Nr. 246 - vinter 2010

DFI/Museum & Cinematek

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

Instruktørens p.o.v.

Samtaler med 17 danske filmskabere

Kosmorama er et uafhængigt filmtidsskrift, der udkommer to gange årligt, udgivet af Det Danske Filminstitut/Museum & Cinematek, Gothersgade 55, 1123 København K, tlf. 33 74 35 75, i samarbejde med Institut for Medier, Erkendelse og Formidling, Afdeling for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet.

Abonnement kan tegnes direkte på Museum & Cinematek hos Jette Palsbo (jettep@dfi.dk), samt pr. check udstedt til Kosmorama eller ved indbetaling via Danske Bank – reg.nr.: 0216, kontonr.: 4069018262 att. Kosmorama. Abonnement 2010, 56. årg., koster kr. 250. For medlemmer af Cinemateket er prisen kr. 200, idet man ved tegning af abonnement opgiver medlemsnummer. Løssalg kr. 175 pr. nummer.

Redaktion: Eva Jørholt (ansvarshavende), Jesper Andersen, Rasmus Brendstrup, Dan Nissen, Peter Schepelern.

Layout: Thomas Ring - 2x2mas. Grafisk tilrettelæggelse: Boris Pedersen, KUA. Tryk: Eks-Skolens Trykkeri.

ISSN nr. 0023 4222.

http://www.dfi.dk/Filmhuset/Cinemateket/Kosmorama.aspx

Kosmorama har forgæves forsøgt at finde og kontakte eventuelle ukrediterede rettighedshavere til billeder benyttet i dette nummer. Skulle der mod forventning være rettighedshavere, som redaktionen er ubekendt med, vil DFI mod behørig legitimation udbetale royalty for de anvendte illustrationer, som om aftale var indgået.

Omslag: Janus Dissing Rathke i *Drømmen* (2006, instr. Niels Arden Oplev). Foto: Thomas Petri.

Instruktørens p.o.v.
Samtaler med 17 danske filmskabere

Forord

Ikke siden årene op til Første Verdenskrig har dansk film nydt så stor international bevågenhed som i de sidste ti-femten år. Skønt kritiske røster taler om krise, og de hjemlige publikumstal er begyndt at vise tegn på en vis afmatning, er dansk film stadig fuld af vitalitet og talent, som med det seneste filmforlig forhåbentlig vil få de mulighedsbetingelser, der skal til for at feje enhver snak om krise af bordet.

Men hvordan går det til, at et så lille land i den grad har kunnet markere sig blandt langt større og langt mere pengestærke spillere på den internationale filmscene? Dét er der formentlig ikke ét entydigt svar på. Snarere er der tale om en lykkelig forening af en lang række faktorer – herunder måske paradoksalt nok også landets beskedne størrelse – der tilsammen har skabt en frugtbar grobund for de senere års danske filmmirakel.

I dette nummer af *Kosmorama* – der er en dansk udgave af bogen *Danish Directors 2* (red. Mette Hjort, Eva Novrup Redvall og Eva Jørholt), som udkom på det engelske forlag Intellect tidligere i år – søger vi at indkredse disse mange faktorer gennem samtaler med sytten danske instruktører, som dels er kommet til siden den første *Danish Directors* (red. Mette Hjort og Ib Bondebjerg, 2000, da. *Instruktørens blik*), dels i særlig grad har gjort sig bemærket ud over landets grænser og høstet en lang række priser rundt om på de store internationale filmfestivaler. Vi snakker naturligvis også om deres film – om end måske ikke helt så meget, som de fortjener – men først og fremmest søger vi igennem disse interviews at pejle os ind på instruktørernes arbejdsmetoder og evt. samarbejde med kolleger, deres baggrunde og erfaringer med bl.a. støtteordninger, filmforlig og tv.

Lad det straks være sagt, at de sytten interviews er foretaget i løbet af 2009, hvilket indebærer dels, at det filmforlig, mange af instruktørerne har kritiske kommentarer til, altså ikke er det forlig, som netop er blevet indgået for 2011-14. Dels, at de film, som er lavet i 2010, af gode grunde ikke berøres i samtalerne, men de er trods alt nævnt i filmografierne.

De sytten instruktører er vidt forskellige og har selvfølgelig ikke enslydende bud på succesens årsager, ligesom de ikke nødvendigvis er enige i synet på dansk films aktuelle sundhedstilstand. Ikke desto mindre er der visse synspunkter, som går igen – og som det derfor er værd at hæfte sig ved.

Det gælder bl.a. betydningen af Den Danske Filmskole, hvor hovedparten af de sytten filmskabere er uddannet. De fleste fremhæver skolens fokus på manuskriptskrivning og Mogens Rukovs såkaldte 'naturlige historie', selv om der også er dem, der mener, at skolens dramaturgiske tilgang minder for meget om matematik, og at andre filmiske udtryksformer får for lidt plads i uddannelsen.

Måske som en aflægger af 'den naturlige historie' lægger adskillige instruktører stor vægt på at forankre deres historier i virkeligheden – hvilket de sikrer igennem omfattende research. Bl.a. er det for Pernille Fischer Christensen vigtigt at "konfrontere materialet med virkeligheden", og Annette K. Olesen betoner vigtigheden af at *lære* noget ved at lave film: "Det er sjovt at lave film, når man gør det på en måde, som giver mulighed for at udforske og undersøge såvel virkeligheden som selve håndværket."

Et andet aspekt ved filmskoleuddannelsen, som mange af instruktørerne fremhæver, er elevernes udstrakte arbejde med skuespillere – som Lone Scherfig i sin tid tog initiativ til. Desuden går det igen i mange af interviewene, at der, med netop Lone Scherfigs ord, "er nogle stærke bånd mellem dem, der har gået på skolen, en fornemmelse af ligesom at tale det samme sprog."

Betyder dét, at der består en slags kreativt netværk mellem de danske instruktører? Eller

i givet fald måske kun mellem dem, der har gået på filmskolen? Her er svarene divergerende. Skønt der er bred enighed om, at den danske filmscene er så lille, at alle kender alle, mener nogle, at miljøet er præget af konkurrence – fordi alle kæmper om de samme penge – mens andre omvendt mener, at man i udstrakt grad hjælper hinanden, fordi det, der er godt for den enkelte, i sidste ende kommer hele filmbranchen til gode.

En, som de fleste kan blive enige om har hjulpet kollegerne og i det hele taget været af uvurderlig betydning for dansk film, er Lars von Trier. Som Anders Thomas Jensen udtrykker det: "Den måde, Trier ligesom har taget sit verdensnavn og drysset det ud med Dogme og ladet en masse andre komme ind under det, han har opnået. Det har været utroligt." Trier, Zentropa og Filmbyen i Avedøre har fungeret som kreative lokomotiver for dansk film. Lone Scherfig taler om den fantastiske pionerånd, der i starten besjælede de gamle militærbarakker i Avedøre, og adskillige karakteriserer Zentropa som et anarkistisk kaos med en ofte skånselsløst rå tone, men også et frodigt drivhus, der har fået kreativiteten til at blomstre. Samtidig er Zentropa en knopskydende virksomhed med mange internationale forgreninger – "hvis du vil noget med din film internationalt, så er det dem, der kan hjælpe med det" (Omar Shargawi).

De fleste af instruktørerne er imidlertid meget bevidste om, at dansk films succes i høj grad kan føres tilbage til det støttesystem, som gør det muligt for debutanter at komme i gang med at lave film – og for de lidt mere erfarne at blive ved med at lave film trods enkelte svipsere. Som Niels Arden Oplev udtrykker det: "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."

At der selvsagt aldrig er penge *nok* til de enkelte projekter, ses af mange af instruktørerne ikke nødvendigvis som noget negativt. I bedste dogme-ånd betragter flere af dem budgetmæssige begrænsninger som en kreativ udfordring. Det gælder bl.a. Christoffer Boe, der "opfatter det virkelighedskrav, der ligger i begrænsede midler, som en slags produktive spilleregler," ligesom Anders Morgenthaler ser business og kunst som "to dynamiske enheder, der driver hinanden".

Der er imidlertid bred konsensus om, at den forgangne periodes filmforlig gav tv-stationerne alt for stor magt over dansk film. "Vi er ved at skabe en tv-branche frem for en filmbranche," siger Per Fly, og både han og andre advarer imod en udvikling, hvor tv på den ene side har hånds- og halsret over, hvilke film der skal produceres eller ej, og på den anden side dræner filmbranchen for talent, eftersom tv kan sikre folk større tryghed i ansættelsen.

Mange af instruktørerne har selv arbejdet for tv og været med til at sikre, at dansk tv-dramatik i de senere år har foretaget et kvalitativt kvantespring – tænk blot på *Taxa*, *Rejseholdet*, *Ørnen*, *Forbrydelsen* og, senest, *Borgen*. Skønt det at instruere episoder af en tv-serie, som andre har lavet konceptet for, på mange måder er mere håndværksbetonet end egentlig kreativt arbejde, fremhæver mange af instruktørerne, hvordan "tv-serierne har været og stadig er en gave til hele filmbranchen" (Henrik Ruben Genz). Tv-arbejdet "gav hår på brystet og skabte en professionalisme, som var enormt vigtig" (Ole Christian Madsen).

Forholdet mellem dansk film og tv er med andre ord lidt af et tveægget sværd, men ingen – ikke en gang tv-stationerne – kan være tjent med, at tv skal have så stor indflydelse på, hvilke film der skal produceres i dette land. Skønt film selvfølgelig kun har en berettigelse, hvis der er nogen, der ser dem, er det ren stryknin for filmkunsten, hvis den skal dikteres af hensynet til *prime time*-seertal. I skrivende stund er det endnu ikke helt klart, om det ny filmforlig, der på mange måder giver Det Danske Filminstitut langt mere fleksible rammer at operere indenfor, også fører magten over dansk film tilbage til filminstituttet. Men man har jo lov at håbe. Ellers kan man frygte, at kriseprofeterne får ret, og at festen snart er endegyldigt slut.

Næste nummer af *Kosmorama* kommer til sommer og har temaet "Det ny Europa på film".

Indhold

Eva Novrup Redvall
"Jeg drømmer om at lave en film i hver genre, inden jeg dør"
Nikolaj Arcel 7

Eva Jørholt
"Følelserne bliver stærkere, hvis man stiller sig lidt på afstand"
Christoffer Boe 18

Mette Hjort
"Der er noget stift og dødt ved det perfekte"
Pernille Fischer Christensen 29

Eva Novrup Redvall
"Den rene realisme er kedelig"
Per Fly 41

Eva Jørholt
"At lave film, der ligner en selv"
Peter Schønau Fog 55

Eva Novrup Redvall
"Det er vigtigt at gøre sig umage med at komponere billeder"
Henrik Ruben Genz 65

Eva Novrup Redvall
"For mig har det altid bare handlet om film"
Anders Thomas Jensen 77

Mette Hjort
"Når man instruerer, er det en kæmpe fordel at være skuespiller"
Hella Joof 89

Eva Jørholt
"Vi har været utroligt heldige at operere i overskudstider"
Ole Christian Madsen 101

Eva Jørholt
"Business og kunst er to dynamiske enheder, der driver hinanden"
Anders Morgenthaler 113

Mette Hjort
"Jeg vil *lære* noget af at lave film!"
Annette K. Olesen 122

Eva Jørholt
"Virkeligheden er altid min største inspirationskilde"
Niels Arden Oplev 134

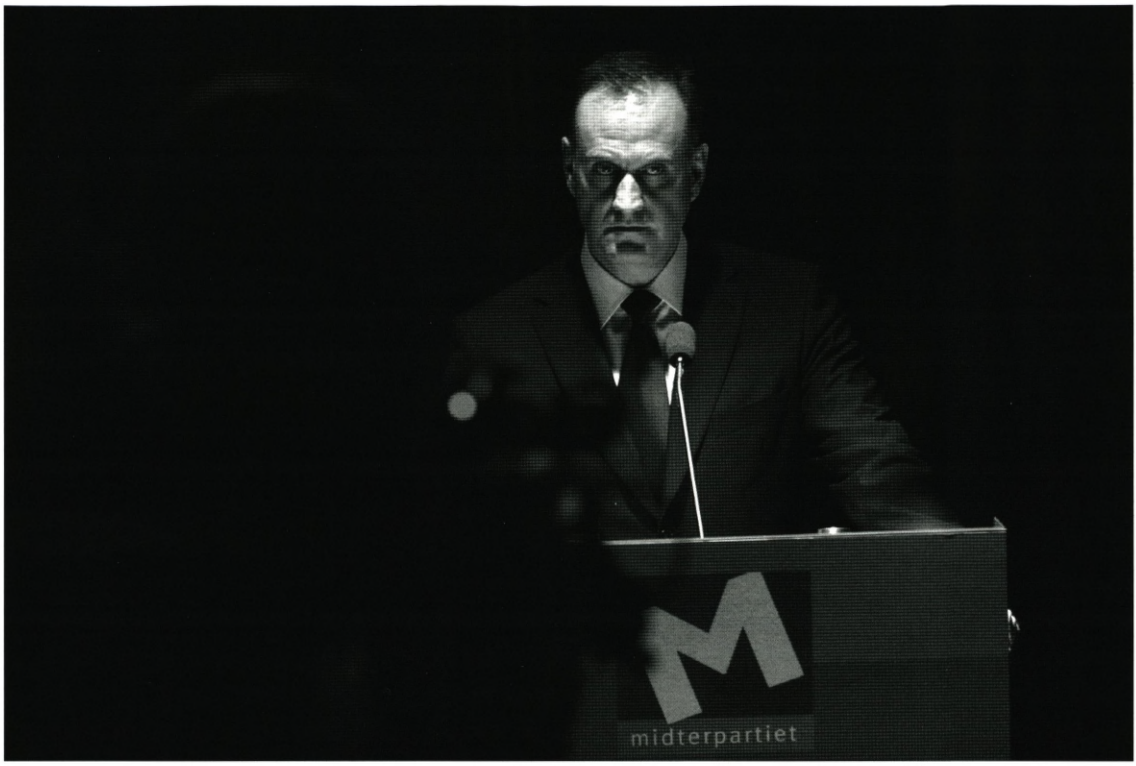
Mette Hjort
"At samarbejde er en del af dansk kultur"
Lone Scherfig 146
Eva Novrup Redvall
"Film skal se fede ud!"
Omar Shargawi 158

Eva Novrup Redvall
"Man laver film for at gøre oprør og være i opposition"
Simon Staho 170

Mette Hjort
"Den smerte, der ligger i mine film, kommer fra mig selv"
Paprika Steen 179

Eva Jørholt
"At lave film bliver nødt til at være en slags opdagelsesrejse"
Jacob Thuesen 191

Om interviewerne 200



Søren Pilmark i *Kongekabale* (2004). Foto: Per Arnesen.

"Jeg drømmer om at lave en film i hver genre, inden jeg dør"

Nikolaj Arcel

Af Eva Novrup Redvall

Mange faste samarbejder i dansk film etableres på Den Danske Filmskole, hvor folk finder sammen i hold. Du har på dine film arbejdet sammen med fotografen Rasmus Videbæk, klipperen Mikkel E.G. Nielsen og manuskriptforfatteren Rasmus Heisterberg, som du faktisk kender helt tilbage fra et otte måneders ophold på Den Europæiske Filmhøjskole i Ebeltoft, hvor I alle sammen gik, inden I kom ind på filmskolen. Hvad fik dig til som 21-årig at søge ind på filmhøjskolen i Ebeltoft, og hvordan fandt du sammen med de mennesker, som stadig lader til at være centrale samarbejdspartnere på dine film?

– De fleste unge, som drømmer om at lave film, tør ikke selv tro på det. Det er sådan en diffus drøm om noget, som kunne være skægt i fremtiden, og da filmhøjskolen blev etableret i midten af 90'erne, så jeg det som en mulighed for at finde ud af, om det var noget for mig. Dengang vidste jeg ikke, at

jeg ville være instruktør. Jeg troede, jeg ville være forfatter. Jeg havde skrevet og skrevet i fem-seks år, men jeg fik lyst til at snuse til filmen. Jeg vidste, at jeg var for ung til at søge ind på filmskolen, og opholdet på filmhøjskolen var perfekt for siden at søge ind. Når man er ung, er det vigtigt at møde ligesindede. Før filmhøjskolen kendte jeg ingen, som ville lave film. Mine venner ville lave rockbands eller blive noget helt andet. Der var ikke noget forum for mig at få nørdet al min filminteresse ud i, og skolens fællesskab var altafgørende for, at jeg gik videre med film. Jeg fik troen på, at det kunne lade sig gøre, og jeg fik nogle venner, som ville det samme som mig. Efter filmhøjskolen holdt vi sammen. Rasmus Videbæk kom på filmskolen med det samme, og jeg arbejdede som runner og produktionsassistent forskellige steder og endte på Nimbus Film. Da jeg fik støtte til novellefilmen *De vendte aldrig hjem* (1997) fra Filmværkstedet, kunne jeg så trække på Rasmus, som havde lært lidt om at optage på film, og sammen lavede vi den film, jeg endte med at søge ind på filmskolen med.

Hvor stor betydning har det for dig som instruktør at have faste samarbejdspartnere fra film til film?

– Det har sindssygt stor betydning. Det er meget en tryghedsting. På det sidste har jeg tænkt meget over, at mine samarbejdspartnere kan arbejde med rigtig mange mennesker. Min fotograf og medforfatter arbejder f.eks. med forskellige instruktører. Jeg arbejder med de samme folk hver gang, for som instruktør laver man jo kun den der ene film hvert andet år eller sådan noget. Jeg begyndte at tænke, at jeg ikke skulle hænge fast i at arbejde med de samme mennesker, men jeg vender altid naturligt, følelsesmæssigt tilbage til de folk. Hvis man har lavet noget godt sammen, så har man lyst til at arbejde sammen igen. Så opstår der en tryghed, men også en hurtighed i den måde, man arbejder på. En gensidig forståelse, så man ikke behøver at lære folk at kende fra bunden. Alle ved, hvem jeg er, og hvad jeg gerne vil have fra dem. Jeg ved, hvad de kan, og jeg kender også deres begrænsninger. Derfor kan man bruge hinanden. Jeg tror, at jo mere man arbejder sammen, jo mere kreativt kan man bruge hinanden, hvis man sørger for hele tiden at udfordre hinanden og sig selv.

Du gik på filmskolen 1998-2001, mens dogmefilm som Festen *(Thomas Vinterberg 1998),* Idioterne *(Lars von Trier 1998) og* Italiensk for begyndere *(Lone Scherfig 2000) fik udlandets øjne op for dansk film. Prægede dogmefilmenes succes tiden på skolen, og hvordan opfattede du som filmskoleelev Dogme 95?*

– Jeg kan huske, at jeg først syntes, at Dogme 95 lød som en rigtig dårlig idé. Jeg var opdraget med den klassiske filmæstetik, og det var dét, jeg drømte om at lave. Jeg havde lyst til at udfordre det danske filmsprog, for både fortælleteknisk, visuelt og i lydbilleder var danskerne ubehjælpsomt bagefter. Så kom dogmefilmen og gjorde det hypermoderne at trashe alting og filme billigt og simpelt; at tænke i historien frem for det visuelle. Mod mig selv begyndte jeg at blive meget fascineret af det. Jeg tror, det var en slags redning for mig, at dogmefilmen kom, for jeg blev grebet af det fokus på historien og bevægede mig væk fra, at alt skulle handle om visualitet og form.

Mens du gik på skolen, fik manuskriptuddannelsen også for alvor vind i sejlene, da Mogens Rukov kom i rampelyset som

Nikolaj Arcel (f. 1972). Tre år efter at have færdiggjort instruktøruddannelsen på Den Danske Filmskole i 2001 etablerede Nikolaj Arcel sig solidt på den danske filmscene med spillefilmdebuten *Kongekabale* (2004). I en tid præget af Dogme 95 og hverdagsdrama var *Kongekabales* politiske thriller-plot og flotte look et nyt bud på, hvad dansk film også kunne være. Historien handler om en ung politisk journalist, som kommer på sporet af en konspiration, der måske involverer landets kommende statsminister. Gradvis erfarer han, at han er oppe imod stærke kræfter, hvis han vil trykke sandheden og ikke bare gøre som påbudt af karismatiske partiledere og spindoktorer. Med over en halv million solgte billetter blev det effektive drama et hit i biograferne, og *Kongekabale* vandt både filmbranchens Robert og filmkritikernes Bodil for årets bedste film. Filmen slog ikke kun Arcels navn fast som instruktør, men også som dygtig manuskriptforfatter sammen med medforfatteren Rasmus Heisterberg.

Allerede på filmskolen skrev Arcel manuskriptet til Hans Fabian Wullenwebers bankkup-børnefilm *Klatretøsen* (2002) – siden genindspillet i USA som *Catch That Kid* (2004, instr. Bart Freundlich) – og efter Kongekabale har han sammen med Heisterberg skrevet manuskripter til både egne og andres film. Arcels næste film som instruktør var den stort anlagte eventyrfilm *De fortabte sjæles ø* (2007) om en fjorten-årig pige, som må kæmpe mod det okkulte, da hendes lillebror bliver besat af en ånd. Filmen satte nye standarder for CGI i dansk film og blev hyldet som et imponerende, nationalt bud på en Spielberg-inspireret familiefilm.

Arcel har siden instrueret komediedramaet *Sandheden om mænd* (2010) og forbereder i 2010 indspilningen af det historiske drama *Caroline Mathildes år*.

medforfatter på Festen, *og hans tanker om 'den naturlige historie' pludselig blev alment kendt i branchen. Du skriver både manuskripter til dine egne film og for andre, hvilket er ret sjældent i dansk film. Hvad fik du med dig om manuskriptskrivning fra skolen?*

– Manuskriptuddannelsen er filmskolens store hemmelighed. Til filmskole-festivaler rundt omkring i verden bliver man gang på gang overrasket over, hvor gode de danske film er. Det er ikke en gang set med nationalistiske briller, men de fokuserer helt enkelt meget på historien. Jeg tror, at mange andre filmskoler fokuserer på det personlige udtryk og en eller anden kunstnerisk ambition om noget anderledes. Selv om Den Danske Filmskole måske strømliner folk lidt, så er det fokus på at fortælle basale, klassiske historier også det, som gør filmene seværdige. Det fokuserer manuskriptuddannelsen på, men der lægges samtidig vægt på, at instruktører selv skal kunne fortælle historier. Det clasher somme tider med manuskriptuddannelsen, men jeg tror, det er vigtigt. Man kan ikke være instruktør, hvis man ikke kan skrive en historie. Hvis man ikke kan finde på en historie, hvad laver man så som filmskaber? Så kan man lave musikvideoer. Den Danske Filmskole uddanner historiefortællere, mere end den uddanner visualister.

Europæisk film har i en årrække været domineret af auteur-begrebet. Du har bl.a. skrevet om at være træt af at fodre instruktør-myten og klichéerne om den lidende kunstner eller den modige hærfører. Hvordan oplevede du filmskolen i forhold til tankerne om instruktøren som auteur, og hvad er dine tanker om auteur-begrebet eller måske snarere instruktørens rolle?

– Filmskolen er i hvert fald meget in-

struktør-domineret. Jeg tror, at filmskolen sværger til auteur, fordi man altid har sat instruktøren i højsædet. I sidste ende er det altid instruktøren, som skal bestemme, hvilken film som laves, men personligt tror jeg ikke på auteur-teorien. Heller ikke selv om jeg selv både skriver og instruerer mine egne ting. Det er sådan en vanvittigt langsommelig og kompleks proces at lave en film, og der er så mange mennesker involveret. Hvis man ikke har den rigtige fotograf eller den rigtige konsulent, som siger det rigtige på det rigtige tidspunkt, hvad har man så? Så har man ingenting. Der er meget få ægte auteurs. Det kræver, at man skriver, instruerer, filmer og klipper. At man nærmest spiller alle rollerne. *Så* er det auteur! Alt andet er baseret på samarbejde. Man kan vel sige, at jeg rent kunstnerisk ikke tror på auteur-processen, men jeg tror på idéen om instruktøren som den øverste general, som skal have svar på alting. Der er jo nødt til at være en chef på et hold, og den chef må og skal lægge retningslinjer for hver eneste dag. Men det er jo som en chef i en stor organisation. Du kalder jo ikke ham for en auteur. Det er bare en god leder.

I forhold til samarbejde, så taler mange i den danske filmbranche om en frugtbar åbenhed f.eks. mellem instruktørkolleger, som diskuterer idéer og gennemklip med hinanden undervejs i processen. Hvor meget trækker du på andre instruktører i dit arbejde?

– For mig er der en to-tre stykker – Thomas Vinterberg, Lars von Trier og Per Fly – som jeg on/off har brugt, og som også kan bruge mig. Jeg tror, man skal passe på ikke at sprede det ud. Det er jo ikke alle, man respekterer, eller som forstår de idéer, man arbejder med. Afhængigt af, hvad jeg laver, trækker jeg på forskellige folk. Jeg arbejder i øjeblikket med en historisk film om Caroline Mathilde, og der er Trier helt perfekt, fordi det er et melodrama om en prinsesse, som ofrer sig! Men vi er sindssygt hårde ved hinanden. Nådesløse. Det er der ikke så mange andre, som tør være, når man først er oppe i en vis liga. Pludselig er der næsten for stor respekt fra folk og en opfattelse af, at man sikkert selv ved alt. Der er det godt at tage fat i nogen. Helst nogen, som er bedre end én selv, så de tør sige tingene.

Du vandt en række priser for din afgangsfilm, Woyzecks sidste symfoni *(2001), og blev færdig på filmskolen i en tid, hvor det gik godt for dansk film, og der var stor optimisme for fremtiden. Hvordan oplevede du overgangen fra skolebænken til at skulle ud i branchen?*

– Min afgangsfilm fik en god modtagelse, men jeg havde en dårlig oplevelse med at lave den og var personligt meget skuffet og usikker på det hele. Det var utroligt stressende at lave den – langt værre end min første spillefilm faktisk – for man vil så gerne gøre det godt og vise, hvor fantastisk man er. I dag kan jeg ikke holde min afgangsfilm ud. Den er et miskmask af alle mulige genrer, og skuespillet vælter i alle retninger. Jeg kan se, at jeg har villet vise verden, at jeg kunne alt, og det kan man ikke. Man kan måske alt, men ikke i én film. Efter den oplevelse lovede jeg mig selv, at det første, jeg skulle lave efter skolen, skulle være en ren film. En ren genrefilm. Og det tog altså lang tid at finde ud af, hvad det skulle være. Jeg brugte et år på bare at sidde og svede og starte projekter op, som ikke blev til noget. Pludselig dukkede den her bog og idéen til *Kongekabale* op, hvor jeg tænkte: "Den her skal jeg lave!" Det mærkelige er, at den sværeste beslutning er, hvad man skal lave. Når man først

har besluttet det, så er man ligeglad med, hvad andre mener. Man er ligeglad med, om det skal laves billigt eller dyrt og med hvilke skuespillere. Man har den drivkraft, at man skal fortælle en historie, koste hvad det vil.

Inden du skrev Kongekabale *(2004) sammen med Rasmus Heisterberg, havde du selv skrevet manuskriptet til* Klatretøsen *(2002), som spillefilmdebutanten Hans Fabian Wullenweber instruerede. Den er en rendyrket genrefilm med et kup-plot i børnehøjde. Hvorfor instruerede du ikke selv den?*

– *Klatretøsen* var en bestillingsopgave, som jeg fik, mens jeg gik på filmskolen. Jeg blev kontaktet af Nimbus Film – min tidligere arbejdsgiver som runner osv. – der spurgte, om jeg havde lyst til at skrive et manuskript til en ny instruktør. Det skulle handle om nogle børn, der lavede et bankkup. Det var det, de havde, så jeg fik mere eller mindre frie rammer. Og det var lige mig, for jeg gik jo og tænkte på at lave fede genrefilm og actionfilm på dansk. Jeg brugte enormt meget energi på at gøre det, vi ikke gør så meget i dansk film: at arbejde på virkelig at tænke plottet igennem og få det til at gå op på sådan en spændstig og sjov måde. I dag er *Klatretøsen* stadig mit yndlingsmanuskript, for det har det hele. Det har følelser og humor og spænding og små mærkelige idéer og *surprises*, og jeg synes, at Hans Fabian gjorde et fremragende job med at instruere det og børnene. For mig var det jo et held. Filmen blev en succes, hvilket betød, at jeg allerede havde skrevet manuskriptet til en hitfilm, da jeg kom ud fra filmskolen. Derfor havde jeg det lettere med at komme videre efter skolen end de andre på min årgang. Når jeg kom ind på filminstituttet med en idé, så var jeg ham, der havde skrevet *Klatretøsen*.

Der er en mere eller mindre etableret fødekæde i dansk film, hvor man først går på filmskolen og så laver en eller flere kort- eller novellefilm, før man når til sin første spillefilm. Du kom forholdsvis hurtigt i gang og lagde ud med en spillefilm. Manuskriptet til Klatretøsen *var en hjælp, men var det også en ambition fra din side at gå direkte i gang med en spillefilm?*

– Ja, jeg nægtede at lave kortfilm, selv om mange sagde til mig, "Lav en kortfilm, lav en kortfilm." Jeg sagde nej, for jeg gider ikke. Nu har jeg skrevet det her manuskript, som blev til en spillefilm. Hvorfor skal jeg lave en kortfilm? Jeg er ikke vokset op med kortfilm. Jeg kan ikke finde ud af at lave kortfilm. Jeg er vokset op med halvanden times fortællinger, og derfor vil jeg være bedre til at lave det. Jeg er virkelig glad for, at jeg insisterede på det dengang. Jeg er glad for, at jeg ventede, indtil jeg fandt den rigtige spillefilm, selv om det var en frustrerende tid. Jeg kender mange, som har lavet en novellefilm eller nogle afsnit af en tv-serie, fordi de mener, at det er vejen frem, men det har ikke hjulpet dem på nogen måde. De har ikke brugt tid på at finde idéer til spillefilm, og folk ser dem som novellefilms- eller tv-instruktører. Man bliver hurtigt sat i bås. Det kan godt betale sig at vente på det rigtige. Det kan lyde som en kliché, men man skal lytte til sig selv og det, man selv kan lide, frem for at tænke i en eller anden trappevej eller det, som folk synes, at man skal. Lige nu lyder sangen: "Først skal du lave en film til to millioner, så skal du lave en til syv millioner, og så skal du ..." Nej, nej. Hvis man er virkelig god til at lave film til atten millioner, og man virkelig kan og har talentet, er det det, man skal, i stedet for at lave en masse ting, man ikke kan stå ved.

Nicolas Bro og Anders W. Berthelsen i *Kongekabale* (2004). Foto: Per Arnesen.

Den film, du ventede på, var Kongekabale, *som blev en af de mest markante debutfilm i dansk film i mange år. Ikke mindst fordi den var en politisk thriller, som ikke er en genre, dansk film har tradition for. Hvordan fandt du ud af, at det var netop den historie, som skulle blive din første spillefilm?*

– Min medforfatter, Rasmus Heisterberg, og jeg havde længe talt om, at det kunne være sjovt at lave en politisk thriller, for det syntes vi ikke, der var lavet på dansk. Vi havde lyst til at markere os. Jeg ville gerne have, at min første film som instruktør skulle være noget nyt. Den skulle selvfølgelig skabe dønninger gennem hele den danske filmbranche! Vi prøvede at finde på nogle idéer, men kunne ikke finde på noget godt, fordi vi jo egentlig ikke vidste, hvad der foregik i dansk politik. Så kom min producer Meta Foldager med Niels Krause Kjærs bog om et formandsopgør, og den blev skelettet til den film, vi endte med at skrive. Først virkede den lidt kedelig at lave som film, men plottet var solidt, og så begyndte snakken: Hvad hvis vi gør ham ung? Hvad hvis formanden er en kvinde? Hvad hvis vi har en ny karakter, som er en rebelsk, tosset journalist? Vi kunne lide grundidéen om, at en journalist får sin idealisme tilbage, fordi en meget skrupelløs mand er ved at blive statsminister, og så tilførte vi en masse ting. Da vi så begyndte at researche, blev vi simpelthen så fascinerede af det. Der var materiale til fem spillefilm, og det er jo det dejligste, for så handler det bare om at koge ned til essensen og få så mange af detaljerne med som muligt.

Du har instrueret to spillefilm, som er skrevet sammen med Rasmus Heisterberg, men samtidig skriver I sammen manuskripter til andre instruktører. Det er usædvanligt med den form for teamwriting i dansk film og med instruktører, som skriver til andre. Hvordan oplever du kombinationen af at være instruktør og samtidig arbejde som manuskriptforfatter for andre?

– Jeg synes, det er skønt at være manuskriptforfatter. Heisterberg og jeg har i øjeblikket et meget lystfyldt samarbejde. Vi skrev for nylig tegnefilmen *Rejsen til Saturn* (Thorbjørn Christoffersen, Kresten Vestbjerg Andersen og Craig Frank 2008), og det var simpelthen så sjovt. Samtidig er det jo sindssygt befriende at skrive noget, som man ikke selv skal ud og løse. Man kan frigive en masse kreative energier uden at skulle tænke: "Åh nej, hvordan laver jeg alt det her?" Og set fra en rent praktisk synsvinkel, så behøver jeg ikke lave reklamefilm, som jeg hader. Mellem film kan jeg leve af at skrive manuskripter for andre. Det er rigtigt, at det ikke er så almindeligt med forfattersamarbejder. Jeg tror, det er vigtigt, at det kommer af egen fri vilje, og at man har klare aftaler om, hvordan man deler honorarer og royalties. Ingen tvinger Rasmus og mig til at arbejde sammen. Vi vil det selv, og vi har lavet en super socialistisk aftale om, at vi deler alt lige over, ligegyldigt hvem der har lavet mest. Man skal have respekt for hinanden og give hinanden credit. Jeg har lige haft en underlig oplevelse på et amerikansk projekt, hvor jeg havde pitchet en idé, som man så hyrede en amerikansk forfatter til at skrive. Vi mailede frem og tilbage om historien, som jeg jo har fundet på, og jeg skrev ti siders udførlige noter om, hvordan jeg syntes, den skulle være. Så skrev han det ud i en form, så man kunne læse det, og satte kun sit eget navn på. Jeg ringede til ham og sagde, "Undskyld, skal mit navn ikke også på?" og fik som svar, at "Nej, jeg er jo forfatteren." Den sad. Så man kan hurtigt havne i dumme kampe, hvis man ikke har klare linjer på forhånd.

Ud over at arbejde i en ny genre var Kongekabale *også et brud med tidens dogmefilm og hverdagsdramaer ved sin gennemkomponerede stil. På dvd-udgivelsen af filmen kommenterer du, hvordan visse billeder er direkte inspireret af bl.a. Michael Mann. Hvad var udgangspunktet for det markante visuelle udtryk, som på mange måder varslede et nyt fokus på billedsiden i dansk film?*

– Vores udgangspunkt var at betragte historien som et eventyr. Miljøet er sådan set meget realistisk, men vi ville f.eks. ikke have, at Christiansborg skulle ligne det rigtige Christiansborg. Vi ville skabe et mytologisk Christiansborg fuldt af mørke, små hjørner og dystre kontorer i modsætning til virkelighedens store, lyse, fine kontorer med Arne Jacobsen-møbler. Vi ville vise den gamle magt, og det var meget production designet, som styrede filmen i den retning og gjorde den lidt mørk, blå og kølig. Og så ville vi bare gerne lave en smuk film. Filmen egnede sig ikke til at være håndholdt. Fordi den havde så meget snak og så mange talescener, skulle den have en skønhed for overhovedet at blive interessant at se på. På mange måder signalerede filmen en ny generations indtog, og det er ikke, fordi jeg skal trutte i mit eget horn. Det var et tilfælde, at jeg kom først, men man kan se, at det er den vej, det går nu. Der er en ny generation, som godt gider det der med at tænke meget i det visuelle.

Kongekabale *var med sin politiske og journalistiske historie meget i medierne, og både*

Rasmus Heisterberg og du diskuterede den i mange forskellige sammenhænge. Hvor vigtigt er det for dig, at dine film på den måde bliver en del af den offentlige debat, eller i hvert fald diskuteres bredt?

– Før *Kongekabale* handlede det at lave film for mig meget om 'bare' at lave en god film og fortælle en god historie, men i løbet af processen blev jeg mindre og mindre interesseret i, hvad der ville ske, når filmen kom ud. I stedet blev vi stadig mere optaget af, at den her film skulle fortælle det rigtige på den rigtige måde i forhold til, hvad vi havde brugt et år på at lære. Vi syntes faktisk, det var en vigtig historie at fortælle. Om magtbalance og medierne. Da filmen havde premiere, var det dejligt at debattere den, men samtidig var jeg godt klar over, at den hurtigt ville blive glemt. Jeg synes kun, det er blevet værre med politik og spin. Folk har ikke taget så forfærdeligt meget med sig fra den film ud over at blive underholdt, men det var selvfølgelig skønt, at der var så stor interesse. Og for mig som instruktør var det et stort held, for det gjorde det vanvittigt let for mig at lave min næste film.

Kongekabale *fik flotte anmeldelser og havde også publikum med sig. Du skrev for nylig en artikel om, hvordan man som filminstruktør har det med filmanmeldelser og fremlagde ti råd til kritikerne. Artiklen tog udgangspunkt i kampen med at honorere andres forventninger i kølvandet på succesen med* Kongekabale. *Hvor meget tænker du som instruktør over, hvad andre forventer af dig?*

– Jeg synes, det er sådan et underligt spil det hele. Ikke kun med anmelderne, men med hele kulturpressen. Efter *Kongekabale* blev jeg meget optaget af, at jeg havde vundet priser og fået gode anmeldelser. Det gik lidt godt, så nu skulle man ligesom bevare det. Man kan blive meget optaget af, at 'nu er jeg det nye håb i dansk film', og det er det mest kvælende, der kan ske for en kunstner. Det skete for Thomas Vinterberg efter *Festen*, og det skete en lille smule for mig. Det var fantastisk at lave min film nummer to, men ultimativt skuffede den mig som historiefortælling i forhold til, hvad jeg havde lavet før. I forhold til at lave film med både hjernen og hjertet og at virkelig ville noget, så var den snarere en popcornfilm, som mest var sjov og ballade. Jeg var godt klar over, at jeg havde lavet den her rutschebanetur, som var mere eller mindre ligegyldig, men samtidig gik jeg enormt meget op i, at anmelderne skulle synes, at jeg var genial. Der klikkede det lige pludselig for mig, og jeg tænkte: "Vejen til lykken er at lave gode ting og droppe alt det der bullshit." Derfor besluttede jeg at skrive den artikel om både skuffelser og glæder for at frigøre mine egne energier og i fremtiden lave film, fordi jeg selv synes, at det er det vigtigste i verden. Ikke fordi jeg vil have succes, ikke fordi jeg vil gøre folk glade. Jeg har den her ukuelige drøm om at lave en film i hver genre, inden jeg dør, og den holder jeg fast i! Somme tider får man så folk med sig, og andre gange gør man ikke.

De fortabte sjæles ø *(2007) brød netop med folks forventning om, at der skulle komme endnu en thriller fra din hånd. Filmen var i stedet en stort anlagt eventyrfilm, som både visuelt og narrativt mindede om amerikanske Hollywood-film. På den måde blev den også i højere grad sammenlignet med amerikanske film og konkurrerede på deres præmisser frem for at blive regnet som en flot dansk film. Hvilke tanker gjorde du dig om at lave den type amerikansk film på dansk?*

– Jeg gjorde mig ikke nok tanker. I retrospekt synes jeg, at *De fortabte sjæles*

ø ganske rigtigt konkurrerer mere med amerikanske film end med danske, og jeg ville nok have lavet den anderledes, hvis jeg havde haft den viden, jeg har nu. For det ville have været rigtig skægt at lave en eventyrbasker med en sindssygt dansk identitet. Det var faktisk det, jeg gjorde med *Klatretøsen*, mens *De fortabte sjæles ø* i virkeligheden er en amerikansk film.

Hvordan kunne filmen have fået en klarere dansk identitet? Den fremstår jo f.eks. tydeligt dansk i sproget og miljøerne.

– Det er pudsigt, hvad der gør det. Det er noget med, hvad man tør, og noget med stilen. Det er noget med at gå lidt videre med nogle ting. Filmen er meget ren og ufarlig i sine karakterskildringer. *Klatretøsen* handler om en pige, hvis far er ved at dø, og *derfor* skal hun begå et bankrøveri. Samtidig skal hun også kæmpe med kærlighed, en mor, som er helt vildt arbejdsagtig, og en række hverdagsproblemer. *De fortabte sjæles ø* handler basalt om en pige, som er lidt sur, og sådan ser hun ud, og så skal hun i øvrigt kæmpe med nogle ting. I Europa og Danmark kan vi det med at forankre tingene i nogle stærke, nuancerede karakterer og noget hverdagsdrama blandet med genre.

Steven Spielberg blev bragt meget på bane i forbindelse med anmeldelserne af De fortabte sjæles ø*, og du har tidligere erklæret din kærlighed til hans film. Ser du selv noget Spielberg'sk i filmen?*

– Jeg ser ikke andet end Spielberg i den film. Igen er det lidt lærestregen ... jeg har aldrig lagt skjul på, at jeg er enorm Spielberg-fan. Han har fået mig til at lave film, og det er altid hans film, som rammer mig mest. Visuelt og på sådan et primalt, emotionelt plan. Historiefortællingen er næsten altid sublim. Uanset om filmen egentlig er dårlig, så er der bare et eller andet ved hans måde at fortælle og lave tingene på. Med en film som *De fortabte sjæles ø* kunne jeg ikke lade være med at se på mesteren. Hele den film er en slags kærlighedserklæring til min barndoms fascination af Spielberg. Så jeg gik både i barndom, men også lidt væk fra min danske identitet.

Lars Mikkelsen i *De fortabte sjæles ø* (2007). Foto: Rasmus Videbæk.

Efter den film kan jeg mærke, at jeg blev træt af sammenligningerne med Spielberg, og nu går jeg lidt mere stille med dørene. Jeg har ellers altid kunnet lide at insistere på værdien i film som *E.T.* (1982), fordi det herhjemme betragtes som lidt ufint. Da jeg til den sidste optagelsesprøve på filmskolen blev spurgt, hvilke film jeg ville lave, svarede jeg: *Dødens gab*, *Indiana Jones* osv. Dengang hørte de mest: Godard. Det har sådan været et varemærke for mig at turde sige det, men jeg er ikke så interesseret i det mere.

Efter De fortabte sjæles ø *var du tre måneder i Hollywood for at undersøge mulighederne for at lave film der, som du altid har drømt om. Du har skrevet en morsom artikel om dine 60 møder derovre og om, hvordan du desillusioneret rejste derfra. Hvordan vil du sammenfatte dine oplevelser i Hollywood?*

– Min tur til Hollywood var virkelig en øjenåbner, for jeg har altid drømt om at lave film der og haft mange forestillinger om, hvad det var. Men jeg vendte hjem med en fornemmelse af, at jeg faktisk var virkelig glad for Danmark. Det havde ikke noget at gøre med skuffelse, for jeg kom derfra med tre interessante projekter, som jeg stadig arbejder på, og jeg mødte nogle søde mennesker. Men holdningen til at lave film og hele *gamet* gjorde, at jeg tænkte, at her får man aldrig lavet noget godt. Der er et system med tusindvis af mennesker, som har noget at skulle have sagt, og man skal altid vente og vente. Tingene går så ulideligt langsomt, fordi det hele er pr. komité. Hvis man har en idé, så bliver den fuldstændig kværnet igennem systemet, til den kommer ud som et færdigpakket McDonald's-produkt. Så klichéen er sand. Der er masser af velmenende mennesker, men hold da op, hvor er det svært at få noget lavet. Hvor min drøm om Hollywood før var stor og lysende, så er jeg i dag mere sådan ja, måske en dag. Jeg lærte, hvor skønt det er at lave film i Europa, af at være der.

Hvad er det skønne ved at lave film i Europa sammenlignet med USA?

– I USA snakkes der hele tiden i målgrupper. Jeg var til 60 møder, og der var ikke ét møde, hvor man ikke snakkede om, at man skal huske de tretten-årige, for de tretten-årige er vigtige. Når man pitchede en idé, var det første spørgsmål: "Er det PG eller PG13?" Det handler ikke om historien. Desuden skal der hurtigt mærkat på. Hvis man siger noget, så reagerer folk ligesom i *The Player* (Robert Altman 1992): "Nå, så det vil sige, at det er *American Pie* møder *Bad*." Folk snakker også meget hurtigt om skuespillere. Man er ikke en gang halvvejs færdig med at præsentere, før de siger: "Det er Tobey Maguire, det der!" Fordi de tænker sådan. De er blevet tvunget til at tænke sådan, fordi det stort set er umuligt at få lavet en film. Derfor er folk også nødt til at være gode til at sælge. Folk er gode til at sælge en klump lort, som om det er verdens bedste projekt, og det er folk vant til. Producerne holder ti møder om dagen, hvor folk råber og skriger og pitcher og sælger. Det kunne jeg slet ikke finde ud af. Jeg kom ind og var sådan lidt dansk og introvert og sådan: "Måske, det kan da godt være, at det er en god idé." Folk blev mistænksomme, når jeg ikke med det samme sprang op af stolen og råbte, at ting var fantastiske. De er ikke vant til, at man diskuterer tingene. De er vant til, at hvis man ikke er sådan reklame-agtig, så tvivler man på projektet og det kunne jeg slet ikke holde ud. Jeg var glad for at komme hjem igen og kunne snakke om film på et fornuftigt plan, for man skal også kunne være selvkritisk;

Rosalinde Mynster og Thure Lindhardt i *Sandheden om mænd* (2010). Foto: Signe Vilstrup.

ellers går det helt galt. Faktisk forstår jeg slet ikke, hvordan de får lavet film derovre. For hvert fremskridt med mine projekter derovre, går der fem måneder, hvor der ingenting sker, for de skal liiiige høre nogen. Det tager ti gange længere tid, end det gør her. Ja, så jeg har lidt mistet illusionen. Men jeg har ikke desto mindre takket ja til at lave en remake af *De fortabte sjæles ø*, og det glæder jeg mig til.

Spillefilm

2004 Kongekabale
2007 De fortabte sjæles ø
2010 Sandheden om mænd

Kortfilm

1997 De vendte aldrig hjem
2001 Woyzecks sidste symfoni (afgangsfilm fra Den Danske Filmskole)

Manuskripter til spillefilm

2002 Klatretøsen (instr. Hans Fabian Wullenweber)
2004 Catch That Kid (medforfatter på den amerikanske remake af *Klatretøsen*, instr. Bart Freundlich)
2004 Kongekabale (med Rasmus Heisterberg, instr. Nikolaj Arcel)
2007 Cecilie (med Rasmus Heisterberg, instr. Hans Fabian Wullenweber)
2007 Fighter (med Rasmus Heisterberg og Natasha Arthy, instr. Natasha Arthy)
2007 De fortabte sjæles ø (med Rasmus Heisterberg, instr. Nikolaj Arcel)
2008 Rejsen til Saturn (med Rasmus Heisterberg, instr. Kresten Vestbjerg Andersen, Thorbjørn Christoffersen og Craig Frank)
2009 Män som hatar kvinnor/Mænd der hader kvinder (med Rasmus Heisterberg, instr. Niels Arden Oplev)
2010 Sandheden om mænd (med Rasmus Heisterberg, instr. Nikolaj Arcel)

Nicolas Bro i *Offscreen* (2006). Foto: Nicolas Bro.

"Følelserne bliver stærkere, hvis man stiller sig lidt på afstand"

Christoffer Boe

Af Eva Jørholt

Hvad er den vigtigste bagage, du har med dig fra filmskolen?

– Jeg kom jo fra Filmvidenskab på Københavns Universitet, hvor jeg var oplært i, at studie = selvstudie, så jeg havde for så vidt ingen forventninger om, at skolen skulle lære mig noget. Det afgørende var, at jeg fik adgang til den store udstyrs-legekasse. På den måde var mit ophold på skolen meget lykkeligt. Jeg kom ind i filmkulturen uden nogen teknisk erfaring. Jeg vidste ingenting, ud over at jeg havde set en masse film og kunne lide film. På skolen fik jeg fire års frirum til at lege med udstyret, fire år til at finde min egen form, uden at der var noget pres i forhold til, at det, jeg lavede, skulle sælges eller laves til andre end mig selv.

Skolen var både et lærested og en legekasse, og jeg insisterer stadig meget på legen i det at lave film. Jeg synes, at alle de

gode film – også når de er alvorlige – har en vis legende tilgang til mediet. Den legende tilgang er en forudsætning for, at der kan komme personlige film ud af det. Desuden lærte jeg faren ved at overplanlægge. Jeg elsker at lave præcise film, men når vi på filmskolen havde to måneder til at lave ét minut, så blev det som regel tungt, fortænkt og umusikalsk. Man er nødt til at give plads til det spontane i sine forhåbentlig store visioner.

Desuden er film jo et kollektivt apparat, og det at møde nogle ligesindede var fantastisk. Jeg mødte nogle mennesker, som jeg stadig arbejder sammen med: fotografen Manuel Alberto Claro, lydmanden Morten Green, klipperen Mikkel E.G. Nielsen og produceren Tine Grew Pfeiffer. Vi kaldte os allerede dengang Hr. Boe & Co., og i dag har jeg et firma med Tine Pfeiffer – Alphaville Pictures Copenhagen. Det fællesskab, vi byggede op dengang, har enorm betydning for mig i dag. Vi er som en lille guerillahær med vores egen hemmelige mission – nogle gange desværre også hemmelig for os selv. Men sådan skal det også være at lave film – film skal være underholdende, men samtidig en erkendelsesrejse.

Desuden var det selvfølgelig væsentligt at have en inspirator som Mogens Rukov. Han har et fantastisk godt blik for, hvad den gode film er. Mogens er en god mand at have som den ideelle beskuer – det handler om at gøre Mogens glad!

Så der skete meget under mit ophold på statsinstitutionen. Jeg startede ét sted med nogle filminteresser og -metoder, som jeg ændrede radikalt i løbet af de fire år på skolen. Det var en meget anden type film,

Maria Bonnevie og Nikolaj Lie Kaas i *Reconstruction* (2003). Foto: Linn Sandholm.

Christoffer Boe (f. 1974). Efter at have studeret Filmvidenskab på Københavns Universitet blev Boe i 1997 optaget på instruktørlinjen på Den Danske Filmskole, hvor han blev færdig i 2001. Sammen med en gruppe andre elever på skolen – fotografen Manuel Alberto Claro, klipperen Mikkel E.G. Nielsen, lydmanden Morten Green og produceren Tine Grew Pfeiffer – dannede han produktionsteamet Hr. Boe & Co., der lavede en eksperimenterende kortfilm-trilogi om kærlighed, besættelse og jalousi: *Obsession* (1999), *Virginity* (2000) og den prisbelønnede afgangsfilm *Anxiety* (2001). Med samme hold videreførte Boe kærlighedstemaet i den æstetisk udsøgte, metafilmiske debutspillefilm *Reconstruction* (2003), der blev hans internationale gennembrud og bl.a. indbragte ham Caméra d'or-prisen på filmfestivalen i Cannes samme år.

I den romantiske science fiction-film *Allegro* (2005) – om en verdensberømt pianist, hvis erindring om den kvinde, han elskede, er lukket inde i et fysisk rum, den såkaldte 'Zone', i hjertet af København – fortsatte Boe sin filmiske undersøgelse af kærlighed, identitet, fiktion, tid og rum, igen formidlet i et på én gang næsten overnaturligt smukt og sanseligt konkret visuelt formsprog. *Offscreen* (2006) – om en skuespiller, der bliver besat af ønsket om at filme sig selv og sine omgivelser – gik nye veje i udforskningen af forholdet mellem fiktion og virkelighed: Skuespillerne spillede fiktive udgaver af sig selv, og kameraet placeredes konsekvent hos hovedrolleindehaveren, Nicolas Bro. *Offscreen* indbragte Boe adskillige priser i både ind- og udland. I sin seneste film, *Alting bliver godt igen* (2010), søger Boe at lægge sine identitetsfilosofiske refleksioner ind i thrillerens genreformat – tilsyneladende.

Sammen med en lang række af den internationale filmscenes mest fremtrædende instruktørnavne har han desuden bidraget til de to antologifilm *Visions of Europe* (2004) – Boes bidrag, "Europe Does Not Exist", handler om en mand, der ikke kan/vil forlige sig med den engelske udtale af 'Europe' – og *Paris, je t'aime* (2006). Da hele filmen var blevet for lang, kom Boes bidrag om Paris' 15. arrondissement dog ikke med i den endelige film.

For tv har han lavet dels den filosofiske crazy comedy-serie *Kissmeyer Basic* (2001) om en mand, der mister sin identitet, dels et dokumentarisk portræt af den kontroversielle finansmand Klaus Riskær Pedersen, efter at denne havde modtaget en fængselsdom for bedrageri. I en stærkt selvrefleksiv form undersøger *Riskær – Avantgardekapitalisten* (2008) forbindelserne mellem kreative forretningsmetoder og kunst.

