

SPORSKIFTE

Fra børnefilm til voksenfilm - fra stiliserede universer til realisme og fokus på skuespillet. Instruktøren Jesper W. Nielsen skifter spor og er klar med komediedramaet *Okay*, der skildrer en moderne mor og hendes familie, som får tilværelsens kniv for struben.

SIDE 7

SKOLEBÆNKEN

Skuespillerelever får alt for lidt undervisning i filmskuespil. Per Fly og Jesper Christensen fra *Bænken* har taget sagen i egen hånd og givet elever fra Aarhus Teaters elevskole et højkoncentreret master class-kursus på Zentropa.

SIDE 12

FILMMUSKLER

Reklamer var tidligere et fyord, men i dag laver ni ud af ti danske spillefilminstruktører reklamefilm. De betragter det som en måde at holde filmmuskerne i form på - og spillefilminstruktørerne er efterspurgte i reklamebranchen, fordi de har et fast greb om historiefortælling.

SIDE 29

./FILM/

#21

FILM UDGIVES OG DISTRIBUERES AF DET DANSKE FILMINSTITUT / MARTS-APRIL 2002



:/FILM:/ #21

MARTS-APRIL 2002 / 4. ÅRGANG #21



Forside: Kim Fupz Aakeson. Foto Jan Buus

UDGIVET AF: Det Danske Filminstitut
REDAKTØRER: Susanna Neimann
 Claus Christensen
REDAKTION: Lars Fiil-Jensen
 Vicki Synnott
EKSTERN REDAKTION: Kim Foss
 Rumle Hammerich
 Løke Havn
 Tue Steen Müller
LAYOUT OG DESIGN: Pernille Volder Lund
 Koch & Täckman
TYPOGRAFI: Milton (e©) Reg.+Bold
 Cendia (e©)
 Underton (e©)
PAPIR: Munken Lynx 100 gr.
TRYK: Holbæk Center-Tryk A/S
OPLAG: 6.000
ISSN: 1399-2813

BRUG BLADET

FILM modtager meget gerne indlæg og idéer til kommende numre. Skriv til susannan@dfi.dk eller agnetes@dfi.dk

DEADLINE FOR #23

13. maj 2002

NB FILM #22, der udkommer i begyndelsen af maj, bliver på engelsk i anledning af Cannes Filmfestivalen og distribueres som sædvanligt til alle abonnenter.

DET DANSKE FILMINSTITUT

Gøthersgade 55, 1123 København K
 Tlf +45 3374 3400

ABONNEMENT

ninac@dfi.dk

INDHOLD

KIM FUPZ AAKESON om det gode manuskript	3
JESPER W. NIELSEN om komediedramaet Okay	7
DAVID BORDWELL vurderer moderne film	10
SKUESPILLERKURSUS på Zentropa	12
THE WILD EAST - ny dokumentarfilm	14
Portræt af HASLUND FILM	15
SØREN HYLDGAARD og JOACHIM HOLBEK om filmmusik	16
JESPER WINGE LEISNER om pophits i film	18
Billedmageren JYTTE REX fylder 60 år	19
FEM YNGRE INSTRUKTØRER om børne- og ungdomsfilm	22
INTERAKTIV STORYTELLING	26
PETER BAY om jagten på en filmtitel	28
Filmfolks fornemmelse for REKLAMEFILM	29
REKLAMER og spillefilm	31
MIN... personlige dokumentarfilm	32
FILMARKIVET og digitale films opbevaring	34
KALENDER OG NYHEDER	36
NYE BØGER	37
NYE FILM I DISTRIBUTION	38
KORT- OG DOKUMENTARFILM på festivaler	40
FILM NYT	41

NY BØRNEFILMKONSULENT



Foto: Jan Buus

Bestyrelsen for Det Danske Filminstitut har udpeget Mette Damgaard-Sørensen, 33 år, som ny børnefilmkonsulent på spillefilmområdet efter indstilling fra Rådet for Spillefilm.

Mette Damgaard-Sørensen har de sidste 12 år beskæftiget sig med film og filmformidling i mange sammenhænge. Efter studiet i filmvidenskab på Københavns Universitet kom hun i 1994 til TV 2 og var igennem fire år redaktionschef og studievært på Filmkanylen tv-stationens filmmagasin for unge. Senere har hun virket som filmskribent på Politiken og filmanmelder på Århus Stiftstidende, blandt andet med børne- og ungdomsfilm som område.

Siden 1999 har Mette Damgaard-Sørensen været redaktør af det film- og mediepædagogiske tidsskrift EKKO og sideløbende været tilknyttet Center for Børne- & Ungdomsfilm på Det Danske Filminstitut som redaktør og filmformidler. Mette Damgaard-Sørensen har siden 1998 været engageret i det organisatoriske og politiske arbejde i dansk film i kraft af sit medlemskab af Rådet for Spillefilm, i to år

som rådets formand.

“Jeg vil gå efter historier, der giver børn redskaber til at håndtere livet og samtidig viser filmmediets spændvidde både visuelt og i historievalget - fra det sødmefyldte til det sprælsk anarkistiske eller kunstnerisk ambitiøse,” udtaler Mette Damgaard-Sørensen, der glæder sig til at sætte sig i konsulentstolen. “Børn er åbne og nysgerrige, de fortjener forskelligartede film med humor, varme og galskab. Det vil også være vigtigt for mig at igangsætte gode ungdomsfilm. Puberteten er måske den mest turbulente tid i livet, og vi skal kunne tilbyde film, der tager de unge alvorligt, film som ligefremt fortæller om det første knald, den store forelskelse, livets gryende alvor og om styrken og sårbarheden, smilene og tårerne.”

