



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'ér-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 familievirksohmheden 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 lavede 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 filminstitutet 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 avis-kronik, 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 skribe 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 veltillrettelagt 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. Oprindeligt var det en historie om en stor mands liv; en historie om en mand, som startede et gruppe-teater 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 hurtigt.

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-stationer 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-stationer 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-stationer 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 auteursen 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 dealle 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 konsultentsystem 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 – Lifterflickan (novellefilm)
1997	Taxa (tre afsnit)
2007	Forestillinger (tv-serie i seks afsnit)