Boe og Tine Grew Pfeiffer etablerede i 2003 produktionsselskabet Alphaville Pictures Copenhagen.

jeg kom ud med, end jeg havde troet i udgangspunktet.

Og alligevel er der vel en høj grad af kontinuitet fra dine filmskoleproduktioner til Reconstruction *(2003)* ...

– Jeg var havnet i et meget fortænkt Godard/Tarkovskij-univers, men så lavede jeg en weekend-film med penge fra Niels Jensens lille pengetank – vi fik et kamera, et par bånd, lidt lydudstyr og et klipperum. Sammen med Morten og Manuel som hhv. lydmand og fotograf lavede vi *Obsession* (1999), som Mikkel EG klippede. Det frigjorde nogle processer, for hvis blot man havde den rigtige idé, kunne man lave en novellefilm på tyve minutter med bare to dages optagelser. Dét var afsættet for, at jeg slog ind på en lidt ny vej, som blev til midtvejsfilmen *Virginity* (2000) og afgangsfilmen *Anxiety* (2001). Halvvejs inde i filmskolen fandt jeg mit sprog – et udtryk, som jeg syntes, jeg kunne stå ved.

Men du fortsatte samtidig med at lade dig inspirere af de store mestre. Reconstruction *synes f.eks. at stå i en vis gæld til Alain Resnais'* I fjor i Marienbad (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961) ...

– Nu er *I fjor i Marienbad* jo dét store modernistiske filmværk, som alle, der prøver at være modernistiske, på en eller anden måde læner sig opad. Den overliggende meta-fiktionsdel i *Reconstruction* er meget Resnais-inspireret, men den fysiske tilgang til livet og scenerne var i højere grad inspireret af Godard og hans på én gang kærlighedsfulde og respektløse, rock'n'roll-agtige tilgang til filmmediet. Den puls søgte vi meget efter, dengang vi stadig var unge.

Der er skrevet lærde artikler og universitetsopgaver, som analyserer især Reconstruction *ved hjælp af intellektuelle franskmænd som f.eks. Gilles Deleuze, Michel de Certeau og Marc Augé. Betragter du dig selv som en intellektuel instruktør?*

– Jeg betragter publikum som en voksen samtalepartner og bestræber mig på ikke at tale ned til folk. Men jeg opfatter mig selv som en meget emotionel instruktør. I kraft af min interesse for følelsers mekanik har jeg måske nok en intellektuel tilgang til det at virkeliggøre følelser ved hjælp af det mekaniske filmmedie. Men mit håb er, at den kølige tilgang kan fremhæve det emotionelle. Følelserne bliver stærkere, hvis man stiller sig lidt på afstand.

Jeg gik jo ikke frem efter Deleuze og Guattaris *Tusind plateauer*, men mit syn på verden var vel i høj grad inspireret af litteraturteori som f.eks. Stanley Fish og hans tanker om, hvad der konstituerer en social virkelighed. Hvordan skaber vi identitet, hvem er vi, hvordan er vi blevet, som vi er, og hvem tror vi selv, vi er? Mine film er meget optaget af, hvordan vi farer vild i vores egne nærmest labyrintiske projektioner. Det synes jeg i bund og grund er et meget emotionelt tema. Hvad er det, vi forelsker os i? Og hvordan prøver vi at besidde det?

Alle dine film kredser om forholdet mellem kaos og kontrol – såvel æstetisk som tematisk. I Reconstruction *er der bl.a. kontrasten mellem de velordnede, Google map-lignende oversigtsbilleder, og det følelsesmæssige kaos nede på gadeplan ...*

– Nu fandtes Google maps jo ikke dengang, men grundlæggende kan man sige, at det er et spil med fiktionens forsøg på at skabe orden, mening i kaos. Det er for så vidt ufatteligt banalt: Der er ingen mening; vi skaber den selv ved hjælp af forskellige former for fiktioner. Mine karakterer forsøger at skabe sig en historie, hvor de kan finde sig til rette, men historien støder på modstand fra virkeligheden.

Samtidig er dine film ekstremt urbane. Aldrig tidligere havde man oplevet København, som du fremstiller byen i både Reconstruction *og* Allegro *(2005)...*

– Jeg synes, byen spiller fint sammen med min overordnede interesse i menneskelige relationer. Byen er for mig en væsentlig medspiller i det moderne liv, helt ned på det konkrete niveau, hvor byen er fuld af minder og erindringer om levet liv. Den er stedet, hvor vi skaber vores historier, og den bidrager aktivt til den oplevelse, vi har af vores egne liv. Dertil kommer et kontant økonomisk aspekt: Vi laver lowbudget-film, men prøver at få dem til at se ud af noget ved at bruge byen som gratis medspiller – den giver os *production value* på en nem måde. I øvrigt synes jeg, København er en meget smuk by. Så der er tale om et samspil mellem tematik, praksis og personlig smag.

Før Reconstruction, *i 2002, lavede du filmen* Prediction, *der udspiller sig i hele fire storbyer: København, Stockholm, Paris og*

Helena Christensen og Ulrich Thomsen i *Allegro* (2005). Foto: Jacob Noel.

Warszawa. Hvorfor er Prediction *aldrig blevet udsendt?*

– Vi havde fået penge til at skrive et manuskript, men i stedet for at skrive skød vi simpelthen filmen. Der opstod så nogle problemer med rettigheder, der skulle cleares, og pludselig blev det et meget stort og ressourcekrævende spil at få den gjort færdig – og i mellemtiden har markedet ændret sig radikalt, så sådan en lille film har fået meget vanskelige betingelser. Jeg håber dog stadig, den kommer ud, for jeg betragter *Prediction* som et smukt lille handicappet barn, jeg holder meget af. En film, hvor Danmarks også i bogstavelig forstand største unge skuespiller, Nicolas Bro, løber og løber fra start til slut. Da han endelig sætter sig ned, er det fordi døden er indtruffet.

Før Reconstruction *lavede du også tv-comedy-serien* Kissmeyer Basic *(2001) med nogle af landets mest fremtrædende standup-komikere som Mikael Wulff, Frank Hvam og Casper Christensen, og med grafik af Anders Morgenthaler. Komedieformatet kan virke som lidt af en kontrast i forhold til dine spillefilm, men temaet med hovedpersonen, der får frataget alt og skal skabe sin egen historie, er på den anden side meget Boe'sk ...*

– Jeg har altid haft en stor kærlighed til komedien, ikke mindst Woody Allen og Marx Brothers og den traditionelle jødiske humor. Og ja, selv om *Kissmeyer Basic* er comedy, så er det nogle af de samme grundtemaer, der går igen: Hvis man tager alt fra dig, hvem er du så? Hvordan bliver du til noget igen? Eller hvem bliver du så herfra? Det er den romantiske ruin-

æstetik, forfaldets skønhed, men også en leg med den produktivitet, der ligger i katastrofen. Den personlige ruin er selvfølgelig en slags identitetstab, men man kan også bruge den konstruktivt til at vælge nogle nye livsveje, skrive sig selv nogle nye historier, når nu der er blevet sat punktum for den gamle. Selv om man måske ikke oplever det sådan i situationen, ligger der en befrielse i den personlige katastrofe. Det er selvfølgelig en tilgang til livet, der gør, at jeg nogle gange ikke er til så meget støtte for mine venner, hvis de er ulykkelige, fordi jeg begejstres over alle de muligheder, som åbner sig op for dem!

Du brugte også Mikael Wulff som manuskriptforfatter på Allegro ..

– Ja, jeg syntes, det kunne være sjovt at bruge hans sprudlende overskridelsestankegang og skæve replik. Vi deler også en forkærlighed for gamle danske lystspil, så *Allegro* startede faktisk som en meget mere traditionel komedie, indtil filmen langsomt blev trukket mere og mere over i mit eget univers.

I Allegro *sporer man referencer til både Tarkovskij, Cocteau, Kubrick, Greenaway, Murnau ...*

– Ja, men forhåbentlig ser man ikke bare filmen som en slags katalog af referencer. Leos Carax, som er en af min ungdoms store helte, sagde engang, at det var fint nok, at folk var opmærksomme på alle referencerne i hans film, men hvis han lod sine karakterer spise en croissant, var det jo ikke nødvendigvis en *hommage* til hans lokale bager. Der er bare et liv omkring en, som man lader sig inspirere af. Og i det liv indgår en masse film, men i sig selv er denne filmkontekst forhåbentlig ikke nødvendig, for at filmen fungerer. Da jeg gik i gang med *Allegro*, så jeg den som et møde mellem *Stalker* (Andrei Tarkovskij 1979) og *Gigi* (Vincente Minnelli 1958) – kunne jeg få *Gigi*s lystfuldhed til at mødes med *Stalker*s melankolske scifi-tristesse?

I Offscreen *(2006) har vi igen en person, der forsøger at skabe orden i sit liv eller kontrollere sine omgivelser, denne gang ved hjælp af et kamera. Oplever du det at lave film som et forsøg på at iscenesætte dig selv og dine omgivelser?*

– At lave film er jo en slags iscenesættelse af ens eget liv. Filmens univers kan pludselig blive lige så aktivt som dit normalunivers. Du hiver f.eks. personer, *gadgets* og ting fra din virkelighed ind i filmens univers, men også den anden vej – du tager noget fra settet, og pludselig står det hjemme i din lejlighed.

I den virkelige verden indskriver vi tilfældighederne i en større historie for at få en retning i livet og give mening til kaoset. Den narrationsproces, vi benytter i vores eget liv, vil jeg gerne gøre opmærksom på og indskrive i det filmiske univers.

Al god fiktion redefinerer hele tiden grænserne mellem fiktion og virkelighed. For mig er det essentielt at lege med de grænser i mit filmiske arbejde. Det er naturligvis også baggrunden for, at Nicolas Bro og de øvrige medvirkende i *Offscreen* spiller fiktive udgaver af sig selv.

At lave film er jo også et spørgsmål om at rejse penge, overholde budgetter, produktionsplaner osv. Hvordan har du det med den side af filmarbejdet?

– Jeg ser i høj grad produktionsarbejdet som en del af den kreative proces. Det er den eneste produktive måde at se det på.

At lave film er en stor maskine – det er ikke noget, du kan lave hjemme ved skrivebordet. Film indgår i en massekultur, hvor der er nogle krav til det, vi laver. Hvis man ikke ser den del af det som en udfordring, en væg, man kan spille bold opad, så bliver det surt, så bliver man en mand med en håbløs sag om den store kunst, som aldrig bliver realiseret. Godard har engang sagt, "Vis mig et budget, og jeg skal give dig et manuskript." Pengene definerer, hvordan vi spiller spillet. *Offscreen* var decideret udtænkt i forhold til de meget begrænsede midler, vi havde til rådighed. En af de ting, vi kunne spille med, var at redefinere optageformen. I stedet for at lave en film med seks ugers optagelser valgte vi en anden produktionsform og optog filmen over et år. På den måde kunne vi lade tiden spille med som en markør: årstiderne og vægten, der skifter; håret, der bliver længere og kortere.

At spille med de muligheder og begrænsninger, der ligger i de krav, som følger med pengene, er en helt essentiel del af det at lave film. Film bliver ikke nødvendigvis bedre af store budgetter – jeg opfatter det virkelighedskrav, der ligger i begrænsede midler, som en slags produktive spilleregler. Næsten al kunst bygger jo på en eller anden form for regler. Det kan være regler, man selv har defineret – som i Dogme – eller det kan være regler, der er blevet pålagt en udefra. Det handler om at se, hvad man kan præstere på en ganske bestemt bane med nogle ganske bestemte regler. Det er lidt som i fodbold: Hvis man bare kunne løbe med bolden og sige, at der var mål, hvor man selv ville have det, ville det ikke længere være fodbold.

Reconstruction *er produceret inden for rammerne af Nordisk Films Director's Cut-program, der bl.a. forsøgte at forenkle vejen fra idé til realisering. Synes du, vejen igennem det danske støttesystem kan være lang?*

– Der skal mange pengestrømme til at realisere en film, og vilkårene forandrer sig hele tiden. Med det seneste filmforlig har tv-stationerne fået større indflydelse på dansk film, så nu står vi i en situation, hvor det – i min erfaring – kan gå relativt hurtigt med at få grønt lys fra filminstituttet. Men problemet er, at det kun er en tredjedel af pengene, resten skal findes hos bl.a. tv-stationerne. Og helt konkret har vi set, at Danmarks Radio i de senere år er løbet tør for penge. Da jeg f.eks. kom med manuskriptet til min seneste film, var jeg en måned for sent på den: DR's pengekasse var tom. Så jeg måtte vente ni måneder, til der var penge igen. Den slags betragter jeg ikke som en kreativ udfordring. Men jeg brugte tiden til at skrive videre på manuskriptet og håber, det blev bedre af det, men lige for tiden er det filmfinansielle system lidt trægt. Det tror jeg, alle kan skrive under på.

Danmarks Radio er jo heller ikke selv glade for at have fået en rolle, hvor de sidder som stopklods og afgør danske spillefilms skæbne. Så det sker, at projekter, der har fået DFI-støtte, strander, når de når tv-stationerne, hvis primære bekymring er seertal.

Hvad betyder det for dig at have dit eget produktionsselskab?

– En masse ekstra arbejde, men selvfølgelig også frihed til at bestemme. Jeg går meget ind for, at der er et personligt udtryk fra tema og look til plakat og kommentarspor på dvd'en. Alt, der vedrører filmen, skal gerne have et udtryk, der viser, at vi har gjort os umage. Det kan godt være, at du ikke kan lide det færdige produkt, men

vi har i det mindste gjort os umage for at skabe et helhedsudtryk. Det har jeg bedre kontrol med, når jeg har mit eget produktionsselskab.

Der er gået tre år siden Offscreen. *Hvad har du lavet i mellemtiden, ud over at skrive på manuskriptet til din næste film?*

– *Offscreen* var bl.a. et opgør med den tid og energi og de moralske overvejelser, jeg tidligere havde brugt på at placere kameraet. I *Offscreen* plantede jeg kameraet inde i fiktionen ved at give det til skuespillerne – og tog derved den byrde af mine egne skuldre. Så jeg har brugt tid på at redefinere min rolle eller definere, hvor jeg gerne ville hen nu. Jeg har skrevet omkring 50 manuskripter, i princippet over samme historie, men i mange forskellige varianter for at finde frem til, hvad jeg ville ind til. Desuden har jeg lavet en dokumentarfilm, *Riskær – Avantgardekapitalisten* (2008), om finansmanden Klaus Riskær Pedersen; jeg har haft forskellige konsulentjobs, og vores lille firma har lavet andre ting. Så det har kunnet løbe rundt, men også økonomisk var det på tide igen at lave film.

Avantgardekapitalisten *følger Klaus Riskær Pedersen, mens han afventer en dom for sine kreative forretningsmetoder, men du fremstiller ham som en slags kunstner. Kan business være kunst?*

– Riskær leger med andre folks penge, hvilket rejser nogle moralske spørgsmål, men jeg er uenig i det skel, man i min verden ofte opsætter mellem kunstnere på den ene side og erhvervsfolk på den anden, hvor de sidstnævnte bare er platte købmænd, der kun er ude på at tjene penge. For mig har kunsten og erhvervslivet mange lighedspunkter, og jeg var interesseret i at afsøge vores fælles fronter i forhold til kreativitet og det at få idéer og eksekvere dem. En ny film er som et nyt produkt: Man ved ikke, om nogen har behov for den.

Selv om det er en dokumentarfilm, forekommer Avantgardekapitalisten *meget Boe'sk: Riskær er på vej i fængsel og er ved at miste sin hidtidige identitet ...*

– For mig var det interessant at se, om jeg kunne lave noget, hvor tv-stationen dels fik opfyldt sit *prime time*-behov, og jeg samtidig kunne beskæftige mig med nogle af de 'finkulturelle' meta-tematikker, som optager mig. Det var spændende at *merge* nogle af mine lyster og smagsløg med en bredere fortælleform.

Men i modsætning til mange af dine kolleger har du aldrig lavet tv-serier – bortset fra Kissmeyer Basic, *der vel dårligt kan betragtes som en vanlig tv-serie ...*

– Nej, tv-serier ville for mig bare være et job, og så kan man bruge sin tid bedre til noget andet. Det at træde ind og rent håndværksmæssigt eksekvere en episode, som en anden har konciperet, er ikke mig. En af lærerne på filmskolen kaldte mig engang op på sit kontor og sagde, "Du kan jo godt, Christoffer, men sådan som du tackler tingene, er der aldrig nogen, der vil give dig en episode af *Taxa*." Nej, sandsynligvis ikke. Jeg har lavet nogle reklamer, men jeg har det svært i det øjeblik, jeg står på et set, og det ikke er min egen lyst, der skal tilfredsstilles, men en eller anden udefineret forbrugers, som har et eller andet udefineret behov for noget.

Tænker du overhovedet på publikum, når du laver film? Der er dem, der kritiserer dansk film for at være blevet alt for modta-

Christoffer Boe og Nicolas Bro i *Offscreen* (2006). Foto: Nicolas Bro.

gerorienteret, men det gælder vel ikke dig ...

– Det skulle man jo ikke tro, når man ser mine publikumstal! Men grundlæggende tænker man altid på en eller anden idealmodtager, når man laver film. Jeg er bare nødt til at tro, at min egen smag og lyst vil tage filmen et sted hen, hvor den bliver sjov og spændende – og gerne for et stort publikum. Det er så bare ikke sket endnu.

Du har udtalt, at "kultiveringen af det skæve har trange kår i dansk film". Kan du uddybe dét?

– Hvis man laver en film, som kun 3.000 ser, er det ingen succes. Sådan er markedsvilkårene, uanset hvor væsentlig filmen måtte være. Filmen er et massemedie, der skal have en økonomi i sig, og folk vil bare ikke se skæve film. Men uden at nævne navne synes jeg, der er mange danske film, der bare er uinteressante – størsteparten er en hovedløs reproduktion af gamle, forældede former. Og der tror jeg jo inderligt på, at man kan redefinere formen og samtidig bibeholde noget folkeligt.

Der er ind imellem små tidslommer, hvor folk søger det nye og anderledes. Det gælder f.eks. Dogme. Dogme ramte en tidslomme, hvor publikum gik og higede efter et nyt udtryk og nogle nye fortælleformer, og det kunne dansk film tilfredsstille i kraft af ny teknologi og en erfaring omkring 'den naturlige historie', som f.eks Mogens Rukov har tæsket ind i en hel generation af danske instruktører. Desværre er det internationale marked for udenlandske film generelt gået ned ad bakke over de sidste fem år. Det er blevet sværere at sælge en dansksproget film i udlandet. Tidligere blev europæiske art film solgt over det meste af verden, med små markedsandele ganske vist, men i det store spil blev det al-

ligevel til noget. Sådan er det ikke længere. Måske det på sigt vil ændre sig med de nye digitale distributionsmodeller ...

Du har bidraget til et par internationale antologifilm. Har du fået andre internationale tilbud?

– Jeg tror, alle danske instruktører med en vis succes – kommercielt eller på festivaler – er blevet inviteret til Hollywood, der til stadighed er på udkig efter friskt ungt blod til at lave en eller anden besynderlig film, som alle andre har sagt nej til. Det er jo ikke seriøst. Men jeg har en del samarbejde med franske selskaber, der bl.a. co-producerer min nye film.

Er din nye film også eksperimenterende?

– Jeg bruger en grundstruktur, som er beslægtet med thrillergenren, og gennem denne stærke genre-motor håber jeg at kunne skabe et udtryk, som vil appellere til et større publikum, men vi er kun lige begyndt at klippe, så det er svært at sige.

Trækker du nogensinde på dine kolleger, når du står over for et eller andet problem?

Jeg startede meget outsider-agtigt. Da jeg kom ind på filmskolen, kendte jeg som nævnt intet til produktionsmiljøet, mens mange af de andre havde erfaringer fra Nimbus eller Zentropa. Nu har jeg lavet film i over ti år, men jeg synes grundlæggende, det er meget fint at have en vis outsider-position. Der skal være et afsæt at spille op imod, og jeg kan godt lide at have

Jens Albinus og Paprika Steen i *Alting bliver godt igen* (2010). Foto: Max Stirner.

dansk film som afsæt for, hvad jeg ikke skal lave. Men når dét er sagt, så er der faktisk andre instruktører, jeg snakker med, og som læser mine manuskripter. Anders Morgenthaler ser f.eks. ofte mine film i råklipversioner. Og Alphaville producerer jo også andre instruktørers film, som jeg ser og kommenterer. Det danske filmmiljø er meget lille, og grundlæggende er det åbent og venligt stemt.

Hvad betyder det nationale for dig?

– Ingenting. Man er selvfølgelig helt igennem kodet og kontekstualiseret af sin nationale opvækst, og jeg opererer inden for et nationalt produktionsmiljø, men jeg tror ikke, der er nogen, der har det nationale som udgangspunkt, når de laver film. Tværtimod har nogle af os forhåbentlig mere eller mindre succes med at lave noget, der er ude af kontekst.

Hvad ser du som de vigtigste forklaringer på, at dansk film pludselig blomstrede op i 1990'erne?

– Der er tre ting: et godt støttesystem, Mogens Rukov og Lars von Trier. Lars von Trier banede vejen og vendte udlandets opmærksomhed mod Danmark, og samtidig har han skabt et produktionsmiljø, hvor han selv har været aktiv konsulent på masser af produktioner. Desuden stod han bag dogme-spillereglerne, der har fungeret som fod i hose i forhold til den naturlige historie, som Mogens har agiteret for: Lad os lave noget, der er originalt, væsentligt og personligt, men inden for de dramaturgiske grundfortælleformer.

Hvor er dansk film om ti år?

– Det har jeg ingen anelse om. I de seneste ti-femten år er der jo sket en klar professionalisering af vores industri. Hidtil har vi ikke været tilstrækkeligt dygtige rent teknisk. Nu har vi den tekniske standard, men i øjeblikket bruger vi den på lidt hovedløst at reproducere udenlandske genrer. Man kan håbe, at vi om nogle år vil se det personlige udtryk vende tilbage i en professionel standard.

Spillefilm

2003 Reconstruction
2005 Allegro
2006 Offscreen
2010 Alting bliver godt igen

Kortfilm

1999 Obsession
2000 Virginity
2001 Hr. Boe & Co.'s Anxiety (afgangsfilm fra Den Danske Filmskole)
2004 Europe Does Not Exist (bidrag til antologifilmen *Visions of Europe*)

Tv

2001 Kissmeyer Basic (seks afsnit)
2008 Riskær – Avantgardekapitalisten (dok.)

David Dencik i *En soap* (2006). Foto: Lars Wahl.

"Der er noget stift og dødt ved det perfekte"

Pernille Fischer Christensen

Af Mette Hjort

Hvordan vil du beskrive din vej ind i filmverdenen?

– Jeg kommer ikke fra en kunstnerfamilie, overhovedet. Min farfar var røntgenlæge, og det var min far også, og min mor var pædagog. Fra jeg var ti, begyndte jeg faktisk at arbejde på en røntgenklinik. Jeg hjalp med at fremkalde billeder. Med røntgen går det ud på at kigge på billederne og se på detaljerne. Min far elskede at studere verden, og det har jeg arvet fra ham. Når han så på ting, så han mere end andre, og noget andet. Når han så på skyer, så han aldrig bare skyer. Han har lært mig at kigge en ekstra gang. Som barn fik jeg tit at vide, at jeg gloede på nogen eller noget. Og det gør jeg stadig. Jeg kan falde i staver over små ting.

Min mor var et ret specielt menneske. Hun er tvilling og en ekstremt sky person, men hun elskede at gå i biografen. Som otte-årig sad jeg og så Kurosawa-film i Posthus Teatret. Jeg kan også huske, at jeg så Bertoluccis *1900* (1976), da jeg var meget ung. Min mor var socialist, så hun og jeg så mange film med de værdier – polske film, f.eks., og alle de russiske film, der kom. Hver fredag, hvis der var en ny film af den type, så skulle vi ind og se den.

Jeg gik på en skole, hvor inspektøren tilfældigvis var filmanmelder. Og hans søn, Jakob Stegelmann, arbejdede i filmbranchen

og læste Filmvidenskab på Københavns Universitet. Jakob var tegnefilm-ekspert, og hans far ansatte ham simpelthen for at undervise os i film. Så da jeg var tolv eller tretten, sad jeg og så Pasolinis Jesus-film (*Il Vangelo secondo Matteo*, 1964, *Matthæusevangeliet*) sammen med en professionel fra filmbranchen. Krebs var ellers ikke en særlig kunstnerisk skole; den er nok den mest boglige skole i Danmark. Men jeg var venner med en dreng, hvis forældre var kunstnere. Moderen var skuespiller, og faderen var maler. Den familie åbnede en dør ind til kunstverdenen.

Det tog dog lidt tid, før jeg fandt ud af, at jeg ville være filminstruktør. Jeg skrev digte, dansede og spillede musik. Og så begyndte jeg at læse Kunsthistorie. Jeg var bl.a. i Italien i forbindelse med mine studier og også på en masse andre rejser for at se på kunst. F.eks. rejste jeg til Mexico for at se muralmalernes værker. Men jeg fandt hurtigt ud af, at jeg ikke er akademiker, overhovedet. Jeg følte, at jeg slet ikke kunne passe ind i det akademiske miljø. Den analytiske tilgangsform, som var så vigtig dér, gjorde mig helt ulykkelig. Men tilfældigvis havde min kusine en kæreste, som gik på filmskolen, og så gik det pludselig op for mig, at den fascination, jeg havde for billeder, den kunne jeg måske arbejde videre med igennem film. Jeg kunne måske blive klipper. For så kunne jeg arbejde med billeder og med musik og alt det, som havde betydet så meget for mig. Min kusines kæreste fik mig med i sådan nogle filmskoleproduktioner. Han sagde, "Du kan bare blive scripter. Så er du tæt på instruktørerne." Og det var så det, der skete. Jeg har været frivillig på jeg ved ikke hvor mange filmskoleproduktioner.

En dag kom min mor så hjem og sagde, at hun havde mødt en, der hed Jesper Jargil, som var filminstruktør. Hun havde sagt til ham, at hendes datter var optaget af film, og så havde han været sød og sagt, at jeg bare kunne ringe til ham. Så det gjorde jeg. Da vi mødtes, tror jeg, han tænkte, "fed tøs." Han sagde, "Ved du hvad? En af mine bedste venner er klipper – jeg ringer til ham." Så gik der vist en dag, og så ringede Jesper til mig og sagde, "Du skal bare ringe til Tómas Gislason. Han har lavet det og det og det." Jeg anede ikke, hvem han var, og slet ikke, at han var Danmarks stjerneklipper. Der var en stor krise i Tómas' liv på det tidspunkt i forbindelse med en skilsmisse, og jeg tror, han havde rigtig meget brug for, at der var en eller anden ved siden af ham. Så jeg fik lov til at være der, mens han arbejdede. Han forventede, at jeg var stille, men hvis han stillede mig et spørgsmål, forventede han et svar, som viste, at jeg havde fulgt med.

Mødet med Tómas var meget vigtigt for mig. Tómas havde på det tidspunkt arbejdet sammen med Trier i mange år og havde været med til at udvikle hele Triers visuelle stil. Han havde desuden været med til udvikle den idé, at man som filminstruktør ikke så meget skulle tage udgangspunkt i et manuskript som i en stærk lyst til at undersøge filmmediets formmæsige potentiale, en lyst til at undersøge noget filmisk.

Jeg var også begyndt at komme på Filmværkstedet i København. Og dér mødte jeg en gammel gymnasiekammerat, der lige var kommet hjem fra New York, hvor hun havde gået på NYU. Hun var simpelthen kommet hjem til Danmark med en lille sort/hvid Super 8-film i tasken. Det var en kæmpe øjenåbner for mig, at man kunne lave noget, som havde en filmisk æstetik, med et så lille bitte kamera, og uden at man skulle bruge en masse penge. Med Super 8-kameraer kan man producere billeder med kraft i, hvilket ikke er tilfældet med video, som aldrig rigtigt havde sagt mig noget. Så mens

jeg var assistent for Tómas, begyndte jeg at skrive nogle små manuskripter. Faktisk var det mere skudlister end egentlige manuskripter, og de var allesammen meget Tarkovskij-agtige, mere suggestive end narrative, og meget inspireret af det billedunivers, som Tómas og Lars havde lavet. Jeg begyndte at vise mine små ting til folk på Filmværkstedet, og jeg fik så mulighed for at lave *Honda, Honda*, *Poesie Album* og *Pigen som var søster*.

Filmværkstedet gjorde det muligt for dig at lave Poesie Album *og de fire hypnogramfilm, som fik dig igennem det egentlige nåleøje og ind på Den Danske Filmskole. Hvordan husker du din tid på Filmværkstedet?*
– Jeg var der i begyndelsen af 90'erne, og det var et fantastisk sted dengang, fordi det var så anarkistisk. På en måde var det også et helt vildt nepotistisk sted, for det drejede sig om, at der var nogen, som kendte nogen, der lavede noget spændende. Men den måde at gøre tingene på betød, at mennesker, som ikke var særlig gode til at formulere deres projekter, inklusive mig selv, alligevel kunne bruge værkstedet. Vi fik lov til at lave de mærkeligste ting og fik bare en enorm frihed. Det var virkelig et værksted, hvor vi eksperimenterede med film som kunstform, og når der var noget, der ikke lykkedes, så prøvede vi bare noget andet. Jeg boede der nærmest, og vi sov der tit. Sådan var det faktisk også på filmskolen. Vi arbejdede simpelthen dag og nat.

Det var i 1995, du kom ind på Den Danske Filmskole, der betragtes som en af verdens bedste. Hvad var det vigtigste ved de fire år, du gik der?

Pernille Fischer Christensen (f. 1969). Uddannet som instruktør fra Den Danske Filmskole i 1999. Før og i løbet af tiden på filmskolen lavede hun en række kortfilm med støtte fra Det Danske Filmværksted i København. Med deres Super 8-billeder overført til video er de såkaldte 'Hypnogramfilm' (1994-96) visuelt pirrende undersøgelser af sindstilstande mellem vågenhed og søvn. I *Poesie Album* (1994), der er struktureret som en ung piges dagbog, bruger Christensen en blanding af 16mm billeder, Super 8-billeder, sort/hvid, farve og animation for at engagere tilskueren i en række let antydede refleksioner. Hendes afgangsfilm, *Indien* (1999), der blev til i forlængelse af *Ramone*, en kortfilm produceret i forbindelse med en af en række filmskoleopgaver, skildrer en kvinde på randen af et nervesammenbrud. I *Habibti min elskede* (2002) tilsidesatte Christensen sin interesse for filmbilledets stoflighed og fortalte en meget ligefrem historie om de problemer, der opstår, da en ung muslimsk indvandrerkvinde bliver gravid med sin danske kæreste.

Christensens første spillefilm, low-budget filmen *En Soap* (2006), var en af de første film, der blev til i kraft af Det Danske Filminstituts New Danish Screen-støtteordning. Christensen skrev manuskriptet til filmen om den ret brutale Charlotte (Trine Dyrholm) og den følsomme transvestit Veronica (David Dencik) i samarbejde med manuskriptforfatteren Kim Fupz Aakeson. *En Soap* vandt både en Sølvbjørn og prisen for bedste debutfilm ved filmfestivalen i Berlin. Christensen fortsatte sit samarbejde med Aakeson og Dyrholm i sin anden spillefilm, *Dansen* (2008) – om en ung kvinde (Dyrholm), der konfronteres med sin kærestes (Anders W. Berthelsen) voldelige fortid. Aakeson har også været med til at skrive manuskriptet til hendes seneste film, den delvist selvbiografiske *En familie* (2010).

Pernille Fischer Christensens film vidner om et dybt engagement i film som kunst og om en opfattelse af film som en tankevækkende måde at undersøge de realiteter, der præger menneskets eksistens. Hun er en af en række danske filminstruktører, for hvem research – i form af reel kontakt med virkelige miljøer – er en uløselig del af historie- og manuskriptudviklingsprocessen.

Stine Fischer Christensen i *Poesie Album* (1994).

– Jeg er faktisk meget heldig, for jeg har gået på både den 'gamle' og den 'nye' filmskole. Jeg tilhørte den årgang, som flyttede fra Christianshavn til Holmen. Den skole, jeg kom ind på, lignede egentlig Filmværkstedet ret meget. Det var et anarkistisk og lidt rodet sted, og i starten var det svært at forstå, hvad det hele gik ud på, og hvad satan der foregik. Og så var skolen fuld af store personligheder, som fyldte enormt meget, og hvis undervisning – og her tænker jeg især på Mogens Rukov – nogle gange var forståelig, men absolut ikke altid. Noget af undervisningen var ekstremt abstrakt og dybt filosofisk, og på et niveau, hvor man slet ikke kunne være med.

Mit problem var, at jeg var meget optaget af billeder, hvorimod undervisningen vægtede historier, og hvordan man strukturerede dem. Jeg oplevede det som meget fremmedgørende og meget chokerende, og somme tider i dramaturgitimerne følte jeg mig sat tilbage til matematikundervisningen i skolen. Jeg følte mig tit udenfor og havde en oplevelse af, at der var nogen, der ville have mig til at lave ting, som jeg ikke rigtigt kunne forstå. *Plot point*-konceptet og de dér elementære dramaturgiske principper forstod jeg først mange år senere, da manuskriptforfatteren Kim Leona forklarede mig dem, mens vi sad og skrev et manuskript sammen. Selv om manuskriptet ikke blev til noget, så lærte jeg igennem samarbejdet med hende de ting, som jeg ikke havde forstået, mens jeg gik på filmskolen.

Men filmskolen var også fantastisk. Jeg fik lov til at eksperimentere med alt muligt. Jeg lavede 3D-film, og jeg arbejdede med slow motion, alle mulige former for slow motion. Jeg var en af de første herhjemme, som arbejdede med ENR, en kemisk proces, som bruges i behandlingen af film.

Trine Dyrholm i *Dansen* (2008). Foto: Christian Geisnæs.

Lone Scherfig var også en meget vigtig del af min filmskoleoplevelse. Lone havde fået et barn og havde brug for, at der var mere ro på i en periode, så hun havde sagt ja til at være lærer på skolen. Hun var der i omkring to år og var bl.a. med til at tage mig ind på skolen. Hun var en totalt dynamisk kraft, der stillede sig selv helt elementære spørgsmål som f.eks., "Hvad skal en instruktør vide?", "Hvad bør instruktørerne kunne, når de går ud af skolen?" Og så fandt hun ud af at levere den undervisning, der var behov for. Hun mente, det var vigtigt, at vi lærte at arbejde med skuespillere, så hun gik til Skuespillerforbundet og fik lavet en ordning, som gjorde, at vi kom til at arbejde med professionelle skuespillere på vores filmskoleproduktioner. Efter at have gået på filmskolen i tre uger stod jeg med nogle scener fra Ingmar Bergmans *Scener fra et ægteskab* (*Scener ur et äktenskap*, 1973) i hænderne, og over for Søren Pilmark og Ann Eleonora Jørgensen, som jeg skulle instruere. Jeg anede intet om instruktion, så Søren Pilmark instruerede bare sig selv. Det er egentlig ret svært at lære, hvordan man arbejder med skuespillere. Man står over for nogle andre mennesker, og det er meningen, at man skal kunne fortælle dem, hvad de skal lave. Og samtidig vil man ikke have, at det ser ud, som om de har fået at vide, hvad de skulle gøre. Alle kigger hen på en og vil have råd og svar. Alle på mit hold brød sammen over det på et eller andet tidspunkt. Jeg husker en situation med Ole Lemmeke, hvor det endte med, at han fortalte instruktørerne, hvad de skulle gøre, og ikke omvendt. Det blev så anspændt, at han til sidst måtte gå.

Gert Fredholm er en anden instruktør, som gjorde meget for, at vi skulle få de muligheder, han syntes, vi burde have. Han

organiserede bl.a. en tur til New York, hvor vi skulle arbejde med skuespillere fra Actors Studio. Det var også en meget traumatisk oplevelse. Jeg kunne slet ikke klare det, så jeg forlod simpelthen skuespillerne og vandrede såret og rasende ned ad 44th Street.

En anden vigtig ting, der skete, mens jeg gik på filmskolen, var, at jeg mødte Trine Dyrholm. På det tidspunkt var hun med i *Taxa*. Hun havde endnu ikke lavet noget af alt det, vi kender hende for i dag, og var stadig meget den Trine, der optrådte i Melodi Grand Prix som fjorten-årig. Jeg fulgte ikke med i *Taxa*, men på et tidspunkt var jeg hjemme hos min mor, hvor fjernsynet kørte, og der var så pludselig et billede af Trine, der kom op af vandet, uden sminke og med helt tilbagestrøget, vådt hår. Jeg tænkte bare, "Hende der!" Så næste dag ringede jeg til hende, for jeg skulle lave, hvad de på skolen kalder en 'penneprøve'. Det var sådan, vi kom til at arbejde sammen.

Der er blevet talt en del om de der penneprøver, fordi de hævdes at have været med til at inspirere til Dogme 95. Hvad er en penneprøve helt præcist?

– Det er en lille filmisk opgave med elementære parametre – regler og begrænsninger – som defineres af læreren på forhånd. Det kan f.eks. være, at man får én optage-dag, tre ruller film, to dage til at lave lyd og otte timer til at optage i. Man skal lave seks eller syv af de her penneprøver i løbet af uddannelsen.

Og den film, du lavede med Trine Dyrholm, var Ramone*?*

– Ja. Mødet med Trine var virkelig meget vigtigt for mig. For i starten, da jeg begyndte at arbejde med hende, havde jeg igen en fornemmelse af, at der var en eller anden kode, jeg skulle knække for at finde ud af, hvordan jeg skulle instruere hende. Men Trine hjalp mig til at få tillid til min egen måde at gøre tingene på, til min tilgang til filmmediet som et ekspressivt sprog. Hun accepterede simpelthen, at mit sprog ikke nødvendigvis var som de andres. Og hun understøttede mig meget i forhold til det, at jeg gerne ville bruge mediet på en visuel måde. Jeg tror nok, at Trine også ville sige, at hun har lært noget af mig. Min tendens til at kigge lidt nærmere på tingene, til gerne at ville undersøge dem og betragte dem med en vis undren – jeg tror, at det alt sammen har påvirket Trine som skuespiller. Trine er en fantastisk skuespiller, og jeg synes, hun spiller rigtig godt i både *En Soap* (2006) og *Dansen* (2009).

Som støtteordning lægger New Danish Screen vægt på nye talenter, risikotagning og innovation. Hvad har New Danish Screen betydet for dig?

– Min afgangsfilm, *Indien* (1999), var ret speciel i forhold til de film, som de andre instruktører fra min årgang lavede. Den var alt andet end mainstream-agtig. Nu om dage taler filmskolen meget om, hvordan den er en kunstskole, men da jeg gik der, blev der sagt helt andre ting. Dengang var skolen meget brancheorienteret. Og jeg tror, at jeg for *Indien* fik min årgangs dårligste evaluering. Der var to lærere, der forsvarede den, men de andre syntes bare, den var mærkelig og ikke særlig god. Så jeg var meget deprimeret, da jeg gik ud af filmskolen, og virkelig i krise. Jeg gik meget og tænkte over, hvordan jeg bare ikke passede ind i Danmark. Men så var jeg så heldig, at *Indien* kom først til Cannes og derefter på alle mulige andre festivaler, hvor den vandt en lang række priser. Cannes var ekstremt vigtig, for festivalen gav mig hår på brystet igen og viste mig, at der var en helt anden måde at

diskutere film på derude.

Jeg begyndte at tænke meget mere strategisk i forhold til min fremtid i Danmark. Jeg besluttede, at jeg blev nødt til at lave en novellefilm med en helt tydelig historie. Så jeg lavede *Habibti min elskede* (2002), og den var jeg også heldig med, for den vandt en Robert. På det tidspunkt begyndte jeg at tænke, at jeg måske nok alligevel kunne være filminstruktør i Danmark, og at jeg ikke behøvede at tænke så meget på at flygte ud af landet. Jeg begyndte at arbejde på et manuskript sammen med Kim Leona, der havde skrevet manuskriptet til *Bænken* (Per Fly 2000), og Vinca Wiedemann fra DFI var konsulent. Det var en sindssygt spændende proces for mig, men projektet blev ikke til noget. Vinca holdt op som konsulent og blev kunstnerisk leder af New Danish Screen, og den nye konsulent brød sig ikke om projektet. Dertil kom, at Kim Leona lige pludselig fik en kræftdiagnose. Det var alt sammen meget voldsomt, men det var også voldsomt, at det ikke skulle blive til noget.

Til sidst fik Vinca den idé, at filmen kunne laves med støtte fra New Danish Screen. På det tidspunkt kunne New Danish Screen kun give støtte på op til 3,8 millioner kroner eller deromkring. Den film, vi havde arbejdet på, var en road movie og ville have kostet meget, meget mere at lave. Men i mellemtiden havde jeg fået en email fra Kim Fupz Aakeson, der ville høre, om vi kunne lave noget sammen. Min første reaktion var, at det interesserede mig overhovedet ikke. Jeg havde set *Den eneste ene* (Susanne Bier 1999), mens jeg gik på filmskolen, og jeg syntes, Fupz var alt for mainstream. Men der var dels Vinca, som opfordrede mig til at komme med noget andet, dels den email fra Fupz, så til sidst besluttede jeg at udarbejde et koncept til en film, der kunne laves for de 3,8 millioner, som jeg håbede at få fra New Danish Screen, forudsat at jeg kunne finde en producer. Jeg ville simpelthen mærke efter, hvad det gode stof i den gamle film var, og tage det med mig. Så jeg skrev til Fupz, at hvis han havde lyst til at lave den billigste film overhovedet, så ville jeg gerne arbejde sammen med ham.

Vi forestillede os, at der skulle være to karakterer med hver sin lejlighed, og at de skulle gå ind og ud hos hinanden. Fupz foreslog så, at vi skulle bygge det op som en tv-soap, og dét gav enormt meget, for pludselig var der en hel tradition at gå i dialog med. Vi besluttede også, at hvis Veronica var en kvinde i en mandekrop, så var Charlotte en mand i en kvindekrop. Trine (Dyrholm) og David (Dencik) fik ikke noget manuskript fra starten. Vi lavede en masse improvisationsarbejde med dem i to uger, hvorefter Fupz og jeg skrev manuskriptet færdigt, og først derefter fik spillerne det. Historien var der, men igennem improvisationsarbejdet kunne vi analysere og undersøge den. Jeg er enormt grundig med mine manuskripter.

En soap (2006) er en af de allerførste New Danish Screen-film. Hvordan kom Nimbus til at producere den?

– Det var kompliceret. Jeg talte med alle mulige producenter, og der var ingen, som ville have noget med den film at gøre. Jeg mener, jeg kom med en film, som var en kærlighedshistorie mellem en kvinde og en tranvestit, der ønsker at blive opereret. Reaktionen sådan et sted som Nordisk var, "Pernille, find på noget andet!" Generelt oplevede jeg, at producenterne var meget skeptiske over for hele New Danish Screen set-uppet. Ordningen blev da også revideret, da det gik op for Det Danske Filminstitut, at der simpelthen var for få støttekroner. Nå, men jeg gik tilbage til Vinca og fortalte hende om alle dem, der havde sagt nej.

Trine Dyrholm og David Dencik i *En soap* (2006). Foto: Lars Wahl.

Vinca fortalte så, at hendes mor havde været kæreste med en trans, og at hun syntes, min idé var helt vildt god. Så hun besluttede sig for lige at ringe til Henning Camre, som var direktør for filminstituttet på det tidspunkt. Jeg hørte ikke samtalen, men efter at hun havde talt med ham, gav Vinca mig et *letter of intent* med et løfte om 200.000 kroner til hele udviklingsforløbet.

Så jeg gik tilbage til Nimbus med mit *letter of intent* og sagde, at jeg syntes, det ville være dejligt, hvis de ville være med til at producere min film. Jeg understregede også, at hvis selskaber som Nimbus ikke støtter de nye instruktører fra filmskolen, så er der ingen af os, der har en chance for nogensinde at lave en spillefilm. Filmskolen sender seks nye instruktører ud i verden hvert andet år. Og når man tager i betragtning, hvor mange dygtige instruktører der er i Danmark, og desuden medregner alle de skuespillere, der også gerne vil instruere, så kan man hurtigt se, at det ikke er let. Men jeg havde jo den her idé til en film, som var rigtig, rigtig billig at lave, og jeg havde mit *letter of intent* fra Vinca, så det endte med, at Nimbus godt ville være med.

Det er meningen, at lederen af New Danish Screen skal fungere som instruktørens sparringspartner. Det lyder, som om Vinca faktisk var meget involveret i udviklingen af En Soap ...

– Ja, det var hun. Og hun skal producere min næste film sammen med Sisse Graum Jørgensen fra Zentropa. Så hun er blevet sammen med mig, eller vi er blevet sammen! Jeg sætter simpelthen så stor pris på de samtaler, vi har, og på alle de spørgsmål, vi på den ene eller den anden måde kan få rejst sammen. I mit tilfælde har Vinca virkelig fungeret som en kreativ producer. Hun læser manuskriptet meget, meget grundigt,

En familie (2010). Foto: Rolf Konow.

og så diskuterer vi det fra alle mulige vinkler, også hvad angår visuel stil og formen i øvrigt.

Nimbus producerede din første spillefilm, og Zentropa producerede Dansen *(2009). Hvad er forskellen på at arbejde med det ene frem for det andet selskab?*

– Jeg holdt rigtig meget af at arbejde med Nimbus – især nød jeg samarbejdet med Lars Bredo Rahbek. Men Nimbus er et lille selskab, som har haft det svært økonomisk de sidste par år. Så de har ikke rigtigt ressourcer til at støtte en ud over den støtte, man selv kan skaffe, for nu at sige det diplomatisk. Fordelen ved at arbejde for et meget større selskab er, at du bliver støttet meget mere. De kan hjælpe dig med assistenter, med at få styr på din privatøkonomi, osv. Fordi det ikke gik så godt på Nimbus, var der en tendens til, at der var mere angst. Og det er noget møg at arbejde i sådan et miljø.

På Zentropa er der en meget anderledes jargon, som man også lige skal trække vejret over en gang imellem, fordi det godt af og til kan blive noget højrøstet og udiplomatisk. Men der er også en fandenivoldskhed, som jeg virkelig godt kan lide. Der er ikke noget, der bare *er* på den eller den måde. På Zentropa råder en anarkisme, som jeg har det rigtig godt med. Man skal kæmpe for sine idéer, men hvis man gør det, så får man også lov til at vise, hvad de er værd. Jeg er aldrig blevet mødt med et nej på Zentropa. Meta Louise Foldager, som var producer

på *Dansen*, var vidunderlig at arbejde med. Hun er meget instruktørens ven, og hun er stædig og energisk og en rigtig god læser. Jeg arbejder på et andet projekt sammen med hende, hvor billedkunstnere og instruktører arbejder sammen i par, fem par i det hele. Vi laver det igennem New Danish Screen, og de instruktører, der deltager, er Lone Scherfig, Martin de Thurah, Dagur Kári, Christoffer Boe og mig.

At dømme efter credits på dine film er research et vigtigt element i din filmpraksis. Hvilken form tager din research?

– Jeg laver enormt meget research. Jeg har lavet masser af research til min næste film, selv om den er baseret på selvbiografisk materiale. Historien foregår i en bagerfamilie, og jeg kommer ikke fra en bagerfamilie, men nu ved jeg simpelthen alt om brød, gær og dej. Jeg har lavet meget research, ikke alene om brød, men også om forskellige teologiske emner. Jeg begynder med en idé, og så læser jeg så meget som muligt. Når jeg så føler, at jeg har en grundviden om emnet, begynder jeg at kontakte folk og arrangere møder med dem. Til *En Soap* mødtes jeg med en masse transseksuelle. Især tilbragte jeg meget tid sammen med en mand, som stod over for at få en operation, og vi blev gode venner. Min metode er at definere mit materiale, at lære noget om det, og så at tage det, jeg har lært, ud i verden, så det, jeg mener at vide, bliver konfronteret med noget virkelighed. Og når min viden sådan bliver afprøvet, begynder jeg nødvendigvis at stille nogle nye spørgsmål og at kigge på mit materiale fra nye vinkler. Der er vigtigt for mig, at mine film er forbundet med eller funderet i en fysisk eksisterende virkelighed, at tingene faktisk *er*, som de er i mine film. Det betyder meget for mig at vide, at det, jeg viser på lærredet, ikke bare er noget, jeg har inde i hovedet. Og den metode bruger jeg også over for spillerne, som også er involveret i research-processen. David (Dencik) lavede meget research til rollen som Veronica. Publikum tror måske, at en film som *En Soap* er meget poetisk og løsrevet fra det virkelige liv, men det er den altså ikke.

Et andet centralt element i din tænkning om filmpraksis er den idé, at man kan få meget ud af lidt. Kan du sige lidt om dét?

– Noget af det tragiske ved at være filminstruktør er, at det koster så mange penge at lave film. Penge er altid et emne, og det er en kæmpe hæmsko. Folk siger somme tider til mig, at jeg er heldig, fordi jeg laver lige nøjagtigt det, jeg har lyst til – hvortil jeg svarer, "Nej, det gør jeg da ikke." Grunden til, at jeg ikke gør det, er de pengemæssige overvejelser, der altid kommer til at stå i vejen. Men sagen er, at jo billigere filmen er, jo større er ens chancer for at lave det, man gerne vil. Så det der med at begrænse udgifterne har høj prioritet for mig, altid. Men der er også et asketisk aspekt. Jeg bryder mig virkelig ikke om fråds. Det er ikke, fordi jeg synes, at ting absolut ikke må være dyre, men de skal være tænkt igennem, så udgifterne kan forsvares.

Den idé, at man kan vælge at lave 'fejl' – forstået som en række bevidste afvigelser fra gængse normer – når man laver en film, har også været et grundprincip for dig. Det var f.eks. noget, man talte om i forbindelse med Indien ...

– Jeg er på mange måder meget perfektionistisk, men samtidig hader jeg ting, der ser for perfekte ud. I det hele taget. Ikke kun i forhold til film. Jeg kan godt lide, når der er en fornemmelse af balance, men der er noget stift og dødt ved det perfekte. Perfekt

kan jo være mange ting. Men jeg leder altid efter det lille tegn på liv. Jeg elsker det, der er tegnet i hånden, og som har et udtryk, der vidner om, at det kommer fra et menneske. Det er derfor, jeg holder så meget af Super 8-kameraer. De producerer billeder, der har de egenskaber, jeg går efter – billeder, der ikke lugter af penge, men er præget af et menneskes nærvær. Jeg vil have, at mine film skal have de der elementer, stoffligheden, det der liv. Ja, *Indien* var mit lille oprør mod filmskolen. Idéen var at gøre så meget 'forkert' som overhovedet muligt, og på en konfronterende måde.

Du har udviklet et stærkt samarbejde med klipperen Åse Mossberg, som har klippet både Habibti, En Soap *og* Dansen ...

– Ja, hun er sindssygt vigtig for mit arbejde. Vi har ikke gået på filmskolen sammen, men jeg lærte hende at kende igennem skolens netværk. Hun er oprindelig svensk, men besluttede sig for at blive i Danmark, da hun gik ud af filmskolen. Hun var med til at klippe Lars von Triers *Antichrist* (2009), og det er let at forstå, hvorfor han valgte hende. Hun er helt utroligt musikalsk, men hendes talent hænger også sammen med hendes menneskelige kvaliteter. Hun er et meget rummeligt menneske, og så er hun ekstremt solidarisk i forhold til spillerne. Hun prøver simpelthen altid at optimere deres præstationer igennem klipningen. Og hun giver aldrig op. Hun er utroligt stædig og også meget klog.

Du har arbejdet sammen med en del svenske komponister: med Adam Nordén på Dansen, *med Magnus Jarlbo og Sebastian Öberg på* En Soap, *og med sidstnævnte tillige på* Habibti. *Hvorfor foretrækker du svenske komponister?*

– Danmark er et meget lille land, og kunstmiljøet er derfor også meget lille. I et lille miljø er der nødvendigvis kun et begrænset antal talenter, og jeg oplever, at der er en tendens til, at alle vil bruge dem, der skiller sig ud som rigtig gode. I løbet af ingen tid lyder alting ens, fordi det er de samme to eller tre komponister, der står for det meste af musikken. Sverige ligger lige på den anden side af Sundet, og de har rigtig mange talenter der, så hvorfor ikke bruge det miljø? Jeg har på fornemmelsen, at der er andre, der også er begyndt at gøre det.