Mette Damgaard-Sørensen forventes at tiltræde stillingen 1. april 2002.

CARL TH. DREYER-PRISEN

Åke Sandgren og Ole Christian Madsen er blevet hædret med Carl Th. Dreyerprisen for deres spillefilm i 2001, *Et rigtigt menneske* og *En kærlighedshistorie*. Begge film er lavet efter Dogme-reglerne, men går nye veje i forhold til, hvad man tidligere har set. Åke Sandgren bruger i *Et rigtigt menneske* hverdagsrealismen som afsæt for en forroligende fabel, og Ole Christian Madsen tegner i *En kærlighedshistorie* et barskt portræt af et kvindesind i krise. Det er med andre ord to personlige og modige instruktører, som Carl Th. Dreyers Mindefond i år hædrer for deres kunstneriske indsats. Fonden bestyres af advokat Allan Falk, lektor Peter Schepelern og DFI-områdedirektør Dan Nissen, og indtægterne stammer fra udlejningen og salget af Dreyers *Jeanne d'Arcs lidelse og død*. Med prisen følger en check på 30.000 kr.



JEG SNIGLØBER MIN LOGIK

Kim Fupz Aakeson, en af tidens mest aktive manuskriptforfattere, fortæller om sin arbejdsmetode. Om hvorfor han nyder rammer og dyrker omveje, om hvor den gode historie kommer fra, og hvorfor han lærte sig ti-fingersystemet.

Foto: Jan Buus

JEG SNIGLØBER MIN LOGIK

AF CLAUS CHRISTENSEN

"En mand og en dame kan lave virkelig mange ting i en lejlighed. Det kan være bror og søster, som skal dele boet efter deres mor, det kan være fremmede, som mødes på grund af en kontaktannonce... Pludselig opdagede jeg, hvor mange historier vores samtid genererer omkring ørerne på os. Vi bestiller ikke andet end at lave historier, selv i dette udramatiske samfund, hvor det er småt med mafiaer. Hverdagen som dramatisk stof – dét havde jeg simpelt hen ikke set før. Det var fantastisk, det var lyset. Jeg havde en fornemmelse af at komme hjem som historiefortæller."

Der er kul på fortællekraften, ikke bare i Kim Fupz Aakesons bøger og filmmanuskripter, men også når han beretter om sit første møde med filmverdenen i 1995, hvor han startede som elev på Filmskolens manuslinie. Indtil da havde han ernæret sig som illustrator og forfatter, men pludselig åbnede der sig et nyt univers af fortællinger.

"At have hele verden og hele fantasien til rådighed havde i virkeligheden altid været en belastning for mig. På Filmskolen opdagede jeg, at den begrænsning, der ligger i film på grund af økonomien, gjorde det enormt nemt for fantasien at arbejde. Hvorfor skal den store kærlighedsscene foregå på taget af et højhus? Nogle gange er det givtigt at lave kærlighedsscenen i en Fiat 500, hvor der ikke er plads til de elskende. Det kan give scenen nogle andre kvaliteter," forklarer Kim Fupz Aakeson, der efter Filmskolen skrev manuskriptet til den skrupske familiemusical, *Hannibal og Jerry*, sammen med Michael Wikke og Steen Rasmussen. Hans næste arbejde var et brag af et gennembrud, nemlig manuskriptet til Susanne Biers *Den eneste ene*. Derpå skrev han Natasha Arthys boblende børnemusical *Mirakel*, og netop nu er Kim Fupz Aakeson aktuel med hele to film, Annette K. Olesens groteske hverdagsdrama, *Små ulykker*, og Jesper W. Nielsens bittersøde komedie, *Okay*.

MØDET MED INSTRUKTØREN

Kim Fupz Aakesons filmhistorier er blevet mere og mere alvorlige, men alle hans fem spillefilm er befolket af skæve og elskelige eksistenser og båret af hverdagshistorier, som tager absurde drejninger. Filmene byder på satiriske snapshots fra vores moderne virkelighed, og de er fyldt med træfsikre dialoger og replikker, man sent vil glemme. Som f.eks. når Niels Olsen i *Den eneste Ene* nøgtermt konstaterer, at "min sæd kvalitet er helt i bund", eller når Sidse Babett Knudsens humørsvingende mor skælder Dennis P. huden fuld: 'Hvor har du været? Jeg var ude af mig selv, Dennis. Jeg siger knivoverfald, jeg siger trafikulykker, jeg siger seksuelt afsporede pædofile.'

"Filmskolen var et fristed, hvor vi bare skulle lære at skrive historier, men da jeg kom ud i branchen, blev jeg hurtigt opmærksom på det næste led, som man ikke lærer særligt meget om på skolen," siger Kim Fupz Aakeson, "nemlig at der er en instruktør, som samler det hele. Det var nyt for mig at træde et skridt ned ad kommandobroen, for som forfatter var jeg vant til at bestemme alting selv. Min redaktør på Gyldendal skriver ikke en ny slutning eller fjerner nogle sidehistorier, som han ikke kan lide. Forfatteren er Gud og herre i eget hus. Noget af det første, jeg lavede efter Filmskolen, var en novellefilm med Jens Arentzen, og her skulle jeg vende mig til, at det var ham, der havde hovedansvaret. Vi havde været sammen om manuskriptet, vi var enige, men på et tidspunkt tog han over og valgte hvilke sidehistorier, der skulle dø, og hvilke der skulle leve."

