasolini, som jeg beundrer om nogen. Pasolini har en fantastisk overbygning i og med, at han havde gjort sig fri af enhver form for smag. Han havde overhovedet ingen blokeringer i forhold til f.eks. at *merge* et jammerligt filmsprog med Bach, som han gør i bl.a. *Accatone* og *Matthæusevangeliet (Il Vangelo secondo Matteo, 1964)* – musikken i slutningen af *Anklaget* er faktisk også en sampling af Bach, der er kørt ind over noget andet. I de to film formår Pasolini at gøre noget, som ser helt almindeligt ud, til noget fuldstændig universelt gigantisk, bl.a. i kraft af en filmisk naivitet, som jeg synes er helt fantastisk. Netop naiviteten er for mig en gigantisk kvalitet. Det er den, der gør *Matthæusevangeliet* og *Pontecorvos Slaget om Algier (La Battaglia di Algeri, 1966)* så store.

I Erik Nietzsche-filmen er det Lars von Triers historie, der fortælles. Trier har skrevet manuskriptet, lægger stemme til voice-over'en, og vi ser sågar nogle af hans ungdomsfilm. Hvor meget er det en Trier-film, og hvor meget en Thuesen-film?

– Det er et Trier-manuskript, men fra det øjeblik, hvor jeg fik manuskriptet, var det min film. På det tidspunkt havde Lars det møgdarligt psykisk, så det var måske en væsentlig grund til, at han holdt sig væk. I alt fald blandede han sig overhovedet ikke, hvilket jeg er taknemmelig for, da jeg tror, hans idé var, at filmen skulle have været mere i retning af *Direktøren for det hele* (Lars von Trier 2006), altså helt sygeligt tør og understated. Hvis det havde været en Trier-film, ville dét sikkert have været fint, men jeg kan jo ikke lave noget, som jeg tror, han ville have lavet det. Så det endte det

med at blive en blanding af den underfundighed, jeg synes, der er i *Livsfor sikringen*, og den intellektuelle dimension, der ligger i replikkerne. Desuden fortaber jeg mig i detaljer, som man på sæt og vis ikke burde fortabe sig i. Når Søren Malling f.eks. sidder og forklarer et Hieronymus Bosch-billede, så har jeg bare lyst til at blive der, indtil han græder over det billede, og der er egentlig ikke noget i det ud over en fortabelse i scenen, som jeg godt kan lide.

I 1997 dannede du Tju-Bang Film sammen med Søren Fauli, Niels Gråbøl og Per K. Kirkgaard, som har klippet både Anklaget og Erik Nietzsche-filmen. Hvad var baggrunden for, at I lavede jeres eget selskab? Og hvorfor har I siden solgt det til SF Film? Er tiden ikke længere til små selskaber?

– Dybest set ville vi bare have et klippested, hvor man kunne klippe uhindret. Når man f.eks. laver et dokumentarprojekt, kan det ikke lade sig gøre at klippe det på tre måneder, selv om det er det, produceren vil have. Vi ville derfor have et sted, man frit kunne disponere over i f.eks. ti måneder. Siden opstod tanken om at lave et produktionsselskab, som primært beskæftigede sig med dokumentarfilm, og som var styret af de skabende kræfter i stedet for af producere. Vi ville have nogle rum, hvor man i helt fysisk forstand kunne sidde og snakke om de film, vi lavede – hvad der ellers bliver lagt meget lidt vægt på i dansk film.

Og ja, jeg mener, tiden er løbet fra små selskaber. Hvert eneste lille filmselskab har f.eks. sit eget klipperum – hvorfor er der ikke nogle store centrale klippesteder? Den samlede danske filmbranche er så lille og talentet så sprudlende, at man burde tage konsekvensen og tænke i helt nye strukturer. Det ville være hundrede tusinde gange bedre, hvis det hele kunne være under én



Jonatan Spang i *De unge år – Erik Nietzsche sagaen del 1* (2007). Foto: Per Arnesen.

paraply, og mennesker kunne finde ud af at snakke sammen. Jeg var så naiv at tro, at da Nordisk Film købte Zentropa, så ville de to selskaber vel præsentere en ny og spændende strategi, men det skete ikke. Det hele var bare noget finansielt dillerdaller.

Snakker I instruktører ikke sammen? Kan du ikke f.eks. ringe til en kollega, hvis du står over for et eller andet problem?