Musikken er enormt vigtig for mig. Jeg spillede forskellige instrumenter som barn, jeg samler på musik, og jeg bruger meget tid på at lytte til musik. Jeg holder også rigtig meget af at arbejde sammen med musikere – det dér med at få formet musikken, indspillet den og klippet den. På *En Soap* arbejdede vi egentlig med et tema. Den musik, man hører i fjernsyns-soapen, er det omvendte af det tema, som forbinder de forskellige dele af filmen, kapitlerne så at sige. Musikken i fjernsyns-soapen er candyfloss-agtig, hvorimod den musik, der bruges i kapitelskiftene, er mere sober, mere behersket. Inde i filmen bruger vi det samme tema, men på en meget mere svævende måde, for simpelthen at give en vis stemning. Og de tre variationer over et tema bliver så ført sammen i slutscenen, hvor de smelter sammen til ét stykke musik.

Nan Goldins fotografier var en vigtig inspirationskilde for En Soap. *Hvad er det ved hendes billeder, du holder af?*

– Jeg lader mig altid inspirere af malerier og fotografier, og jeg kunne nævne så mange forskellige mennesker, der har været vigtige på forskellige tidspunkter i mit arbejde med film. Men Nan Goldins *I'll Be Your Mirror* har været specielt vigtig. Den bog er jeg

vendt tilbage til igen og igen. Hun er simpelthen maestroen, hvad angår det dér med at få noget ud af ingenting. Jeg elsker hendes måde at frame på og den måde, hvorpå hun kan få sine stærkt komponerede billeder til at ende med at have noget *snapshot*-agtigt over sig. Jeg er fascineret af den måde, hvorpå hun anbringer mennesker i et specifikt rum. De er ofte placeret, så der er en væg bag ved dem, og så er der en lille bitte detalje i billedet, som gør, at fortællingen bliver kolossal. En anden ting, der fascinerer mig ved hendes arbejde, er det 'nu', som præger hendes billeder – følelsen af, at hun var til stede og var vidne til noget. Når jeg taler med mine fotografer, siger jeg tit, at jeg vil have, at filmen skal se ud, som om vi er vidner til noget, der er ved at ske uafhængigt af os. Vi skal med andre ord ikke filme det som noget, vi først iscenesatte og så filmede. Der skal være den der fornemmelse af at filme noget, som er ved at udfolde sig, og som vi på en eller anden måde har fået lov til at iagttage.

Du har været involveret, som mentor, i dvoted.net, det pan-nordiske, internet-baserede initiativ, som støttes af Nordisk Råd og de nordiske filminstitutter. Idéen var, at håbefulde unge nordiske filminstruktører skulle have let adgang til professionel rådgivning. Fik du mange henvendelser fra folk, der bad om råd, mens du var mentor på dvoted.net?

– Jeg deltog i dvoted.net et år, og ja, der var alle mulige henvendelser og spørgsmål. Nogle spørger måske om arbejdet med skuespillerne og beder f.eks. om gode råd til, hvordan man kan få skuespillere til at være rigtig gode foran kameraet. Eller der kan være én, der er kommet i tvivl om en historie, om den er værd at fortælle eller hænger ordentligt sammen. Jeg kan huske, at jeg blev spurgt om lyd i forhold til billedet og om, hvordan jeg arbejder med musik i film. Jeg fik også henvendelser af mere personlig art, som f.eks.,"Jeg er tyve år gammel, og jeg vil rigtig gerne være filminstruktør, men jeg synes, det er svært at finde min vej."

Kan du sige et par afsluttende ord om den film, du nævnte, som handler om en bagerfamilie?

– *En familie* er meget anderledes end de to andre spillefilm, jeg har lavet. Med *En Soap* og *Dansen*, men også *Habibti*, var idéen at være meget nysgerrig omkring et andet og lidt fjernt miljø. Min tredje spillefilm er som sagt baseret på selvbiografisk stof. Den handler om en famlie og om, hvad der sker, da faderen bliver alvorligt syg og får at vide, at han skal dø. Den handler om, hvordan det alt sammen river op i en gammel skilsmisse og om, hvad der sker med forskellige familierelationer. Det er også en far/datter-historie.

Spillefilm

2006	En Soap
2009	Dansen
2010	En familie

Kortfilm

1994	Poesie Album
1994-96	Hypnogramfilm (Honda, Honda; Sandsagn; Rimhinde; Pigen som var søster)
1999	Indien
2002	Habibti min elskede

Jesper Christensen og Nicolaj Kopernikus i *Bænken* (2000). Foto: Ole Kragh-Jacobsen.

"Den rene realisme er kedelig"

Per Fly

Af Eva Novrup Redvall

Du startede på filmskolen som 29-årig efter at have arbejdet med især musik igennem en årrække. Hvordan fandt du ud af, at du ville lave film?

– Jeg arbejdede i flere år hårdt på at blive musiker. Jeg kommer fra den der 80'er-periode, hvor kunstverdenen byggede på, at vi var arbejdsløse og gik efter at lave det, vi drømte om. Min drøm var at spille musik, og jeg knoklede for at komme ind på konservatoriet. Jeg øvede fire timer om dagen – og kom ikke ind. Det var virkelig hårdt, og det har taget mig lang tid at nå til den erkendelse, at mine evner simpelthen ikke var store nok. Jeg skulle øve dobbelt så lang tid for at lære det samme som de kammerater, som havde evner for det. Da jeg ikke kom ind, vidste jeg ikke, hvad jeg skulle, men så lavede jeg en teaterforestil-

ling, *Liebeslied*, på Gellerupscenen. Forestillingen havde seks dansere, tre musikere og en billedkunstner – det var et ret stort projekt, som det lykkedes mig at banke op. Selv om det kunstnerisk set ikke var noget særligt, var det for mig en kæmpe sejr at have gennemført det. Bagefter gik jeg til gengæld fuldstændig kold, for nu anede jeg ikke, hvad jeg skulle. Det åbnede ingen døre, og jeg var blevet 28 og fornemmede, at det var tid til at rykke. Da var det så, at min kæreste – som læste til skuespiller og var på kursus på filmskolen – kom med en brochure om filmskolen. Det viste sig, at der var ansøgningsfrist to dage senere, og jeg besluttede mig simpelthen for at prøve. Jeg søgte ind med teaterforestillingen og en kunstvideo, der hed *Vogelfrei*, som jeg havde lavet sammen med Niels Lomholt.

Filmskolen optager kun seks elever hvert andet år, og mange søger flere gange, før de kommer ind. Hvordan oplevede du forløbet, når du ikke vidste særlig meget om film?

– Ansøgningsforløbet varede nogle måneder, hvor man var til prøve efter prøve, og dét var et vendepunkt for mig. Jeg kunne mærke, at det, der var sket for mig musikalsk, var, at jeg var kommet til et sted, hvor jeg havde løjet mere og mere om, hvad jeg kunne. Jeg skulle hele tiden oppebære, at jeg var bedre, end jeg var. Det førte til, at jeg traf en beslutning om, at jeg ville tale sandt hele vejen igennem prøveforløbet: Jeg ville ikke sige, at jeg kunne noget, jeg ikke kunne. Det var en god beslutning, for det gjorde, at jeg blev rolig. Og det var også tydeligt for mig, da jeg kom ind på filmskolen, at det mere var mit felt. Det var meget livgivende. Jeg havde gået og sparet op til, at nogen skulle hælde noget ind i hovedet på mig, hvilket var mærkeligt, fordi jeg ingenting vidste om film. Jeg vidste noget om video, men jeg havde aldrig set et klippebord, og det var mig, der rakte hånden op og spurgte, hvem hende Dolly var! Men for mig var det et godt udgangspunkt, for jeg skulle ikke forsvare noget. Jeg havde ambitioner og lyst, og de første to år på filmskolen var sindssygt lykkelige. Jeg sad i biografen og så fire film om dagen, og alt var fantastisk.

Hvad skete der så? Uddannelsen varer fire år ...

– Min kæreste og jeg gik fra hinanden, og det var meget hårdt. Samtidig blev min midtvejsfilm et vendepunkt i en negativ retning. Jeg fik så mange tæsk for den, og jeg havde ikke redskaber til selv at samle op på dem. Tredje år på skolen er også bare ekstremt angstfremkaldende, fordi du skal lave en afgangsfilm. Hvad skal man lave? Hvem får det rigtige hold? Mens jeg var på filmskolen, var der en stærk producer-årgang, som ikke gjorde det nemmere ved at lave en konstruktion, hvor folk udefra også kunne komme med idéer. Man var i hård konkurrence og sad dér uden redskaber til at finde ud af: Hvad er en historie? Det er først langt senere, jeg har forstået, at man er nødt til at stille sig midt i det hele og bare sige tingene fuldstændig, som de er: "Det er her, vi starter. Jeg ved ikke mere, jeg kan det ikke, men jeg vil herover, og det vil jeg!" Den energi fandt jeg ikke på filmskolen. Der flygtede jeg, og jeg tror, at essensen af at turde lave noget som helst er at turde stille sig ind i det felt.

I forhold til at have redskaber til at fortælle historier har man ellers indtryk af, at din årgang på filmskolen var den første, som for alvor begyndte at interessere sig for manuskriptuddannelsen og netop samarbejdede med både Mogens Rukov og manuskript-

Per Fly (f. 1960). Blev færdig som instruktør på filmskolen i 1993 som en del af den såkaldte 'gyldne årgang', der også talte instruktørerne Thomas Vinterberg og Ole Christian Madsen. Sammen med dem og producenterne Birgitte Hald og Bo Ehrhardt etablerede han efter skolen Nimbus Film, som han var fast tilknyttet i en årrække. Her lavede han bl.a. den nitten minutter lange børnefilm *Kalder Katrine!* (1993) men efter flere kuldsejlede projekter indledte han i forbindelse med dukkefilmene *Den lille ridder* (1999) og *Prop & Berta* (2000) et samarbejde med Zentropa-producenten Ib Tardini.

Det blev sammen med Tardini, at han i 2000 vandt både filmkritikernes Bodil og filmbranchens Robert for årets bedste film med dramaet *Bænken*. *Bænken*, der handler om alkoholikeren Kaj (Jesper Christensen), blev skrevet i samarbejde med manuskriptforfatteren Kim Leona efter omfattende research i de virkelige miljøer samt improvisationer med skuespillerne. Filmen revitaliserede socialrealismen i dansk film og blev som første del af en trilogi om de tre samfundsklasser i Danmark startskuddet til en prisregn over både Per Fly og hans skuespillere. *Arven* (2003), der udspiller sig i overklassen, fortalte historien om en mand (Ulrich Thomsen), som efter sin fars selvmord modvilligt må påtage sig ansvaret med at føre familievirksomheden videre. I *Drabet* (2005) var Jesper Christensen tilbage, nu som gymnasielæreren Carsten, hvis middelklasseliv tager en dramatisk drejning, da en ung pige, som han har en affære med, bliver anholdt som medskyldig i drab i forbindelse med en politisk aktion. Trilogien *Bænken*, *Arven* og *Drabet* blev en milepæl i dansk film med både kritikerne og publikum bag sig. Efterfølgende lavede Fly den narrativt komplekse tv-serie *Forestillinger* (2007), som i seks afsnit viser seks personers forskellige oplevelser af de samme seks ugers prøveforløb på et københavnsk teater.

Flys seneste spillefilm er det erotiske drama *Kvinden der drømte om en mand* (2010) med Sonja Richter i hovedrollen som en modefotograf fanget mellem drøm og virkelighed, forelskelse og besættelse. Filmen foregår i København, Paris og Warszawa og er Flys første delvist engelsksprogede film med et internationalt cast.

eleverne. Hvad fik du med dig fra skolen i forhold til historier og manuskriptskrivning?

– Flere havde gode samarbejder med manuskriptforfatterne, men jeg havde ikke et godt forløb med en forfatter på min afgangsfilm og endte med at sidde alene med det. Når jeg underviser på filmskolen nu, prøver jeg virkelig at tale folk fra det, for det er sindssygt hårdt. Siden er jeg blevet meget glad for at samarbejde om manuskripter. Jeg er især glad for samtalen i det forløb. Jeg søger samtalen, og jeg søger nogen, som kan hjælpe mig forbi skridtet med det hvide papir. Jeg har utroligt stor respekt for *first draft*. Jeg har faktisk aldrig skrevet et *first draft* selv. Det er simpelthen det ondeste! Manuskriptskrivning handler meget om at søge nogle samarbejder, hvor man udfordrer sig selv.

Jeg forstod aldrig rigtigt Mogens Rukov, mens jeg var på filmskolen. Jeg kunne godt mærke, at der var noget at komme efter, men jeg var nok for genert over for det. Jeg kommer fra et lille samfund i Jylland, hvor man godt kan være tosset eller angst, men man er også altid et almindeligt menneske. Mogens er *aldrig* et almindeligt menneske, og derfor vidste jeg ikke, hvordan jeg skulle forholde mig til ham, selv om det var tydeligt, at han havde en stor kærlighed til vores hold. Siden har jeg haft stor glæde af at have ham som filosofisk pejlemærke. Man kan have nogle fantastiske samtaler med Mogens. Han kan hele tiden skubbe en film længere ud og skabe større klangbund. Han kan også give en masse forvirring, fordi han altid har en alternativ måde at

Prop & Berta (2001). Foto: Peteris Trups.

gå til det på. Han har ikke skrevet en linje på nogle af vores film, men han er alligevel fuldstændig uundværlig. På mange måder er han en alkymist. Alkymisterne drømte om at skabe guld, at skabe det sublime; selve det at skabe det blev videnskaben, aldrig resultatet. Mogens har den form for besathed af historier, og der kommer en kæmpe kraft fra den.

På manuskriptsiden fandt du først senere sammen med bl.a. Kim Leona og Lars Kjeldgaard, men på din afgangsfilm etablerede du samarbejder med flere folk, som du senere har arbejdet meget sammen med, bl.a. klipperen Morten Giese og komponisten Halfdan E. Hvor meget betyder det for dig at arbejde sammen med de samme mennesker fra projekt til projekt?

– Det betyder meget. Halfdan og Morten fandt jeg dér. Birgitte Hald producerede, og hende lavede vi jo Nimbus Film med efter filmskolen. Senere har Ib Tardini været et vigtigt holdepunkt for mig på Zentropa. Det betyder meget for mig, men jeg er også klar over, at det rummer farer. Da jeg havde lavet *Forestillinger* (2007), rejste jeg mig op og holdt en tale, hvor jeg fyrede alle. For ligesom at sige: "Jeg er nødt til at kunne agere frit." Det er rart at arbejde med folk, man kender, fordi der helt banalt er så meget, man ikke behøver tale om, men det kan kun lade sig gøre med de folk, der holder sig i live. Jeg forsøger hele tiden ikke at hyre folk for min trygheds skyld, men fordi jeg synes, at her er en historie, som kan bibringe vores samarbejde noget nyt.

Der gik mange år, fra du i 1993 var færdig på filmskolen, til du lavede din første spillefilm i 2000. Hvordan var det at skulle etablere sig i branchen efter skolen?

– Kort tid efter filmskolen lavede jeg kortfilmen *Kalder Katrine* (1993), som sammen med Thomas Vinterbergs *Drengen der gik baglæns* (1994) var startskuddet på Nimbus Film. Jeg husker det første år efter filmskolen som, at vi lavede en mafia. Vi havde det super fedt. Vi holdt fester og syntes, vi var konger. Først havde vi egne lokaler, men så rykkede vi ind sammen med Zentropa i Ryesgade. Det var en virkelig sjov periode, men efter et stykke tid kunne man godt mærke, at det ikke var så nemt. Der var ikke naturligt plads til os, og vi kæmpede for at skabe den. Jeg kørte det ene projekt op efter det andet, men fik afslag på dem alle sammen. Det var sindssygt ubehageligt og udmattende. Samtidig skete der nogle ting på Nimbus, som jeg ikke var enig i, og jeg valgte til sidst at gå. Jeg lavede noget tv-satire og noget musikvideo. Jeg var også i Sverige og lave en lille gyserfilm, *Liftarflickan* (1997), men jeg kunne ikke komme igennem i det lange format. Der skete noget, da jeg mødte Ib Tardini, som jeg først lavede dukkefilmen *Den lille ridder* (1999) med. Det førte til spillefilmen *Prop & Berta* (2000), hvor jeg skulle være den danske instruktør, der skulle stå for kontakten til folkene med dukkeproduktionen i Riga. Det var den, jeg levede af, mens jeg lavede *Bænken* (2000) ...

Ja, historien om produktionen af Bænken *er næsten blevet legendarisk i dansk film. Både fordi fiktionen blev skabt ud fra omfattende research, men på produktionssiden også fordi det var en film, der var lavet imod alle odds for blot 6,5 millioner kroner, men endte med at vinde årets filmpriser for bedste film. Hvordan kom den film i stand?*

– Jeg kom til Zentropa efter at have prøvet at få lov at lave en spillefilm i syv år, og jeg bestemte mig simpelthen for, at jeg ville lave den her historie om folk på bænken, ligegyldigt om jeg kunne få pengene eller ej. Jeg fortalte Ib Tardini om min idé og sagde, at jeg ville lave den uden løn, men så måtte han love at lave den sammen med mig. Ib er gammel venstreorienteret skolelærer. Han havde lige produceret Morten Korch, og meget lavere kan man nok ikke synke med den baggrund. Jeg mødtes med ham på det rigtige tidspunkt, som han senere har fortalt mig. Han indvilgede i at lave filmen, penge eller ej, og vi gik ind på Peter Aalbæks kontor, hvor Ib fortalte, at han et år senere ville tage udstyr fra Zentropa i seks uger, så vi havde et år til research og manuskriptskrivning. Ib fortalte også Peter, at hvis vi ikke fik nogen penge, så ville han arbejde som indspilningsleder på filmen, hvilket han ellers ikke havde gjort i årevis. Der var 100 procent ren kraft fremad. På det tidspunkt var det vigtigt for mig at sætte penge ud af systemet. Det skulle ikke være et spørgsmål om, hvorvidt filminstituttet ville være med, for det havde jeg jo prøvet uden held en tre-fire gange. Vi laver filmen ligegyldigt hvad! Det var en livgivende beslutning. Jeg blev den kraft, der bare gik fremad, og så kunne folk, der var med på det, bare hoppe på. Det var måske ikke, fordi den idé var bedre, men det var bare væk med alt nonsens: "Vi laver den her film, og er du med eller er du ikke?" Den kraft var god, og det er lige præcis den kraft, man skal have for at være instruktør, så man netop stiller sig midt i det i stedet for at undgå ydmygelserne. Men på det tidspunkt havde jeg også ryggen mod muren. Jeg vidste, at det var nu.

Du har tidligere sagt, at du ikke havde kunnet lave Bænken *andre steder end hos Zentropa. Hvad var anderledes ved Zentropa?*

– Zentropa har været et vanvittig kreativt miljø, hvor der har været en masse dygtige folk samlet. Det har stået for nytænkning, og der har været en kæmpe goodwill på initiativ. Det har været anarki, fordi Peter Aalbæk er rigtig god til anarki. Det betyder, at tingene enten ikke flytter sig, eller også flytter de sig enormt hurtigt. Det giver noget kollaps ind imellem, men der sker noget. Samtidig har Zentropa skabt en produktionsmaskine ud fra en idé om, at brilleabefilm også har et produktionsvolumen. Det har fungeret rigtig godt. Lars har selvfølgelig betydet meget ved hele tiden at sætte nye milepæle for, hvordan film overhovedet kan se ud, og for mig har Ib betydet meget med sin erfaring og sin vilje til at stå sammen om at lave de her film på trods af alt. Der har været meget kaos, men det har været sjovt, og det har været godt for mig. De, der ikke har kunnet klare så meget kaos, har kunnet være på Nimbus, hvor der er mere ordentligt og generøst. Tonen på Zentropa er meget ærlig og hård. Tingene bliver sagt lige ud, uden hensyntagen, men jeg trives godt med den ærlighed.

Hvor står Zentropa i dag, sammenlignet med dengang du lavede Bænken*?*

– Zentropa har været en utrolig kraft, men det er definitivt slut. Zentropa er blevet stort og er ikke længere i opposition, og nu oplever jeg, at Peter Aalbæk somme tider går og viser rundt og fortæller de samme anekdoter for 117. gang. Spørgsmålet er, hvordan det vil udvikle sig, og om der vil komme noget nyt ud af det. I øjeblikket prøver Ole Christian Madsen og jeg at skabe noget anderledes ved at lave to krigsfilm sammen. Vi vil prøve at lave en anden kreativ konstellation og en anden måde at tænke på. Vi må se, hvordan det går med dét ...

Bænken *blev lavet lige efter de populære dogmefilm og kunne måske i virkeligheden godt have været lavet ud fra manifestets forskrifter. Hvorfor har du aldrig lavet en dogmefilm?*

– Mens vi finansierede *Bænken*, spurgte Peter Aalbæk faktisk, om vi ville lave den som dogmefilm, men det var jeg ikke interesseret i. Jeg kunne ikke se den film uden musik, og vi var nået alt for langt med den. Bagefter var det ligesom forpasset, og så havde jeg mit eget projekt med trilogien. Det var jeg ret stolt af; jeg havde mit eget projekt, og så havde Lars og de andre Dogme, hvor de fik lavet en masse gode film. Der er ingen tvivl om, at hvis jeg havde lavet *Bænken* som dogme, så havde den fået endnu større udbredelse, end den fik. Der var en slipstrøm, som var virkelig god, men det var jeg ikke klog nok til at gennemskue!

Bænken *udspiller sig blandt marginaliserede mennesker i underklassen og introducerede derved nogle karakterer og miljøer, som man på det tidspunkt ikke så meget til i dansk film. Hvor kom idéen til filmen fra?*

– Den kom fra en aviskronik, der handlede om at møde folk i øjenhøjde. Det rørte mig. Jeg oplevede, at samfundet raslede nedad, og det ville jeg godt se på. Samtidig er jeg vild med Ken Loach og mange Visconti-film og neorealismen, så jeg ville også gerne lave en film om mennesker, som ikke var oppe. Jeg syntes ikke, at der var andre film, som handlede om de

mennesker på det tidspunkt, og mens jeg lavede tre afsnit af tv-serien *Taxa*, havde jeg fundet ud af, at jeg trivedes godt med arbejderkarakterer. Det er det miljø, jeg kommer fra, og det sprog ligger godt for mig. Der var også en social indignation, som jeg brugte som løftestang. På den måde er instruktører kannibaler: Jeg kunne jo arbejde i Kirkens Korshær, men jeg laver i stedet nogle film.

Et udgangspunkt var også, at jeg havde lyst til at lave noget om virkeligheden. Da jeg gik på filmskolen, måtte det endelig ikke se ud, som om vi filmede i København, når vi filmede i København. Det skulle ligne en metropol et hvilket som helst andet sted i verden. Vi var meget bange for virkeligheden, men med *Bænken* bestemte jeg mig for, at jeg tværtimod ville lave den ved at gå ud i virkeligheden og snakke med folk og bygge en historie ud fra dét. I stedet for at flygte fra realismen ville jeg bruge den. Derfor handlede det meget mere om de miljøer, jeg valgte, end om at lave en sociologisk film om underklassen, og derfor gik jeg ind og sagde, at jeg måtte finde et sted, hvor nødvendigheden af filmen var større end min nødvendighed for at blive instruktør. Ved at gøre det sætter man en masse parametre ud af spil, fordi man med det samme skubber fokus hen på filmen. Det var igen enormt livgivende og igangsættende, og det kunne jeg jo gøre, fordi Ib var med på, at vi lavede den her film.

Filmen bygger på omfattende research, hvor du fulgte en socialrådgiver i Avedøre Stationsby gennem fire måneder og siden brugte materialet til at konstruere en fiktionshistorie i samarbejde med bl.a. Mogens Rukov og Kim Leona. Hvordan arbejdede du med at bruge virkeligheden som afsæt for fiktionen?

– Jeg havde besluttet mig for, at jeg skulle være ekspert på alt inde i den her film. Derfor startede jeg med at gå fire måneder rundt med socialrådgiver Jytte Lemche. Researchen var med til at give en kraft til fiktionen, og det er altså også bare meget sjovere at snakke med folk end at sidde hjemme foran et stykke papir og finde ud af, "Hvad skal jeg lave film om?" Tanken var at bruge dokumentarfilmens metode ved at opsøge folk, men så bagefter gå hjem og omforme det til en historie. Det gav meget til historien, men også til skuespillerne, når de kunne møde folk. Det er noget andet end at sidde med sine yndige læsebriller og diskutere ting. Vi var midt i det hele tiden. Metoden blev også afsættet for de følgende film, som på samme måde forsøgte at bruge den virkelige verden som udgangspunkt for at fortælle en løgnehistorie. Jeg gør sindssygt meget ud af, at det er løgnehistorier. Det er med realismen som udgangspunkt, men det er jo ikke realistiske historier. Ikke mindst fordi jeg har hang til melodramaet. Jeg er meget glad for Visconti, og melodramaet ligger også i hele neorealismen.

Jeg kan godt lide, at man forsøger at gøre historien større; at hive den op på et højere plan. Det har vi hele tiden arbejdet med at nå til grænsen af: Hvor langt kan man trække det op uden at miste folks fornemmelse af, at det hører til i den verden, som du og jeg befinder os i? Man kan sige, at mine ting bevæger sig længere og længere ud. Jeg har et stort ønske om, at det skal blive operaer eller 'større end', fordi den rene realisme er kedelig. Det skal flytte sig et andet sted hen, men det er sindssygt interessant, fordi det er svært at sige, hvornår noget bliver urealistisk, eller hvornår publikum hopper af. Det handler jo også om, hvad man fortæller på et mindre synligt plan. Hvis man er med på den fortæl-

Ulrich Thomsen i *Arven* (2003). Foto: Per Arnesen.

ling, som ligesom ligger nede i filmen, så accepterer man rigtig meget, og det handler altså om de første ti minutter af filmen. De første ti minutter sætter reglerne for, hvad vi vil acceptere, og det er jo vanvittigt spændende at arbejde med. Det er f.eks. imponerende, at Lars [von Trier] kan lave en film med kridtstreger på gulvet, som vi bare glider ind i [*Dogville*, 2003].

Hvornår opstod tanken om, at det skulle blive til en trilogi?

– Mens vi optog *Bænken*, opstod den idé, at det kunne være sjovt at se på Danmark fra de tre forskellige steder. Samtidig var jeg så glad for arbejdsmetoden, for det var jo første gang, det faktisk var blevet til en film. Min tanke var også, at det havde taget lang tid at finansiere filmen, og så kunne Ib finansiere to film på én gang! Ib var nærmest ved at skrige af grin, da jeg foreslog ham det, men han var da sød og lod som om, at det nok kunne lade sig gøre, og så var jeg jo glad. Det var simpelthen en idé om at fortsætte den arbejdsmetode og den undersøgelse, det var. Men folk var rimeligt overbærende. Ingen havde regnet med, at det ville blive til noget, men for mig gav det stor mening, og det gjorde jo, at jeg vidste, hvad jeg skulle bagefter.

Trilogien udspiller sig i tre forskellige samfundsklasser og bygger på samme arbejdsmetode, men et andet fællestræk er, at alle film handler om mænd, som bliver nødt til at påtage sig et ansvar. Et personligt ansvar, et ansvar for familievirksomheden eller et

Jesper Christensen i *Drabet* (2005). Foto: Per Arnesen.

politisk/samfundsmæssigt ansvar. Hver gang har det store konsekvenser, og hver film har skaffet den mandlige skuespiller prisen for årets bedste mandlige hovedrolle. Hvordan betragter du trilogien i forhold til andre danske film fra de samme år?

– For mig handler alle tre film om mænd, som har svært ved at forholde sig til deres følelser. Det har jeg først tænkt på bagefter, men på en måde er det næsten den samme historie om at kigge på kraften i at være en stolt og viljestærk karakter – og prisen for at være det. Det er tre meget maskuline portrætter. Jeg synes også, det handler om ansvar. Hvor starter det, hvor stopper det? I den optik kan man sige, at filmene på en måde er et forsøg på at gøre op med den der lidt 68-agtige måde at se tingene på. Jeg har prøvet at sige: "Prøv og hør her: Vores handlinger har konsekvenser, og dem kan jeg vise." På den måde er det et opgør med den lidt bløde humanisme, som lå i mange af tidens film. Der var film som *Pusher* (Nicolas Winding Refn 1996), som havde skilt sig ud og havde en form, hvor man kunne trække sig ud, men mange film var præget af en blød humanisme, hvor der ikke rigtigt er nogen handlinger, der har konsekvenser.

Mine film har hovedkarakterer, som træffer nogle valg og handler ud fra dem. Det er bl.a. noget, som kommer fra mit samarbejde med Mogens Rukov. I processen har han insisteret på, at vi f.eks. ikke vil se nogen, der kommer til at have en affære. Vi vil se nogen, der træffer et valg om at have en affære. Alle tre hovedkarakterer

træffer valg og siger: "Jeg står her." Filmene går så ind i deres dilemmaer, og valgene bliver angrebet og præsenteret fra forskellige vinkler. Jeg kan godt lide, at det ikke bliver blødsødne karakterer eller en blødsøden måde at forholde sig til livet på. Igen er det noget, Mogens er god til. Han kan tvinge os ud i noget, som er mere kynisk i stedet for en blød humanisme, for man viser ikke humanisme ved at vise humanistiske mennesker på film. Man viser det ved at vise nogen, som trækker i den anden retning, og så må jeg kæmpe for at få humanismen ned i det eller for at fortælle det med en eller anden form for humanisme.

Jeg fik engang fortalt en anekdote om Orson Welles, da han lavede *Processen* (*Le procès*, 1962). Anthony Perkins kom op til ham og sagde: "Jeg har læst historien. Den er rigtig god. Den handler om den her uskyldige mand ..." Og så knaldede Orson Welles næven i bordet: "Hvad mener du med uskyldig? Han er skyldig. Han er ikke uskyldig!" Det synes jeg er enormt smukt, for det er jo sagen i en nøddeskal: Det er kedeligt at se en historie om en uskyldig mand.

Fra at have været en helt ukendt instruktør var du efter trilogien en landskendt dansker med et hav af nationale priser, Nordisk Råds store filmpris såvel som kronprinseparrets pris i bagagen. På det tidspunkt i karrieren har flere danske instruktører taget springet til store, engelsksprogede film, som ofte ikke er gået så godt. Du lavede i stedet den eksperimenterende tv-serie Forestillinger *for Danmarks Radio. Hvad var dine overvejelser om, hvad du skulle lave efter trilogien?*

– Jeg var meget træt efter trilogien og samtidig helt vildt glad over, at *Drabet* (2005) gik så godt. Det hele var lidt uvirkeligt, og det var godt, at jeg allerede vidste, at det næste, jeg skulle i gang med, var *Forestillinger*. Danmarks Radio havde bedt mig om at lave noget, og det var jo en skøn position at være i. Eftersom de havde bedt om noget, var det nemmere at få nogle vilde idéer og så sige, "Nej, det her er nok for vildt til jer." De ville godt være med, og det blev en meget lykkelig proces. Arbejdet med manuskriptet var rigtig sjovt, og der var jo ingen nervøsitet omkring finansieringen, så man kunne planlægge alting. Derfor blev det en veltilrettelagt og rolig proces. Der er ingen tvivl om, at det ikke var et godt karriere-*move* at lave en tv-serie. Det troede jeg ellers, at det var, for jeg kunne jo huske både *Riget* (Lars von Trier 1994) og *Dekalog* (Krzysztof Kieslowski 1989), og jeg elsker tv-serier. Jeg syntes også, vi havde en super interessant idé, men det viste sig, at film og tv er to helt forskellige verdener. De har ikke noget med hinanden at gøre.

Man har ellers indtryk af, at mange instruktører i dansk film netop bevæger sig frem og tilbage mellem at være episode-instruktør på DR's store dramaserier og så at instruere egne film. Hvordan er det forskellige verdener?

– Jeg havde selv glæde af at lave nogle afsnit af *Taxa* i sin tid, fordi det var så skønt at producere – at komme op i tempo og være på indspilning i stedet for at sidde og skrive noget, som fik afslag. Det er to helt forskellige verdener på den måde, at alle mine spillefilm-kontakter f.eks. slet ikke kunne bruges til at sælge *Forestillinger*. Vi har fået meget ud af den, og vi er blevet vist på filmfestivalen i San Sebastian to gange med en sær-screening af hele serien, men karrieremæssigt havde det været smartere at lave en spillefilm, som ligesom kan om-

Dejan Cukic, Sonja Richter og Mads Wille i *Forestillinger* (2007). Foto: Per Arnesen.

sættes i systemet. Men jeg er selv meget glad for serien, som jeg ser som en tematisk videreudvikling af mine bestræbelser på at se verden fra forskellige perspektiver: Hvordan ser den ud fra bænken? Hvordan ser den ud herfra? Her betragtede vi verden fra flere forskellige sider i den samme scene og kontekst, og det var virkelig sjovt. Jeg synes heller ikke, man har set det lavet sådan før, med den form for udforskning af den psykologiske virkelighed.

Havde Danmarks Radio givet nogle rammer for serien? Du har tidligere fortalt, at du fik den oprindelige idé til seriens struktur sammen med Lars von Trier, men havde du fået nogle retningslinjer for, hvad de ville have?

– Den oprindelige idé var, at de ville lave en serie på fjorten afsnit, måske mere. Det passede vores idé skrigende dårligt til. Lars er god til sådan noget koncept-tankeværk, og idéen kom, da vi sad og snakkede om at fortælle en historie, hvor man ligesom i Kurosawas *Rashomon* (1950, *Dæmonernes port*) ser det samme fra flere vinkler. Først var rammen en begravelse, hvor man fulgte en række personer. Alt i den idé blev lavet om, da jeg begyndte at arbejde med Lars Kjeldgaard og Kim Leona. Undtagen selve konceptet. Vi prøvede først, om idéen kunne bære fjorten personer, men det var helt uoverskueligt. Så skete der det, at DR pludselig havde et hul på syv uger i deres programplan, og det gav mulighed for at lave en tv-serie på syv uger. Så vi skrev først syv afsnit, men fik lov til at skære det ned til seks, fordi der ikke var mad nok

Sonja Richter i *Kvinden der drømte om en mand* (2010).
Foto: Signe Vilstrup.

på den ene historie. Det var en lang, lang udvikling fra det, Lars og jeg snakkede om, hvor Kjeldgaard og Kim har lavet et kæmpe arbejde.

Forestillinger *handler om kærlighed på mange forskellige planer, men det er også en meta-historie om en kaotisk kunstnerisk proces. Hvorfor blev rammen en opsætning på et københavnsk teater?*

– Jeg havde lyst til at lave noget, hvor jeg kendte til universet. Både Lars, Kim og jeg har arbejdet på teateret, og det virkede sjovt at arbejde i det univers. Danmarks Radio var meget imod det. De syntes ikke, det var et interessant univers. De var mere til politiker-universet, men de endte med at satse på teatermiljøet. Oprindelig var det en historie om en stor mands liv; en historie om en mand, som startede et gruppeteater i Århus og endte som kulturminister. Historien skulle ligge i det spænd, men vi fandt ud af, at jo længere en årrække, man arbejder over, desto mindre effekt får man af at se sagen fra forskellige sider. Helt konkret: desto mindre møder de hinanden. Derfor ledte vi efter et andet forløb, og da et prøveforløb er på seks-syv uger, passede det perfekt. Der har alle meget med hinanden at gøre, så der var en naturlig historie at fortælle, som hele tiden var fremadskridende. Der var selvfølgelig udfordringer i strukturen, for vi lavede en regel om, at man ikke kunne springe i tid. Det gav en god modstand, som kastede mange ting af sig. Og ellers var det bare sjovt, fordi vi alle sammen kendte miljøet så godt. Det var nemt at finde på. Ikke mindst da skuespillerne kom. De kender det jo endnu bedre. Det var en virkelig sjov proces og mærkelig uangst, og jeg synes simpelthen, det blev så godt. Jeg synes i hvert fald, det er det yderste, jeg formår at fortælle om mennesker, for det er virkelig komplekst. Jeg drømmer stadigvæk om at klippe en spillefilm ud af det, for der ligger en virkelig god historie i materialet.

Du har på det sidste blandet dig i filmpolitiske debatter i dagspressen, hvor du bl.a. har kritiseret tv-stationernes øgede magt i forlængelse af det seneste filmforlig. Hvor mener du, at dansk film står i dag?

– Der har været en revolution i dansk film siden slutningen af 90'erne, men den bølge er skyllet ind og gledet ud. Nu skal der komme en ny bølge, og det synes jeg også, der er tegn på. Jeg oplever den her periode som en virkelig tumult-periode, og det fortsætter nok et stykke tid endnu. Men jeg oplever også, at der kan komme noget godt ud af det, for vi bliver skærpet. Vi skal bare vænne os til, at det er sværere at se, hvor tingene kommer fra, og at alting går meget hurtigere.

Et stort problem i dansk film lige nu er, at vi er ved at skabe en tv-branche frem for en filmbranche. Jeg tror ikke, det er nogens

bevidste intention, men det er resultatet af en række faktorer, som vi er nødt til at forholde os til. Tv-stationerne har fået for meget magt. Det gør, at de kan skrive kontrakter med de bedste filmarbejdere først. I øjeblikket suger de alle de bedste fotografer, manuskriptforfattere osv. over på tv, mens filmbranchen har en så usikker økonomi, at ingen tør skrive kontrakter før nogle uger før optagestart, og så mister man de gode folk. Tv-stationerne har pengene, og derfor bliver tv-serier styrket på bekostning af spillefilm. Samtidig ser man en større og større rekruttering af tv-instruktører og manuskriptforfattere til filmbranchen, hvilket man begynder at kunne se på filmudvalget i biograferne. Det har meget noget at gøre med, hvordan projekterne bliver lavet. Hvem har kærligheden? Min nye film har jeg arbejdet halvandet år med, og jeg kæmper til sidste blodsdråbe for den. Den nye struktur er i fare for at skabe halvdårlige, kærlighedsløse film ud fra en struktur, der ligner den, som man i en periode så i Tyskland, og som de var nødt til at gå bort fra. Man kan ikke fortænke tv-stationerne i at ride på deres succes, men det er ikke godt for filmbranchen.

Internt i filmbranchen synes jeg bl.a., vi står over for at vælge, om dansk film skal ud i Europa eller ej. Vi er en generation af instruktører som Susanne Bier, Lone Scherfig, Ole Christian Madsen, Thomas Vinterberg og mig, som alle sammen har noget med Europa at gøre, men der mangler en eller anden form for maskine og filmpolitisk opbakning til at bevæge sig ud i Europa. Skal vi det? For der kan vi ikke være sikre på at have publikum med os på samme måde som i Danmark, og hvad gør vi så? Det er noget af det nye, vi kunne blive fælles om, og det synes jeg er interessant. Hvordan flytter vi det herfra?

Hvad er det for en europæisk filmscene, som I i så fald bevæger jer ud på? Der er stadig meget snak om auteuren som centrum i europæisk film, hvor man i dansk film de senere år i stedet har talt om en form for 'samarbejdende auteur-teori' ... Hvordan ser du situationen i europæisk film fra et dansk perspektiv?

– Hvis ikke instruktøren træffer de kunstneriske valg og har *final cut*, så er vi ilde stedt, men det er et final cut, som skal udfordres. Mit indtryk er, at en del europæiske instruktører bliver udfordret for lidt, og det giver nogle gammeldags film, hvor man siger: "Ja, her har en instruktør fået frie hænder, men det er altså bare ikke godt nok." Det er kun ganske få mennesker, der har en klump kunst indeni, som de bare kan hive ud. Ting bliver skabt i et samspil og som modspil og medspil. Jeg tror ikke på idéen om en hellig kunstner, som tænker sit helt eget og så pludselig møder virkeligheden.

Det svære er, at der er en masse markedsmekanismer, som vi hele tiden er oppe imod, og som man skal finde en fornuftig måde at deale med. Jeg mener ikke, at man kan arbejde fuldstændig uden øje for marked og afsætning, og det tror jeg heller ikke, at nogen i dansk film gør, men markedsdelen presser stadig mere på. Det bliver en kamp i de kommende år, og det er også en kamp at finde ud af, hvornår man overskrider sine egne grænser og går på kompromis med noget, man ikke skulle være gået på kompromis med, og hvornår det giver noget godt. Det er jo en levende proces. Film koster mange penge, så man bliver hele tiden mødt med de spørgsmål. Jeg skal kunne få folk til at forstå, hvorfor jeg ikke vil lave det sådan, som de vil have det, hvis de skal give mig penge.

Det er mit indtryk, at du ligesom mange andre danske instruktører de senere år har været mere åben for at tænke publikum ind i processen og også har taget metoder som test screenings *til dig. Hvordan betragter du dit forhold til publikum?*

– Vi er flere, som har vendt os mere mod publikum, og det er rigtigt, at vores generation f.eks. har indført test screenings 100 procent. Jeg er stor tilhænger af test screenings, men kun hvis de bliver brugt til det rigtige: Hvis de bliver brugt til at forstå, om filmen er rigtigt fortalt. Problemet bliver, når man begynder at lefle. Når man begynder at ville skabe det, man tror, folk vil have. Man kan hurtigt havne i en gråzone. I øjeblikket synes jeg, at gråzonen er præget af de kommercielle interesser.

Hvordan tror du, man finder balancen?

– Jeg tror, man skal vænne sig til i højere grad at samtænke det kunstneriske og det kommercielle. Det er ikke to adskilte størrelser, som det f.eks. er tænkt i det danske støttesystem, hvor der er et konsulentsystem til de kunstneriske film og 60/40-ordningen til de kommercielle. For mig virker tankegangen bag 60/40 helt misforstået og utidssvarende ved at bygge på anonyme læsere og et pointsystem i et forsøg på at tage nogle menneskelige ting ud af processen. Det tror jeg ikke på. Man skal kunne stå over for et menneske, som siger ja eller nej. Nogen skal tage et ansvar, og der skal være plads til tillid i systemet. Som instruktør har jeg brug for tillid. Processen med alle mine film har været, at de stille og roligt er blevet bedre i forløbet. Jeg har brug for, at der er en tillid til, at det vil ske, for der går lang tid, før jeg er fremme ved at vide nøjagtigt, hvordan filmen skal se ud. Den tillid er ved at forsvinde i systemet. Som instruktør er man sindssygt afhængig af, at nogen tør i hele systemet, og vores system trives ikke i nedgangsperioder. Det er fint, at der er sket en professionalisering på mange planer, men jeg ville egentlig hellere have større tillid og lov til at snyde lidt. Der bliver brugt så meget tid på møder og kontrol og papirer. Man ville få mere ud af det, hvis man bare snød lidt, for der er jo ingen af os, der laver film for pengenes skyld. Men det finder man nok ikke den store forståelse for ...

Spillefilm

2000 Prop & Berta
2000 Bænken
2003 Arven
2005 Drabet
2010 Kvinden der drømte om en mand

Kortfilm

1993 Værelse 17 (afgangsfilm fra Den Danske Filmskole)
1993 Kalder Katrine!
1999 Den lille ridder

Tv

1997 Chock 4 – Liftarflickan (novellefilm)
1997 Taxa (tre afsnit)
2007 Forestillinger (tv-serie i seks afsnit)

Jesper Asholt og Jannik Lorenzen i *Kunsten at græde i* kor (2007). Framegrab.

"At lave film, der ligner en selv"

Peter Schønau Fog

Af Eva Jørholt

Har du altid villet lave film?

– Jeg voksede op i Sønderho på Fanø. Uden for sæsonen var det et ret kedeligt sted med rig mulighed for at lade tankerne vandre under den høje himmel. Som barn gik jeg rundt med mange billeder inde i hovedet og var altid meget begejstret for at iscenesætte ting. Jeg var sådan en, der optrådte til børnefødselsdage med Mester Jakel-teater og trylleri. Da mine to brødre og jeg som vistnok de første på Fanø fik en computer, blev jeg meget optaget af at programmere og lave computerspil, for det var jo også sådan en verden, man gik ind i, og i mit univers kunne de få pixels, en skærm dengang havde at byde på, blive til meget mere end det, det konkret var.

Da vi kunne komme i erhvervspraktik i 9. klasse, ville jeg egentlig godt have været i praktik som rockstjerne, men det var der jo ikke rigtigt mulighed for. I stedet var jeg en uge på Video Vest, som lavede tv for TV Syd. Det var helt fantastisk, og der var en

fotograf, der rådede mig til at søge ind på filmskolen, hvis jeg ville noget med levende billeder. Nogen tid efter lånte min far et vhs-kamera på sit arbejde, og jeg begyndte så at lave blodige og hårdkogte storbyfilm imellem Sønderhos idylliske stråtækte huse. Alle byens unger var enormt begejstrede for mine film, og det var måske den succesoplevelse, der gjorde, at jeg fortsatte med at lave film, da jeg kom i gymnasiet i Esbjerg. Sammen med en kammerat lavede jeg bl.a. en 30 minutters sag, som vandt en andenpræmie i en konkurrence, men på en eller anden måde var det helt vanvittigt at tro, at man skulle kunne komme til at lave film for alvor, når man kommer fra Fanø.

Hvad så du af film i din barndom? Er der en biograf i Sønderho?

– Nej, ikke i Sønderho. Der er en i Nordby, men busserne til Sønderho passede som regel ikke, så man kunne ikke komme hjem om aftenen. Jeg havde derfor egentlig ikke set så mange film, da jeg selv begyndte at rode med det. Det var mere en slags fantasifuld leg, som udviklede sig. Men da jeg kom i gymnasiet, så jeg alle de film, jeg kunne komme i nærheden af. Samtidig var jeg meget optaget af filosofi, så det var især de indholdsinteressante film, der optog mig. På Esbjerg Bibliotek var der engang en dobbeltforestilling med *Jeanne d'Arc* (Carl Th. Dreyer 1928) og *Forbrydelsens element* (Lars von Trier 1984) – dét var virkelig en stor dag i Esbjerg. Men faktisk var jeg vild med alt, hvad der havde med film at gøre, og som rakte ud over det klassiske Esbjerg-setup med uddannelse, villa, vovse osv. Vi var nogle stykker, som spillede musik i stedet for fodbold og håndbold og i det hele taget ikke gjorde det, man burde gøre. Film blev en slags tilflugtssted, der gav mig en forvisning om, at livet kunne se anderledes ud.

Efter gymnasiet gav jeg mig selv et år til at forsøge at lave en film. I første omgang gjaldt det om overhovedet at komme i nærheden af noget udstyr, så da der i Esbjerg åbnede et nyt mediecenter, hvor arbejdsløse kunne lære at lave radio og tv, meldte jeg mig straks arbejdsløs. I de første tre-fire måneder var det eneste udstyr dog en kaffemaskine, men da der endelig kom bl.a. en båndoptager, sneg jeg mig ind til et filmtræf for biografejere i Odense, hvor jeg lavede et interview med Jens Jørgen Thorsen om hans Jesus-film.

Derefter kom jeg på højskole i Kolding, hvor de havde mere udstyr, og dér lykkedes det mig at lave en meget, meget personlig film, som hed *Unavngiven*. En stor rodebutik af filosofi og alt, hvad jeg ellers gik rundt med i hovedet, men den handlede vel egentlig grundlæggende om at turde definere sig selv som kunstner. Det var meget prætentiøst, når man kommer fra Jylland. Jeg tror ikke, der er nogen, der nogensinde har forstået den film, men efter at have lavet den turde jeg godt rejse til København. Jeg kom på en medieskole i Lyngby og lavede bl.a. noget bag kameraet på Gabriel Axels *Prinsen af Jylland* (*Prince of Jutland*, 1994), nogle musikvideoer og en masse lokal-tv.

Men jeg savnede noget til hovedet. Jeg ville på universitetet, og da jeg ikke kunne komme ind på Filmvidenskab, blev det Teatervidenskab. Især teaterhistorie var spændende, men efter et år kunne jeg mærke, at jeg blev nødt til at have noget mere med film at gøre. Jeg ville på filmskole, og det endte så med at blive FAMU for Foreigners i Prag. Skolen mente, at jeg måske havde lavet lidt for meget til at gå på den internationale uddannelse, så de foreslog, at jeg i stedet kunne lave en læn-

Peter Schønau Fog (f. 1971). Uddannet som instruktør fra Den Danske Filmskole i 1999. Den prisbelønnede afgangsfilm, *Lille Mænsk* – om en ung mand, der forsøger at blive genoptaget i et øsamfund efter at have forårsaget strandfogedens søns død – er er en på én gang lavmælt og episk beretning fra instruktørens hjemegn, Fanø. Schønau Fog brød internationalt igennem med debutspillefilmen, den både alvorsfulde og grotesk-humoristiske Erling Jepsen-filmatisering *Kunsten at græde i kor* (2007), om incest og forkvaklede familieforhold i et lille sønderjysk samfund i 1970'erne, altsammen set igennem en gammelklog elleve-årig drengs briller. Filmen vandt over 35 nationale og internationale priser.

Peter Schønau Fog er pr. 1. december 2010 ansat som projektredaktør på New Danish Screen

gere film under supervision. Det passede mig perfekt, for til min dramaturgi-eksamen på Teatervidenskab havde jeg lavet et filmmanuskript, *Livstid*, som jeg så ville få mulighed for at realisere. På celluloid! Det var en meget eventyrlig, art nouveau-agtig historie, hvor hovedfigurerne var bygget over Kierkegaards 'tilværelsens tolkningstyper', men pudsigt nok også med en medlidenhedstyran, ligesom i *Kunsten at græde i kor* (2007). Jeg fik dog aldrig lavet filmen, da det ikke lykkedes mine brødre og mig at rejse de penge, der skulle til. I stedet gik jeg på den internationale uddannelse, hvor jeg lavede en film på fem minutter, *The Last Ditch* (1994), om to soldater, der forsøger at overleve i en grøft.

Hvordan oplevede du din tid på Den Danske Filmskole?

– Det er meget angstfremkaldende, når man kommer som sådan en Fanø-knægt og pludselig skal forholde sig til en masse skuespillere, man har set på tv, men Lone Scherfig, som var leder af vores uddannelse, sørgede for, at vi kom til at arbejde rigtig meget med skuespillere i de første to år af uddannelsen. Det var virkelig skønt og er måske den del af filmarbejdet, jeg holder mest af. At finde vej sammen med skuespillerne er enormt interessant, synes jeg. Men Mogens Rukov har selvfølgelig også betydet meget for mig, især i forbindelse med manuskriptet til min afgangsfilm.

Desuden synes jeg, det er meget vigtigt, at skolen – i modsætning til mange andre filmskoler – rummer forskellige fagretninger, så man har mulighed for at udvikle et sprog sammen med de vigtigste hovedfunktioner.

Men jeg havde også en svær tid på filmskolen. Jeg er godt opdraget og vant til at lytte til andre, så det var meget svært for mig at holde min egen kurs. Allerede dengang betød det indholdsmæssige mest for mig, og det er en lang proces, fra jeg får en idé, til det bliver en fortælling gennem billeder og mennesker. Den arbejdsmåde passede ikke særlig godt ind i en skole med korte deadlines og meget korte formater, der mest lagde op til små vittigheder eller visuelle stiløvelser, som jeg egentlig ikke synes er særlig interessante i sig selv. Det var en af grundene til, at jeg i 1997 lavede den tyve minutter lange *Vildfarelser* uden for skolen. *Vildfarelser*, der var stærkt inspireret af Antonioni, er optaget i efterårsferien i mine forældres sommerhus på Fanø.

Det vigtigste, jeg lærte på skolen, var i virkeligheden nok at sige nej og holde fast i de indholdsmæssige mål, jeg havde sat mig. Når jeg starter et projekt, finder jeg

Lille Mænsk (1999). Framegrab.

meget hurtigt ud af, hvor bull's eye sidder, og jeg er så ret stædig med ikke at flytte på bull's eye. Men der kan selvfølgelig være mange veje frem til målet.

Hvor kom historien til din afgangsfilm, Lille Mænsk (1999)*, fra?*

– Lige inden vi skulle i gang med vores afgangsfilm, havde vi nogle dage om det personlige stof med Arne Bro, lederen af tv-uddannelsen. Det personlige stof var egentlig ikke noget, vi havde forholdt os til tidligere i uddannelsen, så det var nogle ret voldsomme dage. Pludselig handlede det ikke længere om at lave film, der lignede film, men om at lave film, der lignede en selv. Arne Bro sagde, at når han hørte mig tale, så lød det, som om jeg lige så godt kunne være vokset op på Frederiksberg, og det fik mig til at spole lidt tilbage. Da jeg kom til København, havde jeg ret rationelt besluttet mig for at lære at hyle som de ulve, jeg var iblandt, for hvis jeg ville være filminstruktør, duede det ikke, at folk gentog alt, hvad jeg sagde, fordi det lød sjovt. Jeg havde afført mig min vestjyske dialekt, havde ved en nærmest hysterisk form for selvkontrol udraderet min baggrund. Men måske det var dér, jeg skulle tage fat.

Faktisk kom jeg først til Fanø som syvårig. Min familie var tilflyttere fra Esbjerg, og jeg stod derfor lidt uden for det lille samfund i Sønderho, for man bliver først sønderhoning, når man har været der i tre generationer. Gennem hele min opvækst på Fanø var der ligesom den her dør, jeg ikke kunne komme indad. Jeg føler ikke, at jeg nogensinde blev en af dem, men det med at finde ud af, hvordan man kommer ind i et lille samfund, man gerne vil være en del af, var udgangspunktet for min afgangsfilm.