- Det føltes som et overgreb?

"Ja, det kom lidt bag på mig, men jeg vil straks sige: 'Sådan må det jo være!' Personligheden udgør et værk, og i film skal det være instruktørens personlighed, ellers får man ligegyldige produkter á la mange tv-serier. Film er ikke nogen demokratisk proces, og jeg anerkender rangordenen, selv om det ikke altid er nemt. Når instruktøren ringer og siger: 'Jeg har læst din sidste version, det er skidegodt. Har du lige ti minutter?', så ved man godt, at det betyder: 'Har du ti dage eller ti uger!'"

- Du har beskrevet samarbejdet med instruktøren som et slagsmål ved en havnefest!

"Det er det jo også indimellem. Man finder ikke en instruktør med et lille ego, men der er skam også langt imellem en manuskriptforfatter med et lille ego. Det skal brænde, og hvis det gør det, er man også oppe at slås. Det vigtigste er, at man finder sammen i nogle konstellationer, hvor man kan finde ud af at skændes, så slagsmålet kaster nye løsninger af sig. I starten troede jeg, at det handlede om at finde en instruktør, der kunne lave det, ligesom jeg havde tænkt. Men jeg fandt efterhånden ud af, at det er bedre med en instruktør, der kan noget, jeg ikke kan – som kan udvide butikken. Dette modspil, der kan få én til at yde to procent ud over det, man egentlig kan, savner man ofte som forfatter. Man savner én, der siger: 'Det her er simpelt hen ikke noget, jeg kan lave. Du må hjem igen – forfra! Gennemskrivning 16!'"

MODELLER OG MENNESKER

- Prøv at beskrive skriveprocessen. Hvordan opstår en filmide?

"Mine ideer kommer som pitches (historien fortalt på ganske få linier, *red.*). I *Okay* stammer historien fra et ægtepar fra min omgangskreds, der for en del år siden – de lever ikke mere – tog konens søster hjem, fordi hun var døende. Men søsteren døde alligevel ikke og blev boende. Det er sådan en situation, hvor man tænker: 'Fy for pokker', og det er jo altid et godt udgangspunkt for en historie. Jeg havde hele filmen på seks linier, og det er min force som manuskriptforfatter, for når man har en klar pitch, er det meget let for en producent og konsulent at tage stilling til historien. Når jeg fortalte historien til *Okay*, kunne jeg med det samme mærke, at dér var noget – den fangede folks opmærksomhed. Jeg vil meget nødtigt definere den gode historie, men man kan som regel kende den, når man møder den."

- Når du har pitchen, hvad gør du så?

"Jeg må indrømme, at jeg ofte springer over *treatment* (beskrivelse af handlingen scene for scene uden detaljer, *red.*). Det vil jeg aldrig anbefale andre at gøre, man kan meget let fare vild i manuskriptet. Tit lover jeg også mig selv, at jeg næste gang skal huske *treatment*, men så ender jeg alligevel med at kaste mig ud i scenerne med det samme. Jeg elsker at skrive scener."

- Hvordan får du struktureret din historie uden et *treatment*?

"Når jeg skriver film, benytter jeg mig af den kageopskrift, jeg fik på Filmskolen. Seks punkter: Introduktion, plotpunkt 1, hvad medfører plotpunkt 1, midtpunkt, plotpunkt 2 og outroen: Hvor er hovedpersonen i forhold til punkt 1? Den slags kan få forfattere inden for litteraturen til at løbe skrigende væk, men jeg synes, at rammer er sjove og inspirerende. Når man skal disponere et 100 sideres manuskript som *Okay*, er det også en enorm hjælp at vide, at cirka på side 50 sker det værste tænkelige. Dér får Nete at vide af lægen, at nu kan man alligevel ikke sige, hvornår faderen vil dø. Jeg ved også, at på side 23-25 får Nete at vide, at faderen er dødeligt syg, og hun vil så arbejde på at få ham hjem. Det er plotpunkt 1."

- Når man ser *Okay*, kan man godt fornemme, at filmen følger en model eller skabelon, men alligevel bliver man revet med. Hvad er hemmeligheden?

"Det handler om at menneskeliggøre modellen. Det er selvfølgelig instruktøren og skuespillerens arbejde, men det er også mit arbejde: At gøre skelettet kødeligt. Publikum skal blive optaget af disse menneskers skæbne, de skal frygte det værste

og håbe på det bedste. Min lakmusprøve er, når jeg lader andre læse historien, her kan jeg se, om de blive bidt af historien. Som forfatter bliver man blind og har brug for at få friske øjne på manuskriptet.”

NYDER MIN TØRST-PRINCIPPET

– *Skriver du fortløbende eller skriver du rundt i manuskriptet?*

”Jeg skriver rundt. I modsætning til madpakken, hvor man skal gemme chokolademaden til sidst, tager jeg chokolademaden først. Det har en attraktion, som jeg egentlig tror, man bare skal gå efter. Men opgaven er i sidste ende at gøre alle scenerne uafviselige. Også den scene, hvor manden går på posthuset for at aflevere en pakke. Her ligger det store arbejde, og man jubler, når det lykkes at gøre en scene, der kun er med for plottets skyld, menneskelig interessant.”