– Personligt har jeg en vane med at invitere nogle af mine venner til at se mine film på et tidligt tidspunkt, og det samme gælder Tómas Gíslason og Thomas Vinterberg. Men ellers snakker vi instruktører mest sammen på sådan et høflighedsniveau. Vi burde i langt højere grad bruge hinanden, sparre med hinanden. Vi kender jo dybest set alle sammen hinanden fra filmskolen, og jeg forstår slet ikke alt det hemmelig-

hedskræmmeri og den indbyrdes kamp mellem selskaberne, som præger branchen helt sindssygt meget. Der er en høj grad af fjendtlighed, som kun skaber kløfter, både imellem selskaberne og internt i de enkelte selskaber. Vi går alle sammen i hver sin 'jeg'-boble i stedet for at mødes og udnytte hinandens kreativitet.

Oplever du, at dansk film i øjeblikket befinder sig i krise, sådan som der er nogle, der hævder?

– Nej, men jeg synes, at måden, vi filmer på, på nogle områder er direkte jammerlig. Hvad det tekniske angår, er vi helt stenalderagtige. Dansk film har besvær med at frigøre sig fra det følelsesmæssige til fordel for det rent filmtekniske. Måske fordi jeg stadig opererer som klipper, har jeg f.eks. kæmpe problemer med, at vi ikke forstår, hvad POV er. Vi forstår ikke, at det i mange

situationer er sjovere at filme det, personerne ser, end at filme personerne. Og så står det som sagt sløjt til med dynamikken mellem de enkelte scener. Bortset fra hos Tómas Gislason og Lars. Specielt i Lars' nye film, *Antichrist* (2009), er der en tilbagevendende til et dynamikpunkt, som jeg synes er spændende. Den måde, hvorpå han bevæger sig i yderpolerne.

Hvad betyder dansk film for dig?

– Jeg har ikke nogen relation til, at tingene skal være danske – at der er tale om en dansk bølge e.l. Jeg er stadig helt vild med *Det syvende segl* (*Det sjunde inseglet*, 1957, instr. Ingmar Bergman) og *En lille film om kunsten at dræbe* (*Krótki film o zabijaniu*, 1988, instr. Krzysztof Kieslowski) og der er 30.000 andre film, der opererer i mit hoved, før jeg begynder at snakke om dansk film eller ej.

Anklaget er lavet under Nordisk Films Director's Cut-program, hvor devisen er, at "dyre film er slapt tænkt. Filmøkonomi = fortælleøkonomi." I tråd med Dogme forsøger man altså at vende økonomiske constraints til en kreativ kraft. Hvad er din erfaring?

– I 99,9 procent af tilfældene holder det stik, at jo dyrere en film er, jo dårligere er den. Det er noget med, at man begynder at tænke kreativt, når man ikke har nogen penge. Mens man bliver doven, når man har penge nok.

Er dansk film blevet for pæn? Er der for lidt galskab, for få eksperimenter?

– Ja, helt afgjort! Der er alt alt for lidt eksperimenteren. Filmværkstedet er den eneste boltreplads for den slags, men det, der kommer ud af det, er tit sådan nogle

sadomasochistiske sexfilm. Og hvor meget jeg end holder af Super 16, så er det tættere på filmskolen og den nærmest hvide snit-agtige proces, de gennemgår, fra de starter, til de laver deres afgangsfilm – som tit er uendeligt kedelige og middelmådige. Man kan nogle gange finde vildskab i dokumentarprojekterne, men også dér synes jeg, pænheden og det populistiske er ved at indfinde sig.

Dansk film er blevet enormt god til på den ene side at lave alvorlige, lidt gysragtige, well-made krimier som *Frygtelig lykkelig* (Henrik Ruben Genz 2008), *Mænd der hader kvinder* (*Män som hatar kvinnor*, 2009, instr. Niels Arden Oplev) og nogle af Ole Bornedals film, og på den anden side en slags moderne folkekomedier om dysfunktionelle familier. Det ville være godt at få en reminder om, at film også kan være noget andet.

Spillefilm

- 2005 Anklaget
- 2007 De unge år: Erik Nietzsche sagaen del 1

Novellefilm

- 2003 Livsforsikringen / The Life Insurance

Dokumentarfilm

- 1997 Under New York
- 1998 FCK - Sidste chance / Last Chance
- 2005 Freeway

Tv

- 2009 Blekingegade (mini-serie)

Klip (i uddrag):

- 1994 Fra hjertet til hånden (instr. Tómas Gislason)
- 1994 Riget (tv, instr. Lars von Trier)
- 1996 Haiti. Uden titel (instr. Jørgen Leth)
- 1997 Sekten (instr. Susanne Bier)
- 2000 Den højeste straf (instr. Tómas Gislason)
- 2001 P.O.V. (instr. Tómas Gislason)
- 2003 It's All About Love (additional editor, instr. Thomas Vinterberg)
- 2008 Gaven (instr. Niels Gråbøl)
- 2008 Lille soldat (instr. Annette K. Olesen)
- 2010 Juan (instr. Kasper Holten)