Min første idé byggede på en novelle

Kristian Ibler i *Lille Mænsk* (1999). Framegrab.

af Andreas Sørensen om den første sorte mand, der kom til Sønderho engang i 1800-tallet. Det var en historie om en brasilianer af afrikansk afstamning, der havde været bedste ven med en ung mand fra Sønderho. De havde sejlet på samme skib, men den unge sønderhoning blev syg og døde, og brasilianeren drog så til Fanø for at overbringe et brev fra den unge mand til hans mor. Filmen skulle have handlet om hans forsøg på at nå ind til moderen og ind i det lille samfund. Men den historie var for dyr at lave. Selv om historien ligger meget langt fra min endelige afgangsfilm, er det et godt eksempel på den bull's eye-ting, jeg snakkede om før, for både novelle og film handler om et menneske, der forsøger at komme ind i et lille samfund, som ikke kan finde ud af at forholde sig til en, der står uden for fællesskabet.

Eftersom det er en film på kun 40 minutter, var jeg nødt til at rykke hovedpersonen tættere på, så jeg gjorde ham til en, der oprindelig har været en del af fællesskabet, men er blevet udstødt, fordi han har kørt et barn ihjel i fuldskab. Jeg gennemgik og analyserede systematisk alt, hvad jeg kunne huske af historier, hvor mennesker er kommet på kant med god ro og orden, og de analyser lagde jeg til grund for filmen. Men der har heldigvis ikke på Fanø været en konkret historie med nogen, der har kørt en anden ihjel i fuldskab. Det var egentlig ret vigtigt.

På en eller anden mærkelig måde var det en stor befrielse for mig at komme tilbage og lave den film. Det gik op for mig, at meget af tiden på filmskolen var gået med at køre rundt ude på Amager og lede efter locations, som havde lidt Fanø-stemning, selv om det ikke altid var det, jeg kaldte det. Der var et eller andet behov i mig for at bruge de landskaber. Samtidig var det vel også lidt som i *Babettes gæste-*

bud (Gabriel Axel 1987), hvor hun forsøger at blive accepteret i det lukkede samfund ved at holde så stor en fest, at ingen tør sige nej. Da filmen var færdig og blev vist i Fanø Bio, var det også lidt en fest, som ingen turde sige nej til. Men selv om *Lille Mænsk* vist blev den mest sete film på Fanø siden *Styrmand Karlsen* (Annelise Reenberg 1958), var jeg ikke kommet tættere på. Nu var jeg så bare 'ham filminstruktøren'.

Selv om Kunsten at græde i kor *er en filmatisering af Erling Jepsens sønderjyske roman, synes der at være nogle tydelige forbindelseslinjer mellem den og* Lille Mænsk*: I begge tilfælde er der tale om lukkede samfund, hvor store menneskelige problemer ulmer under en ordløs overflade og af og til giver anledning til voldsomme fysiske udladninger. Og selv om det ikke er så markant i* Lille Mænsk, *finder man allerede i den ansatser til den underspillede, gravsorte humor, der er så karakteristisk for* Kunsten at græde i kor ...

– En af de ting, der gjorde mig meget begejstret for Erlings roman, var netop dens særlige tone, det lidt grotesk-kyniske syn på noget meget alvorligt, der kaster en skæv humor af sig. Faktisk ville jeg godt have haft lige præcis den tone i *Lille Mænsk*, for jeg ville godt bruge min oplevelse af Fanø som det instrument, man spillede melodien på, herunder den særlige måde, hvorpå man på Fanø bruger humor i de situationer, hvor livet er allermest svært. Men det var en af de kampe, jeg tabte på filmskolen, hvor man fandt den form for humor usmagelig.

En anden ting, som betog mig ved romanen, var, at den beskæftigede sig med overgreb på børn på en måde, så man kunne holde ud at høre på det, fordi det bliver fortalt gennem drengen. Det er gennem hans øjne, vi ser ud på en skæv verden, som han ikke selv opfatter som skæv. Hvis det kunne lykkes at få dét til at fungere i en film, at italesætte emnet, så man fornemmer, at det er blandt mennesker, det foregår – at det ikke er djævelen selv, der gør den slags ting – så ville det være helt fantastisk. Det var derfor meget vigtigt for mig, at den særlige skævt humoristiske tone kom ud af drengens måde at opleve verden på, at det var hans og ikke en påklistret tone.

Er blandingen af professionelle skuespillere og amatører et forsøg på at opnå en højere grad af naturlighed?

– Jeg kan godt lide, at der er en vis form for realisme i det, jeg laver, og det er lidt sværere, hvis man kender spillerne fra en reklame for et eller andet og har set sig mæt på et ansigt. Til hovedrollen i *Kunsten at græde i kor* kunne jeg vel have fundet en elleve-årig dreng med mere filmerfaring, hvis ikke han skulle have talt sønderjysk. Faktisk er der i dag meget få børn, der taler rigtigt sønderjysk. Af de 3-400 vestsønderjyske drenge, vi var i kontakt med, var det forsvindende få, der kunne tale sønderjysk, hvilket jo er lidt bekymrende. Men vi er i Sønderjylland, og derfor må personerne tale sønderjysk. Jeg tror ikke, man ville kunne få indholdet og humoren til at fungere, hvis man ikke havde indtryk af, at det kom ud af en troværdig, realistisk verden. Da vi havde Jannik (Lorenzen) til prøvefilmning, var det første gang, jeg oplevede, at den dér særlige blanding af at være elleve år, sønderjysk, gammelklog og lidt halvkynisk gik hånd i hånd.

Der var selvfølgelig en vis fare forbundet med at lade så unge mennesker som Jannik og Julie (Kolbeck) spille så alvorlige roller, når de ikke havde nogen erfaring

som skuespillere. Men vi lagde mange kræfter i at give dem nogle værktøjer, så de kunne få et tredjepersons-forhold til deres roller. Når vi lavede scenerne, talte vi f.eks. om, hvad 'han' eller 'hun' skulle gøre, altså figurerne, og da filmen var færdig, var de helt bevidste om, at det ikke var dem selv, der stod oppe på lærredet, men deres figurer.

Man siger ofte, at det lokalt forankrede har større chancer for at slå igennem globalt ...

– Ja, men det er jeg ikke nødvendigvis enig i. At slå igennem globalt kræver nok nærmere et vedkommende indhold, en menneskelig historie, som er fortalt på en original måde. Hvis japanere eller andre kan relatere til filmen, er det udelukkende, fordi vi brugte mange kræfter på at nå ind til den rene menneskelige historie og dosere humor og alvor på en sådan måde, at vi på én gang respekterede emnets alvor og gjorde filmen udholdelig at se på. Vi bruger det lokale som et hverdagsrealistisk instrument, der skal forstærke filmens troværdighed. Sønderjyske billeder og dialekt vil næppe i sig selv interessere ret mange andre end sønderjyderne selv.

Kunsten at græde i kor *var fem år undervejs. Hvorfor tog det så lang tid?*

– Vi havde først en konsulent, der ville ændre det manuskript, som Gert Duve Skovæund og jeg havde skrevet, så faderen blev voldelig, men det ville have været helt i modstrid med det tætvævede psykologiske net, som historien er. Næste konsulent ønskede ikke Jesper Asholt i rollen som faderen, men havde et andet forslag, som ville have medført, at filmen slet ikke hang sammen. Han gav os dog penge til at lave en pilot med Jesper Asholt, men kunne ikke lide den, fordi han ikke troede på Jesper i den rolle, så der kom vi heller ikke videre. På det tidspunkt havde vi allerede været i gang med 300 sønderjyske knægte, som i mellemtiden var blevet for gamle til at spille Allan. Så blev Nikolaj Scherfig konsulent, og han kunne lide både romanen, piloten og mig, men ikke manuskriptet, så han bad os om at starte forfra og inddele historien i kapitler. Manuskriptforfatteren Bo hr. Hansen kom på, og han sad derefter med manuskriptet i henved et år, og derefter sad vi sammen i otte måneder med det.

Vil du på den baggrund sige, at det personlige udtryk har trange kår i dansk film?

– Filmkonsulenter er jo forskellige, og med det projekt, som Bo hr. Hansen og jeg arbejder på i øjeblikket, er det noget helt andet. Men konsulentordningen er et meget smalt nåleøje, hvor man kan blive nødt til at ændre sit projekt, så det falder i konsulentens smag. Det er selvfølgelig OK, at konsulenten har hjertet med og har meninger om projekterne, men man kan jo ikke gøre hvad som helst med en historie. Vi endte med at følge den tredje konsulents anvisninger, men det er benhårdt at smide et manuskript ud, som man har arbejdet på i halvandet år. Det er egentlig ikke, fordi jeg vil kritisere konsulentordningen, som på mange måder er udmærket, men den *er* også et nåleøje, hvor meget afhænger af konsulentens personlige præferencer.

Du havde også visse problemer med filmens producer, Thomas Stenderup ...

– Lige inden optagestart skulle filmen pludselig gøres til en udvendig, absurd folkekomedie, for ellers ville ingen se den, var argumentet. Men den slags kovendin-

Hanne Hedelund, Thomas Knuth-Winterfeldt, Julie Kolbeck, Jesper Asholt og Jannik Lorenzen i *Kunsten at græde i* kor (2007). Framegrab.

ger kan man selvsagt ikke lave så sent i processen, og der er absolut grænser for, hvor meget komedie man kan tillade sig at gøre ud af en historie, der handler om incest. Jeg mener, at når man arbejder med et sådant emne, så bliver man nødt til at gøre det med en respekt for de mennesker, der har været udsat for den slags. Men problemet fortsatte i selve optagefasen, i klippefasen, lydfasen, musikfasen, lanceringsfasen osv. Jeg blev flere gange truet til at opgive min final cut-ret, og kun takket være instruktørforbundets jurist fik jeg mulighed for at færdiggøre filmen som instruktør og dermed forhindre, at den skulle ende som usmagelig komedie. Der gik rigtig meget energi på den konflikt – energi, som jeg gerne ville have brugt på at gøre filmen endnu bedre. Og jeg har stadig svært ved at tale om filmen, fordi det var så hård en proces. Jeg er enormt stolt af, at det er gået så godt med den, men jeg kan ikke sige den sætning uden at tilføje "på trods af ….". Den slags konflikter har ikke på nogen måde været konstruktive.

Hvad lever man af, når et projekt sådan trækker i langdrag?

– Det er et godt spørgsmål. Jeg har hverken lavet tv eller reklamer – formentlig fordi *Lille Mænsk* er så jysk i det, har jeg ikke passet ind i nogen af de kasser. Jeg fik et to-årigt igangsættelseslegat fra Statens Kunstfond på to gange 70.000 kroner, og det levede jeg af i starten af projektet. Siden kom der lidt *slate funding* til, som produktionsselskabet havde fået til tre projekter, der iblandt *Kunsten at græde i kor*. Det mest frustrerende ved at være filminstruktør er, når der ikke er nogen økonomi til at arbejde det næste projekt i gang. Så kan man enten skrue ned for sine udgifter eller lave noget andet. Jeg valgte det første, så

Julie Kolbeck og Jannik Lorenzen i *Kunsten at græde i* kor (2007). Framegrab.

jeg kunne koncentrere mig om at lave den bedst mulige film

Har du fået nogen tilbud efter Kunsten at græde i kor?

– Næ, overhovedet ikke. Men jeg arbejder på et projekt, jeg startede på, da jeg blev færdig på filmskolen. Det er en periode-film, hvilket jo ikke var i så høj kurs, da dogmebølgen var på sit højeste. Den handler om det, Søren Kierkegaard kalder "at tage springet ud på de 70.000 favne", altså at vælge at tro. Nu har Bo hr. Hansen og jeg fået penge til at skrive for, så lad os håbe, der kommer en film ud af det.

Man hævder, at film nr. 2 er sværere end debutfilmen. Hvad er din erfaring?

– Den overvældende positive opmærksomhed, *Lille Mænsk* fik, kom fuldstændig bag på mig og slog benene væk under mig i lang tid derefter. Efter den film kom der virkelig mange forunderlige tilbud, som var svære at navigere imellem. Bl.a. har jeg på amerikansk opfordring været i gang med at udvikle en spillefilms-remake af *Lille Mænsk*, og en fransk producer satte mig i gang med at udvikle en western om Calamity Jane. Så jeg havde min 'anden-films-krise' allerede på det tidspunkt.

Den opmærksomhedskrævende ting omkring det at være filminstruktør har jeg det meget svært med. Jeg bryder mig ikke om at spille rollen som den kryptiske kunstner og har svært ved at placere mig selv blandt filmverdenens guder og koryfæer. Der er noget distanceblænderi over det, men måske det i virkeligheden er en forudsætning for at få projekter op at stå.

Har du kontakt med andre instruktører?

– Jeg har stadig kontakt med nogle af dem, jeg gik på filmskolen med, men jeg har nok lidt det samme forhold til filmbranchen, som jeg i sin tid havde til Fanø – en følelse af at stå uden for et fællesskab, jeg egentlig gerne ville være en del af. Jeg er måske lidt af en enspænder, men jeg føler mig på mange måder ikke som en del af dansk film – i alt fald er det ikke sådan, at jeg lige ringer til en anden instruktør og beder ham eller hende læse noget igennem for mig.

Er dansk film blevet for mainstream? Hvordan ser du fremtiden for dansk film?

– Det er kommet bag på mig, at en film som *Kunsten at græde i kor* kunne udløse så meget frygt og bæven. Hvis bommene lukker allerede ved sådan en film, må man vel sige, at der ikke er meget plads at bevæge sig på, men måske er det et isoleret tilfælde? Jeg tror egentlig, dansk films største problem er, at man i opgangsperioden har følt, at man havde regnet den ud, og derfor har gentaget enhver succes utallige gange. Man har simpelthen slidt de ting op, som var nye og forfriskende. Publikum er blevet trætte af hverdagsrealismen som form. Man er nok nødt til at bruge nogle flere tangenter på filmklaviaturet, hvis man vil have det drama-interesserede publikum i tale igen. At optage på locations uden for København koster selvfølgelig, og det samme gør det f.eks. at give skuespillerne noget tøj på, som ikke er deres eget, men hvis man ikke giver økonomisk mulighed for et større filmisk spektrum, risikerer vi at miste alt det, som dansk film har oparbejdet.

Måske dansk film også bør være bedre til at brande sig selv internationalt. Dogme var et brand, men jeg er ikke sikker på, at dansk film som sådan er det. Hvad er det, dansk film kan? Jeg ved det ikke. Jeg er jo ikke repræsentant for dansk film på den måde. Jeg er bare fra Fanø.

Spillefilm
2007 Kunsten at græde i kor

Kortfilm
1994 The Last Ditch
1995 Blodbrødre
1997 Vildfarelser
1999 Lille Mænsk (afgangsfilm fra Den Danske Filmskole)

Kim Bodnia med Peter Hesse Overgaard, Niels Skousen og Sune Geertsen i *Frygtelig lykkelig* (2008). Foto: Karin Alsbirk.

"Det er vigtigt at gøre sig umage med at komponere billeder"

Henrik Ruben Genz

Af Eva Novrup Redvall

Du startede på filmskolens instruktørlinje efter at have færdiggjort en uddannelse som tegner og grafiker på Kunsthåndværkerskolen i Kolding. Hvor kom lysten til at lave film fra?

– Egentlig ville jeg være maler – det var derfor, jeg startede på Kunsthåndværkerskolen. Det gik imidlertid hurtigt op for mig, at uddannelsen var meget industriel. Man lærte at lave piktogrammer og logoer, og det syntes jeg i bund og grund var kedeligt. Tanken blev så at gå på skolen og male ved siden af, men det at male kræver en uhyggelig selvdisciplin. Det er svært at tage sig sammen til det. Det er svært at stå op om morgenen og gå hen til lærredet og trykke på tuberne. Det er et ensomt foretagende, og det fungerer ikke for mig.

Mens jeg gik på skolen, blev TV 2 etab-

Henrik Ruben Genz (f. 1959). Uddannet som tegner og grafiker fra Kolding Kunsthåndværkerskole, inden han som 31-årig kom ind på Den Danske Filmskoles instruktørlinje. Hans sort/hvide afgangsfilm ***Omveje*** (1995) – en underfundig skildring af mødet mellem jyden Bjarne (Henrik Lykkegaard), som har det svært med at prøve at være københavner, og hans gamle ven Troels (Jesper Asholt), som ikke har problemer med at komme fra provinsen – er blevet fremhævet som en af de mest vellykkede i skolens historie. Genz fik en Oscar-nominering for novellefilmen *Bror, min bror* (1998) om en ni-årig dreng, som er forelsket i sin boligbloks lokale skønhed Gjinjha og bliver jaloux, da hans lillebror bliver inviteret til hendes fødselsdag.

Spillefilmdebuten i 2003 var en filmatisering af den populære forfatter Bjarne Reuters roman *En som Hodder*, der skildrer en ti-årig drengs univers med både virkelige problemer og dagdrømmerier. I *Kinamand* (2005) er hovedpersonen blikkenslageren Keld (Bjarne Henriksen), som engageres i livet på den lokale kinesiske grillbar. Han indgår proforma-ægteskab med den smukke Ling (Vivian Wu) for at skaffe hende opholdstilladelse, men forelsker sig efterhånden i hende. *Kinamand* blev godt modtaget, men fandt ikke et stort publikum. Til gengæld har Genz' seneste film, *Frygtelig lykkelig* (2008), haft massiv medvind hos både kritikere og publikum. Filmen høstede i 2009 størstedelen af årets filmpriser for sin stilsikre skildring af de dramatiske forhold, som møder den københavnske politimand Robert (Jakob Cedergren), da han bliver landbetjent i en landsby i Sønderjylland. Filmen bygger på en roman af Erling Jepsen, som Genz voksede op sammen med i den sønderjyske landsby Gram.

leret. Dermed kom der reklamefinansieret fjernsyn, og skolen bestemte, at vi skulle lave reklamefilm. Derfor blev videoinstallations-kunstneren Niels Lomholt hyret, og det blev et vigtigt møde for mig. I stedet for at lave en reklamefilm lavede jeg et syv minutter langt nedtrykt 80'er-portræt af et menneske uden retning i livet, og det viste sig at være en åbenbaring at filme med et kamera. Pludselig lavede billederne sig selv. Jeg skulle bare trykke på knappen, og jeg skulle være sammen med andre mennesker, mens jeg lavede billederne. Det var, som om det kamera klæbede sig fast til mit øje, og alt, hvad jeg foretog mig de næste år, var at filme alt, der kunne filmes.

Det førte mig bl.a. til Videoværkstedet i Haderslev, men jeg havde ingen idé om at være filminstruktør. Det fik jeg først, da jeg mødte filminstruktøren Arne Bro, som blev det andet vigtige møde for mig. Han var uddannet fra filmskolen i København og var havnet på TV Syd i Haderslev, men egentlig var han vist mere interesseret i, hvad der foregik på videoværkstedet. Han så nogle af mine mærkelige produktioner og ansporede mig til at søge ind på filmskolen. For mig var filmskolen det samme som at drømme om at være den første mand på Mars. Det var lige så urealistisk. Men jeg søgte og kom ind, selv om jeg aldrig har haft det som mål eller været specielt optaget af film. Jeg ser stadig ikke ret mange film, og jeg ved ikke, hvad instruktørerne eller skuespillerne hedder.

Hvordan var det at gå på filmskolen?

– Det var en total omvæltning og meget chokerende for mig. Både at skulle starte på en ny uddannelse og at bo i København. Jeg var også nødt til at overvinde min skyhed over for mange mennesker. Heldigvis finder man jo hurtigt sammen med nogle ligesindede, for der var faktisk en hånd-

fuld, der som jeg var kommet fra Jylland og andre steder uden at være en del af filmbranchen i forvejen.

For mig var filmskolen at blive født ind i et miljø, som jeg ellers aldrig ville have formået at komme ind i. Jeg ville ikke have anet, hvilke døre jeg skulle banke på, og jeg ville aldrig have turdet det. Filmskolen førte mig naturligt ind i miljøet. Jeg fik nogle vigtige venskaber og kontakter – og i samme periode opstod Nimbus Film, som jeg endte med at blive tilknyttet.

Nimbus Film blev med årene et vigtigt produktionsselskab i dansk film. Hvad betød det for dig at være tilknyttet dem lige efter filmskolen?

– Jeg lavede novellefilmen *Bror, min Bror* (1999), mens jeg var på Nimbus Film, men jeg fik aldrig hul igennem til spillefilmen, mens jeg var der. I virkeligheden tror jeg, at det var en forhindring for mig, at selskabet byggede på venskaber. Vi havde svært ved at fordele kasketterne, og der blev taget meget venskabeligt hånd om én. Jeg manglede, at der kom en boss og bankede i bordet og sagde, at "Vi har altså en deadline," og, "Se så at komme i gang". Min kreativitet kunne ikke trives i det. Jeg har nok brug for en arbejdsgiver.

Det er i hvert fald noget af det, der fungerer for mig nu: at jeg tager nogle voldsomme opgør med min producent, og i dem får jeg formuleret, hvad jeg vil og ikke vil. Man kan let blive sovset ind i en venlighed, som er meget konfliktsky og dermed ukonstruktiv. Andre kan trives i det og er så selvkørende, at de bare skal være i fred, og så kommer de ud med et manuskript. Jeg er nødt til at blive konfronteret og skulle forsvare mig selv. Det er det samme som med at male: Jeg kan ikke bare gå alene ind i et rum og finde på. Nogen skal stille krav eller have forventninger eller være vidne til, at man eksisterer.

Bror, min bror *er en fin fortælling om to brødres rivalisering og det første møde med en pige. Filmen er skrevet af Michael Horsten, som også skrev din afgangsfilm. Hvordan kom den film i stand?*

– Michael kom med den her lille idé til en kortfilm, og tonen og tematikken i historien ramte mig. Det handlede om ensomhed, om at have et ønske om at høre sammen med nogle andre, ønsket om at være med i et fællesskab. Dengang vidste jeg ikke, at jeg siden skulle lave en række produktioner med det tema i sig, men jeg kunne bare mærke, at den ramte plet. Jeg kunne genkende historien langt mere end nogle af de spektakulære udkast til spillefilm, som jeg på det tidspunkt sad og 'designede' med andre forfattere.

Når man sidder to mennesker i et rum og i fællesskab skal udtænke en film, så ender idéerne let op i noget med højspændte bankrøverier og morderhistorier. Det lille, stilfærdige drama forsvinder, for det kan man ikke længere sanse i samtalen. Det bliver hurtigt kedeligt, at klimakset er et blik eller en ryg eller et kys. Det bliver let meget voldsomt, når man sådan sidder og skal finde på sammen, fordi man har fælles referencer til noget meget dramatisk. Her kom Michael så med et manuskript, han havde skrevet i enrum, om hans egen lille sansning af det første møde med en pige. Det kunne jeg i mit enrum tage til mig og forstå på min måde. Det var opstået et sted fra og besjælet fra starten.

Bror, min bror *vandt både Krystalbjørnen ved Berlinfestivalen og fik en Oscar-nominering. Hvilken betydning havde det for dit videre arbejde som instruktør?*

Maurice Blinkenberg og Aksel Leth i *Bror, min bror* (1999). Foto: Ole Kragh-Jacobsen.

– Det betød meget på det tidspunkt. Min selvtillid var efterhånden undermineret efter en række kuldsejlede projekter. At få en Oscar-nominering boostede troen på, at jeg kunne. Men paradoksalt nok var der totalt stille efter Oscar-nomineringen. Der har aldrig været så stille som i det halve år efter den. Måske blev jeg pludselig 'ham den Oscar-nominerede', og så ringer man ikke, for det gør alle andre sikkert.

Jeg sad og skrev hos Nimbus Film på dagpenge, for de havde ikke råd til at lønne mig, og det var da noget af en dag, da der samtidig ankom to breve. Det ene handlede om, at jeg skulle i aktivering, for nu gik det ikke længere på dagpenge. Det andet var et brev med bladguldsbelagt logo fra *The Academy* med budskabet om min Oscar-nominering. Det ene brev lagde op til, at jeg kunne blive opvasker i et cafeteria. Det andet lagde op til, at jeg kunne blive noget stort *over there*. Et eller andet sted er det et meget præcist billede på, hvordan det er at være instruktør. I lang tid er du ude af spil, du sidder på bænken og glor på de andre, og pludselig er du på banen og scorer, men kun et øjeblik, så er du ude igen.

Hvad var det svære med at få spillefilmprojekter på skinner efter filmskolen?

– Det var svært at finde det rigtige materiale. At finde et godt samarbejde mellem en instruktør og en manuskriptforfatter er et følsomt område, hvor det handler om smag og sanselighed. Det er svært at finde nogen, man matcher med. I det samarbejde leder man efter en eller anden fælles grundtone. Man skal have den samme

Frederik Christian Johansen og Lars Brygmann i *En som Hodder* (2003). Foto: Erik Aavatsmark.

toneart. Efter filmskolen var jeg meget, meget kritisk og meget dekonstruktiv. Det kunne aldrig blive godt nok. Jeg var hurtigt afvisende, og det er ikke et godt udgangspunkt for samarbejder.

Man kan tilskrive den kritiske holdning mange ting. Måske var det præstationsangst efter at have lavet en lovende afgangsfilm og så komme ud og forholde sig til, at her kommer et nyt talent og lad os se, hvad han kan. Måske var jeg bange for at skuffe. Der kan være mange forklaringer, men en stor forskel på før og efter skolen er, at jeg inden skolen havde lavet film, som kom fra mig. De var drevet af en lyst og en nysgerrighed. Men pludselig er man en 'rigtig' filminstruktør og bliver udstyret med et kontor og et skrivebord og en telefon og en fax og bliver sat sammen med et andet meget talentfuldt menneske. Det bliver en meget kunstig situation omkring et bord, hvor det er meningen, at man sammen skal designe en spillefilm.

Pludselig kommer det ikke indefra. Det handler om, hvad vi kan blive enige om, eller hvad vi synes er fedt. Det bliver en tankevirksomhed eller en forestilling om, hvad der er fedt. Jeg kunne slet ikke mærke materialet, og jeg var ikke dygtig nok til at finde en måde at tilegne mig det på. Derfor blev jeg lynhurtigt kritisk. Det tog mig faktisk fem år at finde ud af, hvordan jeg skulle tackle det. Det, der hjalp, var at blive tvunget til at lave tv-serier.

Tv-serier kan være meget blandede bolcher kvalitetsmæssigt, men ved at sige ja til at lave serier springer man ligesom sin modvilje og sin angst og sine ambitionskrav over for i stedet at gå ud og løse en meget konkret opgave. Dér kom jeg

over det med, at ting skulle kunne føles, før jeg turde gå i gang med dem. Det dejlige ved en tv-serie er, at det personlige ansvar er væk. Du træder ind i et koncept. Andre har taget ansvaret for, om det er godt eller skidt. Du skal gøre det bedste håndværksmæssigt, og deri genopdagede jeg fornøjelsen ved at lave billeder og arbejde med dramatik, og at det hele ikke behøvede at være så fint eller klogt eller følsomt, som jeg havde bygget det op til, at det skulle være. Det hjalp mig over den der produktionsangst.

Flere danske instruktører bevægede sig i 90'erne frem og tilbage mellem lange tv-serier og egne spillefilm. Hvilken betydning tror du, det har haft for dansk film, at Danmarks Radios TV-Drama-afdeling begyndte at bruge de unge filminstruktører til at lave episoder af de lange serier?

– De tv-serier har været og er stadig en gave til hele filmbranchen. Også de mindre gode af dem. Man får prøvet nogle ting af, som man aldrig ville komme i nærheden af, hvis man stod med den der spillefilm hvert tredje år og endelig havde fået lov. Tv-serierne har åbnet for, at man tør lave dumheder og eksperimentere, og desuden giver det selvfølgelig en ro at vide, at man er produktionssikret i en periode. Serierne er en gave for instruktørerne, men det gælder i virkeligheden hele vejen rundt, for fotograferne, klipperne, skuespillerne osv. Tv-serierne hjalp mig med at åbne for at give andre lov til at komme med noget til mig. Som instruktør er man på filmskolen meget fokuseret på at skrive selv eller udtrykke sig selv. Det føles fattigt at skulle overtage andres manuskripter, fordi man har det der auteur-begreb i sig. Jeg tror, det ville være udbytterigt, hvis skolen fokuserede mere på, at instruktører også skal kunne overtage og forløse andres manuskripter. For det er jo en industri, man kommer ud i. Det er ikke længere kunst. Kunsten består i at bevare sin integritet, selv om man bliver formet først på skolen og senere i branchen.

Du var på Nimbus i de år, hvor Thomas Vinterberg lavede Festen (1998) *for selskabet, og Dogme 95 var det sidste nye. Var du på nogen måde involveret i Dogme?*

– Dogme kom rigtigt nok, mens jeg var på Nimbus, og på et tidspunkt blev jeg spurgt, om jeg havde lyst til at lave en dogmefilm. I euforien omkring det takkede jeg ja, men indeni kunne jeg mærke, at noget sagde nej. Først bagefter fandt jeg ud af, at det, der ikke var attraktivt for mig i Dogme, var, at der ikke var noget billedsprog. Reglerne gik nærmest ud på at ødelægge billedet. Spillerne skulle bruge deres eget tøj. Ingen scenografi. Du måtte ikke *style* noget. Jeg oplevede reglerne som direkte latterlige. Du måtte ikke komponere et billede. Kameraet skulle følge spillerne. Det var det totalt modsatte af mit udgangspunkt med at komponere billeder.

Jeg kan næsten kun se på verden i billeder. Det samme gælder film. Jeg kan aldrig huske, hvad film handler om, for jeg sidder og kigger på billederne. Jeg kigger på, hvordan de har beskåret ansigterne – og så snakker de samtidig, men det kan jeg næsten ikke høre, for jeg er så optaget af andre ting – hvorfor mon de har valgt det der mønstrede tapet? Dogme virkede ikke for mig, fordi det var mere tekniske regler, som gik ud på at minimere billedets og lydens muligheder. Det var ikke inspirerende, så projektet med en dogmefilm strandede for mig – ligesom så mange andre ting i den periode.

Umiddelbart ligger dine tre spillefilm – En som Hodder *(2003),* Kinamand *(2005) og* Frygtelig lykkelig *(2008) – alle meget langt fra den realisme, som dogmereglerne lægger op til. Din visuelle stil med komponerede billeder og sanselige universer er i stedet blevet beskrevet som en form for klassisk eller tidløs magisk formalisme. Hvordan har du det med den realisme, som i forlængelse af Dogme på en måde blev dansk films brand?*

– Jeg bliver træt af realismen, når den bliver 1:1. Film er bedst, når de nærmer sig noget, der minder om drømme. Når man bryder med realiteterne eller virkeligheden, samtidig med at man godt forstår, hvad der foregår. Film skal sanses og tolkes af beskueren og ikke forklares af instruktøren. Man skal ikke se en direkte afspejling af f.eks. parforholdsproblemer. Det er ikke interessant. Jeg kan bedre lide, når jeg skal forstå det på et andet plan. I *Frygtelig lykkelig* kunne vi have vist, meget realistisk og dramatisk effektivt, hvordan Jørgen gennembanker Ingelise. I stedet hører vi lyden af en barnevogn, som kører forbi udenfor. Når lyden af barnevognen er der, ved vi, at Jørgen nu slår Ingelise, og vi gør os vores egne forestillinger om, hvordan det ser ud. Den måde at fortælle på, synes jeg, er film og filmfortælling. At man tilslører og lader publikum digte med. Der er et slør mellem dig og de reelle begivenheder, som du selv skal trænge ind bag.

Man kan jo sagtens lede efter en sandhed, selv om det er i en kontekst, hvor katten kan sige "mojn". Nej, en kat kan ikke sige "mojn" i virkeligheden, men inde i hovedpersonens hoved kan den godt, og det er måske lige præcis dér, vi skal være. Vi kaldte jo også landsbyen i filmen for Skarrild, fordi den er en slags skærsild, hvor nogle mennesker er strandet. Det handler om en parallelvirkelighed, en drømmevirkelighed, eller måske snarere en mareridtsvirkelighed. Det handler ikke om autenticitet, men om en mental eller eksistentiel sandhed.

Jeg er modstander af tendensen til at dræne film for magi. Film består jo af billeder, og jeg synes, det er vigtigt at gøre sig umage med at komponere billeder. Der findes nogle klassiske former og proportioner, som vi har vedtaget er gode for øjet. Man kan godt bryde med dem, men man skal være bevidst om, hvornår og hvorfor man gør det. Jeg prøver altid at fjerne alt uvæsentligt i billedet, så jeg kan styre, hvad folk skal opleve og sanse. Jeg tillader ikke, at noget forstyrrer kompositionen. Udtrykket skal være rent i forhold til den hensigt, jeg har med billedet. På den måde arbejder jeg med en form for klassisk og tidløs stil.

Mange danske instruktører er gennem årene debuteret med en børnefilm, men vender siden aldrig tilbage til genren. Hvordan endte En som Hodder *med at blive din debut?*

– Efter at have lavet *Bror, min bror*, tænkte jeg, at det måtte være nok med børnefilm, men da jeg læste Bo hr. Hansens manuskript til *En som Hodder*, ramte det mig. Det var igen det der med, at musikken pludselig spiller og vækker mig. Det var lige meget, om det var en børnefilm, for Hodder ramte mig som karakter, og jeg kunne se billederne og stemningerne for mig. Det handlede selvfølgelig også om, at der på det tidspunkt ikke var andet godt materiale, og om at det at lave en børnefilm måske tager lidt af præstationsangsten væk. Man lister sig ligesom uden om den angstfremkaldende røde løber og ind ad bagdøren. For mig var det en stor lettelse at få det manuskript, for det var lige før lukketid; jeg kunne snart ikke bilde mig selv ind, at jeg skulle være instruktør længere,

Vivian Wu og Bjarne Henriksen i *Kinamand* (2005). Foto: Niels Harving.

for der var så mange skibbrudne idéer i mit kølvand, som begyndte at trække mig ned. Med *En som Hodder* smed jeg med ét alle de forliste projekter fra mig for at fortælle om det her lille væsen, som karter rundt og prøver at høre til, men ingen synes rigtigt, han er god nok. Han passer ikke ind. Hele hans kamp for at få en form for anerkendelse og en plads i verden sagde mig noget.

Din næste spillefilm, Kinamand, *skabte et dragende univers med et eksotisk Kina bag forhænget på en grillbar og den store, ordløse kærlighed. Mange så en tydelig inspiration fra Wong Kar-wais* In the Mood for Love *(2000). Hvor finder du visuel inspiration til dine film?*

– Inden jeg lavede *Kinamand*, så jeg *In the Mood for Love* – og kedede mig bravt. Jeg forstod overhovedet ikke, hvad den handlede om, men billederne var helt vidunderlige. Jeg kan godt blive inspireret af at kigge på formen i andre film. *Frygtelig lykkelig* er blevet sammenlignet med Coen-brødrenes film. Jeg så lige *Fargo* (1996), og igen kedede jeg mig bravt. Jeg kan godt se, at en scene eller en karakter er sjov, men jeg har nok sådan en generel rastløshed over for den udstrækning, som en film har. Jeg kan tit næsten ikke komme igennem dem. Slet ikke, hvis jeg ikke kan fange historien, så jeg bare sidder og glor.

Men visuelt lader jeg mig selvfølgelig inspirere af andre film. Af stemninger og sansninger. Jeg leder hele tiden efter den toneart, jeg vil spille i. *Kinamand* er klart inspireret af Wong Kar-wais film. Jeg synes selv, at *Kinamand* er en fin film, men dramaet er nok så introvert, at man skal være meget nærværende for at blive indfanget, og det havde det store publikum ikke rigtigt tålmodighed til eller sans for. Konflikterne skal åbenbart være mere tydelige og

udtalte, nærmest støjende, eller skide sjove, før det fænger. Så er det realistisk, så er det virkelighed. En lavmælt og poetisk film om en emotionelt tilbageholdende mand, der åbner op, var der desværre ikke mange, der oplevede det store drama i. Så publikumsmæssigt var det en susende forbier. Det synes jeg var synd.

Frygtelig lykkelig *var til gengæld en susende succes. Filmen bygger på en roman af Erling Jepsen, som du voksede op sammen med i landsbyen Gram i Sønderjylland. Hvordan kom jeres samarbejde i stand?*

– Erling og jeg boede faktisk på samme vej som børn. Vi har set verden begynde fra det samme mudderhul, så vi har på en eller anden måde samme sprogtone og humor. Vi er formet af den samme kulturelle og åndelige fattigdom. Vi har fået et bestemt blik på verden, og derfor er det klart, at jeg kan genkende det, han skriver, et eller andet sted. Men Erling rejste til København allerede som atten-tyve-årig og fik teaterstykker antaget, mens jeg blev tilbage og tumlede rundt og først kom til København langt senere. Jeg havde ingen kontakt med ham, da jeg kom til København, for vi var nok begge blevet så fine på den, at vi ikke ville tage kontakt til hinanden. Men så skrev han *Kunsten at græde i kor*, som foregår blandt alle dem hjemme på vejen fra vores landsby. Så måtte jeg jo hellere give mig til kende og spørge, om ikke jeg skulle filme hans bog, men på det tidspunkt var bogen allerede givet bort til Peter Schønau Fog, som i øvrigt lavede en rigtig fin film ud af den.

Erling fortalte imidlertid, at han havde

Jakob Cedergren og Lene Maria Christensen i *Frygtelig lykkelig* (2008). Foto: Karin Alsbirk.

en anden idé om en københavnerbetjent, som kommer til Sønderjylland. Det lød interessant, og så endte vi med at aftale, at vi mødtes to gange om ugen på Café Bizarro på Amager og snakkede om historien. Siden sendte han kapitler til bogen, og jeg kommenterede. Da bogen så var færdig, var der bare alt for mange ting i den til en film, og der var det godt, at jeg havde øvet mig i at arbejde med manuskriptforfattere på mine andre film. Jeg kunne se, at jeg var nødt til at få en kompetent forfatter til at løfte det bedste fra romanen over i et manuskript. Det var fantastisk at sige ja til det og tillade sig selv at hyre en forfatter. Dunja Gry Jensen kom på, og hun gik benhårdt til romanen. Det sparede mig tre års fortvivlelse. Hun skar ind til benet, og hun ville jo bare frem til det, jeg gerne ville. Det er jo det, en god manuskriptforfatter kan: grave det frem, man leder efter, eller hjælpe med at finde det, man ikke selv kan se. Man har det med at blive optaget af alt. Alt virker lige vigtigt, og så kommer man ingen vegne. Der skal det lidt kyniske, præcise snedkerblik til at turde skære fra, og der var det en gave at få Dunja ind over. Også fordi jeg nu hviler i, at jeg nok skal rage materialet til mig igen. Jeg skal nok generobre det. Jeg skal bare have skilt tingene fra hinanden.

Frygtelig lykkelig *blev optaget i Sønderjylland, hvor bogen foregår. Jeg har indtryk af, at du måtte kæmpe for at få lov til at få et filmhold så langt væk fra København. Er det svært at få lov til at lave film uden for hovedstaden?*

– Der er en tendens til, at alle film helst skal laves for det samme beløb. Det er bekymrende, for det standardiserer let filmene. De begrænsede budgetter gør, at man ofte tvinges til at fortælle i nutid på to-tre forskellige locations med fire spillere – som regel to yngre ægtepar – i en meget lille radius omkring sit produktionsselskab i København. Det dræner mangfoldigheden. Det er klart, at det er dyrt, når man skal ligge ude med et hold i tre uger. Det koster penge, og det er besværligt for holdet. Folk kan ikke få deres privatliv til at hænge sammen med børn, der skal passes og hentes. Der er også mange problemer med produktionslogistik og transport af spillere, som skal være på teatrene om aftenen. Hvis kameraet bryder sammen, hvad gør vi så? Så mister vi en halv til en hel dag, fordi det skal frem og tilbage til København.

Man skal kun lægge en film i provinsen, hvis den virkelig skal ligge der. I *Frygtelig lykkelig* er stedet en væsentlig medspiller. Min producent ville gerne filme på Fyn. Så kunne man få penge fra FilmFyn, og det er tættere på København. Men alting er så veltempereret på Fyn med stokroser og bindingsværk og folk, der sælger blomkål ved vejen. Det var slet ikke det, vi skulle have. Vi skulle ikke have idylliseret postkort-Danmark. Vi skulle have marsklandet i Sønderjylland, og da jeg tog min producent med derover, og vi stod under den høje himmel på stepperne, kunne han godt se pointen. Så vi fik tre uger derovre.

Som en række andre af tidens film tegner Frygtelig lykkelig *et dystert billede af den danske provins. Hvorfor tror du, tonen er mørkere i filmene fra provinsen?*

– Provinsen er jo defineret ved at være afsides hovedstaden og civilisationen. Vi er derude, hvor reglerne er gået i opløsning, eller hvor der er andre regler, som passer bedre til stedet end dem, der kommer fra storbyen. Ellers er der jo ingen grund til at være der. Provinsen er pr. definition åndeligt tilbagestående i forhold til hovedstaden, hvor åndslivet foregår. Provinsen

repræsenterer som sådan det primitive i mennesket, der hvor drifterne og råddenskaben ligger lige under overfladen. Jeg har siddet med flere af den slags 'langt ude på bøhlandet-historier', og hver gang, man opererer med provinsen, kommer fordærvet bare helt automatisk. Det er ikke noget, man selv styrer. Så kommer al seksualiteten og slagsmålene og volden. Det er svært at lave en tempereret og dannet fortælling i provinsen. Når du vælger provinsen, så vælger du også at gå ind i samfundets skyggeside. Både moralsk og åndeligt går du ind i et helt andet felt.

Du har arbejdet med mange forskellige manuskriptforfattere, ligesom du har forskellige fotografer og klippere på dine film. Hvorfor arbejder du stort set med nye folk hver gang?

– Der er gengangere som komponisten Kåre Bjerkø og scenografen Niels Sejer, men det er rigtigt, at der har været stor udskiftning. Det undrer egentlig også mig, for dybest set er jeg meget tryghedssøgende. Når det gælder *Frygtelig lykkelig*, så havde det været oplagt at arbejde med folk, jeg kender godt. Men det kan også være en sovepude. Fotografen Bo Tengberg er både dygtig og min ven, men vi havde efterhånden lavet så meget tv sammen, at jeg var bange for, at vi havde indarbejdet en automatik i vores måde at arbejde på, så vi ville gå tv-serie-agtigt til filmen. Jeg var nødt til at rive gulvtæppet væk under mig selv og bryde med trygheden. Der kan indtræde nogle vaner og rutiner i et fasttømret samarbejde, og jeg tror, det var godt for mig at ryste posen.

Hvad ser du som dansk films største udfordring for tiden?

– Vi er blevet så dygtige til fortællestrukturer og vendepunkter, at vi ligesom har mast alt ned i den struktur og glemt 'det sære' og det mere fabulerende. Heldigvis synes jeg, at der de sidste to-tre år er kommet flere film, som har tilladt sig selv at sprænge formerne igen. Der er nogle instruktører, som søger nye veje, og derfor er jeg fortsat optimistisk omkring mangfoldigheden i dansk film.

Til gengæld kan jeg være bekymret for den filmpolitiske udvikling, hvor man fjerner indflydelsen fra filminstituttet og lægger den mere ud til tv-stationerne, som jo er mest optaget af seertal, og som fejlagtigt tror, at seerne vil have filmkunst efter laveste fællesnævner. Vi skal værne om filminstituttets konsulentordning. Vi har aldrig haft så kompetente konsulenter som netop nu. Det er ikke tilfældigt, at de fleste er filmklippere, som selv har siddet i årevis og bandet over det, der mangler, og det, der ikke fungerer. De er vanvittigt dygtige til at læse og gennemskue et manuskripts potentiale. Tidligere var konsulenterne typisk kulturskribenter og piberygende socialister. Nu er det personer med en enorm erfaring og indsigt i det, de har med at gøre, og derfor skal de også have indflydelse. Man kan bestemt gå frustreret og rasende derfra, men *Frygtelig lykkelig* fik undervejs lige de hårde spark, som løftede filmen de sidste 25 procent.

Der er måske nok en tendens til at producere for tidligt. Flere af tidens danske film ville have haft gavn af, at manuskriptet havde fået en gennemskrivning mere. Det er for spædt. Der er en mangel på præcision eller raffinement. Eller der har været en iver efter at komme i gang med at filme og en forestilling om, at man løser det på optagelserne eller i klipperummet – men man skubber bare problemet foran sig, og til sidst sidder det som himmelråbende svagheder i den færdige film. Selv om det

er benhårdt, skal man vende hver en sten ti gange, før man går i krig med at producere – ikke mindst for ens egen skyld.

Spillefilm

2003 En som Hodder
2005 Kinamand
2008 Frygtelig lykkelig

Kortfilm

1995 Omveje (afgangsfilm fra Den Danske Filmskole)
1999 Bror, min bror

Tv

2001 De udvalgte (fire afsnit)
2003 Nikolaj og Julie (to afsnit)
2003 Forsvar (to afsnit)
2004-6 Krøniken (fem afsnit)
2007 Forbrydelsen (fire afsnit)
2009 Lulu & Leon (to afsnit)

Nikolaj Lie Kaas og Mads Mikkelsen i *De grønne slagtere* (2003). Foto: Rolf Konow.

"For mig har det altid bare handlet om film"

Anders Thomas Jensen

Af Eva Novrup Redvall

Dansk film er i høj grad præget af instruktører fra Den Danske Filmskole. Du er autodidakt både som instruktør og som manuskriptforfatter. Hvor startede din interesse for film?

– Jeg har bare altid set film og altid villet lave film. Vi fik video meget tidligt, og jeg så alt muligt. Da jeg kom i gymnasiet i Frederiksværk, mødte jeg Tomas Villum Jensen, og vi begyndte at lave en masse ting sammen. Vi havde en utroligt god rektor, som bakkede os meget op. Vi var lidt nogle rødder, og han kunne godt se, at det, vi kunne, var at lave film. På det tidspunkt kunne gymnasierne oprette nye fag, og på vores gymnasium kom der et film- og mediefag, og der blev købt en masse udstyr. Så de sidste to år af min gymnasietid lavede jeg stort set kun film. Jeg tror, det betyder meget, at nogle mennesker på den måde får øje på, at man kan noget, og bakker det op.

Efter gymnasiet blev en dør åbnet til filmbranchen, da Tomas fik en rolle i *Drengene fra Sankt Petri* (Søren Kragh-Jacobsen 1991). Jeg var færdig i gymnasiet et år efter ham og kørte faktisk landpost et år og søgte ind på både filmskolen og Film- og medievidenskab uden at komme ind. I stedet begyndte jeg at læse Retorik på universitetet. Jeg flyttede til København, og ved siden af studierne fik jeg småjobs gennem Tomas. Jeg læste manuskripter og turde til sidst selv aflevere nogle til tre forskellige producenter. Jeg sendte til Per Holst, Tivi Magnusson og Peter Aalbæk. Den eneste, der svarede, var Tivi. Han sagde bare: "Her er et kontor." Og så kørte det derfra. Så begyndte vi at lave kortfilm.

Det lyder som en forholdsvis smertefri adgang til branchen. Havde du en plan for, hvordan du ville få hul igennem til at lave film, eller skete tingene mere tilfældigt?

– Man kan sige, at jeg var bevidst om, at jeg ville starte med at lave noget småt. Det er svært at komme ind i branchen, og man må starte i det små. Den første kortfilm, vi lavede, kostede vitterligt ingenting. Vi lånte alting. Det kunne vi selvfølgelig, fordi Tomas havde en masse forbindelser, men det er der, man skal starte.

Du indledte karrieren med at lave tre kortfilm, som alle blev Oscar-nomineret – og Valgaften *(1998) vandt en Oscar. Filmene vidner om en meget sikker sans for at fortælle i det korte format. Hvor kom den fra?*

– Man kan sige, at strukturen i kortfilm meget er den samme som i lange film, men man skal arbejde meget koncentreret. Kortfilm er en slags mikrofilm, eller det skal man i hvert fald forsøge at gøre dem til. Dem, jeg har lavet, er næsten sketches, fordi de ligger på de der ti minutter. Syv minutter mener jeg er en ideel længde. På syv minutter kan man godt have tre akter, hvis man har simplificerede personer. Som i *Ernst & lyset* (1996), hvor det er en gave at arbejde med Jesus som karakter, for så behøver man ikke bruge tid på karakterbeskrivelse. Vi ved godt, hvem han er. Det svære med kortfilm er, hvis man når op på de 50 minutter. Det er for langt til sketchen og for kort til for alvor at fordybe sig. Men for mig er en god kortfilm en slags overfladisk udgave af en spillefilm.

Selv om du aldrig har fået en uddannelse inden for manuskriptskrivning, regnes du i dag for en af de dygtigste filmforfattere i Danmark. Filmhistorikeren David Bordwell har sågar kaldt dig "one of the finest script craftsmen in world filmmaking today". *Hvordan har du lært at skrive manuskripter? Har du læst nogle af de klassiske* how to-*bøger, eller har det været ren* learning by doing?

– Jeg har læst noget af Syd Field og sådan noget, men i virkeligheden er dét at fortælle noget, som alle kan. Det er ikke noget, man behøver lære. Det er jo indbygget, med mindre man er debil. Alle har de der akter i sig. Nu, hvor jeg har fået børn, kan jeg se, hvordan min datter lærer at fortælle. Der findes selvfølgelig overstimulerede børn, hvis forældre griner ad alle deres vittigheder, ligegyldigt hvor dårlige de er – de lærer det aldrig – men ellers, så lærer man jo at strukturere sin historie. Min datter ved, at hvis hun starter med pointen, får hun ikke opmærksomhed ved bordet. Selv om hun kun er fire år, har hun lynhurtigt lært at lægge pointen til sidst. Og det er jo allerede begyndelsen til dramaturgi. Nogle

Anders Thomas Jensen (f. 1972). Autodidakt instruktør og manuskriptforfatter. Skrev og instruerede i 1996 den første af tre kortfilm, som alle blev Oscar-nomineret. Den tredje, *Valgaften* (1998), indbragte ham statuetten for sin historie om en idealist (Ulrich Thomsen), som må forholde sig til racistiske udsagn i diverse taxaer på vej til valgstedet kort inden lukketid. Som forfatter til populære 'drengerøvskomedier' med humor og action som *I Kina spiser de hunde* (1999, instr. Lasse Spang Olsen) etablerede han en ny genre i dansk film, mens manuskripterne til dogmefilm som *Mifunes sidste sang* (1999, instr. Søren Kragh-Jacobsen) og *The King is Alive* (2000, instr. Kristian Levring) gav ham et ry internationalt.

Hans første spillefilm som instruktør, *Blinkende lygter* (2000), fortæller om fire småforbrydere, som på flugt gemmer sig i en forfalden kro i en dansk skov, hvor de gradvis opdager nye sider af livet, herunder kvaliteterne ved nationalt arvegods som jordkølede bajere. Med skarpe replikker og et hold af Danmarks mest kendte skuespillere i topform blev *Blinkende lygter* et lokalt hit. Anders Thomas Jensen har siden instrueret sine egne manuskripter til *De grønne slagtere* (2003) og *Adams æbler* (2005), som begge er kendetegnet ved en rå humor i stærkt stiliserede universer. I *De grønne slagtere* åbner to forældreløse slagtersvende (Mads Mikkelsen og Nikolaj Lie Kaas) en butik i en lille provinsby, hvor menneskekød i en særlig marinade bliver det nye hit. I Adams æbler pålægger den uortodokse landsbypræst Ivan (Mads Mikkelsen) nynazisten Adam (Ulrich Thomsen) at bage en æblekage, og det prosaiske projekt udvikler sig med en grovkornet humor som konstant bundklang til et drama om både selvbedrag og næstekærlighed.

Med manuskriptet til *Elsker dig for evigt* indledte Anders Thomas Jensen i 2002 et succesrigt samarbejde med Susanne Bier, som er blevet fulgt op med *Brødre* (2004, genindspillet af Jim Sheridan som Brothers i 2009), den Oscar-nominerede *Efter brylluppet* (2006) og *Hævnen* (2010), der alle har påkaldt sig international opmærksomhed. Han har desuden skrevet manuskripter for en lang række andre både danske og udenlandske instruktører, senest bl.a. *Antichrist* (2009) for Lars von Trier og *The Duchess* (2008) for Saul Dibb.

Sammen med manuskriptforfatteren Kim Fupz Aakeson og lederen af Den danske filmskoles manuskriptuddannelse, Mogens Rukov, modtog Anders Thomas Jensen i 2003 de danske filmkritikeres æresbodil.

af de ting, jeg skrev, hvor jeg bare bragede derudad uden at vide noget, de holder fuldstændig. Jeg synes, man har en mavefornemmelse af, hvornår man keder sig. Det har de fleste, hvis de tænker sig om. Jeg tænker ikke i struktur, mens jeg skriver, men jeg tjekker altid op på det bagefter; at nu skal der komme et vendepunkt, og nu skal der ske dét. Men der er noget farligt i det, for det kan blive for mekanisk og låst. Det duer ikke, hvis man følger en formel.