– *Hvilke scener elsker du at skrive?*

”F.eks. scenen i *Okay*, hvor møbelsnedkeren er hos bedemanden for at vælge sin egen kiste og insisterer på, at håndværket skal være i orden. Den var sjov at skrive. Og virkeligheden er jo tit meget hjælpsom, hvad scener angår. Da min mormor skulle begraves for en del år siden, bar vi kisten ned gennem kirken, men blev stoppet af en kirketjener, der beklagende måtte meddele, at rustvognen ikke var kommet, og at vi nok måtte bære kisten tilbage. Det er da et vendepunkt, der vil noget, og den groteske situation er nu kommet med i *Små ulykker*. Hele verden bliver pludselig set på en helt ny måde – det er guf at spille, guf at instruere og guf at finde på. Ofte ender sådanne scener med at være lidt i vejen – som en darling, man burde slå ihjel – men nogle gange handler det om, at man skal lade være med at slå dem ihjel. Jeg ved godt, at det er dårlig latin, men vi lever også af veloplagthed og fortællelyst. En darling kan give fornemmelse af liv og uregerlighed.”

– *Følger du nogen principper, når du skriver en scene?*

”Jeg bestræber mig på, at en scene har et vendepunkt. I *Okay* er der f.eks. en scene, hvor Nete har gennemskuet, at hendes mand har en elskerinde, men han ved endnu ikke, at hun ved det. Man kunne være gået lige på og ladet Nete spørge, hvad han dog har gang i. Men i stedet snakker hun om hans kaffe, der smager dårligt. Hun har bolden, hun véd det og nyder det. Det er ligesom en scene mellem to elskende, der skal fortælle, at de elsker hinanden: Det er i virkeligheden enormt kedeligt at se dem gøre det og meget sjovere at finde nogle andre veje.”

– *Handler det om at defokusere?*

”Ja, for vi er udmærket klar over, hvad der skal ske. Derfor pirrer det os: Hvorfor snakker Nete nu om hans kaffe? Jeg havde engang en ven, som når han var rigtig tørstig, tog han juicen og satte den bordet og drak ikke. Så sagde han: ‘Jeg nyder min tørst.’ Det er lidt det samme, man gør som fortæller. Selvfølgelig skal vi igennem historien, men omvejene kan være lige så væsentlige som fugleflugtslinien.”

FELLINI-LAND

– *På Filmskolen opdagede du virkeligheden som dramatisk stof, men dine hverdagsituationer er ofte barokke – f.eks. snedkeren, der vælger sin egen kiste?*

”Når man har et hverdagsagtigt stof, er opgaven ofte at finde det eksotiske. Det bliver for fladt at lave en historie om en taxachauffør, der bor i Tåstrup og lever et taxa-chaufføragtigt liv. Men kan man finde det særlige – f.eks. i måden han dør på – bliver historien interessant. Omvendt, hvis jeg skulle lave en historie om gangstere, ville jeg beskrive, hvordan de afleverer deres børn i børnehaven. Hvordan spiser de par-middage? Hvad sker der, når mafia-bossen bliver forladt af sin kæreste? Helt hverdagsagtige ting.”

”I øvrigt er ‘almindelige mennesker’ bare folk, vi ikke kender. Når vi lærer dem at kende, opdager vi, hvor mærkelige de i virkeligheden er. Da vi lavede *Små ulykker*, interviewede Annette K. Olesen og jeg de fem hovedskuespillere, der skulle fortælle om tre personer, de kendte. Jeg sad og tænkte: ‘Jamen,

det er Fellini-land!’ En skuespiller fortalte om et par på landet, hvor hun går i Dolly Parton-tøj, og han for det mest af tiden sidder inde for vold, og når han kommer ud, dyrker han biodynamiske grøntsager! ‘Almindelige mennesker’ er en kæmpe løgn, vi er alle specielle, har vores eget temperament og måde at tackle verden på. Mennesket er et udtømmeligt kar.”

– *Har det haft nogen betydning for dit arbejde som manuskriptforfatter, at du startede som tegner?*

”I en comic-firkant vil man gerne have, at replikken – taleboblen – ikke fylder alt for meget, så man får virkelig trænet det korte, præcise udsagn. Manuskriptkenderen Robert McKee siger, at hvis en replik fylder mere end fem linier, er der rød alarm. Det er det samme med tegneserien, og lige fra starten på Filmskolen har jeg haft nemt ved at skrive replikker. Når jeg skriver et manuskript, kan jeg også godt lide at vælge en ingrediens, der går igennem filmen, i stedet for hele tiden at bruge nye ting. I *Okay* er der meget mad. Sønnen har en sushibar, og faderens sygdom giver sig blandt andet udslag i, at han ikke har nogen appetit. Når datteren laver mad til faderen, og han ikke vil spise, så fortæller jeg, at hun forgæves angler efter hans kærlighed. Det er ‘show – not tell’-reglen, der hviler som et åg over os, for det er jo nemmere bare at fortælle det!”

SYMPATISYGE

– *Alle dine film indeholder uforglemmelige one-liners. Hvordan*

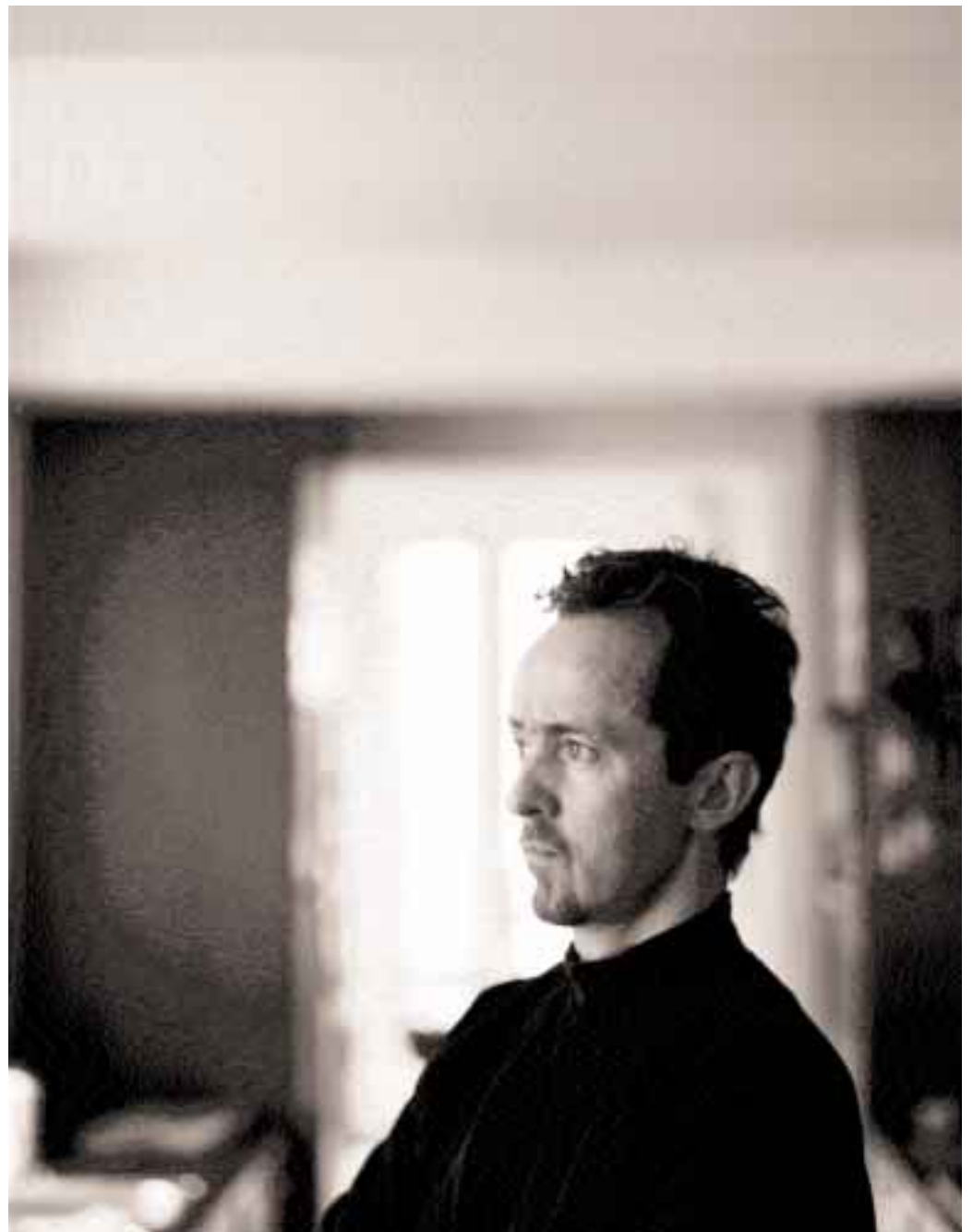


Foto: Jan Buus

KIM FUPZ AAKESON. Manuskriptforfatter, tegner og forfatter. Født 1958. Fra begyndelsen af 1980'erne arbejdede han som som illustratør i tidsskrifter og aviser. Han begyndte senere at skrive bøger og har i dag rundet 40 titler - tegneseriealbums, børnebøger, romaner til unge, novellesamlinger og romaner. I 1995-96 uddannede han sig på Filmskolens manuslinie. Har skrevet manuskript til tegnefilmene *Sallies historier* (1998), novellefilmene *Lille John* (i samarbejde med Jens Arentzen, 1995) *Cappucino* (1996) og *Mors dag* (1996) samt manuskript til spillefilmene *Hannibal og Jerry* (i samarbejde med Wikke & Rasmussen, 1997), *Den eneste ene* (1999), *Mirakel* (2000), *Små ulykker* (2002) og *Okay* (2002).

kommer du på en replik som 'jeg ved ikke en skid om slutninger - jeg er fra Herlev'?

"Det ved jeg faktisk ikke. Jeg skrev tidligere på computer med to pegefingre, men da jeg fandt ud af, at jeg ville komme til at skrive meget, lærte jeg ti-fingersystemet. Det har betydet, at jeg ikke længere behøver at vente på mine fingre, når jeg tænker. Nogle gange kører tanken direkte ud gennem fingrene, og der kommer ting på papiret, som man ikke lige når at overveje, og som snigløber ens logik. For mennesker som mig, der er meget logiske, er det enormt vigtigt, at man kan komme uden om logikken og skrive ting, man ikke når at overveje - ting, som overlever alle gennemskrivninger, fordi det bare har noget, som er godt."