Næsten alle de film, jeg kan lide, leger lidt med formerne og også med genrerne. De er mere et mix af noget velkendt og noget nyt. Jeg er f.eks. ekstremt underholdt af og imponeret over Coen-brødrenes film. De er virkelig filmskabere. Jeg finder bestemt inspiration dér, men generelt vil jeg sige, at jeg arbejder meget intuitivt. Der er selvfølgelig en lille løgn i det, for jo mere man har lavet, jo mere bevidst bliver man om de virkemidler, man har, og de redskaber, man bruger. Man kan ikke skrive så mange manuskripter og bevare et ubevidst forhold til sine virkemidler, og det er faktisk lidt af en kamp for mig at skubbe det tilbage og bibeholde den der naturlige, lystfulde tilgang til det. Det er selvfølgelig nemmere at være ubevidst, når man ikke ved noget!

Mange af dine kortfilm er præget af nogle

Hella Joof og Ulrich Thomsen i *Valgaften* (1998). Foto: Camilla Schiøler.

stramme set ups. *I* Ernst & lyset *udspiller hele filmen sig mellem to personer i en bil.* Valgaften *har en taxa med forskellige kunder som den primære ramme for historien. Tænkte du bevidst i begrænsninger for at gøre kortfilmene overskuelige at producere, og tænker du somme tider i den form for rammer, når du nu skriver spillefilm?*

– Da jeg skrev kortfilmene, tænkte jeg bestemt på, at de skulle være overskuelige at lave, og jeg tænker stadig meget i at lave nogle faste rammer for mine historier. Specielt når jeg selv skal instruere. Jeg prøver at holde det i sådan et meget lukket univers. Somme tider prøver jeg at starte et andet sted, men det ender altid dér. Det er mere trygt. Det er noget med, at man mentalt føler, at man har overblikket over, hvor hele historien ligger. Det kan f.eks. være, at alt skal foregå inden for den her by. Man snyder lidt sig selv ved at bilde sig ind, at der er styr på det, fordi nu foregår det i det her rum. Man har selvfølgelig aldrig det totale overblik, men det skal man tro på så lang tid, man kan.

Du vandt en Oscar for Valgaften *og skrev så en række spillefilmmanuskripter for andre, bl.a.* I Kina spiser de hunde *(1999) til Lasse Spang Olsen, som lancerede det, der fik betegnelsen 'drengerøvskomedier', herhjemme. Ligesom din første film,* Blinkende lygter *(2000), udspiller historien sig blandt småkriminelle og er præget af en ironi over deres umodenhed og vittige replikker som følge af deres skæve personligheder. Hvad tiltrak dig ved de historier?*

Nikolaj Lie Kaas, Mads Mikkelsen, Ulrich Thomsen og Søren Pilmark i *Blinkende lygter* (2000). Foto: Rolf Konow.

– *I Kina spiser de hunde* var meget en provokationsfilm. På det tidspunkt sagde spillefilmkonsulenten på filminstituttet, at man ikke kunne få penge til en film med en pistol i. Der var meget trods i det. Jeg kan huske, jeg engang havde et møde på Novellefilmfonden samme dag, som tre mennesker var blevet skudt i Århus. Vi skulle snakke om mit manuskript, hvor en mand blev skudt, og udmeldingen var: "Jamen det sker jo ikke i Danmark." Det var meget det der med at lave god, dannende folkeoplysning, og noget med, at "nogle ting kan man ikke lave sjov med", og at "den virkelighed findes slet ikke for os". Den holdning var Jang (Nicolas Winding Refn) meget med til at rykke. Han tog sig af den mere alvorlige skildring af de kriminelle. Så kom der en række socialrealistiske film fra alle mulige andre instruktører, og så sparkede vi de dér Tarantino-inspirerede drengerøvsfilm ind. De var enormt sjove at lave, og de gør det, de skal, men man gider ikke se dem mange gange.

Sideløbende med de mere absurde komedier, som du er fortsat med at skrive, fik dine manuskripter en alvorligere tone, da du skrev to af de første dogmefilm, Mifunes sidste sang *(Søren Kragh-Jacobsen 1999) og* The King is Alive *(Kristian Levring 2000). Hvordan blev du involveret i Dogme?*

– Det var simpelthen Søren Kragh-Jacobsen, som spurgte, om jeg ville skrive ud fra en idé, han havde. Kristian Levring havde jeg skrevet nogle reklamefilm for, så jeg kendte ham igennem reklamebranchen.

Det er rigtigt, at dogmefilmene tog tingene i en alvorligere retning, men det var ikke en overraskelse for mig. Jeg skrev seks film inden for seksten måneder. Nogle er alvorlige og nogle mest tænkt som ren underholdning, men jeg har altid lavet både og. De kortfilm, jeg lavede i gymnasiet, var alt fra et fransk digt over en Peter Seeberg-novelle til det værste slapstick. Jeg tror, at jeg ligesom flere andre yngre instruktører har den der tilgang til filmmediet, hvor det egentlig også bare handler om mediet: Det handler om film og den store kærlighed til film. Man har set alt og har lyst til at lave det hele. Når man kommer lidt længere ned ad vejen, så begynder man mere at vælge efter, hvor ens hjerte egentlig ligger. Men når man er 24 eller deromkring, så vil man bare gerne prøve det hele. Man vil gerne lave en god komedie og et godt drama og en god gyser. Så jeg var bare glad for, at jeg kunne komme rundt i så mange forskellige genrer og arbejde med så mange forskellige instruktører.

Hvordan havde du det med dogmereglerne? Umiddelbart ligger dine egne film meget langt fra Dogmes teknisk asketiske univers ...

– Hvis jeg skal være ærlig, så tænkte jeg overhovedet ikke over reglerne, mens jeg skrev. Det var det fedeste forløb. Det, der var fedt, var, at pengene var der. Der var optagestart, og der var en instruktør med en vision, og der var mig og en producent. Det er fuldstændig sådan, det skal være. Det tror jeg er grunden til, at de film blev så gode. Alt andet var ligegyldigt. Der var ikke nogen, der skulle læse. Man skulle ikke have kommentarer fra alle mulige konsulenter. Man lavede den film, som instruktøren og man selv ville lave, og så gik man ud og optog. Den energi var helt fantastisk. Det var uden sidestykke. Jeg tænkte virkelig ikke så meget over reglerne. Den store force var dét, at der var to mennesker og deres vision. Det er jo fantastisk. Det kunne man lære noget af ...

Er der for mange, som læser manuskripterne og har kommentarer i dansk film?

– Ja, der er nok for mange, som læser, men det er anderledes for mig nu, hvor jeg har lavet så mange film. Nye navne skal nok igennem en større mølle. Min egen oplevelse er, at hvis et projekt er godt, så bliver det altid lavet. Der ligger ikke en *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola 1979) og roder på et eller andet skrivebord. De gode projekter bliver lavet, og det er jo fortrøstningsfuldt. At der så ind imellem er nogen, som ødelægger en masse med deres kommentarer eller forsinker et talent, det er jo trist, men vi piber også lidt, fordi vi har været forkælede i lang tid.

Når det gælder manuskripter, så er der altså ikke ret mange, som kan finde ud af at læse dem, fordi folk læser dem som prosa, og det er det jo ikke. Det er et arbejdsredskab, og der er nogle faldgruber. Jeg har læst mange danske manuskripter, som er enormt sjove at læse, men ikke vil blive sjove film, fordi det sjove ligger i læseoplevelsen. Generelt er der meget sukker på skeen i de danske manuskripter. Jeg bruger det også selv: skriver meget beskrivende, maler et billede af den enkelte scene. Jeg bruger mange kræfter på at gøre det læseligt, for det bliver man nødt til, hvis folk skal forstå det. Hvis man derimod læser manuskripter til store amerikanske film, så er alt meget kynisk beskrevet. Læseoplevelsen er iskold. Hvis du er dygtig til at læse, kan du se, at det fungerer skide godt, men ellers er det svært.

Du instruerede din første spillefilm, Blin-

kende lygter, *i kølvandet på dogmefilmenes succes og i en periode, hvor du skrev talrige manuskripter for andre. Hvordan vælger du, hvilke film du selv vil instruere, og hvilke du vil give til andre?*

– Når man skriver, synes jeg altid, at man har lyst til at instruere det selv. Det skal virkelig være en bestillingsopgave, hvis den lyst ikke er der. Når man kommer rigtigt ind i stoffet, vil man gerne selv lave det, men når man så lægger det fra sig og lige træder tilbage, så kan man mærke, om det bliver i én. *Adams æbler* (2005) vidste jeg ret tidligt, at jeg selv ville lave. Den havde jeg brygget på i lang tid, så den er meget komponeret til mig. *Blinkende lygter* ville jeg også gerne lave selv, men den var dog ude at vende hos andre, fordi jeg skrev den så tidligt. Efter Oscaren og alt det der fik jeg mulighed for at lave den selv for et ordentligt budget, men så skrev jeg den ret markant om. Jeg havde brug for at gøre manuskriptet til mit igen. Men det er sket flere gange, at jeg er endt med at give en historie til andre, selv om jeg har troet, at jeg selv ville lave den. For i bund og grund, går det op for mig, er jeg nok mere manuskriptforfatter, end jeg er instruktør. Jeg befinder mig bedre med at skrive. Det tilfredsstiller mig mest, men det er jo enormt privilegeret at kunne gå ud en gang imellem. Nu er der gået tre år siden sidst. Der kan godt gå tre år mere, for jeg har jo heller ikke den nødvendighed, at jeg skal ud og arbejde. Når jeg går ud og laver film selv, så er det virkelig, fordi jeg vil den her historie og de her figurer rigtig, rigtig meget. Jeg tror, at hvis der bare mangler lidt der, så prøver jeg at give manuskriptet til en anden.

Dine film har lige fra kortfilmene været visuelt meget markante og gennemarbejdede med en insisteren på flot lyssætning og en stil, som ikke er almindelig i den mere hverdagsrealistiske danske tradition. Har du fra starten haft en klar vision for, hvordan ordene på papiret bedst bliver levende på lærredet?

– Jeg har nok haft en ret klar idé fra starten. Det er nok igen det med, at i modsætning til mange fra den lidt ældre generation, så kommer jeg fra en rendyrket filmbaggrund. For mig har det altid bare handlet om film, og det må gerne være 'filmfilm'. Jeg kan huske, da jeg var seksten, tror jeg, og de kørte *Lawrence of Arabia* (David Lean 1962) på 70mm. Jeg så den tre gange. Det er bare film! Jeg er blevet tilbudt at lave en dogmefilm mange gange, men på en eller anden måde forekommer det mig idiotisk – og så i en tid, hvor alle biograferne har fået flotte lærreder og lækker lyd! Jeg har altid haft en stor kærlighed til film, der virkelig bruger mediet, og jeg synes, at mange sjusker med den del af det. Man kan sagtens lave noget grimt og håndholdt, men man skal tage det at fortælle med billeder alvorligt. Tage filmsproget alvorligt. Det er flere danske instruktører begyndt at gøre de senere år, og det er skønt. For der var et tidspunkt, hvor alt så dogme-agtigt ud, og man tænkte, "Nu må det være nok".

Dine tre spillefilm har adskilt sig fra mange andre af tidens film ved ikke at være hverdagsrealistiske storby-dramaer. Dine film udspiller sig i mere afgrænsede, surrealistiske, små landsbymiljøer – i De grønne slagtere *(2003) og* Adams æbler *– eller i en skov (fortrinsvis) i* Blinkende lygter. *Hvorfor søger du ud af byen i dine film?*

– Jeg er selv kommet fra provinsen til byen. For mig er det meget forvirrende overhovedet at sætte en film i en by. Det er selvføl-

Mads Mikkelsen og Ulrich Thomsen i *Adams æbler* (2005). Foto: Rolf Konow.

gelig også en form for begrænsning, men det handler meget om, at jeg altid prøver at lave et univers, som er filmens eget. Hvis man vil kunne holde en stil 100 procent, så er det svært at lægge en historie i en by. I byfilm får irriterende småfigurer altid rodet sig ind: tjenere eller en ven til en ven. Det har meget været min tanke at holde det helt rent. Det er ikke kammerspil, men det er film med et rent univers. Det er altså nemmere at lave, når man er ude i en skov!

Et andet fællestræk i filmene er den ret rå omgangsform mellem hovedpersonerne, som med flittig brug af ironi udfordrer det politisk korrekte. Hvorfor bryder dine film med den dominerende pænhed i dansk film?

– Jeg opfatter mig ikke som en provokatør. Når jeg taler med akademikere eller journalister, kommer det emne på bane, men mit publikum tænker ikke over det med det politisk korrekte. Jeg har ingen intention om at gøre op med det pæne. Der er nok snarere noget ungdommeligt i det. Frem for at udfordre det politisk korrekte handler det om, at der er enormt god humor i det. Der er da visse ting, som f.eks. mongolbarnet i *Adams æbler*, som er oppe og vippe, men generelt vil jeg sige, at jeg skyder enormt mange idéer ned undervejs, fordi de ville være for meget. Så det ender faktisk i sådan en mild udgave! Hvis folk synes, at det er provokerende, så prøv lige at tænde for tv og se, hvad der er. Almindelig *prime time* har rykket sig meget. Humoren er ret hård. Det er næsten kun religion, som folk ikke tør tage fat i.

Du har haft fat i Jesus i Ernst & lyset *og i en temmelig uortodoks præst og Jobs Bog i* Adams æbler ...

– Ja, men på en meget sober måde i virkeligheden. Jeg synes nok, at alle tabuer er nedbrudt. Der er ikke meget tilbage. Eller også er jeg bare ved at blive en halvgammel nisse, så der må komme en ny generation og forarge mig.

Som manuskriptforfatter arbejder du sammen med mange forskellige instruktører og filmfolk. Samarbejder du også som instruktør? Trækker du f.eks. på dine instruktørkolleger, når du laver film?

– Helt vildt meget. Jeg har stor glæde af at snakke med andre undervejs, og der kan jeg se, at den gamle generation mere har siddet og holdt alting tæt ind til kroppen. Det har meget mere handlet om konkurrence. Jeg ved ikke, om det er selvforstærkende, men når det går godt, så har man også nemmere ved at invitere andre indenfor. Der er den der fornemmelse af, at hvis det går godt for andre, så går det også dansk film godt. Den tror jeg ikke, man har haft så meget før; at hvis man har en god idé, så vil man gerne lade en anden få den, for det er godt for os alle sammen. Man kan mærke, at de gamle rødder tænkte på en anden måde.

Hvorfor har det ændret sig?

– Som jeg ser det, er det øgede samarbejde meget Triers fortjeneste. Han har åbnet Zentropa op, og Zentropa har dyrket alt det dér kollektive. Den måde, Trier ligesom har taget sit verdensnavn og drysset det ud med Dogme og ladet en masse andre komme ind under det, han har opnået. Det har været utroligt. Det er startet med Zentropa og Nimbus, og man har kunnet mærke, at de andre producenter har måttet lære det. Tidligere var det meget noget med kontrakter, hvor man ikke måtte omtale noget, og ingen måtte se ens ting, men filmene bliver bedre af, at man inviterer andre indenfor. Selvfølgelig er der et konkurrence-element, men det er altså vigtigt det der med at se andre i øjnene og huske, at de andre instruktører ikke vil dig det ondt. Ikke kun ...!

Du har med dogmefilmen Elsker dig for evigt *(2002),* Brødre *(2004) og den Oscarnominerede* Efter brylluppet *(2006) haft et årelangt, succesrigt samarbejde med Susanne Bier. Hvad er det, der fungerer så godt i jeres samarbejde?*

– Vores samarbejde voksede faktisk ud af, at Susanne Bier havde lavet en film i Sverige, *Livet är en schlager* (2000), som vi en dag snakkede om. Vi kom begge to til at grine, da jeg opremsede mine kritiske kommentarer til den, og så bestemte vi os for at prøve at lave en ordentlig komedie sammen. Det har været vores credo lige siden, men det ender altid med at blive noget helt andet. Det første, vi arbejdede på, var faktisk en filmatisering af Henrik Ipsens *Et dukkehjem*, men det blev dårligt. Problemet er, at når man har fat i noget, der er så godt, så kan man ikke ændre noget, uden at det bliver dårligere. Han er bedre end os, ham Ipsen! Den film blev i stedet til *Elsker dig for evigt*. Med *Efter brylluppet* havde jeg skrevet et oplæg til en romantisk komedie ... Jeg ved ikke, hvad det er, der sker. Det hele bliver så alvorligt, når vi sidder der og griner så meget, og så ender vi i sådan noget med store menneskelige følelser og tragedier. I virkeligheden er vi meget komediemennesker begge to, men det må være noget med, at minus og minus giver

plus. Det bliver aldrig komedier, men det er et meget frodigt og effektivt samarbejde. Der opstår en masse ting, som ikke ville opstå normalt.

Du har også arbejdet sammen med Lars von Trier. Både på hans dansk-skotske koncept Advance Party, hvor du skabte karaktererne sammen med Lone Scherfig, men du har også været med til at skrive hans nye spillefilm, Antichrist *(2009). Også selv om I har haft nogle offentlige kontroverser, efter at han kritiserede manuskriptforfattere som dig for at være blevet så dygtige, at det er ødelæggende for filmene. Hvordan er jeres samarbejde?*

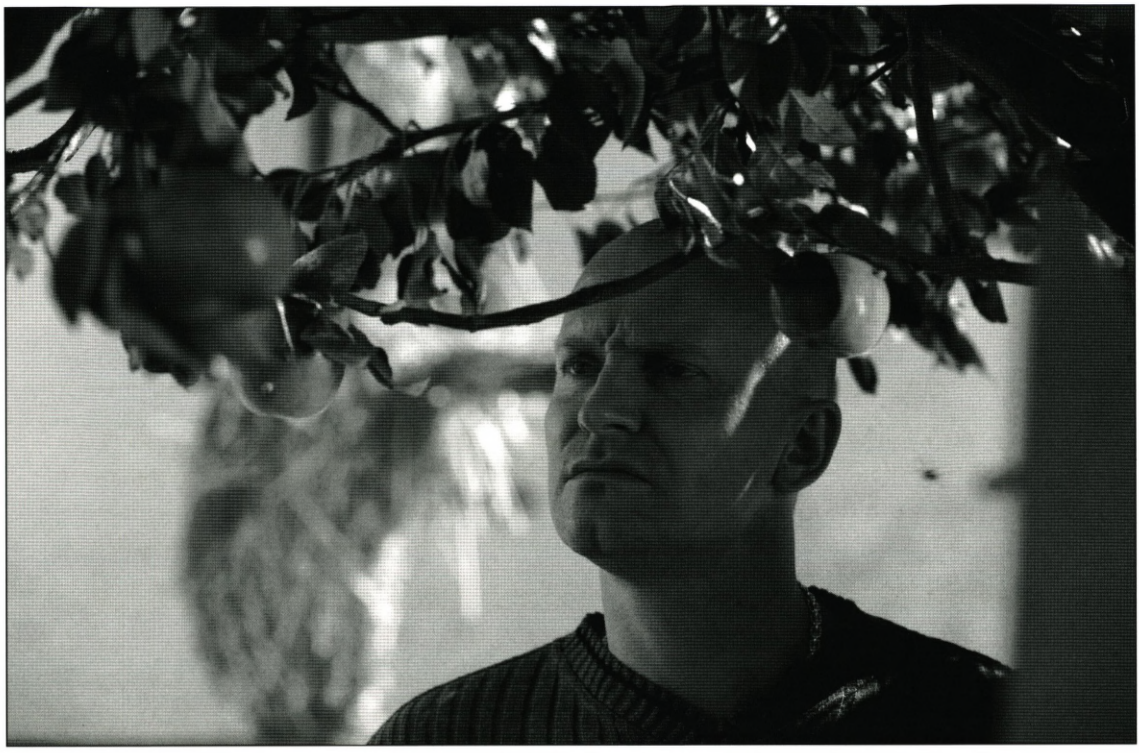
– På Advance Party var det hans idé, og så skrev Lone og jeg nogle figurer. Men på *Antichrist* har jeg skrevet det første draft. Han havde ti sider eller sådan noget, og der skulle laves et draft at søge finansiering på. Så jeg skrev et draft, som han så har skrevet ovenpå. Jeg har det enormt godt med Trier, og det har jeg sådan set altid haft. Han er jo sjov og hyggelig og dygtig. Det var også derfor, at den kritik var så absurd. Han var jo konsulent på *Brødre*. Det står endda på credit-listen. Han kritiserede mig, selv om mange af idéerne var hans egne! Men der var da også noget berettiget i hans kritik. I bund og grund har han jo et ønske om, at man skal lave nogle bedre film. Det er ikke kun en provokation. Der er noget i det. Han prøvede at sige til mig, at jeg skal blive mere personlig i det, jeg laver, og det kan han jo godt have ret i. Det kommer så bare altid lidt skævt ud med ham, selv om der ikke ligger noget ondt i det.

Dit manuskript til Tomas Villum Jensens Sprængfarlig bombe *(2006) blev af mange set som en kommentar til manuskript-diskussionen og situationen i dansk film. Her lader du en vred mand opsøge en prætentiøs instruktør og forlange sine billetpenge retur, fordi filmen helt enkelt var for ringe. Når man kender lidt til dansk film, kan man undervejs se hints til ikke så få aktører på den danske filmscene. Udsprang den film af Triers kritik?*

– Både ja og nej. Det var sjovt at lave en film om de problemstillinger, men der var virkelig ikke noget ondt i det. Det var bare så sjovt at lave den type film, men det var jo mere en sketch, og det gik lidt for hurtigt, vil jeg sige. Den skulle have været skrevet igennem nogle gange mere. Men det er ligesom en sjov sang eller et brev. Tit skal man nok bare krølle det sammen og beholde det derhjemme ...

Brødre *er blevet genindspillet af Jim Sheridan, og der har for nylig været premiere på* The Duchess *(Saul Dibb 2008), som du har skrevet manuskript til. Hvad er dine oplevelser med den europæiske eller amerikanske filmbranche sammenlignet med den danske?*

– Den store forskel er, at man ikke får en chance til i udlandet. Man får ét hug. Det, man afleverer, skal virkelig være i orden. Herhjemme kan du godt præsentere noget på vej i en arbejdsproces, som du involverer folk i, og så få noter og snakke om det. Det skal man ikke gøre med udenlandske producenter, som læser stakkevis af manuskripter. Jeg synes egentlig ikke, at niveauet er højere i f.eks. amerikansk film. Vi er meget godt med. Det er deres volumen, som er større. Der er meget mere lort, og derfor er der også meget mere godt. Derfor har de femten gode film om året, hvor vi har én. Så simpelt er det. Men jeg har ikke kastet mig ud i at prøve at få mine egne manuskripter igennem og hamre derudamed møder med studier. Jeg har lagt mig



Ulrich Thomsen i *Adams æbler* (2005). Foto: Rolf Konow.

meget op ad en instruktør eller arbejdet med et lille independent selskab med et studie over sig, og det er meget mere europæisk at gøre. Det andet er udmattende. Jeg har siddet til møder og mærket, at her kommer jeg til at spilde otte måneder af mit liv, uden at filmen bliver lavet, og det gider jeg ikke.

Generelt tror jeg, at tingene er ved at ændre sig både i dansk og udenlandsk film. Produktionen bliver billigere. Jeg tror mere, at udskilningsleddet bliver i distributionen. Mit håb er sådan set, at man kan lave alle film, for det er sindssygt lærerigt at få produceret noget. Man lærer allermest af det spring fra tekst til film. Det er også derfor, man kan se, at de, der har skrevet for tv i mange år, er ferme til det. De har lært, hvad der fungerer, og hvad der ikke fungerer.

Mener du, at der er noget særligt ved at være en dansk instruktør?

– Hvis jeg tænker meget overordnet på dansk film, så er det faktisk chokerende, hvor uuddannede de fleste instruktører er. Kun få instruktører har en akademisk baggrund. Til sammenligning har jeg prøvet at sidde i Tyskland med debuterende instruktører, der alle sammen var ti-tolv år ældre end mig, og de havde nærmest alle sammen en doktorgrad i et eller andet og snakkede om Schopenhauer og Heidegger. Det er et meget mere elitært system. Hvis man kan snige en bachelor ind i en dansk top 50, så er man heldig. Der er en styrke i det, fordi der er en fandenivoldskhed og en vilje til bare at skyde den af og blive bedre og bedre af det, men det kunne være interessant at få ti akademikere ind i top 50 og

se, hvad der så ville ske.

Vi har en meget folkelig tilgang til det. Hvad ville der ske, hvis vi fik et fordybende aspekt ind? Det byder dansk film ikke så meget på. Der skal man en tur i teateret. Men omvendt kunne jeg se i Tyskland, at de sad og slog hinandens idéer ned og blev ved med at ville raffinere, så mange af dem havde skrevet på deres ting i syv år for at få alle symbolerne med. Dansk films force er nok *learning by doing*, men det kunne da være sjovt med en film fra en hard core brilleabe, som laver tunge, tunge film efter at have siddet i atten år og tygget bøger igennem, eller med en kunstner, som laver noget Peter Greenaway-agtigt. For hvis det blev smidt ind i puljen med danske film, så ville det måske trække resten et andet sted hen.

På den måde kan man godt sige, at den danske branche er indspist – det er meget sådan en klub, hvor nogen er startet med at slæbe kabler eller har været på filmskolen og har arbejdet sig frem til spillefilmen. Man er ikke kommet til det fra et teoretisk perspektiv. Jeg mener bestemt, at den filmspecifikke baggrund er den bedste for dansk film, men lidt af det andet ville være godt. En blanding af tingene er meget sund.

Spillefilm

2000 Blinkende lygter
2003 De grønne slagtere
2005 Adams æbler

Kortfilm

1996 Ernst & lyset (Oscar-nomineret)
1997 Wolfgang (Oscar-nomineret)
1998 Valgaften (vandt Oscar)

Manuskripter til spillefilm

1998 Baby Doom (inst. Peter Gren Larsen)
1998 Albert (instr. Jørn Faurschou)
1999 Mifunes sidste sang (instr. Søren Kragh-Jacobsen)
1999 I Kina spiser de hunde (instr. Lasse Spang Olsen)
2000 Dykkerne (instr. Åke Sandgren)
2000 The King is Alive (instr. Kristian Levring)
2000 Blinkende lygter (instr. Anders Thomas Jensen)
2001 Grev Axel (instr. Søren Fauli)
2002 Gamle mænd i nye biler (instr. Lasse Spang Olsen)
2002 Elsker dig for evigt (instr. Susanne Bier)
2002 Wilbur Wants to Kill Himself (instr. Lone Scherfig)
2003 De grønne slagtere (instr. Anders Thomas Jensen)
2003 Skagerrak (instr. Søren Kragh-Jacobsen)
2003 Rembrandt (instr. Jannik Johansen)
2004 Brødre (instr. Susanne Bier)
2005 Vet hard (instr. Tim Oliehok)
2005 Solkongen (instr. Tomas Villum Jensen)
2005 Adams æbler (instr. Anders Thomas Jensen)
2005 Mørke (instr. Jannik Johansen)
2006 Efter brylluppet (instr. Susanne Bier)
2006 Sprængfarlig bombe (instr. Tomas Villum Jensen)
2007 Til døden os skiller (instr. Paprika Steen)
2007 Hvid nat (instr. Jannik Johansen)
2008 The Duchess (instr. Saul Dibb)
2008 Den du frygter (instr. Kristian Levring)
2009 Brothers (instr. Jim Sheridan, remake af *Brødre*, original screenplay)
2009 Antichrist (instr. Lars von Trier)
2009 Ved verdens ende (instr. Tomas Villum Jensen)
2010 Hævnen (instr. Susanne Bier)

Stephanie León i *Se min kjole* (2009). Foto: Kim Høgh.

"Når man instruerer, er det en kæmpe fordel at være skuespiller"

Hella Joof

Af Mette Hjort

I det danske filmmiljø er der kun ganske få instruktører 'med anden etnisk baggrund'. Hvad har din etnicitet betydet for din udvikling som skuespiller og instruktør?

– Min far var fra Gambia, men jeg er ikke vokset op sammen med ham. Jeg er vokset op i Danmark sammen med min mor, som giftede sig med en dansk mand, da jeg var to år gammel. Vi boede i Birkerød, og hun fik en datter med ham, men de blev skilt, og min mor flyttede så til en lille lejlighed med min søster og mig. Helt klassisk. Jeg blev klassisk sproglig student og besluttede at læse medicin. Jeg ved ikke hvorfor. Jeg kom ind på medicinstudiet, men var der kun i tre dage, tror jeg. Som tyve-årig blev jeg spurgt, om jeg ville spille Josephine

Hella Joof (f. 1962). Uddannet som skuespiller fra Skuespillerskolen ved Odense Teater i 1990. Inden hun debuterede som instruktør, havde hun allerede en veletableret profil som en af Danmarks mest talentfulde skuespillere inden for satire og komik. Hella Joof har haft roller ved Det Kongelige Teater, Betty Nansen Teatret, Grønnegårds Teatret og Dr. Dantes Aveny. Sammen med Martin Brygmann, Peter Frödin og Paprika Steen dannede hun den satiriske komediegruppe Lex & Klatten, som i 1997 fik et populært ugentligt show på TV 2. Med Brygmann og Frödin etablerede hun året efter gruppen Det Brune Punktum, der blev kendt og elsket for sin ofte ganske grovkornede satire. Som filmskuespiller har Joof haft en mindeværdig rolle som politibetjent i Michael Wikke og Steen Rasmussens børnemusical *Hannibal & Jerry* (1997), hvor hun også spillede sammen med Brygmann, Frödin, og Steen.

Joof tog springet fra skuespil til instruktion med publikumssuccesen *En kort en lang* (2001) – en moderne sædekomedie om et homoseksuelt par (spillet af Mads Mikkelsen og Troels Lyby), hvor den ene har en affære med den andens svigerinde. Derpå fulgte *Oh Happy Day* (2004) om en kvinde, der ser sit triste provinsliv i et nyt lys efter mødet med gospelmusik og, ikke mindst, den sorte dirigent for et amerikansk gospelkor på turné i Danmark. Derpå fulgte den bramfri komedie *Fidibus* (2006) om kultursammenstødet mellem en universitetsstuderende fra et borgerligt miljø og Københavns kriminelle underverden. I 2007 tog Joof over Øresund for at instruere *Linas kvällsbok (Linas aftenbog)* for Svensk Filmindustri. Filmen, der er en filmatisering af Emma Hambergs dagbogsroman af samme navn, ser på pubertetens udfordringer.

Road movien *Se min kjole* (2009) er Joofs seneste og indtil videre mest alvorlige film. Filmen, der bygger på grundig research, stiller en række hårde spørgsmål om, hvorvidt unge, der er blevet udsat for misbrug, er i stand til at tage de skridt, som er nødvendige for at komme videre og genopbygge deres liv.

Joof har tillige instrueret for tv. TV 2's *Hvor svært kan det være* (2002) er en sitcom-serie om tre par, der bor i et tre-etages hus. Bo hr. Hansen skrev manuskriptet til tv-serien *Album*, som Joof instruerede for Danmarks Radio i 2008. *Album* følger tre tidstypiske danske familier fra 1970'erne til 1990'erne.

Med undtagelse af *Linas kvällsbok* er alle Joofs film produceret af produktionsselskabet Fine & Mellow.

Baker i en teaterforestilling, som skuespilleren Buster Larsen var involveret i. Jeg var tilfældigvis venner med hans datter. Og igennem dem kom jeg ind i teatermiljøet, som viste sig at være rigtig spændende. Så jeg søgte ind på skuespillerskolen i Odense i 1986, og kom ind. Jeg fik min datter, mens jeg gik på skolen, mellem andet og tredje år, og jeg kom ud efter fire år.

Jeg havde håbet, at jeg måske ville blive ansat på Odense Teater, men det blev jeg ikke. Jeg fik at vide, at jeg var for eksotisk. Jeg var den første sorte i skuespillermiljøet, og mens jeg gik på skolen, tænkte jeg, "De ville vel ikke have taget mig ind på skolen, hvis ikke de mente, at jeg ville kunne få noget at lave." Det var meget svært på det tidspunkt. Det er meget lettere for mig at snakke om de her ting nu, hvor jeg er ældre. Da jeg var ung, kunne jeg virkelig mærke, at min etnicitet betød noget. Folk sagde, "Det kunne være rigtig *spændende* at have dig med," men så skete der ikke mere. Det blev altid en anden end mig. Jeg fik at vide, at folk ville synes, det var mærkeligt, hvis jeg var med i forestillingen. Den eneste, som har ansat mig til at spille store roller, er Peter Langdal på Betty Nansen Teatret. Han har f.eks. hyret mig til at spille Elektra og andre klassiske roller.

Jeg tror, det var, fordi jeg følte, jeg ramte en mur, at jeg begyndte at tænke

Pernille Højmark, Ellen Hillingsø, Morten Kirkskov, Henning Jensen og Peter Frödin i *En kort en lang* (2001).
Foto: Ole Kragh-Jacobsen.

på, at jeg nok skulle lave noget andet. Jeg kunne godt spille veninden, men aldrig hovedkarakteren, for hvis hun var sort, så ville historien lige pludselig komme til at handle om dét. Eller det mente man, den ville. Jeg sagde, "Hvorfor ville historien lige pludselig handle om, at jeg er sort? Mit liv handler ikke om, at jeg er sort. Jo, lige nu gør det, fordi vi snakker om hudfarve, men ellers gør det ikke. De problemer, jeg har i mit liv, i mit parforhold eller med mit barn, har da ikke noget med min hudfarve at gøre. De problemer, jeg har, handler om at være en kvinde i trediverne. De eneste gange, jeg er blevet konfronteret med min hudfarve, er i situationer, hvor det har drejet sig om, hvilke roller jeg kan spille."

Det endte med, at jeg fandt sammen med Paprika Steen, Martin Brygmann og Peter Frödin. Vi lavede en masse sketches, hvor vi spillede parodier på de store roller fra Shakespeare og Ibsen. Eftersom vi ikke fik den slags roller ude i det virkelige teaterliv, lavede vi rollerne selv, som parodier. Vi fik meget stor succes med vores første gruppe, Lex & Klatten, og endnu større succes med Det Brune Punktum. Vi lavede også en masse musik og sange og skæg og ballade. Og så begyndte jeg at lave *En kort en lang* (2001).

Når jeg ser tilbage, synes jeg, at jeg har haft en meget spændende karriere. Den blev ikke, som jeg havde forventet eller håbet – den blev faktisk mere interessant. Da jeg var ung, ville jeg gerne spille Célimène på Det Kongelige Teater. Jeg tror, jeg kunne være blevet en vidunderlig Célimène, men jeg fik bare aldrig den rolle. Jeg tror også,

jeg kunne have spillet nogle gode hovedroller på film, men det var bare aldrig mig, der fik de roller. Så på den måde har min hudfarve haft en meget stor indflydelse på min karriere. Men når jeg ser tilbage på det nu, kan jeg jo se, at det endte med at være en god indflydelse. Men det er også blevet nemmere for folk som mig. Det danske samfund har ændret sig meget. Da jeg var ung, var der to sorte børn i Birkerød, hvor vi boede. Folk stoppede op på gaden og kiggede på os, og nogle ville gerne klappe os. Sådan er det jo ikke mere.

Du har, ligesom Paprika Steen, taget springet fra at være skuespiller på scenen og foran kameraet til at stå bag kameraet som instruktør. Var det svært for dig?

– Jeg havde været skuespiller i mange år, da jeg lavede min første film, og jeg tror, det gjorde det lettere. Det gik også vildt hurtigt. Thomas Gammeltoft, min producer, ringede til mig med idéen til *En kort en lang* i september 1999, og vi optog filmen i november 2000. Min første oplevelse som instruktør var lidt ligesom, når kvinder har en nem fødsel med deres første barn. Så tænker man, "Nå, det var da ikke så slemt" ... og næste gang er det så kejsersnit! Min første film var en helt vild succeshistorie. Og når man har lavet en succes, så får man altid lov til at lave en film mere. Men *Oh Happy Day* (2004) var sværere.

Idéen til *Oh Happy Day* var Lotte Andersens, og hun, Jannik Johansen og jeg selv skrev manuskriptet. *Three is a crowd*! Den måde arbejder jeg ikke på igen. Men på alle andre måder var *Oh Happy Day* en fantastisk film at lave. Vi var i USA på gospel research og i alle mulige kirker. Og så er der den forventning, at fordi man har lavet en film, som har solgt så mange billetter, så bliver den næste film også en succes. Men *Oh Happy Day* solgte kun 250.000 billetter. Den fik simpelthen en hårdere medfart. Journalisterne reagerede helt anderledes på den. Lige pludselig var reaktionen, "Nå, har hun tænkt sig, at hun skal lave film i stedet for at være skuespiller?"

Jeg skal så også sige, at jeg aldrig har følt mig super velkommen i miljøet. Det er så lille et miljø, og det er så indspist. Når man ikke har gået på filmskolen, er man ikke en del af det. Men jeg har nu altid haft en fornemmelse af, at det er godt at stå lidt udenfor. Samtidig er jeg dog også en del af miljøet, fordi jeg har gået på skuespillerskolen i Odense. Jeg har en kæmpe adgang til skuespillerne – jeg føler virkelig, at jeg kan få alle med i mine film i Danmark, simpelthen fordi jeg selv er skuespiller, kender dem alle sammen og har gået på hold med mange af dem. Selvfølgelig kunne jeg få Mads Mikkelsen til at spille hovedrollen som Jacob i *En kort en lang*.

Hvilken indflydelse har din baggrund som skuespiller haft på din opfattelse af instruktørens rolle?

– Når man instruerer, er det en kæmpe fordel at være skuespiller. Jeg kender sproget. Jeg ved, hvad jeg skal sige til skuespillerne for at få dem til at gøre noget bestemt. Jeg har tit haft det sådan med en instruktør, at jeg tænkte, "Jeg ved simpelthen ikke, hvad det er, du siger til mig." Jeg har måttet spørge, "Skal jeg være vredere her? Skal der gå lidt længere tid, inden jeg opdager, at han har været mig utro?" Og så siger instruktøren et eller andet upræcist, "Øh, nej, det er lidt mere øh, du ved." Og jeg siger så, "Jeg vil *så* gerne hjælpe dig, og du må bede mig om alt, men jeg forstår ikke, hvad du siger. Nu kommer jeg lige med nogle forskellige bud, og så siger du, hvad for et, du bedst kan lide. Så kan jeg ud fra dét regne ud,

hvad det er, du mener."

Min erfaring er, at der er mange instruktører, som ved noget om filmteknik og struktur og billeder, men som er rigtig dårlige til at tale skuespilsprog. På den måde har Paprika (Steen) og jeg en kæmpe fordel. Plus at vi ikke er bange for skuespillerne. Det er der mange instruktører, der er. Jeg kan sagtens råbe til mine skuespillere, "Det var dårligt, I spillede helt vildt dårligt." De dør af grin, når jeg siger det, for det er ikke farligt, når det kommer fra en anden skuespiller. Hvis det derimod er en instruktør fra filmskolen, der siger sådan noget, så bliver skuespillerne utrygge. Jeg kan sige alt muligt til dem – som f.eks., "Nu prøver vi lige at spille det igen, uden at I synes, at I er så pissegode. Jeg kunne mærke, at I var ved at læse de gode anmeldelser, I skulle have. Prøv at tage det element ud. Prøv at huske, at I er de her mennesker, og de er ikke skide fede, og I skal ikke have en Bodil, OK?" Og så dør de af grin. Jeg må godt sige sådan noget, fordi jeg selv er skuespiller, og fordi jeg ved, hvordan det er at stå og tænke, "Hold kæft, hvor er det godt, det her." Andre instruktører glemmer tit, at skuespillere føler sig sårbare, ikke fordi de får at vide, at de har spillet dårligt, men fordi de får det at vide på en rigtig vag og upræcis måde.

Noget andet, som jeg synes er enormt skønt ved at instruere, når man selv har en masse erfaring som skuespiller, det er, at man ved, om replikkerne fungerer. Hvis replikkerne er det, jeg kalder 'litteratur', dvs. noget, der skal læses, ikke siges højt, så kan jeg mærke det med det samme. Jeg kan simpelthen mærke, at det her, det kan en skuespiller ikke sige, fordi det er litteratur. Jeg bruger også min erfaring som skuespiller i mit samarbejde med de forskellige medlemmer af mit crew. Fotografen har måske en idé om, hvor karaktererne skal stå, fordi en bestemt baggrund er bedst i forhold til, hvordan billedet bliver pænest. Og jeg kan så sige, at karakteren simpelthen ikke kan stå lige præcis dér, for psykologisk set ville det sted fremkalde en helt anden reaktion på den konflikt, hun befinder sig i. Det bliver så et spørgsmål om at finde ud af, hvordan vi kan få det billede, vi gerne vil have, uden at introducere elementer, som ikke virker i forhold til karakterernes psyke.

Du har i mange år haft et tæt samarbejde med produktionsselskabet Fine & Mellow. Hvad bygger det samarbejde på?

– Thomas Gammeltoft var producent på *En kort en lang*, og det endte med at vi lavede et selskab sammen med Jannik Johansen. Nordisk var også involveret og ejede ret mange af aktierne. Af forskellige grunde solgte vi til sidst Fine & Mellow, det første selskab, til Nordisk. Det var blevet klart for mig, at man ikke kan være tre chefer. Jeg vil ikke være *en* af lederne, jeg vil være leder*en*, for jeg har mange meninger om tingene. Så vi lavede et nyt selskab, som også hedder Fine & Mellow, og aftalen var, at Thomas skulle være chef, mens Jannik og jeg skulle være ansat som instruktører. Så jeg arbejder stadigvæk for Fine & Mellow, og hvis jeg får en idé til en film, skal jeg først spørge Fine & Mellow, om de vil lave den. Hvis de ikke vil det, kan jeg gå til andre med min idé.

Din sidste film, Se min kjole *(2009), er blevet meget fint modtaget. Det er en både smuk og dyb film om nogle meget seriøse emner: stofmisbrug og seksuelt misbrug. Hvad var det, der fik dig til at fortælle den historie?*

– Jeg havde en veninde, der var socialpæ-

dagog, og som på et tidspunkt arbejdede i Tingbjerg. Hun fortalte om engang, hvor hun var kommet på familiebesøg hos en ung mor, der var junkie, og havde oplevet, hvordan det ene af de to børn havde stået og prøvet at stege et iceberg-salathoved på panden. Barnet var fem, og moderen havde været fuldstændig væk. Den historie gjorde stort indtryk på mig. Det er forfærdeligt, når voksne mishandler sig selv med stoffer og alkohol. Men det er slet ikke til at holde ud, når det går ud over børnene; når de bliver ofre for, hvordan voksne mennesker behandler sig selv.

I de senere år har man i det danske filmmiljø diskuteret, hvorvidt research skal spille en rolle i forbindelse med manuskriptskrivning og filmprocessen mere generelt. Jeg har forstået, at Se min kjole *bygger på en hel del research. Kan du sige lidt om den proces?*

– Jeg lægger mindre vægt på research end f.eks. Annette K. Olesen og Pernille Fischer Christensen. Men til *Se min kjole* lavede vi – både jeg selv og skuespillerne – en hel del research. Det, vi lærte af vores samtaler med unge piger med stofmisbrugsproblemer, er, at deres virkelighed er så ekstrem, at man slet ikke kan vise den på film. De unge skuespillere var ude på Hanne Mariehjemmet for at tale med de unge narkomaner, og de var virkelig rystede over, hvad de så og hørte. Da de havde læst manuskriptet første gang, tænkte de, "Hold da op, hvor sker der meget, og hvor er det forfærdeligt." Men efter at have snakket med de unge narkomaner sagde alle skuespillerne, at hver enkelt af de piger, de havde talt med, havde oplevet mindst de samme grusomheder som alle pigerne i filmen tilsammen. De havde overlevet ting, man end ikke kan forestille sig. Det var meget vigtigt for skuespillerne at snakke med folk, som er narkomaner, fordi de fik så meget respekt for dem, og derved også for deres karakterer i filmen. Desuden fandt skuespillerne også ud af, at de skulle spille deres roller på en ikke-naturalistisk måde. Der er ingen, simpelthen ingen, som gider se en spillefilm, der viser misbrug på en fuldstændig naturalistisk måde.

Men selv om Se min kjole *på mange måder er en barsk film, så er den ikke uden håb ...*

– Håb er filmens udgangspunkt. Karakterne i filmen er mellem 18 og 22 år. Er det for sent for dem? Eller er der stadigvæk noget tilbage at bygge på, hvis de beslutter sig for at leve? Hvornår er det for sent? Der er nogen, der siger, at et barn, som vokser op med narkomaner og ikke oplever nær kontakt til voksne tidligt i livet, aldrig kan komme over de psykiske mén, det får af ikke at blive passet. Hvad man mener om det her, kommer nok an på, om man har en videnskabelig eller en lidt mere spirituel tilgang til tingene. Jeg har valgt en mere spirituel tilgang. Jeg snakkede en del med Henrik Rindom, som er psykiater og misbrugsekspert, men da jeg så havde lavet min research, blev jeg nødt til at lægge noget af det, jeg havde lært, væk. Og det er tydeligt i filmen. For hvis du sammenligner de skridt, som nogle af karakterne har taget, med dem, som virkelighedens narkomaner tager, så er det tydeligt, at vores film er mere håbefuld end realistisk. Da Ida Maria Rydén og jeg sad og skrev manuskriptet, havde vi lyst til, at de *alle sammen* skulle klare den. Men det går ikke, for det er jo ikke nogen Hollywood-film. Samtidig ville jeg heller ikke have, at der kun var én ud af de fire, som klarede den. Når filmen slutter, ved jeg ikke, om to af pigerne klarer den. Jeg ved bare, at der har været en bevægelse, psykologisk set. Og det bliver

Malou Reymann og Stephanie León i *Se min kjole* (2009). Foto: Kim Høgh.

udtrykt i billedet af bilen, der kører over broen i nødsporet.

Jeg er sikker på, at jeg er den eneste, som nogensinde kommer til at lægge mærke til den detalje, men der er en symbolsk forbindelse mellem de sidste to scener. I scenen, hvor Charlotte (Stephanie León) står på broen med Barbara (Malou Reymann) og forbereder sig på at springe, fordi hun hellere vil dø end leve et uværdigt liv på grund af sygdom, tænder hun en cigaret med en lille grøn lighter. Og i slutscenen, hvor Barbara og Stef kører væk i den der smadrede Citroën, ligger der i bunden af billedet en lille grøn lighter. Det er jeg sikker på, at der ikke er nogen, der opdager, men *jeg* ved, den er der. Det er en meget symbolsk slutning, og jeg har tænkt meget over det slutbillede. Det skulle være helt underspillet, samtidig med at det skulle have en kæmpe storhed i sig. Og det synes jeg, det har. De står på den bro, og de krydser det store vand.

Se min kjole *er på mange måder en visuelt meget smuk film. Hvilken stil gik du og din fotograf, Kim Høgh, efter?*

– Jeg har arbejdet med Kim på de fleste af mine film, så vi har udviklet en fælles forståelse og fanger meget hurtigt, hvad hinanden mener, uden at vi behøver bruge en masse ord. Men det er rigtigt, at vi gik efter skønhed. Jeg ville godt have, at det en gang imellem skulle være storladent. Det skulle absolut ikke være sådan noget 70'er-realisme. Der, hvor pigerne bor, det er faktisk et dejligt sted, og det er omgivelserne

Lars Hjortshøj, Søren Fauli, Ditte Gråbøl og Lotte Andersen i *Oh Happy Day* (2004). Foto: Lars Høgsted.

også. Og pigerne er meget smukke, på den der rå og vilde måde, man tit ser hos unge narkomaner, der klarer at holde sig fra stoffer i mere end tre måneder.

Men der er især to scener, der illustrerer den stil, vi gik efter, og vores forsøg på at få skønhed ind i en meget barsk historie. Den ene er scenen med skabet, hvor Charlotte åbner døren og ser alle skoene og alle kjolerne, og forstår, at Barbara er blevet misbrugt seksuelt. Billedet er voldsomt symbolladet og meget præcist framet, med forsigtigt afbalancerede farver og et meget gennemtænkt forhold mellem billede og lyd. Der ligger cirkusagtig musik under. Jeg får knuder i maven, hver gang jeg ser den scene. Det er en scene, hvor jeg virkelig har prøvet at 'trække så meget i elastikken', som det overhovedet var muligt. Det skulle ikke være melodrama, men meget stor dramatik, og det ser man netop i filmens stil.

Den anden scene er den, hvor pigerne kører væk efter at have konfronteret Barbaras mor (Bodil Jørgensen) med hendes viden om overgrebene. Der er det der fantastiske totalbillede, hvor bilen er langt væk og markerne brænder bag ved den. Min scenograf, Mette Rio, som er helt fantastisk, havde været ude og lægge halm på den mark hele natten. Og så blev der hældt benzin udover, og vi satte ild til. Det var et helt amok set up, udelukkende fordi vi ville lave netop de billeder i filmen. Filmen handler jo om mennesker, der har været på dødens rand, og som kæmper for at generobre deres lyst til at leve. Derfor er man nødt til at arbejde med nogle meget voldsomme stilistiske greb. Det kan jeg i det hele taget godt lide at gøre. I *Oh Happy Day* er der også nogle meget symbolladede scener – f.eks. den med blomsterbladene (igen Mette Rio) eller den, hvor Kirsten (Ditte Hansen), som meget er det fortabte får, kommer ind med en lammeskindspels på.

Der er nogle interessante ligheder mellem Se min kjole *og* Oh Happy Day, *selv om tonen i de to film ikke kunne være mere forskellig. Er det rigtigt at sige, at* Se min kjole *har noget at fortælle om, hvordan man bedst løser sociale problemer?*

– Der er problemer i livet, som folk skal *ville* fikse. Folk, som er meget overvægtige, spiser sig ihjel. Anorektikere sulter sig ihjel. Alkoholikere drikker sig ihjel. Narkomaner fikser sig ihjel. Ingen kan hjælpe dem, hvis de ikke selv vil hjælpes. Så hvordan hjælper vi folk til at beslutte sig for at leve? Det er dét, der er spørgsmålet. Velfærdsstaten har ikke fundet det rigtige svar. Den producerer bare en masse passivitet og en kæmpe afhængighed. Det ser vi overalt i vores samfund. Ingen kan finde ud af noget selv, fordi der er en forventning om, at der er nogen, der kommer og ordner tingene, eller at samfundet ordner dem, eller *burde* ordne dem. Den holdning er simpelthen så almindelig her. Vi bor i et samfund, hvor

folk forventer at blive lykkelige og mener, det er samfundets opgave at sørge for, at de bliver det. Velfærdstænkningen lægger ikke op til, at vi selv tager ansvar for, om vi er lykkelige eller ulykkelige.

Det dér med ansvar synes jeg er enormt spændende. Jeg siger ikke, at et barn, som er blevet misbrugt, eller som er vokset op på børnehjem, selv er skyld i det. Men på et tidspunkt begynder man at kunne tale om skyld. De atten-årige drenge med tatoveringer og muskelhunde, som slår, fordi de engang selv er blevet slået, de *har* et ansvar for det, de laver. Hvis du havde vist mig dem, da de var fem år, ville jeg have sagt, "Det er ikke deres skyld." Men til den atten-årige har jeg lyst til at sige, "Nu har du lige slået en mand til plukfisk. Du er ikke stoppet op for at kigge på din egen barndom. Jeg ved godt, det er hårdt, men på et eller andet tidspunkt bliver *du* nødt til at beslutte, at du virkelig vil hjælpes. Hvis du ikke tager den beslutning, og virkelig mener det, så kan vi intet gøre." Det er også derfor, Charlotte spørger pigerne, hvad de vil. Det er et forsøg på at komme ind til kernen, hvor der måske er noget, som kan motivere en beslutning om at ville leve.

Somme tider hjælper velfærdstænkning meget lidt. Man kan f.eks. ikke bare pumpe en masse penge i Afrika og forvente, at problemerne så forsvinder. Hvad man *kan* gøre, er at støtte en masse iværksættere ved at låne dem penge. Men i Danmark forstår folk det slet ikke, når jeg siger, "Ikke give, men låne." Så begynder de at sige, at jeg ikke synes, det er vigtigt at have skoler i Afrika, eller at jeg er ligeglad med, hvordan afrikanske børn har det. Når jeg så siger, at det drejer sig om at få markedskræfterne i gang, så afrikanske iværksættere selv kan bygge skoler, kigger folk fuldstændig chokerede på mig og siger, at jeg taler som en, der støtter den borgerlige regering, og ikke som en socialdemokrat. Nå ja. Dertil kan jeg bare sige, at det er ærgerligt, at det ikke er socialdemokraterne, der siger den slags. I Danmark har venstrefløjen simpelthen haft så travlt med at udnævne folk til at være svage, der skal have hjælp. Men den måde at gribe tingene an på producerer kun en forkrøblende passivitet og afhængighed.