- Hvad med dit arbejde med karakteren? Det har vi ikke talt så meget om.

"Åh, det er også min akilleshæl! I *Hannibal og Jerry* gjorde vi en dyd ud af det og dyrkede overdrivelsen og skematiseringen. Det har altid været svært for mig skabe nuancerede karakterer. Det nemmeste er at sige: 'Han er nærig, hun er snu...' Selvfølgelig kan jeg godt bestemme mig for, at min hovedperson skal have mange sider, at hun kan lide opera og samtidig er kriminel. Jeg kan godt hitte på nogle åh så mærkelige ting, men det behøver ikke at blive til en karakter af den grund. Men jeg er meget optaget af at lære det, og jeg lærte meget i *Små ulykker*, hvor skuespillerne selv kom med deres karakterer og forklarede, hvorfor de var sådan. Ofte har man glæde af at gå til skuespillerne og sammen med dem skabe karaktererne, og vi burde benytte læseprøver meget mere, end vi gør i dag. Det er et dumt sted at spare."

- Du lægger vægt på meninger under processen, men når filmen er færdig, bryder du dig ikke om testscreenings, har jeg læst. Hvorfor ikke?

"Jeg mødte testscreenings første gang på *Den eneste ene* og fik

et chok, da jeg så disse skemaer, hvor publikum blandt andet bliver spurgt om hvor mange procent sympati, de har for hovedpersonen. Der kunne jeg mærke, at kunstneren i mig vred sig. Det er fornuftigt at gå ud og spørge publikum, om de kan forstå handlingen, men jeg synes, at spørgsmålet om sympati med hovedpersonen er problematisk. *Bænken og Richard den tredje* af Shakespeare viser, at vi ikke behøver have en sympatisk hovedperson, bare der er et element af empati. Der ligger en sympatisyge i de spørgsmål, men det kan jeg jo sagtens mene, for det er ikke mine penge, som er på spil."

SLUTNINGER

- Hvordan har du det med slutninger? Slutninger i dine film er som regel entydigt happy endings?

"I en romantisk komedie kan det være svært at komme uden om. Det ville føles som forræderi, ligesom hvis man laver en kriminalroman, hvor man glemmer at fortælle, hvem morderen er. Sådan kan man ikke lege, for publikum vil med god grund føle sig narret og bedraget. Men jeg kan godt lide, at man kan diskutere slutningen - det er bare nyt for mig, fordi slutningerne rigtig nok har været rimeligt bastante i de film, jeg har været med til at lave. Det handler også om, at vi som branche i disse år laver en fælles dannelsesrejse. Vi har haft en stribe velfungerende hverdagskomedier, hvor man har kunnet lure slutningerne tidligt, og nu er det på tide at sparke komedierne i røven og komme videre. Jeg fornemmer, at der er ved at være en træthed af *feel good*-komedier.

- Hvad tror du, vi kommer til at se de næste år?

"Jeg tror, vi vil se flere genreangreb. Komedien vil ikke være en ren komedie, tragedien vil ikke være en ren tragedie - og så vil vi nok se flere film, der er improviseret frem. Det er under alle omstændigheder vigtigt, at vi ikke bliver Landet, der laver lune hverdagskomedier" ■



Okay. Frame grab

A black and white portrait of director Jesper W. Nielsen. He has dark, curly hair and a goatee, and is wearing a dark turtleneck sweater. He is looking directly at the camera with a slight smile. The background is a dark, textured wall.

MAN SKAL TURDE ALVOREN

"Komediens distance kan blive en flugt fra de ting, der virkelig gør ondt," siger instruktøren Jesper W. Nielsen. Hans tredje spillefilm, *Okay*, er en alvorlig komedie om en moderne mor og hendes familie, der får tilværelsens kniv for struben. Foto: Jan Buus



Foto: Jan Buus

MAN SKAL TURDE ALVOREN

AF LISELOTTE MICHELSEN

"Ja, hvorfor hedder filmen *Okay*?" Jesper W. Nielsen smiler lidt forsøret. "Det er sådan et dejligt dumt amerikansk ingentingord, gådefuldt og flertydigt. Og enormt overforbrugt. Det beskriver noget midt imellem - på det jævne, som hverdagen tit er. Barndom og ungdom er nogle enorme ekstremer. Helt ude fra 'nu er jeg lige ved at hænge mig selv' til 'der er fest, det er fedt, jeg dør aldrig, jeg laver om på alt'. I 30'erne får man børn og ansvar, og man er nødt til at finde en ligevægtstilstand og en balance. *Okay* er en film om nogle mennesker i slutningen af 30'erne og om den så småt startende midtvejskrise: 'Hov, jeg er sgu' midt

i mit liv, jeg har halvdelen tilbage, det her har jeg nået. Man må indgå kompromiser. Og hvis nogen spørger, så har man det okay."

Vi sidder i Jesper W. Niensens asketisk indrettede kontor i kælderens under ejendommen, hvor han bor. Han har netop lagt sidste hånd på filmens lydarbejde og er ved at ruste sig til næste etape, PR-fasen. *Okay* er hans tredje spillefilm og på mange måder anderledes end de to forrige, *Den sidste viking* og *Forbudt for børn*. *Okay* er en både komisk og rørende fortælling om Nete (Paprika Steen), der får tilværelsens kniv for struben, da hendes syge far (Ole Ernst) flytter ind hos hende og ægtemanden Christian (Troels Lyby). Temperamentsfuld tromler hun med de bedste inten-

tioner derudaf; hun forsøger at styre alle omkring sig, holde teenagedatteren i kort snor og forsone sin bror (Nikolaj Kopernikus) og faren, der ikke har talt sammen, siden sønnike annoncerede, at han er bøsse. Alt imens Christian har gang i en affære med en laber studine (Laura Drasbæk).

LATTEREN SOM BESKYTTELSE

Kim Fupz Aakeson har skrevet manuskriptet til filmen, og lige fra begyndelsen var han og Jesper W. Nielsen enige om, at *Okay* skulle være en blanding af komedie og drama. De ønskede begge, at historien skulle vægtes mest til den alvorlige side - en prioritering, som blev endnu klarere i løbet af manuskriptskrivningerne og under klipningen, fortæller Jesper W. Nielsen.

"Komedier er dejlige, fordi de løfter sig lidt op og lægger en distance til virkeligheden, hvor dramaet godt kan blive navlebeskuende og smalsporet. Men samtidig kan komediens distance nemt blive en flugt fra de ting, der virkelig gør ondt. Vi har prøvet at kombinere komedie og drama og bruge de bedste ting fra hver genre. *Okay* tager sine konflikter alvorligt. Et lille-bitte skænderi om, hvor far skal sove, kan jo blive et lige så stort drama som slaget om Stalingrad, hvis man tager det alvorligt nok," siger Jesper W. Nielsen.

"Dramaet kan ligge i betoningen af et ord, i en pause - eller i det, der ikke bliver sagt. Umiddelbart virker det nemmere at arbejde med et tydeligt plot fuld af ydre handling frem for de her indre, psykologiske dramaer. Men Kim Fupz er mester i at skildre mikrokonflikter, så de bliver vigtige og vedkommende - og når de gør det, rammer den lille, nære historie dybest. Jo mindre drama, jo mere gribende. Samtidig er der meget humor i *Okay* - den der pinlighedshumor, hvor man gennemskuer personerne og ser deres sårbarhed... og hvor vi samtidig genkender os selv og bruger latteren som beskyttelse."

Noget af det, der fra starten tiltrak Jesper W. Nielsen ved manuskriptet, var dets tidsbillede og beskrivelse af livet, som det former sig i en familie. Men frem for alt var han fascineret af Nete-figuren. "Hun er en rigtig heltindetype - den temperamentsfulde, handlekraftige kvinde, der kan kaste rundt og gøre ved. Og hele tiden mærker man, at der ligger en vrede indenunder. Når hun er hård og afviser sine omgivelser, er det for at undgå at blive såret. Samtidig er der en styrke i hendes kraft og energi - hun er modig og tør rive spøgelseerne ud af skabene. Hun er også omsorgsfuld, hun prøver at samle familien på den helt rigtige måde. Men at tage sig af andre kan også være en måde at have paraderne oppe på. Og rundt om hende løber alle de her bløde mænd, som man har lyst til at slå i hovedet og sige: 'Så ta' hende dog og ryst hende og sig, I godt kan li' hende, i stedet for at stå der og hænge!'"

VÆK FRA FØLEFAMLERI

Jesper W. Nielsen syntes ikke, at der var noget problem i at arbejde med en hovedkarakter af det modsatte køn. "Nu er vi jo gudskelov alle tvekønnede et eller andet sted, og man kender Nete fra virkeligheden. Jeg er det helt modsatte menneske, mere tilbageholdende og introvert, så der var også en attraktion i modsætningen - for mig er hun meget eksotisk. Der er noget afsindigt lækkert ved at lave film om det andet køn. Som mand funderer man jo over kvinder, man undrer sig og synes, de opfører sig mærkeligt, og den nysgerrighed er god at arbejde på."

Jesper W. Nielsen fremhæver, at han var godt flankeret af Paprika Steen, der allerede fra manuskriptfasen

tog del i processen og var med til at præge sin figur. Desuden synes han, at det er nemmere at undgå den typiske, endimensionelle smuk-og-fjern-kvinde-kliche, når kvinden har hovedrollen. ”Man kan bedre give hende lidt tæsk og gøre hende sjov. Men der vil altid være ét af kønnene, der er sat lidt til side. Her må Christian spille andenviolin,” siger Jesper W. Nielsen, der ser Christian som indbegrebet af den bløde mand, som voksede op i 70'erne.

”Vi troede, at bare vi var følsomme og havde vores kvindelige side, så var alt velforvaret. Men det er ikke nok. Det er fedt, at der er ændret på de traditionelle kønsroller, at manden måske går meget op i køkkenet – på sin egen måde, som om det er et bilværksted – og kvinden betaler regningerne. Men hvis manden skal blive til som menneske, må han have sin handlekraft med – det nytter ikke, at han som Christian går og gemmer på tingene og er bange for at komme ud med det. Man må turde handle og tage nogle tæsk, ellers bliver det hele noget følefamle-noget, og sådan kan vi mænd altså ikke trives – heller ikke kvinder for den sags skyld.”

Filmens familie er i krise og afspejler ifølge Jesper W. Nielsen den almene krise, kernefamilien gennemgår i det moderne samfund. Men *Okay* handler også om den glemte kærlighed, den fortrængte kærlighed, der betyder mere, end vi tror. ”Vi skal helt derud, hvor vi mister den, for at forstå, at vi har dummet os og taget os for lidt af den. Det gælder alle personerne i filmen, ligesom det sker for mange mennesker i familieforhold,” siger instruktøren.