Der er for mange sikkerhedsnet i Danmark, og de er en del af den dér socialdemokratiske arv. Jeg var på et tidspunkt på Zanzibar, hvor jeg snakkede med en ung mand, som gerne ville på universitetet. Jeg fortalte ham, at i Danmark er det gratis at gå i skole og på universitetet. Hvilket fik ham til at spørge, "So everybody goes to university?" Da jeg sagde, "No, they don't" spurgte han, "Why not?" "That's a long story," sagde jeg, men svaret er, *fordi* alt er gratis, *fordi* man ved, at man godt kan klare sig uden at gå på uiversitetet, *fordi* man ved, at man aldrig kommer til at dø af sult. Der er ingen konsekvenser. Der er en kæmpe underklasse i Danmark bestående af folk, som havde alle mulighederne, men ikke brugte dem.

Forresten sidder jeg hver aften på nettet og låner penge ud til forskellige projekter i Afrika. Mads Kjær startede det her med mikrolån på myc4.com, og jeg nævner det, hver gang jeg er med i et radioprogram. Vi bliver ved med at indsamle og donere penge, men burde i stedet investere penge i Afrika, i de projekter, som kvinderne laver. I forhold til, hvad *Se min kjole* drejer sig om, så handler det om, at vi skal finde måder til at hjælpe, som ikke producerer passivitet og afhængighed.

Det er fascinerende! Hvad er det for nogle projekter, du støtter i Afrika, og hvor?

– De er i Senegal, i Tanzania og Kenya. Det er altid kvinderne, jeg støtter. Nej, der var også en mand, som ville lave solcellelamper i Uganda. Han skrev, at der var så meget sol dér om dagen, og så meget mørke om natten, så han ville lave lamper, så børnene kunne læse lektier.

Oh Happy Day *er også ret kritisk over for det danske samfund. Da Moses Jackson (Malik Yoba) spørger Hannah (Lotte Andersen), hvad hun og hendes venner laver om aftenen, svarer hun, "Ingenting."*

– Jeg tror, at jeg dybest set er meget imod hele det der velfærdsbegreb. Jeg husker, at jeg på et tidspunkt i et radioprogram spurgte, hvorfor politikerne ikke gik til valg på mindre velfærd, i stedet for mere, som politikerne i Danmark normalt gør. Og så grinede de andre, og jeg måtte forklare, at jeg mente, hvad jeg sagde. Det var ikke for sjov. Men i Danmark kan man ikke være modstander af velfærd. Hvis man er det, kan man godt glemme alt om en politisk karriere.

Selv om Oh Happy Day *og* Se min kjole *anlægger det samme kritiske perspektiv på visse aspekter af dansk kultur og det danske samfund, så var anmelderne ret hårde i deres vurdering af den første film, hvorimod den sidste er blevet meget vel modtaget. Hvordan forklarer du den forskel?*

– Du skal tænke på, at jeg er skuespiller, og at meget af det, jeg har lavet som skuespiller, er satire og komedie. Der er et spring fra skuespil til instruktion. Folk kunne acceptere, at jeg instruerede én film, men *Oh Happy Day* var min anden film som instruktør, så den signalerede ligesom, at jeg nu opfattede mig selv som instruktør. Jeg tror, at dét influerede på den modtagelse, den fik – folk var i tvivl om, hvorvidt det nu også var det, jeg burde lave. Og fordi jeg allerede var en ret offentlig figur på det tidspunkt, havde folk alle mulige forestillinger om mig, og hvad jeg stod for.

Der var tilsyneladende også en del, der havde svært ved at kapere filmens religiøse temaer – hvilket formentlig er en anden forklaring på den lunkne modtagelse, den fik. Der er en ekstrem og meget dogmatisk sekularisme i Danmark, og den idé, at man kan tage religiøse emner op i en film, er meget grænseoverskridende for mange danskere. Man må godt vise hjernemasse, der splatter ud over bilruden, som i *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino 1994) – det er på en eller anden måde sjovt. Men jeg må ikke vise, hvordan en person ændrer sig, på alle mulige positive måder, på grund af tro. Jeg forstår det virkelig ikke. Jeg tror, at mange af de dér 50-årige mandlige anmeldere med deres 'hard core' venstreorienterede, sekulære holdninger slet ikke kune klare den åbenhed over for spiritualitet og tro, som er i filmen. Det mærkelige er, at man kan spørge danskere om alt muligt – hvad de tjener, hvor meget gæld de har i huset, deres seksuelle orientering osv. Men man kan ikke spørge dem, om de tror på Gud. Jeg er et relativt religiøst menneske og har været det, siden jeg var barn. Det er ikke, fordi jeg er religiøst opdraget, men fordi jeg ikke kan leve uden håb. Derfor er religiøsiteten nødvendigvis til stede i mine film. Jeg kan lave film om alle mulige grusomme ting, men jeg vil altid efterlade en lille grøn lighter et eller andet sted.

I 2007 instruerede du Linas kvällsbok *(*Linas aftenbog*) i Sverige. Hvordan opstod den film, og hvordan opfatter du mulighederne for samarbejde over Øresund?*

– Jeg blev kontaktet af produktionsselska-

Lotte Andersen og Malik Yoba i *Oh Happy Day* (2004). Foto: Lars Høgsted.

bet SF Film. De havde set *Oh Happy Day* og var meget glade for den. De ville godt have en kvindelig instruktør, hvilket er en mangelvare i Sverige – sikkert fordi Bergman kaster lange skygger! Det var på alle måder et dejligt projekt, og jeg vil meget gerne arbejde i Sverige igen.

Du har også instrueret tv for både Danmarks Radio og TV 2. Har dit arbejde med tv influeret på dit arbejde som filminstruktør?

– Jeg oplever ikke den store forskel.

Hvilke projekter er du i gang med i øjeblikket?

– Jeg skriver et manuskript sammen med Anna Neye Poulsen. Det er noget politisk, og vi ser det som en *spoof* på Nikolaj Arcels *Kongekabale* (2004). Det er lidt en satirisk historie om Ny Alliance. Jeg vil gerne lave en film, som foregår i et politisk miljø, og da *Kongekabale* allerede har undersøgt det miljø på en seriøs måde, bliver vores film meget mindre seriøs. Jeg arbejder også på en børnefilm med manuskript af Morten Dragsted – en historie om nogle børn, som bliver nødt til at tage loven i deres egne hænder. Og så har jeg et hav af manuskripter på min computer. Men jeg har også sagt til folk, at jeg godt vil spille en lille rolle en gang imellem, for jeg kan godt lide at spille skuespil. Jeg kan faktisk bedre lide det nu end tidligere, og jeg tror også, at jeg er blevet lettere at samarbejde med. Jeg siger bare, "Hvor skal jeg stå? Hvor er kameraet?" Før havde jeg mange flere meninger om min karakter og kom med alle mulige kommentarer om, hvad jeg mente, at hun ville eller ikke ville gøre eller sige.

Har du nogensinde tænkt på at lave en film i Afrika, i Sydafrika f.eks., hvor der er en livlig filmindustri? Eller i det østlige Afrika, hvor Det Danske Filminstitut har været

involveret i udviklingsarbejde inden for film, bl.a. igennem Zanzibar International Film Festival?

– Det ville jeg rigtig gerne. Da jeg læste Alexander McCall Smiths *The No. 1 Ladies' Detective Agency* (*Damernes Detektivbureau Nr. 1*), ringede jeg straks til Thomas (Gammeltoft) og sagde, "Vi skal have option på McCalls bøger. De bøger skal filmatiseres, og jeg vil *virkelig* gerne instruere de film." Så han ringede lidt rundt, og det viste sig så, at Anthony Minghella allerede havde købt rettighederne. Jeg sagde, "Nej, nej, instruktøren skal være sort. Jeg ved godt, at jeg ikke bor i Afrika, men jeg ved noget om den verden, bøgerne fortæller om." Og så sker der det, at Minghella går hen og dør, netop som tv-serien var klar til at blive vist. Forfærdeligt. Så nogen skal overtage filmatiseringen af bøgerne, og *måske* er det mig?

Jeg vil meget hellere lave film i Afrika end i Hollywood. Jeg kender ikke nogen dansk instruktør, som er taget til Hollywood og kommet glad tilbage. De gode film, danske instruktører har lavet, har de alle sammen lavet i Danmark, ikke derovre. Det gode ved det danske miljø er måden, vi arbejder på. Der er ingen fra Det Danske Filminstitut, der nogensinde vil sige, at jeg skal klippe en scene om eller ændre den. Sådan en som Ingolf Gabold på Danmarks Radios TV-Drama kan måske finde på at sige, "Hvis du betoner den dér scene så meget, er det svært for os at gå glade ud af biografen. Så hvis du vil have, at vi skal være kede af det, er det lykkedes. Men hvis du gerne vil have, at vi skal være glade, når filmen slutter, så tror jeg, du skal gå ind og kigge på den dér scene igen, for den er ret lang og ret massiv." Man får en masse konstruktiv kritik, men der er ingen, der kunne drømme om at insistere på ændringer. Sådan kan man ikke arbejde i Hollywood.

Spillefilm

2001	En kort en lang
2004	Oh Happy Day
2006	Fidibus
2007	Linas kvällsbok/Linas aftenbog
2009	Se min kjole

Tv

2002	Hvor svært kan det være
2008	Album (miniserie, fem afsnit)

Mads Mikkelsen og Thure Lindhardt i *Flammen & Citronen* (2008). Foto: Erik Aavatsmark.

"Vi har været utroligt heldige at operere i overskudstider"

Ole Christian Madsen

Af Eva Jørholt

Sammen med Thomas Vinterberg og Per Fly var du en del af den såkaldte 'gyldne årgang' på filmskolen. Hvordan vil du beskrive filmskolens betydning for dig selv og for de sidste ti års danske filmboom?

– Filmskolen har haft afgørende betydning både for den måde, jeg selv tænker på, og for den måde, dansk film har udviklet sig på. Jeg har indtryk af, at vi var en slags eksperiment-årgang, hvor man fokuserede mere på at undervise i fortælling frem for andre kunstneriske sider af filmproduktionen, og det fik afgørende betydning for os. Jeg havde lavet film, før jeg kom på filmskolen – eksperimentalfilm og dokumentarfilm – men jeg ville aldrig have kunnet tage det personlige ryk, der skulle til, for at jeg kunne agere i filmbranchen, hvis jeg ikke havde gået på filmskolen.

Ole Christian Madsen (f. 1966). Uddannet fra Den Danske Filmskoles instruktørlinje, 1993. Debutfilmen, novellefilmen *Sinans bryllup* (1997), var med sin historie om en ung andengenerationsindvandrer på Vesterbro i København en af de første danske film, der skildrede indvandrermiljøet. Madsen fortsatte indvandrertemaet i sin første lange spillefilm, den prisbelønnede low-budget film *Pizza King* (1999) om en gruppe unge andengenerationsindvandrere på Nørrebro, der kommer på kant med det kriminelle undergrundsmiljø, med tragisk udgang. Den seks timer lange historiske tv-serie *Edderkoppen* (2000), der sikrede instruktøren et folkeligt gennembrud i Danmark, var et stort opsat, film noir-inspireret værk om efterkrigstidens lyssky forretninger i en slags moralsk ingenmandsland. Anderledes skrabet var budgettet til dogmefilmen *En kærlighedshistorie* (2001), et hudløst drama om et ægteskabs krise og overlevelse på trods. Den stilistisk eklektiske Jakob Ejersbo-filmatisering *Nordkraft* (2004), om skæve eksistenser i Aalborgs underverden, var igen en forholdsvis dyr film, mens *Prag* (2006) tog tråden op fra *En kærlighedshistorie* med et nyt hudløst parforholdsdrama lavet på et beskedent budget, denne gang i den tjekkiske hovedstad.

Flammen & Citronen (2008), der gør op med myterne om Anden Verdenskrigs frihedskæmpere, var den dyreste dansksprogede film nogensinde – 47 millioner kroner kostede den – og med sine 670.000 solgte billetter alene i Danmark toppede den ikke bare listen over de film, danske såvel som udenlandske, der gik bedst i de danske biografer i 2008, den blev også de sidste ti års bedst sælgende danske film. Lige siden *Pizza King* har alle Ole Christian Madsens film vundet nationale og/eller internationale priser. Hans nye film, *Superclásico*, der får premiere i 2011, er optaget i Argentina og har Anders W. Berthelsen og Paprika Steen i hovedrollerne.

Ved siden af spillefilmene har Madsen arbejdet en del for tv. Ud over *Edderkoppen*, der må betragtes som et selvstændigt filmværk, har han bl.a. instrueret en række afsnit af tv-serierne *Taxa* (1997) og *Rejseholdet* (2002-4).

Ole Christian Madsen var i 1993 medstifter af produktionsselskabet Nimbus Film, der har produceret alle hans film.

Da vi kom ud af filmskolen, var der ikke for alvor nogen filmbranche. Der var et nystartet Zentropa, og så var der Nordisk Film. Nordisk Film var fjenden, der lavede alle de film, vi ikke brød os om – en slags skræmmebillede, som gjorde, at vi var nødt til at finde på noget andet. Vi stiftede Nimbus Film, der lavede mere anarkistiske produktioner, som toppede med dogmefilmene. Vi tog røven på det etablerede filmmiljø, og pludselig var magten overgået til instruktører, manuskriptforfattere og skuespillere. Det var helt nyt.

Filmboomet, hvis man kan kalde det dét, bunder i to ting: en generation fra filmskolen, der kom ud på det rigtige tidspunkt og gerne ville fortælle noget nyt på en ny og mere dynamisk måde, og Lars von Trier, som egenhændigt havde skabt en prestige og en stemning omkring dansk film. Udviklingen af dogmereglerne har desuden været afgørende for, at vi har kunnet kommunikere internationalt. Men en forudsætning for dansk films succesbølge var selvfølgelig, at der var politisk velvilje. Og så havde folk ventet på, at der skete et eller andet i dansk film efter utroligt mange års stilstand.

Sinans bryllup *(1997) og* Pizza King *(1999) var blandt de første danske film, der udspillede sig i indvandrermiljøer. Hvordan kom du på at lave de film på et tidspunkt, hvor dansk film syntes at lide af udtalt berøringsangst over for indvandrerne?*

– Der er stadig stor berøringsangst. Men når jeg tog emnet op, var det, fordi jeg i

Ali Kazim i *Pizza King* (1999). Framegrab.

et par år havde gået og ledt forgæves efter en eller anden form for indre historie at fortælle, ting, jeg selv havde oplevet. Så i stedet for at tage en indre historie og flytte ud besluttede jeg mig for at tage en historie udefra og flytte ind. Jeg havde tyrkiske venner og kendte også andre fra indvandrermiljøerne, og det slog mig, at deres problemer var de samme, som vi allesammen har, bare ti gange større. Samtidig var jeg meget optaget af det, der skete i England, og af Hanif Kureishi og hans roman *The Black Album* – hele den enorme bevægelse, som immigrantbølgen i Europa indebar. For mig var det dybest set den eneste historie, der var værd at fortælle. Desuden var det jo godt drama – eftersom problemerne var så store, ville de dramatiske udladninger være til at få øje på. Jeg havde så en ret lang research-periode, hvor jeg gik ind i miljøerne og prøvede at få så mange venner, jeg overhovedet kunne. *Pizza King* er baseret på en 20-25 interviews, som vi skrev sammen og trak en historie ud af.

Men der var ingen biografer, der ville vise den, fordi de var bange for, at den ville tiltrække voldelige unge indvandrere, der ville skabe ballade. Filmen lå og ventede i halvandet år, før den kunne få premiere. Den var simpelthen for kontroversiel for biograferne, hvilket er helt bizart. Det endte med et kompromis, hvor folk, der skulle se *Pizza King*, kom ind på forskudte tidspunkter i forhold til dem, der skulle se andre film – den blev f.eks. vist kl. 20.30, hvor de andre startede kl. 21.30 – så de to tilskuergrupper ikke mødte hinanden.

Pizza King *er jo også en ganske radikal film for sin tid. Der er f.eks. praktisk talt ingen 'gammeldanske' skuespillere med ...*

– Det var et helt bevidst valg, at alle de medvirkende skulle have indvandrerbaggrund, for hele idéen var at skildre miljøet, en slags parallel subkultur, indefra. Vi

havde en distributør, som kun ville være med, hvis to af hovedpersonerne var 'hvide', så danskere kunne identificere sig med filmen. Det kunne jeg ikke acceptere, så vi endte med at lave den for et langt mindre beløb. Og ja, miljøet er råt, men det er jo for ingenting at regne imod, hvordan det er i dag. I øvrigt syntes indvandrerne allerede dengang, at miljøet ikke var skildret råt nok i filmen.

Pizza King *kan på mange måder minde om Martin Scorseses* Mean Streets *(1973), men hvor Scorsese jo skildrede sit eget miljø indefra, var du en udenforstående i forhold til det danske indvandrermiljø. Hvad gjorde du dig af overvejelser i forhold til din egen outsiderposition?*

– Jeg var netop meget inspireret af Scorsese på det tidspunkt, men mit eget ståsted uden for miljøet var selvfølgelig noget, jeg tænkte meget over. Problemet var bare, at der jo ikke var andre, der lavede film om indvandrerne, og jeg vidste trods alt lidt. Så jeg tænkte, lad os prøve det og se, hvad der sker – det var jo gået godt med *Sinans bryllup*. Faktisk viste det sig heller ikke at være så svært i forhold til miljøet selv, hvor man tog meget fint imod mig og viste mig stor tillid. Det var værre med den politisk korrekte venstrefløj, som var virkelig negativ. Det er kun dem, der har kritiseret mig for at være en fucking dansker, der lavede film om indvandrerne.

Oprindelig var det vist din mening at lave en hel indvandrertrilogi. Har du opgivet den tanke?

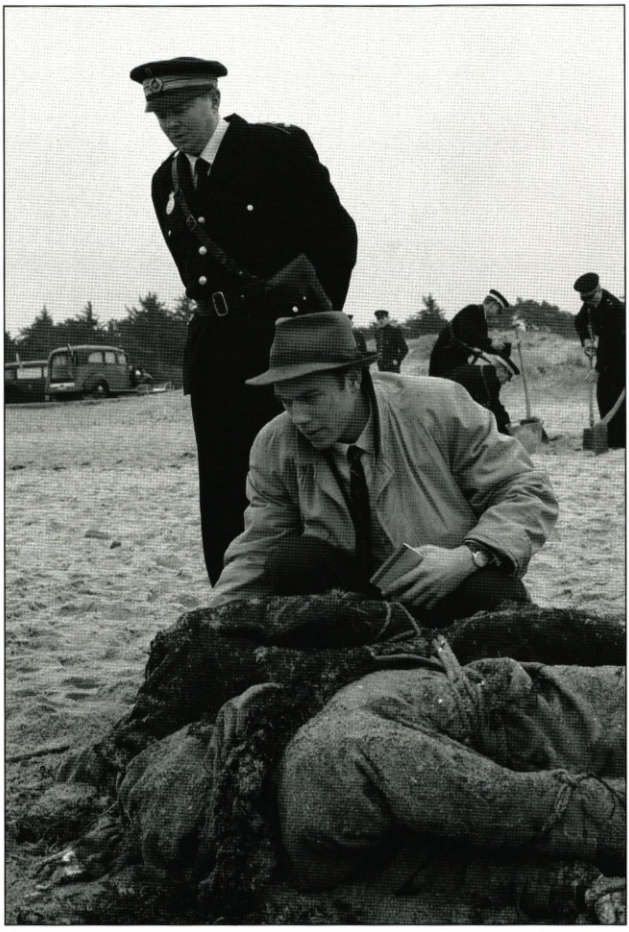
– Jeg ville også lave en komedie om indvandrerkvinder. Hele indvandrerdiskussionen er så problemladet, at jeg ville forsøge at bløde den op med noget humor, men dengang jeg begyndte at skrive historien, flyttede udviklingen sig så hurtigt, at hver gang jeg syntes, jeg havde skrevet noget, der var godt, så fik jeg en modstridende historie at høre andre steder fra. Så det endte med, at jeg lagde projektet på hylden, fordi jeg ikke kunne finde ind til historien. Samtidig var jeg også træt af, at det var så svært at få folk til at se de her film, og at jeg hele tiden blev kritiseret for dem. Der var aldrig nogen, der kom og sagde, at det var fedt, at jeg lavede de film – det er aldrig nogensinde sket! Det er beklageligt, at folk ikke tager bedre imod film om indvandrere. Man kunne også se med *Gå med fred Jamil* (Omar Shargawi 2008), hvor utroligt svært det er at få folk til at interessere sig for det her. Men min indvandrerkomedie er ikke opgivet. Nu må vi se.

Selv om Nordkraft *(2004) ikke handler om indvandrere, er der visse ligheder imellem den og* Pizza King*: Begge handler om outsidere, som filmene solidariserer sig med; begge er multiprotagonist-film; og i begge tilfælde bevæger personerne sig imod en uafvendelig skæbne. Men hvor* Pizza King *bærer præg af improvisation, er* Nordkraft *en uhyre kontrolleret og stiliseret film. Kan du sige noget om de stilistiske overvejelser, du gør dig, inden du går i gang med en film?*

– For det første prøver jeg at sanse den virkelighed, jeg skal skildre, så kraftigt jeg kan, og så lægger jeg stilen ud fra det. Jeg har ikke bestemte indstillinger i hovedet på forhånd. Det er først, når vi går i gang, at jeg begynder at tænke over, hvad der kunne se interessant ud. Jeg stiliserer ret meget, når jeg arbejder, men jeg bruger udelukkende de stilistiske greb for at få virkeligheden til at stå tydeligere frem, i modsætning til f.eks. Guy Ritchies film, som *Nordkraft* er blevet slået i hartkorn med.

Jeg kender ikke *Nordkrafts* miljø særlig godt, men har dog et vist kendskab til det. Jeg kender misbrugets anatomi, følelsen af at være lukket inde i en boble, som man ikke kan komme ud af, og dét forsøgte vi at udtrykke ved at montere et lille kamera på skuespillerne. Da vi nu havde det, brugte vi også det lille kamera til andre ting, så på den måde kan det godt være, at stilen nu og da løber af med mig. Men det starter altid i virkeligheden.

Desuden er jeg næsten altid inspireret af en eller anden stillfotograf, når jeg laver film. Altid noget, der minder om det miljø, vi skal skildre, og jeg kan så forsøge at ramme en bestemt tekstur, som jeg har fundet hos en fotograf. *Nordkraft* var f.eks. meget stærkt inspireret af den amerikanske fotograf Nan Goldin.



Jesper Asholt og Jakob Cedergren i *Edderkoppen* (2000). Foto: Lars Høgsted.

I forhold til Nordkraft *er dine to parforholdsfilm,* En kærlighedshistorie *(2001) og* Prag *(2006), langt mindre produktioner.* En kærlighedshistorie *er tilmed en dogmefilm. Hvad var baggrunden for, at du besluttede at lave en dogmefilm? Så du nogle kreative udfordringer i dogmereglerne?*

– Jeg havde faktisk ikke de store forventninger til, at dogmereglerne kunne gøre så meget for mig, for jeg følte, at *Pizza King* var en dogmefilm. Så jeg syntes ikke, at det at reducere filmarbejdet til scene, skuespillere og fortælling – og udelukke stil, fordi der ikke var råd til det – var nyt for mig. Og Dogme blev jo faktisk selv bare en anden form for stil. Umiddelbart inden jeg lavede *En kærlighedshistorie*, havde jeg lavet *Edderkoppen* (2000), en stor og meget stiliseret produktion, meget noir-agtig i et lukket, klaustrofobisk univers, men når det kommer til selve arbejdet med at få fat på, hvad det er, man vil fortælle, selve materien, så var der egentlig ikke så stor forskel på *Edderkoppen* og *En kærlighedshistorie*. Jeg oplevede ikke Dogme som en stor frisættelse.

Og Dogmes idé med at lade kreativitet vokse ud af begrænsninger, den måde at tænke på ligger jo i alt, hvad jeg laver. Vi forsøger altid at skabe den stærkest mulige vision inden for de ressourcer, der er til rådighed, og der er jo aldrig penge nok – heller ikke når man laver så dyr en film som *Flammen & Citronen* (2008). Jeg synes faktisk, begrænsede ressourcer er en kreativ nødvendighed. Det er meget vigtigt, at man sætter sine ambitioner lidt højere, end

Stine Stengade i *En kærlighedshistorie* (2001). Foto: Per Arnesen.

økonomien kan bære, og så presser tingene til det yderste. Hvis man sætter sine ambitioner præcis efter det, man har økonomi til, og laver en pæn bureaukratisk optageproces, hvor alle går hjem klokken fire hver dag, så får man ikke publikum med sig. Ting skal presses. Begrænsningen giver en særlig dynamik. Så budget og kreativitet hænger meget tæt sammen.

I dine to historiske film – Edderkoppen *og* Flammen & Citronen – *gør du op med den etablerede danske historieskrivning om hhv. etableringen af det danske velfærdssamfund efter krigen og modstandsbevægelsen under den tyske besættelse. Var det vigtigt for jer at korrigere den etablerede historieskrivning, eller så I de historiske begivenheder først og fremmest som dramatisk materiale?*

– Hvad angår *Flammen & Citronen*, var det ret vigtigt for mig personligt at få gjort op med den usle historieundervisning, jeg havde modtaget i min skoletid: historien om det lille land, der bliver besat af de onde tyskere, hvorefter hele befolkningen gør modstand, så de onde tyskere til sidst er nødt til at give op, fordi befolkningen var for sej, for stout. Allerede som barn kunne jeg godt se, at den historie ikke holdt. Min far var officer og meget optaget af modstandsbevægelsen, og jeg har altid selv læst meget om besættelsestiden, så jeg vidste godt, at det reelt kun var meget få danskere, der gjorde modstand. Og som voksen har jeg haft svært ved at forstå, hvordan vi kunne leve med den forståelse af os selv, hvordan den nationale identitet kunne blive så forløjet, som den er blevet. Så det var rigtig vigtigt for os i *Flammen &*

Stine Stengade og Mads Mikkelsen i *Prag* (2006). Foto: Alzbeta Jungrova.

Citronen at præsentere et mere sandt billede af modstandsbevægelsen.

Lars K. Andersen og jeg startede helt tilbage i 1999 med at researche til filmen og løb undervejs ind i flere og flere mennesker, der vidste noget. Flere og flere kasser åbnede sig for os, og efterhånden stod vi nærmest med Pandoras æske foldet helt ud. På dét grundlag forsøgte vi at samle en historie, der gav mening. Hvordan så den her specialenhed ud? Og hvordan opererede den? En gruppe modstandsfolk, som betragtede sig selv som en efterretningstjeneste ... det var meget vigtigt for mig, at man også fik det billede at se. Der er noget skræmmende ved de historiske personer Flammen og Citronen: en eller anden form for idealisme, der møder et magtapparat. To mennesker, der efterhånden mister sig selv ...

I filmen kalder den tyske efterretningschef Flammen og Citronen for "soldater uden en hær". Netop sådan kan man vel også se mange af dem, der i dag kaldes terrorister. Havde I det aktuelle terrorisme-spørgsmål i tankerne, da I lavede filmen?

– Nej, ikke på den måde. Jeg vil på ingen måde sammenligne modstandsbevægelsen i Danmark under Anden Verdenskrig med den terrorisme, der foregår ude i verden i dag. Men når dét er sagt, så fungerer enhver undergrunds- eller guerillahær jo på samme måde, og i en guerillakrig er den ene part som regel nødt til at ty til mere og mere brutale midler, fordi de ikke har de samme ressourcer som den overmagt, de kæmper imod. I princippet var det det samme, der skete i København i perioden 1943-45. Besættelsestiden er på den måde

en kæmpe stor historie, fordi den spejler alle de konflikter, vi har nu. Så jeg vil sige, at jeg klart havde det med i min bevidsthed, da jeg lavede filmen, men jeg vil ikke direkte parallellisere mellem dengang og nu.

Flammen & Citronen *er hovedsagelig optaget i Berlin og Prag, så filmens København kan virke lidt fremmed for københavnere. Var det et bevidst valg at gøre København mindre 'københavnsk', eller var der udelukkende tale om produktionsmæssige overvejelser?*

– De fleste af de store scener, der foregår på gader og stræder, er faktisk optaget i København. Men det er meget besværligt at optage en historisk film i København, fordi alt er så moderne. Jeg ville faktisk ønske, at vi havde optaget det hele i Prag eller Berlin. Jeg var godt klar over, at man kunne få en fornemmelse af, at det mere var 'et sted i verden' end den konkrete by København, men det var en slags balancegang mellem på den ene side at revidere den officielle opfattelse af en bestemt periode i Danmarks historie og på den anden side at lave et almenmenneskeligt drama.

Prag *er jo også lavet i Tjekkiet. Hvad er din oplevelse af de tyske og tjekkiske produktionsmiljøer sammenlignet med det danske?*

– Jeg synes, det er skønt at lave film i udlandet. Der er selvfølgelig visse kulturelle barrierer, der skal overvindes, men når dét er sagt, så er der en anden arbejdsdisciplin og en anden seriøsitet, end man finder i det danske produktionsmiljø i dag. De danske arbejdsdage er alt for korte – en filmarbejdsdag er nu på 7 timer og 45 minutter. En af grundene til, at det er blevet sådan, er vel, at lønningerne er steget så meget, at selskaberne simpelthen ikke har råd til at betale folk i ti timer om dagen. Det er ikke, fordi lønudviklingen i filmbranchen er horribel i forhold til den øvrige pris- og lønudvikling i Danmark, men dansk film har spundet sig ind i et bureaukrati og nogle fagforeningsmæssige bestemmelser, som gør det hele meget træls. Vi er nødt til at acceptere, at hvis man vælger at lave film, så har man nogle arbejdstider, der er lidt anderledes.

Har du fået nogen tilbud fra udlandet?

– Jeg har fået flere tilbud fra både Tyskland og USA. Faktisk er det min agent, der har sagt nej til de tilbud, jeg har fået fra Hollywood, fordi han mente, at de ville floppe. Og jeg må jo have tillid til, at han forstår det spil bedre end jeg. I Danmark forstår jeg systemet, derovre fatter jeg ingenting.

Du er citeret for at have sagt, at "dansk film burde satse internationalt. Støt de selskaber, der etablerer sig i udlandet, hvor de har mulighed for at søge om udenlandsk støtte til deres film, som så bliver co-produktioner. Bare i Tyskland er der fem store filmfonde, og tre af dem er på størrelse med Det Danske Filminstitut, og de har så igen adgang til andre fonde." Mener du dermed, at dansk film er blevet for provinsiel, eller måske for nationalt orienteret i en globaliseret verden?

– Det store problem er, at der ikke er nok penge at lave film for. Og der kommer ikke flere foreløbig, det er helt sikkert. Vi er simpelthen nødt til at ekspandere for at overleve. Man kan ikke gå den anden vej og vende tilbage til kun at lave tyve film om året. Det er komplet umuligt. Det ville sabotere hele branchen. Så vi er nødt til at finde flere penge, og det kan vi gøre i udlandet. Tyskland ligger lige ved siden af,

og de har mange penge i Tyskland. Hvorfor kan danske produktionsselskaber ikke optage en tysk film på tysk? Der er masser af muligheder.

I mine øjne er filminstituttet stadig en meget stærk garant for, at dansk film udvikler sig fornuftigt, men jeg synes, at den nye struktur, hvor tv-stationerne har fået mere magt, har gjort dansk film mere provinsiel og mere national i sin måde at betragte sig selv på. Det er klart, at tv-stationernes interesse i de film, vi laver, er nationalt tonet, for de skal jo vise dem til et dansk publikum. Men jeg synes, vi har lukket os meget om os selv.

Med de seneste filmforlig, der giver tv-stationerne hånds- og halsret over, hvad der bliver produceret og ikke produceret af spillefilm i Danmark, har tv fået enormt stor indflydelse på dansk film. Hvis tv-stationerne siger nej, bliver en film ikke til noget. Inden for de sidste fem år er det blevet meget svært at finde en fotograf eller en manuskriptforfatter, der gider stille op til et filmprojekt, der måske/måske ikke bliver til noget. Om det bliver til noget, afgøres af tv-stationerne, der først kommer ind i billedet på et relativt sent tidspunkt. Hvis dansk film skal have en fremtid, er man nødt til at blotlægge de store indbyggede problemer, de to sidste filmforlig har skabt. Tv-stationernes indflydelse skal ned på et mere rimeligt niveau – de er jo ikke selv interesseret i det ansvar, de har fået. Men man er selvfølgelig bange for, at der så ikke vil være penge nok.

Du har selv lavet en del tv. Kan man ikke sige, at tv også har bidraget positivt til dansk films udvikling? Bl.a. med serier som Taxa *og* Rejseholdet, *der jo i vidt omfang blev skabt af filmfolk, bl.a. dig ...*

– Det startede med *Taxa*, og grundlæggende vil jeg sige, at det var helt rigtigt af Rumle Hammerich og Sven Clausen på Danmarks Radio at lade instruktører og manuskriptforfattere løfte de nye serier, for det fornyede både det visuelle og fortællingen på tv. Samtidig fik instruktører og skuespillere nogle enormt vigtige erfaringer. Når man skal optage mange scener hver dag, er man nødt til at træffe beslutninger hurtigt, uden at tænke så meget. Det var måske ikke ligefrem kreativt stimulerende, men det gav hår på brystet og skabte en professionalisme, som var enormt vigtig. Desuden var det fantastisk at opleve, at folk faktisk gerne ville se på det, vi lavede. Vi er mange, der er kommet hurtigere frem i branchen på grund af vores tv-arbejde, ikke mindst Niels Arden Oplev og jeg selv. Vi skylder tv meget, samtidig med at vi i høj grad har bidraget til at gøre tv-dramatikken mere professionel.

Bagsiden af medaljen er, at nogle af os måske blev lidt for dygtige og kom til at undergrave vores egen produktionsmetodik i spillefilmene. Vi lærte at arbejde vanvittigt hurtigt og kunne pludselig optage en film på den halve tid. Siden tv begyndte at bruge filmfolk, er den typiske optagetid for en spillefilm blevet reduceret fra ni-ti uger til bare seks uger. Spillefilmene er desuden begyndt at ligne tv-serierne, har overtaget deres æstetik – de er filmet inden for rammerne af en form, som kan gå hurtigt. I starten adopterede tv det, de kunne bruge af filmsproget, nu synes biografer og distributører, at spillefilmene skal ligne tv-serierne for at kunne trække folk til. Og det skal de faktisk også, bl.a. fordi tv-serierne er lavet i et meget let tilgængeligt billedsprog. Det med at tænke i publikumsbaner er helt nyt for mig. Jeg har aldrig før tænkt over, at filmen skal sælge eller agere i et publikumssystem, men det er jeg nødt til at gøre nu.

Da vi lavede *Taxa*, var der kun den tv-

Signe Egholm Olsen og Farshad Kholghi i *Nordkraft* (2005). Foto: Per Arnesen.

serie, nu har både Danmarks Radio, TV 2 og TV3 flere serier i gang hele tiden. Dvs. alle de kreative folk ryger over på tv. Hvis man skal have fat på en manuskriptforfatter, kan man være sikker på, at han sidder ude i Danmarks Radio og arbejder til en høj løn. Danmarks Radio og TV 2 kan tilbyde fast løn i måske to år – det kan filmbranchen overhovedet ikke hamle op med. Så tv opdrager en hel generation af skuespillere, fotografer og manuskriptforfattere – og får dermed endnu større indflydelse på det sprog, som også spillefilmene bliver fortalt i.

Man kan jo også se, hvordan danske film er begyndt at sælge færre billetter. Der er ikke den samme jubeloptimisme ved hver premiere, som der var for bare et år siden. Jeg er ikke sikker, men noget tyder på, at vi er på vej ind i en periode, der minder om 80'erne, hvor publikum ikke gad se filmene, og anmelderne hadede dem.

Flammen & Citronen *solgte immervæk over 670.000 billetter i de danske biografer. Det er vel ikke så ringe ...*

– Nej, jeg skal selvfølgelig ikke klage, men jeg er lige så optaget af den næste film, jeg vil lave, og af, at den bevægelse, som skal til, for at jeg kan fungere som filminstruktør, kan fortsætte. *Flammen & Citronen* lå i slipstrømmen af de gode tider – den er optaget i 2007, og vi var ni-ti år om at finansiere og producere den. Der er jo aldrig noget, der er nemt, når man står midt i det, men i bakspejlet kan jeg se, at vi har været utroligt heldige at operere i

overskudstider, hvor der har været plads til at lave mange forskellige ting. Dét er blevet meget sværere. Og på baggrund af *Flammen & Citronen*s succes tænker jeg, at hvis *jeg* har problemer nu, hvordan fanden har de andre det så? Det er et dårligt tegn, at instruktøren af den bedst sælgende film også har problemer.

Jeg kan forstå, at du har gang i hele tre nye projekter på én gang. Er det tilfældigt, eller ligger der en form for strategi bag?

– De tre film er på forskelligt budget, og strategien består i først at lave en billig film, som kan laves forholdsvis hurtigt, og samtidig arbejde på at finansiere de næste. Forhåbentlig er den mellemdyre finansieret, når man er færdig med den billige, og til slut hopper man så op til den dyreste film, som man forhåbentlig i mellemtiden har fundet penge til i udlandet. Man skal hele tiden tænke strategisk.

Jeg er i gang med min tredje parforholdsfilm, som er en komedie, der bliver optaget i Buenos Aires til oktober. Samtidig har jeg et historisk projekt om Eik Skaløe og Steppeulvene, som jeg lavede en dokumentarfilm om, inden jeg kom på filmskolen. Jeg har hele tiden haft en drøm om at tage dem op igen i en fiktionsfilm, når jeg havde finansieringsmusklerne til det og kunne skabe tilstrækkelig interesse for projektet. Det ser endelig ud til at være ved at lykkes.

Og så er Per Fly og jeg i gang med at lave to film om Danmarks deltagelse i krigen i Afghanistan.

Et så tæt samarbejde mellem to instruktører er vel noget af et særsyn, men kan man ellers tale om en slags kreativt netværk i dansk film?

– Pers og mit parløb på Afghanistan-projektet er fuldstændig uset, men der *er* et kreativt netværk i dansk film – det er bare hverken så stort eller så tæt, som folk nogle gange vil gøre det til. Der er masser af instruktører, som jeg intet har at gøre med, og som jeg ikke føler, jeg har noget til fælles med. Men der er nogle få alliancer rundt omkring – som Per Fly og mig selv. Vi er samtidig bedste venner – det er nok det, der gør vores kreative samarbejde så stærkt. Vi ved, at vi ikke vil blive uvenner, og at vi vil kunne løse evt. problemer kognitivt. Thomas Vinterberg er ikke med i Afghanistan-projektet, men han er også en af mine nære samarbejdspartnere og var det især lige efter filmskolen.

Så jeg vil sige, at der *er* et netværk – eller måske snarere kreative alliancer, der hele tiden flytter sig. Men miljøet er også præget af konkurrence, fordi vi alle sammen forsøger at få del i de samme penge. Det har dog ikke den store indflydelse på vores måde at være sammen på.

Hvad mener du om den kritik, der går på, at der er for få eksperimenter i dansk film?

– Jeg er fuldstændig enig. Vi skal være klart bedre til at lave mindre og eksperimenterende film. Men i mine øjne er det måske især et spørgsmål om, at vi ikke er særlig gode til at melde ud om, hvad det er for nogle film, vi laver. Det giver sådan nogle 'grumsede' film, der hverken er kunstneriske eksperimenter, kunstneriske film, der søger et mainstream-publikum, eller brede familiefilm. Det er de tre filmtyper, der findes i Danmark, og de lever mere eller mindre af hinanden. De kunstneriske eksperimenter klarer sig bedst på festivaler og i udlandet. De kunstneriske film, der søger et mainstream-publikum, er med til at give dansk film en identitet. Og de brede

familiefilm som *Far til fire* er med til at sikre, at der er et hjemligt biografmiljø, der fungerer og tjener mange penge. Det er for mig utænkeligt, at de tre typer ikke skulle være der side om side.

Det største problem er, at vi producerer for lidt. Vi skal blive dygtigere. Der var en periode, hvor mange af os producerede meget, og det skal til. Vi skal blive suveræne i vores udtryk, suveræne til at fortælle. Jeg vil gerne lave en film om året og arbejde inden for forskellige genrer og synsvinkler på det at være menneske. Hvis jeg kan gøre det i Danmark, vil jeg gerne lave film her i landet, til jeg er 80. Men hvis det ikke er muligt i Danmark, vil jeg sikkert søge andre steder hen.

Spillefilm

1999	Pizza King
2001	En kærlighedshistorie
2004	Nordkraft
2006	Prag
2008	Flammen & Citronen
2011	Superclásico

Kortfilm

1993	Lykkelige Jim (afgangsfilm fra Den Danske Filmskole)
1997	Sinans bryllup

Tv

1997	Taxa (to afsnit)
2000	Edderkoppen (mini-serie)
2002-4	Rejseholdet (fire afsnit)

Villads Milthers Fritsche i *Ekko* (2007). Foto: Bjørn Bertheussen.

"Business og kunst er to dynamiske enheder, der driver hinanden"

Anders Morgenthaler

Af Eva Jørholt

Hvem er i grunden Anders Morgenthaler? Du laver så meget forskelligt, at det kan være svært at sætte dig i bås ...

– Jeg ved det ikke selv. Det er det, der er mit problem – det, der skaber forvirring i mit kunstneriske virke. Hvem fanden laver både *Princess* (2006) og 26 afsnit af *Børnetimen*, som jeg er i gang med at lave til tv lige nu? Jeg synes, det er lige interessant, lige givende. Jeg har opfundet noget børne-tv, som jeg synes er alt det, børn mangler i form af stimulerende tanker og sådan noget. Jeg har selv små børn, så det interesserer mig, og derfor går jeg ind i det, men jeg kan mærke, at der er dem, der synes, det er en falliterklæring. Det er øjensynligt ikke kunstnerisk at interessere sig for den livssituation, man er i. Trier har f.eks. aldrig lavet børne-tv.

Der er simpelthen så mange ting, jeg har lyst til at lave, og i de her år kan jeg

Anders Morgenthaler (f. 1972). Uddannet fra Designskolen i Kolding, 1998, og fra Den Danske Filmskoles animationslinje, 2002. Hans prisbelønnede afgangsfilm, *Araki – The Killing of a Japanese Photographer*, er otte minutters animation om en mands blodige hævntogt mod sexindustrien, personificeret ved den japanske fotograf Araki Nobuyoshi. Morgenthaler fik et internationalt gennembrud med den ligeledes både animerede og prisbelønnede debutfilm *Princess* (2006), der fører *Araki*s hævntematik videre i et poetisk spor.

Live action-filmen *Ekko* (2007) er en stilistisk eklektisk fortælling om en desperat far, der bortfører sin lille søn i det danske sommerland. Med *Carsten og Gittes filmballade* (2008) og *Æblet og ormen* (2009) vendte Morgenthaler tilbage til animationen, nu for de helt små.

Anders Morgenthaler er desuden kendt som tegner – som den ene halvdel af Wulffmorgenthaler-tandemen (sammen med standup-komikeren Mikael Wulff), der siden 2003 har leveret en både gakket og kontroversiel daglig stribe til dagbladet *Politiken*. Sammen med Mikael Wulff har han desuden lavet politisk ukorrekt børne-tv for voksne, *Wulffmorgenthaler* (2005), der gjorde den fascistoide flodhest Dolph til kult.

I 2006 dannede han sammen med producer Sarita Christensen selskabet Copenhagen Bombay, der koncentrerer sig om at lave film og multimedieprodukter til børn og unge.

mærke, at jeg er ved at bevæge mig væk fra filmen som et rent fortællende medie. Jeg har altid interesseret mig meget for multiplatform-historier men gik væk fra det i 90'erne, fordi det blev så plat med hele det dér cd-rom marked. De sidste tre år har jeg imidlertid fundet på det ene koncept efter det andet – f.eks. noget, der hedder *Energy Hunters*, som er et legetøjskoncept til børn, hvor de skal rende rundt og skyde hinanden, og hvor det hele handler om energi. Hvad er energi? Hvor meget forbruger man i forskellige situationer? Hele den ideologiske præmis er, at børn skal have en forståelse af, hvad energi er. De render rundt og tapper energi fra hinanden, og så indgår det samtidig i en historie om en gammel munkeorden, som jeg har skrevet sammen med ungdomsforfatteren Kenneth Bøgh Andersen. Idéen er, at jorden allerede har eksisteret i den form og civilisation, vi kender nu, for 250 millioner år siden, og nu er vi der igen. Dengang lykkedes det ikke energijægerne at gøre kål på alle de fossile brændstof-monstre og ånder, der er blevet frigjort ved vores energiforbrug. Så det er en slags Jedi-orden. Sådan noget synes jeg er skide sjovt. Og så skal det fortælles på en hel masse forskellige platforme – som en leg i den virkelige verden; som legetøj, der kan plugges til computeren, så det også bliver et computerspil, eller til mobiltelefonen. Alt det legetøj, der bliver lavet til *Energy Hunters*, er en taske med solceller og en anordning til din cykel, så du kan lade ting op og tjene din egen energi, så du får en forståelse af, hvad det går ud på. Alt sammen indlagt i denne her overliggende munkehistorie.

Rigtig mange af de referencer, jeg selv har, stammer fra *Star Wars* (George Lucas 1977), og hvis man spørger en ingeniør, hvorfor han er ingeniør, svarer han måske, at det er, fordi han så *Star Trek* (1966-69) i tv som barn. Man skal respektere børn og deres univers, for man kan virkelig påvirke dem og måske bidrage til, at verden ser bedre ud om ti år. Jeg er også i gang med et madkoncept til børn, hvor man skal blande sin egen mad ud af alle mulige tørvarer. Jeg har simpelthen taget müssli, skilt det ad og gjort det til et fantasy-univers, et rollespil-

Araki – The Killing of a Japanese Photographer (2002).

miljø, hvor de her tørvarer får troldekarakter for børnene.

Nu skal vi desuden til at lave pandaer. Vi har lige lukket en aftale med Danmarks Radio om seksten afsnit af Simpson-længde om en pandafamilie, der bor i en forstad og er *fucked up*. Det bliver virkelig sjovt. Men der er altså stadig nogen, der opfatter mig først og fremmest som en instruktør, der laver kunstneriske film, som ikke bliver set af ret mange mennesker. Efterhånden kender de fleste vel mit navn, men de har – som vi snakkede om indledningsvis – svært ved at placere mig. Hvordan kan han det ene øjeblik lave en film, der er i Cannes, og det næste øjeblik lave en 45 minutters film til børn mellem tre og seks år? Med Trier og Christoffer Boe ved man mere eller mindre, hvad man kan forvente...

Du siger, det er et problem at være så mangesidig. Hvorfor?

– Hvis man skal have finansieret en film, skal man vælge en eller anden form for attitude, og i filmbranchen er der groft sagt to muligheder. Den ene er Trier-modellen, indadvendt, og lukket – men de få gange, jeg har mødt Trier, har han været behagelig og interesseret i andre mennesker – og så er der Per Fly- eller Vinterberg-modellen, den åbne, humane og glade instruktør. Jeg kan ikke se mig selv i nogen af de to roller alene. Jeg er både sindssygt indadvendt og manisk, samtidig med at jeg kan være nærmest overdrevet glad i låget. Det største problem for mig, men måske det i virkeligheden også er en gigantisk fordel, er, hvordan jeg fortæller den historie, der skal til for at skabe det finansielle netværk, der er nødvendigt, for at jeg kan lave mine ting.

Hver gang der er nogen, der laver noget, som skiller sig lidt ud, er der desuden en forventning om, at man gentager Triers succes-historie. Da jeg lavede *Princess*, ville alle journalisterne godt have, at jeg var den nye Trier. Da Christoffer lavede *Recon-*

Æblet og ormen (2009).

struction (2003), ville alle gerne have, at han var den nye Trier. Men da vores næste film ikke kom i hovedkonkurrencen i Cannes, var vi pludselig dømt ude.

Er Trier kommet til at hvile som lidt af en tung skygge over dansk film?

– Jeg synes, Trier er fantastisk – det er ikke ham, der er problemet. Problemet er alle meningsdannerne – journalister og akademikere – der har gjort ham til en slags målestok for succes. Dét synes jeg er helt forkert. Jeg er min egen og har ingen som helst interesse i at forsøge at gentage hans ting.

Men har du kontakt til andre instruktører i branchen? Er der en eller anden form for netværk, hvor I kan trække på hinanden?

– Hvis der er et instruktørnetværk, bruger jeg det ikke, men hvis jeg skal være helt ærlig, tror jeg ikke, der *er* noget netværk. I den danske filmbranche har man nok snarere en tendens til at holde tingene skjult for hinanden, fordi det er de samme penge, vi alle sammen konkurrerer om. Men også i den sammenhæng falder jeg lidt udenfor, fordi jeg jo også er producent. Jeg har nogle gode venner, jeg snakker med – som f.eks. Christoffer Boe – men vi diskuterer næsten aldrig konkrete film. Det, vi diskuterer, er snarere forretningen i det. Hvordan kan forretningsdimensionen skabe nogle interessante rammer for vores kunstneriske virke? Alle gode kunstnere er vel i virkeligheden også gode forretningsfolk, de skal jo sælge en idé, en vision, et produkt. Det taler man bare ikke så meget om.

Det fungerer jo ikke at være en naiv kunstner, der bare laver et eller andet. Mine forbilleder er de store amerikanske auteurs, Coppola og de andre, som alle sammen altid har været ekstremt bevidste om hele forretningsdimensionen. Coppola insisterer stadig på at være auteur, men

han ved jo godt, at han er nødt til at lave *Jack* (1996) for at få det til at køre rundt. Scorsese er også sindssygt kalkuleret. Han laver f.eks. *The Aviator* (2004) på et tidspunkt, hvor han har brug for at få penge på bordet. Det er ikke dårlige film, men min pointe er, at kunst ikke er sådan noget, der bare sker, fordi man sidder og ryger smøger ved et cafébord sammen med nogle mennesker. Filmfolk er forretningsmænd og -kvinder. De rigtig gode kunstnere har et forretningsgén, vil jeg påstå. Det gælder også Trier. Trier ved sindssygt meget om forretning. Dogme er jo et forretningskoncept – man skal lade være med at være naiv og tro, at det udelukkende er et kunstnerisk koncept. Og når han laver *Antichrist* (2009) nu, er det fordi Zentropa havde behov for en ordentlig international basker. Jeg tror ikke, Trier skiller kunst og forretning ad. Det er der ikke nogen af os, der gør.

Selv er jeg f.eks. ved at skrive en børnefilm, som handler om død og tab, men forhåbentlig sat ind i en både sjov og rørende ramme og et visuelt fantastisk univers, og der føler jeg mig tryg ved, at den kan vi skaffe penge til på et vist budgetniveau. Men jeg har lige inden skrevet en benhård voksenfilm, som er tænkt meget meget billigere og er et forsøg på at udfordre konventionerne om, hvad et filmhold skal være – fordi jeg allerede ved, at der er et mindre publikum til den. Der synes jeg, Steven Soderbergh og Lukas Moodysson er store tænkere – de tænker virkelig kunst og budget i ét. Det er det samme, jeg ønsker.

Min pointe er, at de økonomiske rammer fungerer som en interessant kreativ motor. Forretningsdelen er ekstremt vigtig i forhold til det kunstneriske drive. Jeg mener ikke, at business er vigtigere end kunst. Det er to dynamiske enheder, der driver hinanden. Og begge dele er lige sjovt.

Hvad var baggrunden for, at du og Sarita Christensen lavede jeres eget selskab, Copenhagen Bombay?

Overordnet var der to grunde. Dels var markedet præget af en fatal mangel på stimulerende tilbud til børn og unge, og det ville vi gerne gøre noget ved. Børneting har status af at være noget, man laver, hvis man ikke kan lave andet. Jeg har det lige omvendt. Allerede da jeg gik på filmskolen, havde jeg et firma med 35 ansatte, TV-Animation, som lavede børneunderholdning til tv-stationer i hele Europa. Firmaet eksisterer ikke mere, men det var en god læretid. At lave børnefilm og børne-tv er virkelig at give noget tilbage til verden.

Desuden var det vigtigt for os at insistere på, at al historie-fortælling er i opbrud. Hvis vi ser nogle år ud i fremtiden, vil filmen sandsynligvis ikke på samme måde være en selvstændig kunstart, men snarere en del af et multimedialt puslespil, som handler om at fortælle historier. De kommende generationer er vokset op med spil og har måske ikke set ret mange film.

Denne multiplatform-udvikling kan man vælge at interessere sig for, fordi man gerne vil forblive i business og derfor er nødt til at følge med tiden, eller man kan for alvor interessere sig for den. For Sarita og mig var det det sidste. Vi synes, det er interessant, at film kan være bare en del af en større historie, en nuancering af den. Der er ikke kun film og tv-serier – der er *mange* platforme. Det er der for så vidt ikke noget unikt ved – se bare på J.J. Abrams, der skabte tv-serien *Lost* (2004-10). Han en af de mest multiplatformbevidste skabere nogensinde; *Lost* har f.eks. også alle mulige kryptiske historiefortællinger på nettet. Det er virkelig interessant.

Hvad er din egen rolle i Copenhagen Bombay?

– Jeg er kreativ direktør. Jeg finder på de her ting, og så finder jeg mennesker – forfattere, instruktører osv. – der kan være med til at udføre mine visioner eller mit koncept, mens jeg selv vender tilbage til mine egne projekter. Det største problem er at finde folk, der både er dygtige nok og vil acceptere at arbejde under de betingelser. I Danmark har vi en tendens til at skabe folk, som tror, at de kan gå ind og være kunstnerisk leder fra starten. Jeg er nødt til at tage folk direkte fra filmskoler o.l. rundt omkring, men på filmskolen i København er der ingen, der vil acceptere at arbejde som en del af sådan et koncept. De vil eje det hele selv. Vi har ikke den samme tradition som i USA, hvor virkelig dygtige unge mennesker gerne vil arbejde kreativt under andre, fordi de ser det som en læreproces. Indtil videre er det kun lykkedes mig at finde to, der vil arbejde på de betingelser, og jeg kan se, at de får helt vildt meget ud af det, og jeg selv endnu mere.

Jeg synes, det er meget mærkeligt, at det er så svært at finde folk. Hvis jeg var ung, ville jeg synes, det var vildt spændende at få lov til at arbejde under sådan en som mig. Men måske det handler om, at jeg ikke er etableret nok som navn. Jeg prøver at lege Spielberg, før jeg *er* Spielberg – det er jo et problem.

Lad os snakke om dine egne film. Selv om de er vidt forskellige – nogle er henvendt til børn, andre til voksne, nogle er animationsfilm, andre realfilm – så er der vel en slags fællesnævner for dem: De er alle optaget af børn og barnets verden ...

– Ja, jeg tror, næsten alle mine historier indeholder dels et ubevidst arbejde med det religiøse dels noget med børn. Jeg ville ønske, jeg kunne give en helt klar og intellektuel forklaring på det, men det kan jeg ikke. Jeg har enormt meget intuition. Jeg bare handler uden rigtigt at kunne forklare det. Jeg kan sætte ord på alle mulige andre ting, men ikke lige dét. Det har sikkert noget at gøre med, at jeg i en eller anden forstand stadig selv er infantil. En meget stor del af mig er barn – og insisterer på at være det i min måde at opleve verden på. Jeg kan blive barnligt begejstret for ting, og jeg er barnlig, grænsende til det naive, når jeg finder på projekter.

Araki *(2003) og* Princess *virker stærkt inspireret af japansk anime ...*

– Faktisk er min japanske inspiration meget begrænset. Det er kun en teknisk platform. Jeg interesserede mig udelukkende for anime og manga, fordi jeg kunne bruge den tekniske platform. Men jeg interesserer mig for japansk kultur mere generelt og ikke mindst for, hvordan japanerne griber tingene an rent forretningsmæssigt, æstetisk og teknisk. Ligesom det er pornobranchen, der har udviklet internettet, er det for mig japanerne, koreanerne og Asien i øvrigt, der lige nu er filmens udviklere.

I både Araki *og* Princess *blander du animation og realfilmsekvenser. De rystede, håndholdte billeder i* Princess *kan næsten virke som en kommentar til Dogme. Er de det?*

– Nej. Alle synes, det er så unikt, at filmene blander animation og realfilm, men for mig er det udelukkende et spørgsmål om, at tegnefilm ikke kunne give den følelsesmæssige påvirkning af publikum, som jeg havde brug for. Der skulle nogle levende ansigter på med øjne, som kan fortælle en milliard ting. Det, som fungerer i *Princess*, er, at live action-sekvenserne giver de relativt enkle tegninger mere liv. Ubevidst lægger publikum flere nuancer i animationen, end der er.

Princess (2006).

Kunne hele historien have været fortalt i realfilm?

– Det tror jeg godt, den kunne, men så ville den dels have været helt ubærlig, dels ville den have haft svært ved at vise livets skønhed. I sådan en scene som den, der er på plakaten, hvor de to hovedpersoner sidder og kigger ud over en sø, efter at de lige har slået et menneske ihjel og haft et internt opgør, der er animationen helt fantastisk til meget præcist at lade dem sidde på en bænk, mens der svæver kirsebærblade rundt i luften. Et poetisk pust, som er meget meget sværere, og tit meget dyrere, at lave i virkeligheden. I animation er pauserne ekstremt vigtige.

Hvis det hele er animation, kan det blive fantastisk, men det kan også blive kedeligt. For så har jeg ikke et følelsesbillede at lægge det op til. Animation har jo det problem, at man har en vis distance til det, og det, som er ret fedt med *Princess*, det er, at vi nedbryder distancen mellem publikum og tegnefilmen. Hvis det hele havde været lavet som animation, ville man have kunnet holde filmen ud i armslængde. Og hvis det hele havde været lavet som realfilm, ville den have været for naiv. Så skulle den have været mere kompleks.

Hvor udspiller Princess *sig rent geografisk?*

– Alle steder. Med en kliché – men i den bedste forstand af ordet – er det en global film. Den kan foregå overalt. Vi har Assistens Kirkegård mellem Manhattans skyskrabere, japansk, dansk arkitektur osv. Alle baggrunde er konstrueret på grundlag af collage-agtige billeder fra en lang række byer i hele verden. Der er ganske vist ikke nogen afrikanske hytter, men hvis man ser godt efter, er der f.eks. nogle mellemøstinspirerede farver omkring Assistens Kirkegård, inspireret af imperialistiske franske gengivelser af Marokko.

Skyldes den globale dimension, at det er en universel historie, eller tænkte du også i et internationalt publikum?

– Det er fordi det er en universel historie.

Kim Bodnia i *Ekko* (2007). Foto: Bjørn Bertheussen.

Men så vidste jeg jo også godt, at en af fordelene ved tegnefilm er, at de uden videre kan oversættes til en masse forskellige sprog. Så hvis det fungerede, ville filmen være let at sælge – og det var den jo også. Den gjorde præcis det, den skulle. Det var helt efter bogen: Når jeg har en vision, tænker jeg den fra starten i forhold til en bestemt platform, så den kommer ud på den bedst mulige måde.

Nu er du jo uddannet som animationsinstruktør, så trods realfilmsekvenserne i Araki *og* Princess *må det alligevel have været lidt af et spring, da du kastede dig ud i at lave* Ekko *(2007). Hvor meget erfaring havde du i grunden med personinstruktion?*

– Der er ikke særlig stor forskel på at personinstruere stemmer til en tegnefilm og så at instruere skuespillere til en realfilm. Det handler om at skabe tryghed, så de mennesker, der spiller for dig, tror på den vision, du stiller op. Men jeg kan se, at jeg til *Ekko* manglede erfaring med praktisk 'lim', altså f.eks. gå-sekvenser fra det ene til det andet sted. Men det er der også mange andre instruktører, der ikke kan finde ud af.

Hvordan er dit forhold til dansk film og det nationale? Identificerer du dig med betegnelsen 'dansk filminstruktør'?

– Nej, overhovedet ikke mere. Dansk film er ligesom sejlet agterud. Jeg ved ikke, om man kan give politikerne skylden for det, men det seneste medieforlig skabte i hvert fald ikke en frugtbar grobund for at lave flere kunstneriske film i Danmark, fordi man dels lagde en langt større del af risi-

koen over på producenterne, dels gav tv-stationerne det afgørende ord i forhold til, om en film overhovedet skal laves eller ej. Så ligesom Dogme genopfandt filmsproget, tror jeg, det er tid til at gøre det igen, bare på en anden måde. Udfordringen er med de nye tekniske platforme at lave noget, der er supersmukt, men ikke koster nogen penge. Det er det, det handler om. Hvis man vil lave en kunstnerisk film, skal den kunne finansieres udelukkende af DFI.

Dansk film kritiseres jo også for at være blevet alt for populistisk ...

– Alt for populistisk, alt for mainstream, alt for pæn. Den er blevet alt det, som den ikke skulle være, og har nu overladt scenen til nordmændene og svenskerne. Jeg har lige set en ny svensk film, *Ping Pong Kingen* (Jens Jonsson 2008), som er helt fantastisk. Og Joachim Triers norske *Reprise* (2006) er simpelthen et mesterværk. Han har sikkert set Christoffer Boes film, men det, han har oveni, er en følelsesmæssig connection til publikum. Det paradoksale er, at det norske filminstitut og den svenske filmindustri har forsøgt at lure danskerne kunsten af, og derfor har de lavet strukturer, som danskerne nu er gået væk fra. Det er helt absurd.

Men jeg gider ikke være sådan en, der sidder og klager – et af formålene med Copenhagen Bombay er, at vi vil ud af det dér helvede med hele tiden at sidde og klage over, at der ikke er nogen penge. Det gider vi ikke bruge tid på. I stedet vil vi udnytte, at vi er så glade for børne- og ungdomsting, og derigennem generere nogle rettigheder, som vi kan tjene penge på og derved opnå en vis økonomisk selvstændighed. Målet er, at vi – i alt fald op til en vis grænse – selv skal kunne komme med pengene, hvis vi vil lave kunstnerisk eksperimenterende ting. Dér er vi overhovedet ikke endnu, men det kommer vi. Vi investerer meget bevidst i bestemte projekter – som f.eks. *Carsten & Gitte* (2008), hvor det var vigtigt for os at nå et vist kvalitetsniveau med et produkt, der ikke er så kommercielt som det meste børneunderholdning i dag.

Vi vælter os i børnekoncepter, og vi kan sælge alt. Lige om lidt går vi også internationalt ud med dem, og så begynder rettighederne at være mange penge værd ... håber vi i hvert fald. Men det skal nok lykkes. Tænk, hvis pandaerne bliver den første danske animationsserie, der rammer amerikansk tv. Det vil da være sjovt, både kunstnerisk og forretningsmæssigt. Vi slog måske for stort et brød op til at begynde med, men efter at vi har trimmet selskabet og skåret det ned til det halve, går det rigtig godt for Copenhagen Bombay.

Den måde, man har finanseret film på de sidste atten år, er slut. Vi unge og specielt de debuterende vil aldrig kunne opnå at arbejde med produktioner, der er fuldt finansieret fra starten. Der kommer ikke flere penge til dansk film. Det er slut.

Vi havde nogle virkelig dejlige år, men nu må vi finde en ny måde at gøre det på. Det er dét, der er udfordringen, men det er jo også det, der gør det spændende. Det bliver vores bidrag til, at dansk film kan rejse sig igen.

Spillefilm

2006 Princess
2007 Ekko
2008 Carsten og Gittes filmballade
2009 Æblet og ormen

Kortfilm

2002 Araki: The Killing of a Japanese Photographer (afgangsfilm fra Den Danske Filmskole)

Tv

2005 Wulffmorgenthaler
2008 Eat Shit and Die

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

"Jeg vil *lære* noget af at lave film!"

Annette K. Olesen

Af Mette Hjort

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

– Jeg arbejdede som bartender i Madrid, men jeg havnede i et miljø, hvor der var kunstnere. Så jeg opdagede pludselig, at man kunne leve af at være kunstner. Det havde jeg aldrig mødt før. Jeg kommer fra en ret klassisk middelklasse-baggrund i forstæderne. Da jeg vendte tilbage til Danmark, var Kanal 2, som var den første private tv-station i Danmark, lige startet. Og Kanal 2 havde ansat alle pionererne på det felt – visionære mennesker som Lotte Larzen og Camilla Miehe-Renard. Unge mennesker med energi; folk, der ville noget andet. Jeg vidste ikke rigtigt noget om, hvad der foregik i det miljø, men jeg var lige kommet tilbage fra Madrid og manglede et job. Igennem et vikarbureau kom

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

muligt for mig at lave min film.

Jørgen var utroligt generøs og gavmild, og meget lydhør over for de idéer og tanker, som jeg havde. Bl.a. foreslog han, at vi skulle se en del Godard-film sammen. Jeg havde set en eller to af Godards film og kunne godt lide dem, men jeg havde ligesom ikke hæftet mig ved stilen eller fortælleformen på den måde, ikke ud fra en analytisk vinkel. Så Jørgen bestilte alt, hvad der var af gamle Godard-film på filmmuseet, og så sad vi i museets store biograf, som var lige ved siden af filmskolen dengang, og så Godard-film i to dage, uafbrudt. Vi så næsten alt, hvad han havde lavet, og det var en fuldstændig fantastisk oplevelse. For mig var det som at komme ind i en slikbutik, også fordi Jørgen virkelig forstod mine idéer og tog dem alvorligt. Jørgen betød rigtig, rigtig meget for mig. Han gav mig også nogle helt konkrete råd, som jeg fulgte.

Hvad var det for nogle råd?

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

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

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

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

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

Torben Skjødt Jensen og jeg lavede på et tidspunkt et andet to-dages seminar om 'Den korte fortælling'. Jeg tror, vi endte med omkring 300 deltagere. Vi ville prøve at indsnævre, hvad en kort fortælling er, hvad dens struktur er. Det var skide sjovt, for vi gjorde det på alle mulige måder. Vi tog reklamefilm-instruktører ind. Og musikere og digtere – folk, der beskæftiger sig med den korte fortælling som en slags genre. Vi ville høre, hvordan de arbejdede, og hvordan de strukturerede deres materiale. Og så så vi også en hel masse kortfilm.

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

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

– Jeg har i virkeligheden ikke arbejdet sær-

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

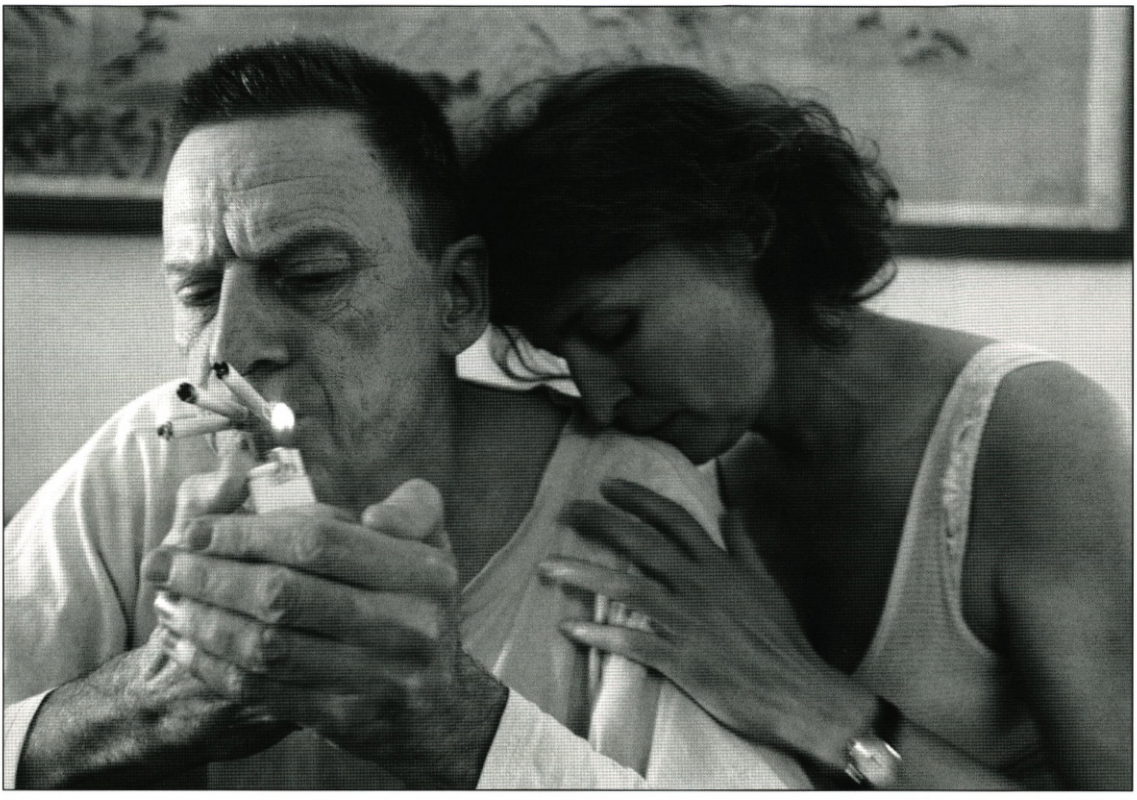
Jeg havde f.eks. lavet novellefilmen *Tifanfaya* (1997), hvor jeg havde arbejdet sammen med Jesper Christensen. Med undtagelse af min gode veninde Charlotte Sieling var det første gang, jeg havde mødt en skuespiller, som jeg ikke var bange for. Jeg havde det ret sjovt sammen med ham. Så da han ringede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

Maria Rich, Jannie Faurschou og Jesper havde været på et kursus oppe i Nordsjælland med Paul Clements [der har skrevet *The Improvised Play: The Work of Mike Leigh* (1983), red.], og Fupz var blevet hevet med ind i projektet, fordi han på det tidspunkt boede i samme hus som Jannie. Maria, Jannie, Jesper og Fupz havde så henvendt sig til Ib Tardini og spurgt, om de ikke kunne få lidt håndører til at udvikle en historie med udgangspunkt i nogle karakterer, som skuespillerne havde arbejdet med på Clements-kurset. Ibs svar var, at de først måtte finde en instruktør, for han opfattede instruktøren som ankermand for hele processen. Og Jesper ringede så til mig. De har sikkert haft en lang liste med navne og har formodentlig ringet til flere, der har sagt nej, inden de kontaktede mig. Da Jesper ringede, var jeg ved at søge ind på jordemoderskolen, fordi jeg var klar til at opgive alt det med film. Men da han begyndte at fortælle om den måde, de udviklede karaktererne på, lød det fuldstændig indlysende, at jeg skulle dét. De arbejdede samtidig med dokumentarisme og fiktion, og det interesserede mig rigtig meget. Så jeg tænkte, knald eller fald, lad mig være med i det her.

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

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

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



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

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

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

– *Små ulykker* startede som et sjovt, lidt hippie-agtigt projekt og endte med at blive en film, som vi alle sammen er rigtig stolte af. Den røg lige ind på filmfestivalen i Berlin og vandt en stor pris. Den oplevelse var fantastisk! Og hvis man har haft sådan en erfaring sammen med mennesker, som man ikke er blevet uvenner med undervejs, så er der ingen grund til ikke at fortsætte samarbejdet. Efter Berlin satte Ib, Fupz og jeg os ned og satte ord på, hvad det var, vi ville sammen. Vi fandt frem til en slags mantra, nemlig at vi ville *lære* noget af at lave film. Vi havde lært så meget af at lave *Små ulykker* og ville simpelthen fortsætte den proces. Det er sjovt at lave film, når man gør det på en måde, som giver mulighed for at udforske og undersøge såvel virkeligheden som selve håndværket.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

– I forhold til det med altid at ville lære noget ved at lave film, så drejede *1:1* sig om at se, om den måde, jeg havde arbejdet på med *Små ulykker* og *Forbrydelser*, også kunne bruges, hvis karaktererne blev spillet af ikke-professionelle. *1:1* var lidt som at sætte sig selv på glatis eller at gå planken ud. Vi havde et færdigt manuskript, men jeg gav ikke spillerne lov til at se det. I stedet udviklede jeg karaktererne lidt efter lidt sammen med dem. Vi koncentrerede os om nogle meget banale situationer som f.eks. at spise middag eller at komme hjem fra skole – ting, som lå tæt på deres liv. Men for at etablere en grænse mellem fiktionens verden og spillernes egne liv gav vi helt fra starten karaktererne andre navne. Da jeg følte, at de var kommet langt nok, begyndte vi at lave scener, men stadigvæk uden at spillerne fik hele manuskriptet. De improviserede på de situationer, de havde fået, og Fupz sad så og tog notater og reviderede manuskriptet, mens vi arbejdede. Den dér helt fantastiske samtale mellem Mohammed-Ali Bakier [Shadi], Subhi

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

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

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

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

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

Er Fupz også med i dine igangværende projekter?

– Fupz og jeg holder en pause, rent professionelt. Vi snakker meget og drikker kaffe, men jeg ved, at jeg nu skal videre med noget andet. Jeg har brug for at anbringe mig et sted, hvor jeg ikke har været før. Jeg har gang i et par projekter. Det ene er en filmatisering af en roman, hvilket er noget helt nyt for mig. Det andet er en historie, som foregår i 1972, altså en epokefilm, hvilket betyder, at jeg bevæger mig væk fra min sædvanlige interesse for det, der sker her og nu. Filmatiseringen er et samarbejde med den norske manuskriptforfatter Erlend Loe, som er uddannet på Den Danske Filmskole, men bor i Norge. Og epokefilmen er et samarbejde med både en dansk og en amerikansk manuskriptforfatter, Dorte W. Høgh og David Weber, og det er noget meget mere Syd Field-agtigt noget. Så jeg bevæger mig virkelig i nye retninger. Jeg kender efterhånden Fupz så godt, at det næsten er som at arbejde med ens ægtemand. Så snart Fupz kommer ind ad døren, ved jeg, om han er glad eller ked af det!

Spillefilm

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

Kort- og dokumentarfilm

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

Tv

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

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 Danmark. 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 *signet* – 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 sgu 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 sgu – 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 ubehjælpsomme 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 fest, 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 Suzuki-læderjakke 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 bikermanuskriptet. 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'. Kultfilmen ***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 benovet, mens alle københavnerne 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 udgået juletræ og skreg arabiske ordsprog. Det kunne næsten ikke være værre. Det var deprimerende – 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 'fabrikofile' 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 spørgsmålstegn 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 tilstrækkelig 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 endegyldigt 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 biografffilmen, 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 karakterne 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 rigtigt 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 rigtigt 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 pløjemarker – 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 trettenfjorten 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)

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 alvorsfuld 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 regelmæsigt 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 tryg 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 klippere, 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 psykologisk 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 instruktøreleverne 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 slås 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 fællesstue, 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 dogmeregel, 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 teknik-tungt.

Der sidder også mange kvinder i lederstillinger såvel i den danske filmbranche som på Det Danske Filminstitut – i hvert fald på mellemlederniveau. 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 Tusculanums Forlag, 2010.

Dar Salim i *Ma Salama Jamil* (2008, *Gå med fred Jamil*). Foto: Christian Geisnæs.

"Film skal se fede ud!"

Omar Shargawi

Af Eva Novrup Redvall

Du dukkede i 2008 op ud af det blå og gjorde din entré i dansk film med spillefilmen Gå med fred Jamil, *som bl.a. vandt hovedprisen ved filmfestivalen i Rotterdam. Hvad var din baggrund for at lave film?*

– Jeg har altid været interesseret i film. Det startede nok, da jeg var en fem-seks år, og min mor og far blev skilt. Min far havde købt en af de første videomaskiner, og mange weekender hos ham gik med at gå ned i den pakistanske videokiosk Al Capone på Sankt Hans Torv og leje en otteni videofilm. Min far, mine brødre og jeg kunne sidde hele weekenden og se Charles Bronson-, Bruce Lee- eller Clint Eastwood-film. Vi så filmene igen og igen, og min far tog os også altid med i biografen for at se Superman-film eller Bud Spencer og Terence Hill. Det var der, magien startede. Den magi, jeg følte dengang, når man satte sig ind i salen, og mørket faldt på, kan jeg

Omar Shargawi (f. 1974). Få i dansk film havde hørt om Omar Shargawi, da han i 2008 pludselig vandt såvel hovedprisen ved filmfestivalen i Rotterdam som de internationale filmkritikeres pris ved filmfestivalen i Göteborg for gangsterdramaet *Gå med fred Jamil*. Shargawi, der er selvlært instruktør, arbejdede inden sit filmarbejde som fotograf og skuespiller. *Gå med fred Jamil* voksede ud af en kortfilm, som han arbejdede på på Filmværkstedet, men fik mulighed for at opgradere til spillefilm, efter at han havde præsenteret en lovende trailer for Zentropa-producenten Peter Aalbæk i Cannes. Det rå storbydrama foregår i København, men udspiller sig stort set udelukkende på arabisk i indvandrermiljøer, som i princippet kunne være hvor som helst. Her er hverdagen præget af religionen og den gamle konflikt mellem sunni- og shia-muslimer. Historien kredser om Jamil (Dar Salim), der som lille så sin mor blive myrdet i Libanon og sammen med sin far flygtede til København. Da Jamil tilfældigt opdager, at hans mors morder befinder sig i København, beslutter han sig for at gøre regnskabet op. Dermed sætter han en kædereaktion af død og ulykke i gang, som undervejs bliver sat i kontrast til de tanker, som Koranen grundlæggende prædiker, bl.a. med det afsluttende citat: "Den, som dræber et menneske, for ham er det som at have dræbt hele menneskeheden." Shargawis film fik en god modtagelse i den danske presse, som bl.a. sammenlignede hans hårdtslående debut med Nicolas Winding Refns *Pusher* (1996).

Senest har Shargawi lavet den personlige dokumentarfilm *Fra Haifa til Nørrebro* (2009) om faderens bevægede gensyn med det Palæstina, han i sin tid forlod.

stadig opleve, når jeg går ind og ser film i dag. Den følelse har hængt ved, men det var ikke sådan, da jeg blev ældre, at jeg havde en drøm om at blive filminstruktør. Det handlede mere om at fortælle nogle historier.

Jeg har arbejdet som still-fotograf og haft roller som skuespiller, og når folk spørger, hvad jeg laver i dag, så har jeg stadig svært ved at sige, at jeg er filminstruktør. Jeg plejer at sige noget med, at jeg prøver at lave nogle film. Og det havde jeg prøvet at gøre i flere år, inden jeg lavede *Gå med fred Jamil*. Jeg havde søgte Filmværkstedet og Novellefilmfonden flere gange. Jeg søgte også en gang konsulentordningen og blev faktisk kaldt til et møde, men dukkede aldrig op. Jeg har nok altid haft meget travlt, og hvis folk ikke lige med det samme kunne se, hvor genialt noget var, så kunne det da bare være lige meget. Det var sådan noget ungdommeligt noget med, at alting skulle være her og nu – ellers var man allerede videre.

Overvejede du nogensinde at søge ind på filmskolen?

– Nej, for det kunne jeg heller ikke vente på. Jeg kunne ikke se mig selv gå der og lave en masse ting for andres skyld. Jeg havde ikke lyst til at bruge flere år på at løse opgaver. Jeg havde en masse, jeg selv ville fortælle, og jeg ville bare gerne i gang. Jeg havde det nok også sådan, at jeg skulle komme ind fra sidelinjen og smadre hele lortet!

Gå med fred Jamil *kom i høj grad ind fra sidelinjen i dansk film med en anderledes atmosfære og en dramatisk historie blandt arabere i København, indspillet overvejende på arabisk. Hvor kom den historie fra?*

– Jeg ville gerne fortælle en universel historie, og i det her tilfælde tog den udgangspunkt i den gamle konflikt mellem sunni- og shia-muslimer. I bund og grund handler historien om hævn og menneskelige egenskaber og følelser. Hovedpersonen kan

vælge mellem hævn og forsoning. Selv om det er arabere, som spiller med i filmen, så er det for mig at se ikke en historie, der kun handler om deres konflikt; deres konflikt blev udgangspunktet for en universel historie. Samtidig bygger historien på en undren over, hvordan mennesker kan tro på nogle smukke idéer, som religionen er baseret på, og så leve fuldstændig modsat. Så filmen startede med en søgen og nogle spørgsmål: Hvorfor lever og handler de, som de gør?

Spillefilmen voksede ud af en kortfilm, som du i 2003 fik støtte til fra Filmværkstedet. Hvordan forløb det vokseværk?

– Jeg søgte Filmværkstedet med en idé til en kortfilm og fik 10.000 kroner og noget udstyr. På Filmværkstedet var de på det tidspunkt ved at gå over til at skyde alt på video, men jeg havde en fast beslutning om, at jeg skulle skyde på 16mm. Jeg fotograferede stadigvæk på det tidspunkt, og jeg nægtede at skyde digitalt. Det skal være film. Det skal være analogt. Både som stills og som film. Jeg har aldrig brudt mig om det digitale look. Jeg aldrig været tilhænger af dogmefilm. Det kan godt være gode historier, men jeg har aldrig nydt det som en filmisk oplevelse.

Det var en kamp at få lov at filme på 16mm, men det lykkedes. Oprindelig skulle filmen kun have varet et kvarter, men vi skød en version på en halv time, fordi den udviklede sig, mens vi filmede. Undervejs fik vi flere penge fra Filmværkstedet, og vi fik også sponsoreret noget mere fra Kodak. Det gav problemer, at vi ville filme mere end planlagt, men vi fik presset folk. Og jeg tror også, at både min fotograf Aske [Foss] og jeg kom med en voldsom energi. Det var vel nærmest sådan, at folk ikke turde stoppe os, for vi ville bare det her.

Hvordan havde du fået kontakt med Aske Foss, som også filmede spillefilm-versionen? En del af udfordringen ved at lave film uden kontakt til etablerede kanaler som filmskolen er vel ofte, at man netop ikke har det store netværk eller tidligere samarbejder i forhold til dét at skaffe et hold ...

– Aske mødte jeg igennem én, som hjalp mig i de indledende faser med kortfilmen. Han havde arbejdet sammen med Aske på nogle reklamefilm, og Aske og jeg gik bare i spænd lige med det samme. Vi så på tingene på den samme måde og var inspireret af de samme ting. Da jeg gik fra mit første møde med ham, turde jeg næsten ikke tro på det: Man kunne ikke opfatte tingene så ens. Jeg havde kun dårlige erfaringer med at skulle arbejde sammen med folk i forbindelse med at skulle dele en vision. Det viste sig altid at være et luftkastel, men jeg havde jo ikke andre fotografer, og så begyndte Aske og jeg stille og roligt at arbejde på filmen sammen og udvikle den visuelt – og så har det jo så vist sig, at jeg har været heldig. Han havde lige så meget, han skulle bevise, som jeg havde. Han havde søgt ind på filmskolen i sin tid og var ikke kommet ind, og for ham blev filmen også hans barn. Så han og jeg bar projektet frem fra kortfilmen og så videre til spillefilmen.

Historien om, hvordan kortfilmen blev til en spillefilm, er ret enestående i dansk film. Du troppede simpelthen op i Cannes med en tre minutters trailer af materiale fra kortfilmen under armen og kuppede Peter Aalbæk fra Zentropa?!

– Sagen var, at jeg sad en uge før Cannes og prøvede at klippe kortfilmen færdig, men jeg var ikke tilfreds med den. Der var en masse fede scener, flotte billeder og godt skuespil, men jeg var ikke tilfreds med den

Hassan El Sayed i *Ma Salama Jamil* (2008, *Gå med fred Jamil*). Foto: Christian Geisnæs.

som film. Den fortalte ikke det, den skulle fortælle. Jeg sad i klipperummet og kunne godt tænke mig det der ekstra materiale: at skyde nogle scener om og skyde det ekstra til den spillefilm, som jeg undervejs var begyndt at drømme om, at det kunne blive til. En aften sad jeg så til en poker-aften, hvor en fyr sagde, "Hvorfor fanden tager du ikke til Cannes og viser den?" Da jeg vågnede næste dag, tænkte jeg, "Det gør jeg!" Jeg kontaktede klipperen, og på en uge fik vi lavet et tre minutters klip og fik colorgradet det og lavet lyd. Og så tog jeg med en kammerat ned og boede på et skodhotel tyve kilometer uden for Cannes. Det var noget med at banke døre ned og hoppe over hegnet alle mulige steder og smide dvd'en i nakken på alle folk, man kunne komme i nærheden af. Vi blev også dagligt inventar på den skandinaviske terrasse, og dér hev vi fat i Peter Aalbæk og spurgte, om han ikke havde tre minutter. Det havde han, og da han havde set traileren, sagde han bare, at det var helt fantastisk, og at den film skulle vi lave.

Man hører tit historier om producenter, som siger ja til en masse, men i sidste ende ikke rykker på så meget af det. Hvor hurtigt gik det, da han først havde tilkendegivet sin interesse?

– Der skete det, at der faktisk var stor interesse. Ikke kun fra ham. Pludselig stod der tre eller fire produktionsselskaber, som gerne ville lave filmen. Det var sådan noget med, at jeg blev ringet op flere gange og spurgt, om jeg havde taget en beslutning. En producer fra et andet selskab, som tidligere havde været afvisende, ville pludselig

danse, så jeg var i en privilegeret situation, hvor jeg kunne vælge. Man kunne jo se, at vi havde haft virkelig høje ambitioner med det. Traileren så professionel ud. Der var intet amatørmæssigt over den, så man skulle nærmest være idiot for ikke at fatte interesse for projektet. Det var eksotisk, de snakkede arabisk, og der var konflikten mellem sunni- og shia-muslimer. Det var ikke, fordi jeg spillede på den konflikt i forhold til, hvad der skete i Irak, for jeg skrev historien, længe før krigen brød ud, men der var aktuelt stof i historien.

Da jeg kom hjem fra Cannes, satte Peter mig op med en producer, men den producer lavede sin egen spillefilm ved siden af, som han selv skulle instruere. Jeg kunne mærke, at jeg ville have mere opmærksomhed. En dag så jeg Meta Louise Foldager i tv i forbindelse med et interview om, at hun skulle være Lars von Triers nye producer. Bagefter ringede jeg til Peter Aalbæk og sagde, at hende ville jeg også have. Han vidste ikke rigtigt, om det var en god idé, men jeg ringede alligevel til hende juleaften, og så aftalte vi at mødes nytårsdag. Efter det møde var jeg bare overbevist om, at hun skulle producere filmen. Det skulle være sådan en ung kvinde med ben i næsen.

Af de forskellige tilbud, hvorfor valgte du så at lave filmen sammen med Zentropa, og hvordan har det samarbejde fungeret?

– For mig er Zentropas styrke, at hvis du vil noget med din film internationalt, så er det dem, der kan hjælpe med det. Det kan andre måske også, men Zentropa har et apparat og en styrke der. Jeg vil gerne have, at mine film kommer ud og når rundt i verden. De skal ikke bare laves til danskere eller til Danmark, og der er Zentropa det bedste sted at være. På et mindre produktionsselskab kunne man måske få det lidt lettere i det daglige, men det ville sikkert ikke gavne filmen særlig meget. Det er bestemt ikke ubesværet at være på Zentropa, og man kan hurtigt forsvinde i mængden. Man skal hele tiden gøre opmærksom på sig selv og sit projekt, men det er ikke nødvendigvis altid negativt. Det gør jo, at man ikke ligger på den lade side og bliver magelig.

Hvordan var forløbet med at få støtte fra New Danish Screen? Var der også interesse fra Det Danske Filminstitut første færd?

– Jeg tror, det gjorde en stor forskel, at jeg pludselig ikke stod og skulle søge alene. Jeg søgte New Danish Screen med Zentropa bag mig. Det gjorde også, at der var nogen til at køre showet lidt mere for én. Det var ikke lige så katastrofalt, hvis man ikke fik lagt fem millioner på bordet dagen efter. Jeg var faktisk stadigvæk på det der med, at tingene bare skulle ske, men det var nemmere at vente, når man havde dem med sig. Og det var nok også en fordel, at Vinca Wiedemann fra New Danish Screen på det tidspunkt vidste, hvem jeg var. Hende havde jeg også mødt i Cannes. Uden at snakke om projektet, men bare det der med at møde hende betød noget. På den måde var det guld værd at tage derned. For hvis jeg havde prøvet at få fat i Peter Aalbæk herhjemme, så var jeg aldrig kommet igennem.

Hvordan var responsen på projektet fra de folk, som læste manuskriptet undervejs? Hvordan forholdt folk sig f.eks. til, at du ville lave en dansk film, hvor folk overvejende taler arabisk?

– Jeg stod i en situation, som egentlig var ret unik, for folk jeg mødte – både dem,

der skulle bedømme projektet og senere være med – fortalte, at de ikke rigtigt vidste, hvad de skulle sige. De kunne se, at projektet havde en kvalitet, men de kunne ikke rigtigt sige, om jeg skulle gøre sådan eller sådan, for jeg kom med noget, de aldrig havde set før. Man kan i princippet sige, at jeg kunne bilde dem hvad som helst ind. Jeg kom med noget på arabisk og kunne bilde dem hvad som helst ind om islam eller arabere eller sproget i miljøet. På den måde oplever jeg ikke, at jeg mødte så meget modstand, da tingene først kom ind. Det betyder ikke, at det ikke var en lang proces uden en masse problemer, men folk satte ikke spørgsmålstegn ved hverken den konflikt eller det miljø, jeg prøvede at beskrive. De kendte ikke noget til det selv, så hvad skulle de sige? Det var en fordel, men det kan jo også være farligt. Man ser jo desværre mange eksempler på, at der bliver lavet ting om islam eller religion eller arabere, hvor folk ikke aner, hvad de snakker om. De har fået lov, og folk har bare klappet i deres små hænder, fordi de ikke har kunnet finde ud af at stille krav til det. På den måde syntes jeg, jeg stod med et kæmpe ansvar, for jeg havde ikke lyst til at gøre mit bagland en bjørnetjeneste.

Hvilke tanker gjorde du dig om det ansvar? Din film tegner jo langtfra det politisk korrekte portræt af miljøet, men snarere et dramatisk billede af en parallel virkelighed i Danmark præget af kriminalitet, historisk strid og religionskonflikter ...

– Pludselig havde jeg muligheden, og så gik det fra en kæmpe lyst til bare at lave det til, at jeg pludselig var lidt svedig, fordi det emne, jeg havde taget fat i, var sprængfarligt. Det var selvfølgelig en historie, jeg bare ville fortælle, men udfordringen var at få den fortalt rigtigt. Jeg følte, jeg stod med et stort ansvar, for jeg havde ikke lyst til at puste til ilden eller udlevere folk, som allerede er hængt nok ud i forvejen. Jeg skulle også gerne kunne se min egen familie i øjnene og gå på gaden bagefter! Så der var mange ting lige pludselig, men der skete jo så det, at jeg blev introduceret for Mogens Rukov, som jeg ikke kendte i forvejen.

Mogens Rukov har som lærer på filmskolens manuskriptuddannelse naturligt nok samarbejdet med en række tidligere elever fra skolen. Hvordan fandt I sammen?

– Jeg mødte Mogens gennem Aske. Hans kone er Mogens Rukovs personlige assistent, og hun foreslog, at vi skulle mødes. Når jeg fortalte folk, at jeg skulle mødes med Mogens, var der meget blandede reaktioner. Nogle syntes, det var rigtig spændende. Andre sagde, at han var anti-araber og hadede muslimer, og "du må endelig ikke mødes med ham, han kommer til at ødelægge din film." Sådan havde jeg det slet ikke med ham. Fra starten var der en meget fin sympati imellem os, og det udviklede sig også til et venskab. Det var måske også en fordel, at jeg ikke gik ind og tænkte, "Uha, det er Mogens Rukov, og alt, hvad han siger, er en åbenbaring." Jeg havde jo tænkt, at jeg skulle skrive historien alene, men jeg fandt ud af, at manden er intelligent, og når han har sine lyseste momenter, så er det virkelig noget, man kan bruge til noget. Mogens var faktisk mange gange den, som hjalp mig med at holde fast, og han insisterede på, at jeg skulle fortælle en historie om mennesker. Jeg tænkte jo ikke på fordomme. Jeg var skide ligeglad med fordomme. Jeg gad ikke tænke på, at nu skulle jeg gå og passe på. Jeg ville bare gerne fortælle det så eksplosivt og åbent og ærligt, som det var. Mogens var god til at holde mig fast i, at det var film, vi lavede,

og at jeg blev nødt til at tænke på, at lige meget hvor meget voldsomhed, jeg skulle vise i filmen, så skulle jeg holde fast i, at det drejede sig om mennesker. Mogens vil også være involveret på samme måde i den næste film, jeg laver. Jeg skriver og sender scener til ham, og så snakker vi om det – og så skriver jeg igen ...

Hvis man ikke på forhånd vidste, at Gå med fred Jamil *var dansk og forstod de få replikvekslinger på dansk, kunne historien i virkeligheden udspille sig hvor som helst. Flere udenlandske anmeldere har påpeget, at man længe kan tro, at historien foregår i Mellemøsten. Var det vigtigt for dig at lave en film, som ikke havde en tydelig geografisk forankring i Danmark?*

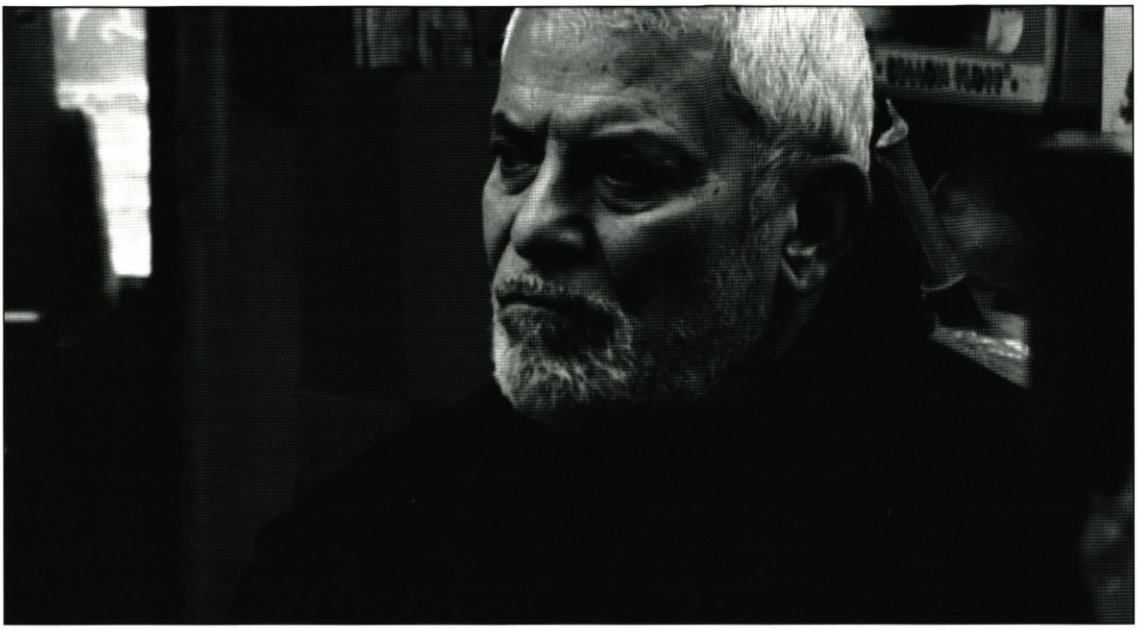
– Ja, det var det. Jeg bor i Danmark, og jeg laver filmen i Danmark, og det er udgangspunktet. Men historien kunne have udspillet sig hvor som helst. Det er en af årsagerne til, at Danmark visuelt bliver skåret fra. Jeg prøver ikke at skjule, at det er Danmark, for de taler også dansk en gang imellem, men det bliver lige så meget en fornemmelse af det miljø, de lever i, hvordan de anskuer verden, hvordan de der små lukkede samfund ser ud. Jeg tror, de miljøer har mange lighedspunkter for rigtig mange mennesker, som kommer med en anden etnisk baggrund og flytter til en ny by i Europa. For dem er det jo sådan nogle små lukkede samfund.

Men jeg har da taget mig nogle friheder i forhold til at skildre miljøerne. For mig skal film se fede ud. Det skal være film. Det skal forføre. Først og fremmest skal jeg forføre mig selv. Det er grunden til, at det tøj, de har på i filmen, f.eks. er ret urealistisk i forhold til, hvordan den generation i virkeligheden går klædt. Jeg ændrede deres tøj, fordi jeg ville have et særligt stilistisk billede, som passede til det samlede udtryk og den visuelle stil. Mange ting i filmen er der kun for filmens skyld, men man vælger forhåbentlig at acceptere det i den sammenhæng. For folk går simpelthen for grimt klædt i Danmark til, at jeg gider skildre det på film. Jeg kunne bedre bruge virkeligheden, hvis jeg boede i Italien. I Danmark har folk simpelthen for dårlig stil til, at det ser godt ud på film.

Filmen får en høj grad af autenticitet fra de mange ukendte skuespillere, som virker hjemmevante i miljøerne og lader til at vide, hvad de snakker om, når de diskuterer, hvorfor de ikke vil spise en medisterpølse, eller hvordan man skal opføre sig i en moské. Hvor fandt du de mange nye ansigter til filmen?

– Jeg kendte mange af dem, der spiller, i forvejen. Flere var personlige venner, og så var der min far, og min datter havde også en lille rolle. Dar Salim, der spiller hovedrollen, lærte jeg at kende igennem kortfilmen, og det samme gælder flere af de andre spillere. Det var meget noget med nogen, der kendte nogen. Folk i det arabiske miljø kender hinanden på kryds og tværs, så hvis jeg ikke lige kendte nogen, så kendte min far ham og havde passet ham, da han var lille. Men der blev brugt lang tid på casting, og det var ikke noget med, at nogen skulle have en rolle, fordi jeg kendte dem.

De mennesker, der har været med, har været superprofessionelle på den måde, at de levede sig meget ind i deres roller og også var castet efter at have en side, som passede til deres karakter. Der blev stillet høje krav, for det var en næsten urimeligt koncentreret proces. Men vi havde valgt de rigtige folk, for de tog det virkelig seriøst. Plus at de folk, som spillede med,



Munir Shargawi i *Fra Haifa til Nørrebro* (2010). Foto: Aske Alexander Foss.

ikke sagde ja, fordi de drømte om at blive skuespillere. Mange af dem skulle virkelig gøre op med sig selv, om de kunne stå inde for filmen, fordi det var et voldsomt emne. De skulle kunne stå inde for det bagefter. Så det var folk, som virkelig havde gjort op med sig selv, at de kunne spille den her rolle, og ikke bare folk, der lalleglade kom ind og troede, at de skulle være skuespillere. Det var også med til at gøre, at det hele blev taget meget seriøst, for vi vidste alle sammen godt, at det ikke var en komedie, vi lavede, og vi var også inde i det ene uheld efter andet. Jeg vil sige, at de rigtige uheld kom først, da vi begyndte at optage. Det var ét stort kaos og krig.

Hvorfor det?

– Alt gik galt. Alt. Jeg tror også, at meget af det 'danske' filmhold bag kameraet tit og ofte havde svært ved at følge med, fordi det var så fremmed og anderledes for dem. Derfor kunne det være svært at involvere dem 100 procent. Det er en historie, som de ikke rigtigt kender til, og der blev talt arabisk. Jeg tror, de tit havde svært ved at forholde sig til det, og der var ikke tid til hver dag at stå og bruge en halv time på at sætte hele holdet ind i den enkelte scene. Det var både Askes og min indstilling, at folk måtte følge med. Hvis de faldt af i farten, så måtte vi selv samle op. Jeg tror, at Meta, min producer, som var en kæmpe støtte, somme tider havde det svært med, at vi arbejdede på den måde. Men sådan havde vi lavet kortfilmen, og måske bliver der bare konflikter, når man fortæller en historie om konflikter.

Du har selv haft mindre roller som skuespiller, inden du begyndte at instruere. Kunne du bruge den erfaring til noget?

– Mine oplevelser på forskellige sets har

mest givet mig en opfattelse af, hvordan jeg ikke vil gøre tingene. Jeg har f.eks. aldrig kunnet forstå, at instruktøren stod en halv kilometer fra skuespillerne og kiggede på en monitor. Når jeg selv filmer, må Aske flere gange råbe, at nu er jeg igen inde i framen. Jeg skal bare være så tæt på som muligt. Men en af de ting, jeg lærte af kortfilmen, hvor jeg også arbejdede med meget tætte billeder, var, at jeg skal huske kameraet. På kortfilmen glemte jeg det fuldstændig.

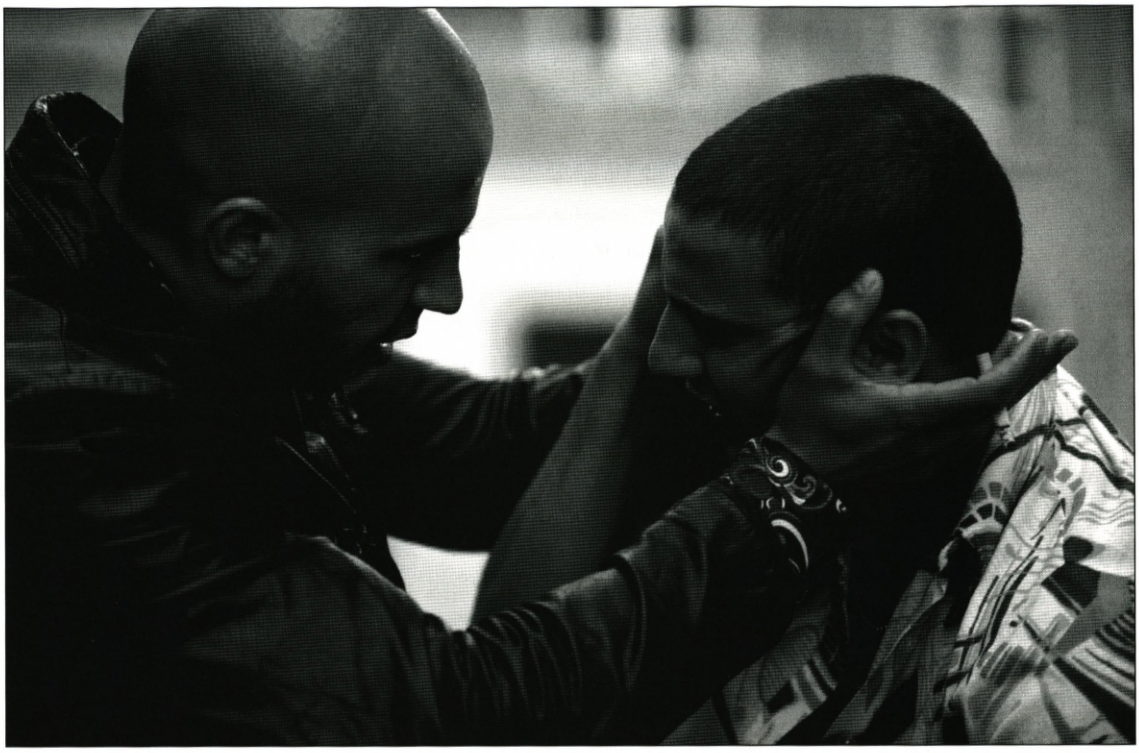
Der har været tre klippere på filmen, bl.a. den erfarne Anders Refn, som også selv har arbejdet som instruktør. Var det svært at få materialet til at samle sig?

– Ja. Vi startede med to klippere, Per Sandholt og Henrik Thiesen, mens vi filmede, for vi prøvede at få filmen med til Berlin. Men det viste sig hurtigt at være helt urealistisk, for jeg var nødt til at være med i klipperummet. Selv om der var simultantolkespor på det hele, var det for svært for dem at klippe i materialet. Så vi kom først for alvor i gang med at klippe, da optagelserne var færdige. Vi fik klippet en masse gode scener, men der var ikke den historie, jeg ville have. Vi havde et sammenklip på næsten fire timers film, men hvor var historien? Jeg vidste, at den var der; diamanten var derinde, vi skulle bare finde den frem. Men du kan ikke bruge to år på at lede efter den, og derfor kom Anders Refn på. Jeg kendte ham ikke i forvejen, men jeg havde et billede af, at den klipper, som skulle ind over, skulle være en ældre mand med begge ben på jorden. En, som var dygtig, havde autoritet og kunne sætte mig på plads. Anders kom ud, og vi så et gennemklip sammen. Bagefter sagde han til mig, "Det må jeg sige, Omar, du snakker virkelig godt dansk." Og så sagde jeg, "Ja, jeg er halvt dansker, min mor er dansk, og jeg er født og opvokset her." "Ja, men alligevel," sagde han. Og så tog vi den derfra!

Det var helt fantastisk at have ham på. Han blev for klipningen, hvad Mogens havde været for manuskriptet. Jeg havde brug for én, som jeg virkelig respekterede, og som kunne sige mig imod og give mig modspil. Det fandt jeg i Anders. Sammen synes jeg, at vi på rimeligt kort tid nåede frem til kernen, og han skal også være med til at klippe min næste film. Nu, hvor man kender processen, gælder det om at tage alt det, der fungerede, med til næste runde. Så på den dokumentarfilm, jeg laver nu, starter Per og jeg med at klippe, og så kommer Anders med lægetasken!

Hvordan har det været for første gang at opleve, hvordan produktionsrealiteterne sætter nogle begrænsninger for, hvad der kan lade sig gøre i filmen?

– Det var min første film, og jeg kunne ikke altid forstå, at tingene skulle holdes inden for et budget og de her faste rammer. Jeg havde det sådan: Alt kan lade sig gøre! Der skal bare arbejdes på det. Jeg tror måske stadig, jeg har problemer med at sætte mig ind i den del af det. Jeg kan ikke overskue det med budgetter, at der er penge til dit og ikke til dat. Det bliver jeg sikkert bedre til om nogen tid, men jeg har egentlig ikke lyst til at involvere mig i det, og det kan godt være, at det gør producere sure. Jeg tror bare, at det stjæler mit fokus fra det centrale. Så begynder jeg at tænke historien i, hvad der kan lade sig gøre, og hvad der ikke kan lade sig gøre, og at tænke på publikum og penge og budgetter. Du bliver nødt til at holde fast i din historie. Nogle gange føler man nærmest, at man er ved at gøre sig uvenner med hele verden bare for at få en lille ting igennem, men man er



Dar Salim og Fouad Ghazali i *Ma Salama Jamil* (2008, *Gå med fred Jamil*). Foto: Christian Geisnæs.

nødt til at holde fast.

Gå med fred Jamil *vandt hovedprisen i Rotterdam og har været på mange andre filmfestivaler. Hvilken rolle spiller festivalerne efter din mening for en film som din?*

– Festivalerne er utroligt vigtige for, at filmen når ud og bliver set internationalt. Men på det personlige plan må jeg sige, at festivalerne får det værste op i én. Når man står midt i det hele og er nomineret og måske kan vinde, så begynder man at *ville* vinde den her pris. Men det er for fanden ikke derfor, man har lavet filmen. Når man er nomineret og ikke vinder, bliver man ærgerlig, og pludselig bliver alt skåret ned til at handle om en pris. Jeg har lært meget af det sidste år. Jeg har rejst alt for meget rundt på festivaler. Jeg skulle kun have taget et par stykker, for pludselig står man jo der og siger de samme ting, som man har sagt mange gange før. Man tager sig i, at ordene bliver tomme og meningsløse, og alt det, som var udgangspunktet med at komme ind fra siden og smadre normaliteten og alle de satte ... pludselig er man selv en del af dét, som man prøvede at gøre oprør imod. Selvfølgelig er jeg glad for de priser, jeg har fået, men næste gang vil jeg gøre mit bedste for at fokusere mindre på dem og holde mig væk. For det er ikke derfor, man laver en film. Det handler om at have noget på hjerte og et budskab, ikke om at vinde en pris eller ej. Så kan man hurtigt blive fortabt.

Hvordan har du oplevet folks reaktioner på filmen rundt omkring på festivaler. Reagerer folk ens?

– Rimeligt ens. Budskabet går som regel klart igennem. På den måde føler jeg, at filmen er en succes, for folk har forstået den, som jeg har ønsket, at de skulle forstå den. Jeg havde en episode på filmfestivalen i Cairo, hvor journalisterne ved pressekonferencen gik fuldstændig amok og mente, at filmen var en del af den danske konspiration med Muhammed-tegningerne, og jeg ved ikke hvad. Der blev slagsmål ude foran biografen, hvor de unge studerende, som elskede filmen, forsvarede den og kom op at slås med journalisterne, som hadede den. Det endte med et kæmpe slagsmål, som politiet måtte stoppe, og vi blev eskorteret væk derfra. For mig at se handler det om, at journalisterne dernede repræsenterer et diktatur, som er samme type mennesker som Dansk Folkeparti herhjemme – hvor alt det, der kommer udefra, får skylden for det, der ikke fungerer i Danmark. Man kan kun forvente den slags reaktion på filmen fra de mennesker, men man kan sige, at den menige egypter generelt tog imod filmen på samme positive måde, som jeg har oplevet i resten af verden.

A propos Muhammed-tegningerne, så læste jeg en anmeldelse af filmen fra Rotterdam, hvor Gå med fred Jamil *blev kritiseret for slet ikke at forholde sig til Muhammed-tegningerne ... Hvad mener du om det?*

– Det læste jeg også. Men for det første begyndte jeg at skrive historien længe inden Muhammed-krisen. For det andet synes jeg grundlæggende, at det er racistisk, når folk kritiserer min film for ikke at snakke integration eller nævne Muhammed-krisen. For mig er det den ultimative fordomsfulde racisme, at fordi man laver en film med nogle arabere, så skal de snakke

Fra Haifa til Nørrebro (2010). Arkivfoto.

om Muhammed-krisen, og det skal være på en bestemt måde. Der var også nogle danske anmeldere, som brugte halvdelen af deres anmeldelse på, hvordan jeg burde have lavet filmen for ikke at puste til ilden. De anmeldere kan vel heller ikke synes om *Godfather* (Francis Ford Coppola 1972), for det er jo også en mega-racistisk film over for italienerne. Jeg kan kun ryste på hovedet af fortalerne for, at nu skal de rigtigt beskytte den lille indvandrer, som ikke kan klare sig selv og ikke kan snakke selv og skal puttes i en eller anden kasse. De mennesker kan du kun gøre glade, hvis du laver en pæn film om en velintegreret pakistansk familie, hvor faderen stemmer socialdemokratisk, og datteren læser til tandlæge – og hvem fanden gider se sådan en film? Men man må se sådan på det, at hvis man ikke provokerer og bringer nogle menneskers sind i kog, så har man lavet en lortefilm.

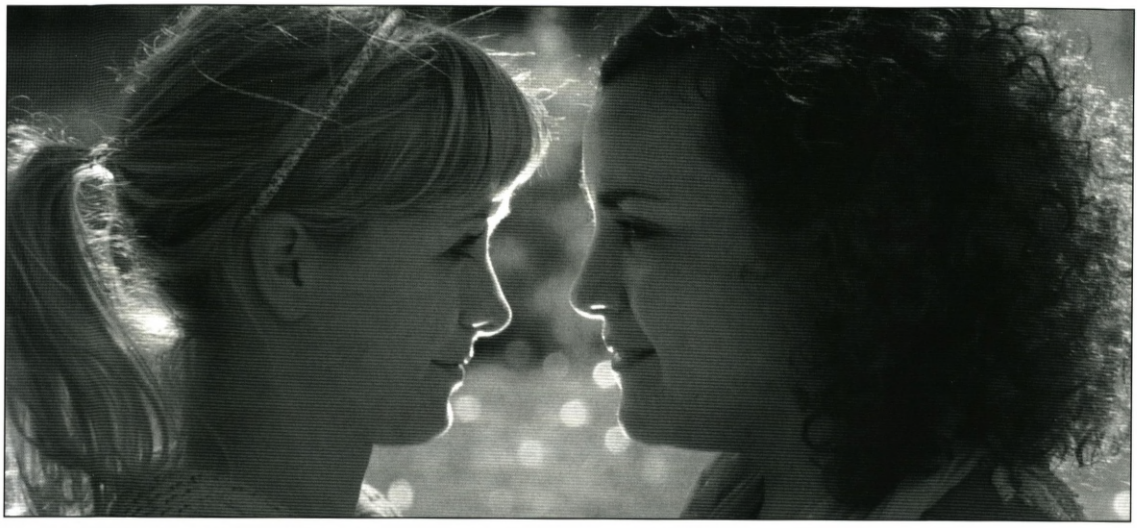
Har du indtryk af, at der er instruktører med anden etnisk baggrund end dansk, som har svært ved at komme igennem med de historier, som de vil fortælle?

– Der er flere, der ligesom jeg har en anden baggrund end rent dansk, men der er ikke sådan et etableret undergrundsmiljø af folk med en anden baggrund. Det kunne man næsten ønske sig. Ikke fordi det skulle være et oprør, men det ville styrke de mennesker, som prøver at komme med de anderledes historier, som man ikke er vant til herhjemme eller i Europa. Det kunne jeg godt ønske mig mere af. I dag er det meget sporadisk, at der kommer folk med en anden baggrund end dansk og laver noget, men der er jo masser af talent derude. Man skal ikke organisere sig, bare fordi man har brun hud, men man lærer jo folk at kende, og vi møder hinanden en gang imellem. Og om vi vil det eller ej, så har vi et eller andet fælles udgangspunkt på trods af, at jeg er meget imod at skulle sættes i en eller anden bås som indvandrerinstruktør. Jeg er dansk.

Men det er helt sikkert, at der er behov for, at folk med en anden hudfarve bliver taget seriøst i dansk film, for det gør de ikke nu. Når du ser danske film, har udlændinge altid en eller anden funktion. De er der ikke bare som karakterer, der skal drive historien frem. De har en funktion som udlænding, som perker, som terrorist, som velintegreret – i stedet for at være med på lige fod med de danske skuespillere. Ikke mindst derfor kunne man ønske, at nogle andre stemmer kom til, og at der var en lidt mere fælles platform. Ikke fordi vi skal lave tingene sammen, men måske bare for at diskutere tingene. Hvad gør vi for at ændre på det her stereotype billede af Danmark, som er fuldstændig middelalder på det punkt. Der er vi lysår efter resten af Europa – ikke mindst svenskerne – USA og alle mulige andre.

Spillefilm
2008 Gå med fred Jamil/Ma Salama Jamil

Dokumentarfilm
2010 Fra Haifa til Nørrebro



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 Perbrandt. *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 tag-selv-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 kuet 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 sindssyge, 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 fortaler 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 auteurtanken, 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 billige 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 premiereaftenen 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.

Den renhed, du snakker om, må siges at 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,

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 klemt 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 unødig 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

Mikael Birkkjær og Sofie Gråbøl i *Lad de små børn* (2004). Foto: Erik Aavatsmark.

"Den smerte, der ligger i mine film, kommer fra mig selv"

Paprika Steen

Af Mette Hjort

Man har somme tider på fornemmelsen, at folk, som har besluttet sig for at koncentrere sig om at være instruktører, ikke er specielt begejstrede for skuespillere, der tager springet til instruktion. Hvordan reagerede de instruktører, som du kender godt, da du besluttede dig for også at instruere film?

– Der var meget delte meninger om det. Nogle syntes, det var meget naturligt, at jeg ville instruere mine egne film. Thomas Vinterberg sagde, "Selvfølgelig skal du instruere din egen film." Men jeg må indrømme, at jeg har været *så* genert over at skulle fortælle mine instruktørvenner om mine planer om at instruere. Jeg har på

mange måder syntes, at det var pinligt, at jeg ville være instruktør. Det er vel, fordi jeg respekterer dem så vildt meget. Men jeg synes, det er forkert at tro, at der ikke er ressourcer nok, og at skuespillere, som også vil instruere, tager ressourcer fra folk, som kun vil instruere film. Hvis du har et godt manuskript og er et tilpas interessant menneske, så får du lov til at lave din film. Sådan er det i Danmark. Og du kommer ikke til at vente mere end to år på at få grønt lys, med mindre du er meget ny eller et helt ukendt navn i miljøet.

Hvad fik dig til at tage springet?

– Der var flere – bl.a. Thomas Heinesen fra Nordisk Film – som i årevis havde opfordret mig til at instruere. Da jeg vandt de der priser i 2003 – såvel Bodil som Robert for både bedste kvindelige hovedrolle og bedste kvindelige birolle, i hhv. *Okay* (Jesper W. Nielsen 2002) og *Elsker dig for evigt* (Susanne Bier 2002) – tænkte jeg, "OK, hvad nu?" Priser er både en forbandelse og en gave. Priserne betød en del bevågenhed, men jeg følte også, at jeg ramte et loft. Så det forekom oplagt at kontakte Thomas på det tidspunkt. Jeg har kendt ham, siden jeg var seksten. Ikke virkelig godt, men vi har været i hinandens omgangskreds. Jeg vidste, at han havde en masse erfaring, og at han ville være en rigtig god producent til min første film.

Jeg forstår, at det ikke var let at få finansieringen på plads til Lad de små børn *(2004)...*

– Ja og nej. Vinca Wiedemann, som var den første konsulent, jeg talte med, følte, at jeg først skulle lære instruktionsarbejdet ved at lave nogle reklamefilm og sådan noget. Jeg insisterede på, at det virkelig ikke var nødvendigt, når jeg nu havde så meget erfaring fra mit arbejde foran kameraet. Og da vi ikke kunne blive enige på det punkt, gik jeg til den anden konsulent ved Det Danske Filminstitut, Morten Grunwald. Jeg synes nu, at jeg fik ret. *Lad de små børn* blev ikke en publikumssucces som dem, Bier kan levere, men den handler jo også om nogle rigtig tunge emner. *Berlingske Tidende*, *Jyllands-Posten* og *B.T.* gav *Lad de små børn* fem stjerner, hvorimod *Politiken* og *Ekstra Bladet* gav den tre. Jeg tror, filmens modtagelse viser, at jeg befandt mig et sted, hvor folk omkring mig ikke vidste, om det var et seriøst valg eller bare held. Men jeg synes nu alligevel, det er sjovt, at anmelderne ikke kunne enes. De er heller ikke enige om de film, jeg elsker.

Manuskriptet til Lad de små børn *er skrevet af en af Danmarks mest produktive manuskriptforfattere, Kim Fupz Aakeson. Hvordan opstod samarbejdet med Fupz?*

– Jeg lærte ham ret godt at kende igennem læseprøverne til *Okay* og spurgte ham, om han havde lyst til, at vi lavede en film sammen på et tidspunkt. Jeg gjorde det helt klart for ham, at jeg ville lave en mørk film, med alt det mørke, som jeg synes, jeg selv har – ikke en film i den lettere genre. Så han sendte mig en synops på cirka halvanden side, og det var i store træk *Lad de små børn*-historien. Jeg sagde med det samme, "Det er præcis den film, jeg gerne vil lave." Den skulle handle om at miste og om angsten for at miste, og den skulle ramme publikum lige dér, hvor angsten for at miste er størst. Det at miste kan være så mange ting: mistede muligheder, mistede mål, mistet overblik, mistet perspektiv. Vi snakkede så om forskellige ting i historien i løbet af et års tid, mens Fupz udviklede manuskriptet. Noget af det, der

Paprika Steen (f. 1964). Uddannet som skuespiller fra Skuespillerskolen ved Odense Teater, 1992. Som skuespiller var hun oprindelig tæt forbundet med satire og komik, ikke mindst som medlem af gruppen Lex & Klatten, der desuden bestod af Martin Brygmann, Peter Frödin og Hella Joof. Steen har medvirket i teaterstykker på Dr. Dantes Aveny og Det Kongelige Teater.

Som filmskuespiller vandt hun international anerkendelse for sin rolle som Helene i den første dogmefilm, Thomas Vinterbergs *Festen* (1998), og hun havde også mindre roller i to af de andre dogmebrødres film, Lars von Triers Idioterne (1998) og Søren Kragh-Jacobsens *Mifunes sidste sang* (1999). Steens præstation som den forsmåede, men handlekraftige hustru i Susanne Biers dogmefilm, *Elsker dig for evigt* (2002), indbragte hende i 2003 både en Robert og en Bodil for bedste kvindelige birolle, og samme år modtog hun tillige såvel en Robert som en Bodil for bedste hovedrolle for sin tolkning af den kontrollerende socialrådgiver Nete i Jesper W. Nielsens *Okay* (2002). I 2007 var hun vikar fra en fremmed planet i Ole Bornedals *Vikaren*. Steens status som en af Skandinaviens dygtigste skuespillere blev endnu en gang understreget med hendes fortolkning af rollen som den alkoholiserede skuespiller Thea Barfoed i Martin Zandvliets prisbelønnede *Applaus* (2009).

Steen har indtil videre instrueret to spillefilm. *Lad de små børn* (2004) er et barsk drama om et par, som har mistet deres datter i en bilulykke forårsaget af en beruset bilist. I *Til døden os skiller* (2007) fører Steen humor og meget store følelser sammen i en historie om en mand, som bliver slået af sin kone.

Paprika Steen er datter af jazzmusikeren Niels Jørgen Steen og den amerikansk fødte skuespiller Avi Sagild. Hun bor sammen med produceren Mikael Rieks, hvis selskab, Koncern Film, producerede *Applaus*. Hendes søn, Otto Leonardo Steen Rieks, har en rolle som en af Theas sønner i *Applaus*.

er i manuskriptet, er mit, men det meste er hans. Jeg syntes, hans manuskript var så formfuldendt, at der ikke var nogen grund til at insistere på en masse ændringer. Men Fupz researcher rigtig meget som en del af sin manuskriptskrivningsproces, så der er tit en del faktastof i hans manuskripter, og det keder mig helt vildt – hvilket får ham til at grine. Men vi endte med at fjerne noget af det. I løbet af manuskriptskrivningsprocessen bidrog jeg også med nogle af de intuitioner, jeg har som skuespiller. Gode skuespillere bruger ikke så mange ord, med mindre det er meningen, at de skal snakke rigtig meget. Så mit bidrag bestod meget i at fjerne ting.

Dine bemærkninger om research er interessante. Der er for tiden mange danske instruktører, der anser research for at være en vigtig del af filmproduktionsprocessen ...

– Jeg er stik modsat. Jeg ser mig selv som – insisterer på at være – en kunstner, som fortolker. Som en maler, der fortolker en solopgang eller døden. Jeg leder efter noget abstrakt, som man ikke kan nå frem til igennem en masse research. Med mindre det drejer sig om tekniske ting eller sådan noget. Jeg vægter, hvordan jeg oplever stoffet, for det er mig, der fortæller det. Det, jeg skal som instruktør, det er at udtrykke, hvordan jeg fortolker tingene. Jeg synes, at research let kan dræbe et projekt, så det bliver noget, der burde ses på tv og ikke i en biograf. Jeg mener ikke, at det er vigtigt at gå ud og finde folk, der kan hjælpe dig med at opleve den smerte, du gerne vil beskrive i din film. Den smerte, der ligger i mine film, den kommer fra mig selv. Jeg tror, at man skaber en stor distance mellem sig selv og ens kunst, hvis man lægger vægt på information og fakta.

Laura Christensen og Sofie Gråbøl i *Lad de små børn* (2004). Foto: Erik Aavatsmark.

Hvilke overvejelser gjorde du dig i forbindelse med dit valg af fotograf og klipper, da du sammensatte holdet til Lad de små børn?

– Jeg kendte Erik Zappon, fotografen, fra min rolle som Nete i *Okay*. Faktisk kender jeg ham helt tilbage fra gamle, gamle dage, og jeg har altid beundret ham meget. Han er meget rolig, og hans måde at sætte lys på er fantastisk. Vi arbejdede rigtig godt sammen som skuespiller og fotograf. Men da vi så kom til optagelserne til *Lad de små børn*, var vi ret uenige. Jeg ville have et stille kamera på dolly, og han ville have Steadicam. Til sidst havde vi en af de dér forløsende samtaler, hvor man skændes lidt, og vi fandt så en middelvej. Eller, for at være helt ærlig, jeg fik min vilje. Jeg synes, han lavede det helt fantastisk. Vi arbejdede med 16mm film, og vi havde ingen penge. Men han har ikke desto mindre lavet en film, der har mange fine æstetiske kvaliteter.

Hvad min klipper angår, så var idéen oprindelig at arbejde med Susanne Biers klipper, Pernille Bech Christensen, men hun var optaget af andre ting. Folk foreslog så Anne Østerud, som er Jangs (Nicolas Winding Refn) klipper. Jeg var vildt nervøs for at møde hende, for jeg synes, hun er en helt fantastisk klipper, en af de bedste i Nordeuropa. Vi er meget forskellige mennesker, men hun sagde ja, og hun klippede også min anden spillefilm, *Til døden os skiller* (2007). Hun har en utrolig evne til at forstå, hvad det er, instruktøren gerne vil, uanset hvem hun arbejder med. Hun er desuden klassisk uddannet musiker – en person med virkelig mange talenter. Hun

har spillet en rigtig stor rolle i arbejdet med begge film.

Du formår allerede meget tidligt i Lad de små børn *at få fremhævet de centrale træk, der karakteriserer de to hovedpersoner, Britt (Sofie Gråbøl) og Claes (Mikael Birkkjær) – ikke mindst den selvoptagethed, som er en følge af deres sorg. Der er den scene i bilen lige efter, at de har forladt terapigruppen. De tygger begge to tyggegummi, og så tager Sofie Gråbøl sit ud af munden og klistrer det fast bag på spejlet ...*

– Jeg er glad for, at du kunne lide det. Det der tyggegummi, det var noget, der skete helt tilfældigt. Til en af vores læseprøver tyggede Sofie nikotin-tyggegummi, og da hun skulle sige noget, tog hun tyggegummiet ud og satte det på bordet. Jeg kunne virkelig godt lide den måde, hun gjorde det på, for det gjorde hende lidt mere rå, hvilket jeg gerne ville have, at hun skulle være. Jeg ville have, at hun skulle være mindre varm, mindre imødekommende, mindre smilende, end hun normalt er. Jeg ville vel i virkeligheden have, at hun skulle være mere ligesom mig! Det sagde hun faktisk til mig på et tidspunkt: "Du vil bare have, at jeg skal være ligesom dig!" Men det, hun gør dér, er med til at give hendes karakter noget nøgternt. Lagde du i øvrigt mærke til, at jeg gør det samme med et stykke tyggegummi i *Applaus* (Martin Zandvliet 2009)? Det er en lille *cadeau* til Sofie. Jeg synes, hun er en fantastisk skuespiller.

Din første spillefilm er tilegnet din mor, den

Sidse Babett Knudsen, Nicolaj Kopernikus og Rasmus Bjerg i *Til døden os skiller* (2007). Foto: Erik Aavatsmark.

amerikansk fødte skuespiller Avi Sagild, som døde i 1995. Du har somme tider talt om, at du gerne ville lave en film om hende. Hvad ville du koncentrere dig om, hvis du gjorde det?

– Ja, jeg vil gerne lave en film eller skrive en bog om hende. Der er ting ved mig, som jeg også ser i hende. Hun havde enormt meget energi, men der var også en stor sorg. Jeg ville fokusere på skæbnen. Da hun blev begravet, kunne vi ikke lade være med at spørge os selv, om hun fik levet det liv, hun gerne ville. Der var så meget i hende, som ikke blev realiseret, på trods af al den *power*, hun havde, for der var mange ting, hun ikke havde arbejdet igennem. Som en, der har haft alle de problemer, hun havde, meget tæt på, er jeg særlig optaget af netop forholdet mellem potentiale og psykologiske barrierer. Hvis jeg havde haft en *happy go lucky*-mor, ville jeg sikkert ikke være blevet den person, jeg er, og jeg er sikker på, at jeg så ville have lavet nogle helt andre film. Der er altid en eller anden form for mol-tone i de kunstneriske projekter, jeg laver. Min mors mærkelige, komplicerede og somme tider lidt skjulte indre liv har præget mig meget, det er jeg ret sikker på. Men jeg er ikke Bergman, og jeg har efterhånden fået det alt sammen på afstand. Men jeg tror, alle kunstnere har ting kørende med andre, oftest en mor eller en far, og at det er de ting, der driver deres kunstneriske arbejde. Nu taler jeg om mig selv, som om jeg var en stor kunstner, uden at vide, om jeg er det. Det må du vurdere. Men kunstnere er tit enere og særlinge, som har gjort sig alle mulige mærkelige tanker, og som til sidst finder en måde at udtrykke dem på, for hvis de ikke gør det, bliver de simpelthen sindssyge.

Din mors liv var præget af lange perioder, hvor hun ikke kunne få arbejde som skuespiller ...

– Ja, og derfor var hun totalt depressiv de sidste femten år af sit liv.

Det er ikke svært at finde paralleller mellem din mors liv og Sidse Babett Knudsens rolle som Bente i Til døden os skiller. *Er den film faktisk allerede en film om din mor?*

– Bente er simpelthen min mor, men uden det voldelige. Anders Thomas Jensen havde vist mig et manuskript om en mand, der fik bank af sin kone. Det var meget Anders Thomas-agtigt, inklusive humoren, men vi brugte så to år på at udvikle det. Det oprindelige manuskript var fint, hvis Anders selv skulle have instrueret det, men jeg kunne ikke komme ind i det, som det var. Jeg havde en masse spørgsmål – som f.eks., "Hvorfor er Jan så forbandet irriterende?", "Hvorfor accepterer Jan at blive slået?", "Hvorfor slår Bente ham?" og, "Hvordan endte det med at gå så galt for de her to mennesker?" Det er meget en historie om selvbedrag, om en Salieri/Mozart-agtig strid inden for rammerne af et ægteskab, om det mærkelige liv, som kunstnere lever.

Det hjem, jeg er vokset op i, var uden nogen af de ting, som karakteriserer Jan og Bentes liv sammen, men det var lige så mærkeligt. Min mor inviterede håndværkere op til en snak, ligesom Bente gør det i filmen. Så når vi kom hjem fra skole, sad der arbejdere i sofaen – folk, som min mor syntes, vi skulle lære at kende. Hun var kommunist. Og samtidig den størst tænkelige snob, der f.eks. følte sig meget fin, hvis jeg fik tilbud fra Det Kongelige Teater. Hun elskede offentlig opmærksomhed. Det, jeg beskriver her, var bare en af hendes sider og meget den person, hun blev i den sidste del af sit liv. For vi har alle sammen hørt

historierne om, hvor fantastisk hun engang var. Hun kom til Danmark som atten-årig, lærte dansk og kom ind på Det Kongelige Teaters elevskole. Jeg har stadigvæk et brev fra Poul Reumert, hvor han snakker om, hvor smukt et dansk hun havde.

Min mor var faktisk den person, der startede det politiske teater op i Danmark – hvilket mere eller mindre kom til at ødelægge hendes karriere. På et tidspunkt besluttede jeg, at jeg simpelthen ville koncentrere mig om, hvor meget hun egentlig har inspireret mig. Hun var ret utrolig, og jeg ville undersøge alt det indviklede, hun havde, uden had og foragt, men også uden overkærlighed.

Du spillede rollen som Helene i Thomas Vinterbergs Festen *(1998) og mindre roller i von Triers* Idioterne *(1998) og Søren Kragh-Jacobsens* Mifunes sidste sang *(1999). Har dine dogme-erfaringer som skuespiller haft indflydelse på din opfattelse af instruktørens rolle?*

– Jeg var lidt ligesom det lille barn, som kun har smagt grøntsager og ikke ved noget om al den usunde mad. Dogmefilmene var min første rigtige oplevelse af filmskuespil, så jeg troede, at den måde, vi gjorde tingene på, var sådan nogenlunde sådan, man lavede film. Selvfølgelig vidste jeg godt, at der var et regelsæt, men jeg gjorde mig ikke rigtigt nogen tanker om det og syntes heller ikke, at reglerne var så vigtige. Du må huske, at vi under optagelserne til *Festen* ikke havde nogen idé om, at vi ville ende i Cannes med den. Vi troede, at filmen ville blive set af fem mennesker ... hvis vi var heldige. Så mens vi indspillede *Festen*, tænkte jeg overhovedet ikke på, at jeg en dag ville blive stillet en hel masse spørgsmål om Dogme. På en måde var jeg nok også lidt skeptisk. Det eneste, jeg vidste, var, at jeg ville skifte bane. Jeg var træt af at lave satire og træt af at være komiker – jeg ville gerne lave noget mere dramatisk. Dogmefilmene gjorde det muligt at lave det skift. Jeg har lært af Thomas, Lars og Søren. Selvfølgelig har jeg det. Jeg kiggede på dem og så tog jeg det, jeg syntes, de var bedst til. Og så har jeg selv en masse, som jeg bruger, når jeg instruerer. Men jeg vil ikke sige, at mit arbejde som instruktør er påvirket af Dogme. Ikke rigtigt.

Hvad har du lært af de instruktører, du har arbejdet med?

– Jeg tror, det er vigtigt at være nøgtern og uimponeret, også som skuespiller. Jeg lærte meget tidligt, hvor meget skuespil foran kameraet, der ender på gulvet i stedet for i filmen. Du kan stå der og føle alt muligt, uden at det nødvendigvis kommer med. Thomas og Lars har visse ting til fælles som instruktører, selv om de er meget forskellige mennesker. De fortæller skuespillerne, når de synes, at et *take* er noget lort, og de forstår at gøre det på en meget kærlig og sjov måde. Jeg holdt rigtig meget af deres ærlighed. Jeg havde altid selv været meget ærlig, når jeg syntes, at noget var godt eller skidt, men jeg havde altid følt, at det egentlig var forkert. Så jeg har brugt meget energi på at lære at holde min mund. Og lige pludselig arbejdede jeg sammen med de her instruktører, som var ekstremt følsomme og meget menneskelige, men også meget direkte og ærlige.

Jeg har også lært meget om instruktion af Susanne Bier. Hun er rigtig god til at få skuespillerne til at afstå. Hun siger måske, "Prøv at lave scenen uden at ryge", eller uden at bande, uden at gøre de ting, som du er vant til. Og så har jeg selvfølgelig lært alt muligt af livet, og det bruger jeg også, når jeg instruerer, sammen med en hel

masse personlige ting. Jeg kan ikke lyve. Jeg kan godt holde ting skjult eller hemmelige, men jeg kan ikke lyve. Jeg kan ikke sige, at nogen har spillet helt vildt godt, hvis jeg synes, at skuespillet var elendigt. Det kan jeg simpelthen ikke. Så skuespillere føler sig enten meget, meget trygge ved mig, eller også bliver de meget bange for mig. Sådan er det med alle mine kolleger. Det er enten eller. Skuespillerne i min første film kaldte mig Leni Riefenstahl, da vi optog filmen. Det var bare for sjov, men det skyldtes, at de alle sammen var enige om, at jeg havde en meget kontrollerende måde at instruere på. Sådan var jeg ikke helt så meget på *Til døden os skiller*, men hvis jeg skal være ærlig, så tror jeg nok, at jeg som instruktør mest er 'hende den kontrollerende'.

Når du caster til dine film, bruger du så din baggrund som skuespiller?

– Overhovedet ikke. Jeg synes, Danmark er et meget lille land, hvad casting angår. Jeg synes virkelig ikke, at der er så meget talent. Jeg ved godt, at jeg ikke burde sige det, og at der er folk, der siger det modsatte, men sådan har jeg det. Mange danskere tror, at der er rigtig mange skuespillere, der er ligesom Sofie Gråbøl, men det er der ikke. Der er kun tre eller fire i Danmark, der er på hendes niveau. Jeg synes, det er sindssygt svært at caste. Til *Lad de små børn* prøvefilmede jeg alle, inklusive Sofie. Nej, det passer ikke helt. Jeg prøvefilmede ikke Søren Pilmark. Det turde jeg ikke. Og jeg prøvefilmede heller ikke Lena Endre og Lars Brygmann. Jeg havde allerede lavet så mange ting med Lars, og så havde jeg kun brug for ham i fire dage til *Lad de små børn*, og han vidste præcis, hvad han skulle lave. Men spillerne til alle de store roller – Mikael Birkkjær, Laura Christensen og Karen-Lise Mynster – dem prøvefilmede jeg alle sammen. Nogle af dem har meget mere erfaring end jeg selv, så det var meget grænseoverskridende. Men det var faktisk meget fint. I forbindelse med *Til døden os skiller* prøvefilmede jeg nogle af spillerne til de mindre roller og castede med en caster. Det havde jeg ikke gjort på *Lad de små børn*.

Jeg brugte meget tid på at snakke med folk om, hvordan de oplevede manuskriptet. Jeg har læst, at Sidney Lumet engang har sagt, at hvis en skuespiller har for mange invendinger mod et manuskript, så skal han eller hun ikke have rollen. Det synes jeg er fuldstændig rigtigt. Men jeg vidste fra starten, at Lars Brygmann skulle spille Jan i *Til døden os skiller*. Jeg synes bare, han er fantastisk.

Din karriere som skuespiller omfatter følgende vigtige roller: Helene i Festen, *Nete i* Okay, *Ulla Harms i Ole Bornedals* Vikaren *(2007) og nu Thea i* Applaus. *Du har fået meget ros for alle disse roller, men jeg vil gerne fokusere på Nete. Hun er nøgtern, effektiv og dominerende. Med rollen som Nete gik du i en ny retning, der bl.a. fremhævede, hvor omfattende dit skuespiltalent er.*

– *Okay* var helt klart en milepæl i min karriere. Det var faktisk første gang, en instruktør forstod mit temperament og var i stand til at bruge det dramatisk – i stedet for at være bange for det. Fra at have været hende den sure bi-karakter havde jeg nu for første gang hovedrollen. *Okay* var en både sjov og alvorlig film – den første i en lang række af *kitchen sink*-agtige film. Uden at skulle blære mig, så må jeg sige, at når jeg ser tilbage på min karriere, så har jeg været involveret i mange ting, der på en eller anden måde er milepæle, og som siden har inspireret andre. Det synes jeg er positivt, når jeg nu ser tilbage.

Paprika Steen i *Okay* (2002, instr. Jesper W. Nielsen). Foto: Per Arnesen.

Kan du være lidt mere præcis?

– Lex & Klatten er et godt eksempel. Det var første gang, i det mindste i Danmark, at nogen prøvede at arbejde med en så fuldstændig absurd form for humor. Vi havde fire mennesker mod en hvid baggrund, og de lavede de mest absurde ting. Søs Egelind og Kirsten Lehfeldt havde lavet nogle ting, der gik i samme retning, men det var stadigvæk meget figuragtigt, hvilket det, vi lavede, ikke var. Dengang jeg begyndte at lave teater, var der også ved at ske en forandring i den måde, man talte det danske sprog på på scenen. Line Knutzon, som er en meget stor dramatiker, har spillet en vigtig rolle i den sammenhæng, for hun brugte sproget på en ny og anderledes måde, der flyttede grænserne for humoren. Hun skrev de teaterstykker, der var med til at definere ny dansk dramatik, og jeg kom med en ny måde at spille på. Det var en meget ekspressiv skuespilstil, i begyndelsen næsten karikeret eller tegneserie-agtig.

Jeg kunne godt lide det, at vi lavede nogle ting, som var ekstremt danske, men gjorde det på en meget mere amerikansk måde, samtidig med at vi brugte det danske sprog og specifikke danske termer i det dér kulturelle mix. Jeg udviklede en bestemt spillestil, som andre så efterlignede. Jeg ved, at mange af dem, der gik til optagelsesprøve på teaterskolerne, endte med at spille bidder af forskellige roller, jeg havde spillet, både fordi Line havde skrevet sådan nogle gode tekster, og fordi jeg havde gestaltet dem så godt, at folk turde forsøge at lave det samme. Folk, der så mig spille, følte, at de så et rigtigt menneske og ikke bare en dramatisk konstruktion. De få gange, hvor jeg har fået roller i klassiske stykker, er mit skuespil også blevet omtalt som en ny måde at lave klassikerne på.

Jeg ser mig selv som en rebel, og i lang

Paprika Steen i *Applaus* (2009, instr. Martin Zandvliet). Foto: Carsten Villadsen.

tid betragtede jeg mig også som en outsider. Jeg har altid villet gøre tingene på en anderledes måde. Sådan er det også med mit arbejde som instruktør. Da jeg begyndte at instruere film, mente jeg også, at der skulle være noget nyt i det. *Til døden os skiller* er et godt eksempel. Ja, det er en film med manuskript af Anders Thomas Jensen. Og ja, der er nogle skuespillere med, som man har set før. Men det er stadigvæk noget helt andet, fordi den film er et mix af alle mulige ting: melodrama og humor, lavkomik og opera, bl.a. Jeg ville egentlig lave en slags moderne Chaplin-film, en moderne *Modern Times* (1936, *Moderne tider*) eller en moderne *Great Dictator* (1940, *Den store diktator*), eller *Limelight* (1952, *Rampelys*). Jeg ville fortælle en umulig kærlighedshistorie om to mennesker, der alligevel ender sammen, og om en underlig vagabond-agtig type, som ender med at finde ud af tingene, alt sammen med masser af rigtig store følelser. Jeg tror ikke, der var nogen, der nogensinde opdagede, hvad det var, jeg gik efter, men det var det, der var idéen. Måske lykkedes det ikke helt, men i det mindste prøvede jeg at gøre noget andet end *the right thing*.

Du har fået stor international anerkendelse for din helt fantastiske tolkning af Thea i Applaus. *Filmen er produceret af din mand, Mikael Rieks, så jeg går ud fra, at du var ret involveret i hele produktionsprocessen, inklusive forproduktionsfasen, hvor Mikael arbejdede sammen med instruktøren Martin*

Zandvliet og manuskriptforfatteren Anders Frithiof August ...

– Det var Mikael, der fandt Martin og Anders og besluttede, at han ville lave noget sammen med dem. Mikael er en rigtig dygtig producer. Han har produceret dokumentarfilm i mange år, men *Applaus* er hans første spillefilm, og den er produceret af hans nye selskab, Koncern Film, som han oprettede i 2008. Mikael, Martin og Anders havde været i gang med *Applaus* i omkring et år, før de for alvor begyndte at involvere mig. Men eftersom så mange af diskussionerne foregik i mit køkken, hvor de sad og udviklede mange af deres idéer, havde jeg alligevel været lidt med helt fra starten.

Applaus *modtog støtte igennem New Danish Screen, der lægger vægt på kreative teams og en opfattelse af konsulenten som en sparringspartner, der virkelig er med i de forskellige faser af filmarbejdet ...*

– Da Mikael, Martin og Anders henvendte sig til New Danish Screen, var det i den hensigt at lave en film på 60 minutter, men de fandt hurtigt ud af, at deres historie skulle fortælles i en meget længere film. Det vidste jeg allerede meget tidligt, men jeg sagde ikke noget. Jeg var ikke rigtig involveret i diskussionerne med Jakob Høgel på New Danish Screen, men det er mit indtryk, at han var meget opbakkende og behjælpelig. Da Mikael foreslog at producere filmen som en spillefilm, havde Jakob nogle helt legitime bekymringer. Han var bange for, at Martin, der debuterede som instruktør og ikke havde tilbragt flere år på filmskolen, kunne ende med at føle, at det var et tungt projekt at have hvilende på sine skuldre. Men Jakob lod sig overtale. Så jeg tror, hans holdninger har været genemtænkt og konstruktive, men han har også været god til at lytte.

Der er nogle meget vigtige scener i Applaus, *hvor vi ser dig i en live teaterforestilling af Edward Albees* Who's Afraid of Virginia Woolf? *(*Hvem er bange for Virginia Woolf?*)...*

– Ja, jeg spillede Martha i *Who's Afraid of Virginia Woolf?* på Østre Gasværk i begyndelsen af 2008, hvor vi skulle i gang med optagelserne i september måned. Eftersom filmen handlede om en skuespiller, syntes vi, det kunne være meget godt også at opleve hovedkarakteren *in action*. Så holdet var der to dage, med to kameraer, hvilket gav Martin noget materiale at arbejde med. I begyndelsen var det ikke meningen, at der skulle være scener, hvor jeg siger en hel masse replikker, men da de gik i gang med klippeprocessen, kunne de se, hvor godt det ville fungere at bruge flere af scenerne fra teateret. Vi anede ikke, om Albee ville give os lov til at bruge materialet, og det viste sig at være en hård og lang proces at få rettighederne på plads. På den måde har det virkelig været en satsning fra min mands side.

Din søn, Otto Leonardo Steen Rieks, spiller rollen som din ældste søn i Applaus. *Med din mand som producent og din søn i en central rolle har* Applaus *i høj grad været et familieforetagende. Hvordan var det at arbejde professionelt med din søn?*

– Der er en Cassavetes-forbindelse her. Den måde, vi arbejdede på, vores insisteren på det lokale og på scener, der foregår inden døre, det var alt sammen meget inspireret af Cassavetes. Og det var det, Martin ville. En af mine bedste venner er Xan Cassavetes, der er datter af John Cas-

savetes og Gena Rowlands. Hun har fortalt mig mange historier om, hvordan det var som barn at være med i deres film. Otto deltog på lige fod med fyrre andre børn i en casting. Så på den måde havde han ikke nogen fordel. Men han er vildt god og dygtig, og han synes også, det var rigtig sjovt – bortset fra en dag, hvor det var lidt hårdt, og hvor der var noget mor/søn fnidder. Jeg er ret sikker på, at han bliver noget i den dur, når han bliver ældre. Men jeg vil ikke *pushe* ham. For guds skyld, nej.

Hvad er dine fremtidsplaner? Fortsætter du det professionelle samarbejde med din mand? Er det skuespil eller instruktion, der trækker i øjeblikket?

– Jeg fortsætter helt sikkert samarbejdet med Mikael – hvis han har roller, som passer til mig, men det vil selvfølgelig ikke altid være tilfældet. Lige nu drejer det sig meget om at tage rundt på festivaler med *Applaus*. Og jeg må indrømme, at jeg efter min rolle som Thea føler, at det lige nu er skuespillet, der trækker. Men jeg vil gerne instruere en film igen, hvis jeg ser et manuskript, jeg virkelig bryder mig om. Jeg har talt med Kim Fupz Aakeson og Anders August om at lave noget sammen, og vi har udvekslet tre sætninger om nogle idéer. Jeg er også ved at udvikle en tv-serie.

Jeg er repræsenteret i USA og i Sverige, både som skuespiller og som instruktør, men det er ikke sådan, at det vælter ind med tilbud. I år har jeg arbejdet præcis en måned. Jeg er måske blevet for meget af en institution eller sådan noget. Folk tror, jeg kører med klatten, og at jeg laver noget hele tiden, men det er bare, fordi de film, jeg har været med i, har gjort det ret godt.

Meget af mit arbejdsliv foregår i udlandet. Jeg er et kært navn i festivalmiljøet, hvor jeg vistnok har en eller anden status som ikon og repræsenterer en vis forestilling om skandinavisk kvalitet – eller det er i alt fald det, de siger, når jeg kommer på festivalerne. Men det er vigtigt for mig at arbejde, meget vigtigt. Det er let at blive apatisk, hvis man ikke arbejder – og det er også svært at betale regningerne. Men alt kommer i bølger, ligesom kærlighed, fred og fantastiske film.

Spillefilm
2004 Lad de små børn
2007 Til døden os skiller

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 oprindelig 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 filmmiljø. "Værsgo'! Slå den!"

Det billede af filmskolen, du opruller her, synes temmelig forskelligt fra det, man ser i De unge år: Erik Nietzsche 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 fortælleposition 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.

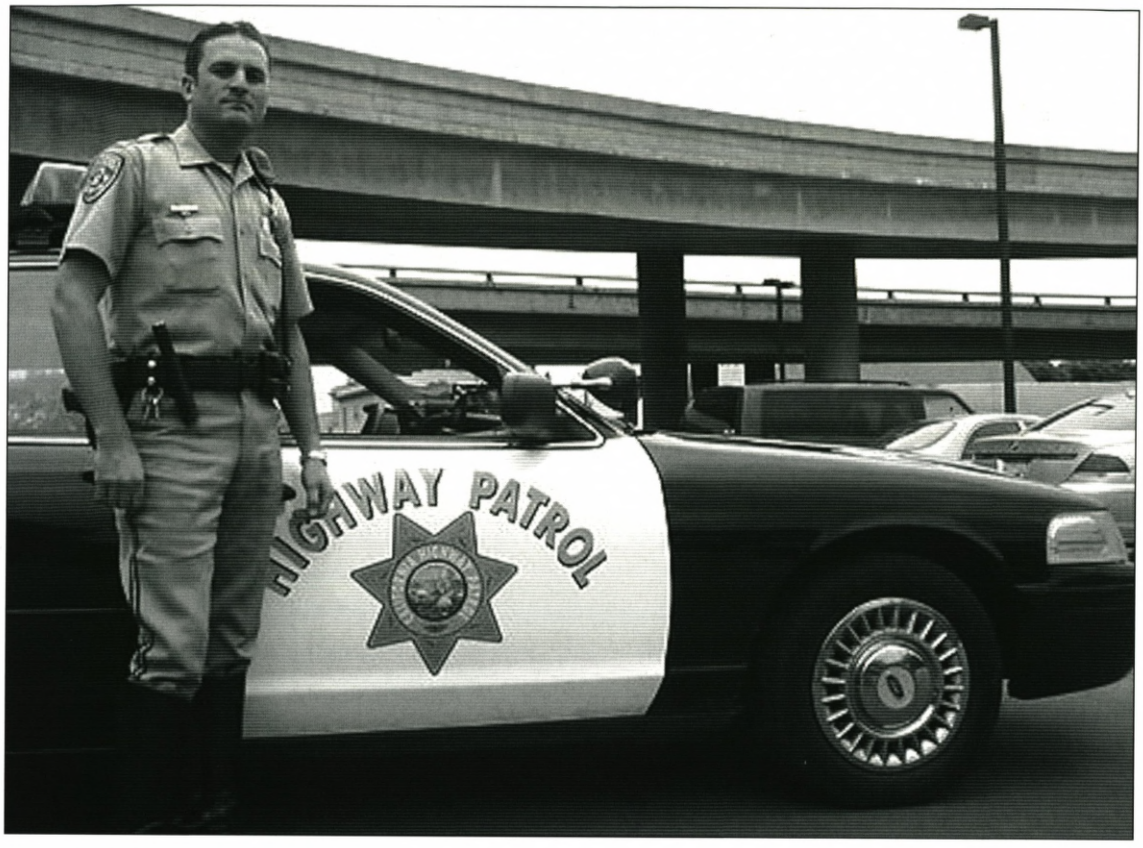
Siden kom Dogme, som var visionært og genialt til at fremelske kræfter, der lå gemt i mange instruktører, og tvinge dem til at lave et sprog, som er letforståeligt og ikke koster en million. Og det er jo nogle af de ting, der gør, at en filmindustri boomer. Efterhånden har Dogme dog udvandet sig selv,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

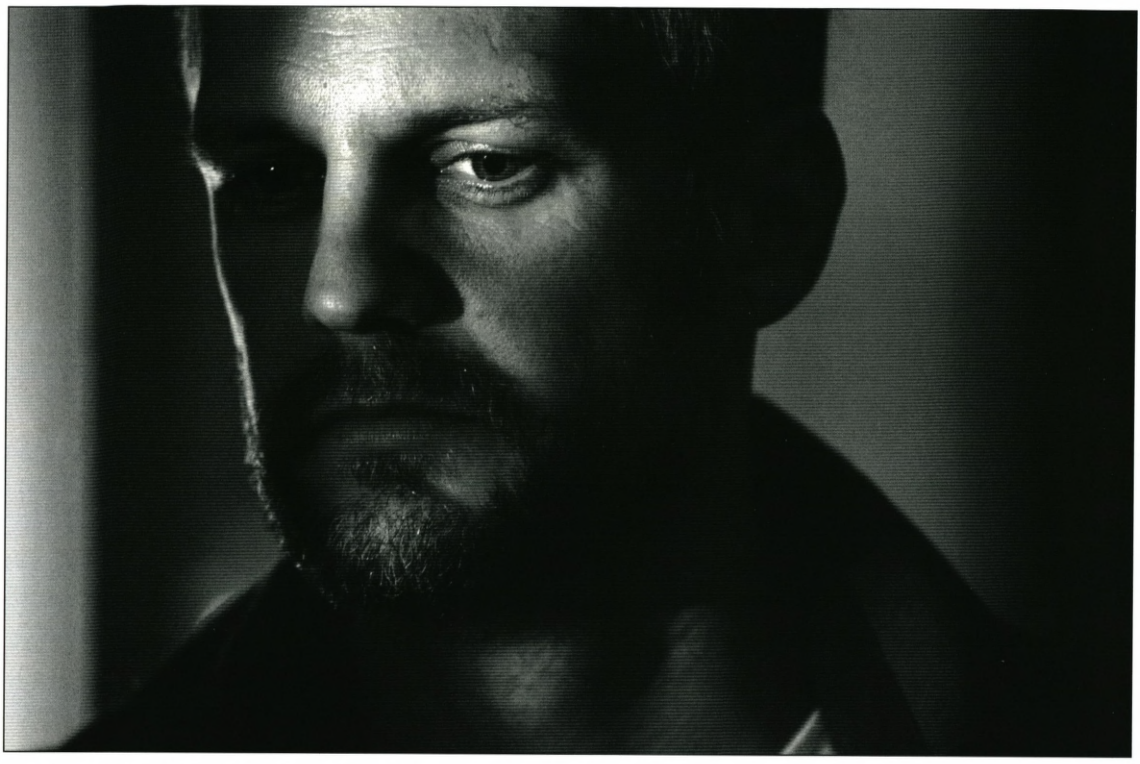
var fantastisk for mig.

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 fiktionaliseres. *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 opmærksomme 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.

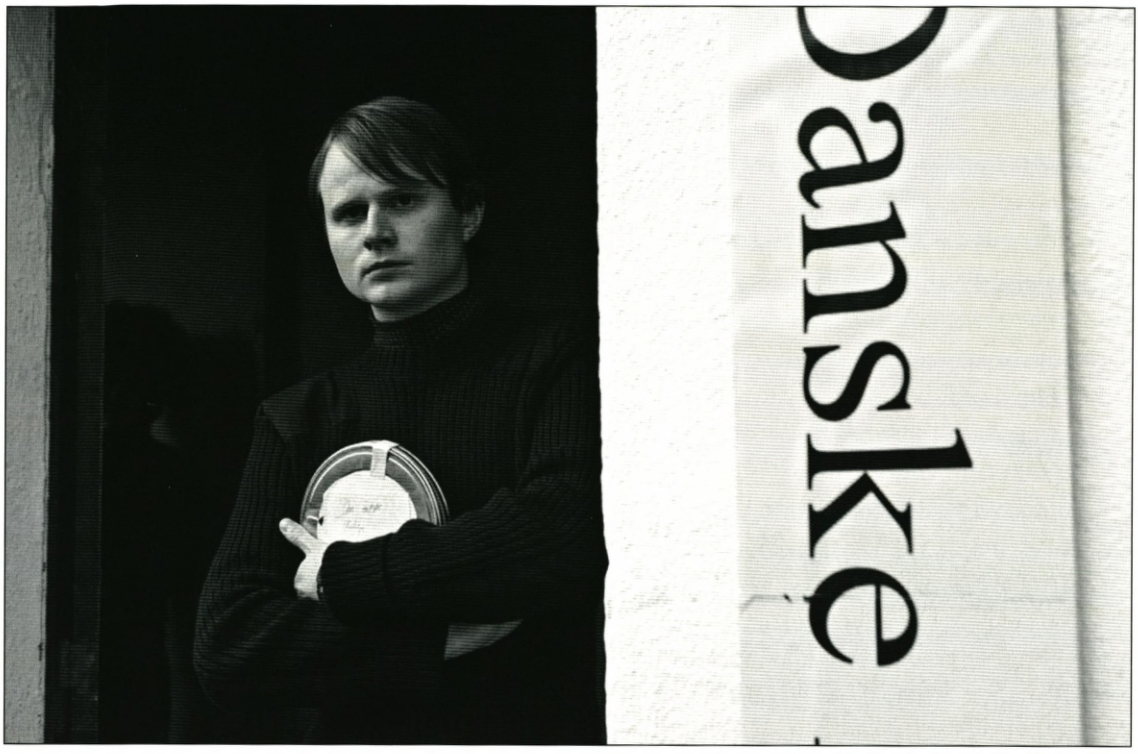
I Erik Nietzsche-filmen er det Lars von Triers historie, der fortælles. Trier har skrevet manuskriptet, lægger stemme til voice-over'en, og vi ser sågar nogle af hans ungdomsfilm. Hvor meget er det en Trier-film, og hvor meget en Thuesen-film?

– Det er et Trier-manuskript, men fra det øjeblik, hvor jeg fik manuskriptet, var det min film. På det tidspunkt havde Lars det mødgårligt 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 *Livsforsikringen*, 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. Kirkegaard, 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 Gislason 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 hemmelighedskræmmeri 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 tilbagevenden 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 gyseragtige, 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)

Om interviewerne

Mette Hjort (f. 1960) er professor og leder af Institut for Visual Studies ved Lingnan University i Hongkong samt adjungeret professor i Scandinavian Studies ved University of Washington, Seattle. Hun har beskæftiget sig med dansk film i talrige udgivelser, bl.a. *Purity and Provocation: Dogme 95* (m. Scott McKenzie, BFI 2003), *Small Nation, Global Cinema* (University of Minnesota Press 2005) og, senest, *Lone Scherfig's "Italian for Beginners"* (University of Washington Press/Museum Tusculanum Press 2010).

Eva Jørholt (f. 1957) er lektor i filmvidenskab ved Institut for Medier, Erkendelse og Formidling, Københavns Universitet. Har bl.a. skrevet om dansk film i *100 års dansk film* (red. Peter Schepelern, Rosinante 2001). Siden 2009 medlem af Rådet for spillefilm under Det Danske Filminstitut.

Eva Novrup Redvall (f. 1974) er ph.d i filmvidenskab på en afhandling om manuskriptskrivning i dansk film. P.t. ansat som videnskabelig assistent ved Afdeling for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet. Filmanmelder for dagbladet *Information* siden 1999 og bidragyder til en række tidsskrifter og antologier om dansk film.

Instruktørens p.o.v – Samtaler med 17 danske filmskabere

Kr. 175

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

Nikolaj Arcel

Christoffer Boe

Pernille Fischer Christensen

Per Fly

Peter Schønau Fog

Henrik Ruben Genz

Anders Thomas Jensen

Hella Joof

Ole Christian Madsen

Anders Morgenthaler

Annette K. Olesen

Niels Arden Oplev

Lone Scherfig

Omar Shargawi

Simon Staho

Paprika Steen

Jacob Thuesen