RODFÆSTET I REALISMEN

Hvor Jesper W. Niensens forrige spillefilm – der fik en del kritikerros, men mindre kommerciel succes – er eventyrlige billedfabler præget af fantasifuld, til tider næsten surrealistisk scenografi, er *Okay* visuelt helt anderledes rodfæstet i realismen. Ikke desto mindre er fotografen den samme, nemlig Erik Zappon, som Jesper W. Nielsen har arbejdet med på de fleste af sine novelle- og spillefilm. ”Som instruktør er der stor trykthed i at have en person, man kender så godt og har fælles referencer med – vi kan næsten forudsige, hvad hinanden vil gøre i en optagesituation. Men faktisk er vi meget forskellige, han er væsentlig mere æstet end mig, til gengæld kan jeg så trække ham den anden vej. Vi komplementerer hinanden godt.”

Med *Okay* har de lagt en visuel stil, som er præget af enkelhed og hverdagslighed. ”*Okay* handler om at stille op for hinanden og være til stede i virkeligheden, så det var vigtigt at overholde realismen. Det passede ikke til historien med visuelle spidsfindigheder. Vi har prøvet at få skuespillet bedst muligt frem og brugt et billedsprog, der var helt ind på livet – sådan ser det ud, bum, sådan er tingene, køkken, overfyldt, lort, stort billede, værsgo, der sidder de. Der er ikke noget trylleri. Vi har lagt os et stykke væk fra Dogme-film og gjort billederne lækre og store, men vi har med vilje holdt os fra at lave alle mulige tricks og ture oveni. Jo mere realistisk historien fremstår, jo stærkere er den.”

Jesper W. Nielsen havde længe haft lyst til at prøve noget nyt og arbejde med en mere virkelighedsnær stil, et enklere formsprog. ”Man skal selvfølgelig trække stikkene hjem nogle andre steder med en film som *Okay*. Der er meget lidt arrangement, man kan ikke få en scene i hus ved at lave en surrealistisk stemning – det betyder alt, om skuespillet er autentisk, og om publikum tror på personerne. Som instruktør får man det problem, at når man kender historien for godt,

mister man fornemmelsen for, hvad der er sjovt. På et tidspunkt under optagelserne begyndte vi at lave lidt mere filmiske ting – det var sådan noget nervøst noget fra vores side. Men vi klippede det ud, for det passede ikke til historien. Alligevel har filmen nu fået væsentlig mere poesi, end jeg havde turde håbe på.”

TAG BARNDOMMEN ALVORLIGT

Det ligner en tanke, at Jesper W. Niensens børnefilm er eventyrlige og visuelt legende, mens voksenfilmen er præget af en jordnærhed uden dikkedarer. Men de visuelle valg, han har taget, er bestemt af manuskripterne og ikke af en ændring i hans egen verdensopfattelse.

”Der er ligeså meget af det surrealistiske og det drømmende i voksenlivet som i barndommen. Men personligt er jeg med alderen blevet bedre til at være i virkeligheden – før i tiden var jeg nok mere eskapist.”

Selv om hans første reaktion på et spørgsmål om hans forrige film er ”Åh, kan vi ikke lade være med at snakke om de børnefilm?“, tager han alligevel en tur, da talen falder på forskellen mellem at lave film for børn og for voksne.

”Det er absurd at adskille børnefilm og voksenfilm. Ideen om at voksne kun skal se film om voksne, er latterlig. Det er lige så vigtigt og interessant for voksne at se film om barndommen, hvem fanden har bildt os noget andet ind? Det er jo vores barndom, der er udgangspunktet for vores liv, men det må der åbenbart ikke fortælles noget alvorligt om, sådan som landet ligger i øjeblikket. Det bliver forbudt i censuren, og der er ikke noget voksenpublikum, fordi et fuldstændigt horribelt snobberi blandt voksne dikterer, at det ikke er fint at se børnefilm. Der ryger noget af vores kultur, og det gør mig vred. Barndommen er ikke mindre alvorlig, fordi det er en barndom, tværtimod. Der er et stort spring mellem, hvordan børn er, og hvordan voksne gerne vil se børn. Det har aldrig interesseret mig at lave varme, søde børnefilm. Jeg kan godt lide at gå over stregen og befinde mig derude, hvor man ikke helt kan bunde. Desværre kan de smalle, vanvittige børnefilm ikke laves mere, fordi de ikke har noget stort publikum i biografen. Og det på trods af, at børn er glade for filmene i biografklubber og den slags steder.”

EJ BLOT TIL LYST

Det ville være dejligt, hvis der blev lavet flere smalle film for børn, mener Jesper W. Nielsen. Ikke mindst fordi det kan vænne fremtidens publikum til, at der findes andet end mainstream. ”De sidste par år herhjemme har det handlet om at lave film, der kan få publikum i biografen. Og dansk film har fået en imponerende flot publikumsprocent, men salgstillene har været meget styrende. Man skal holde sig for øje, at hvis man hiver folk i biografen, skal man også have noget at fortælle dem. Jeg er sikker på, at der snart vil komme flere film, som har dybde og vil fokusere mere på vores samfund. Den slags sker altid i bølger. Nu er biograferne blevet erobret, nu skal vi have dybden og indholdet med og stadig beholde biograferne.”

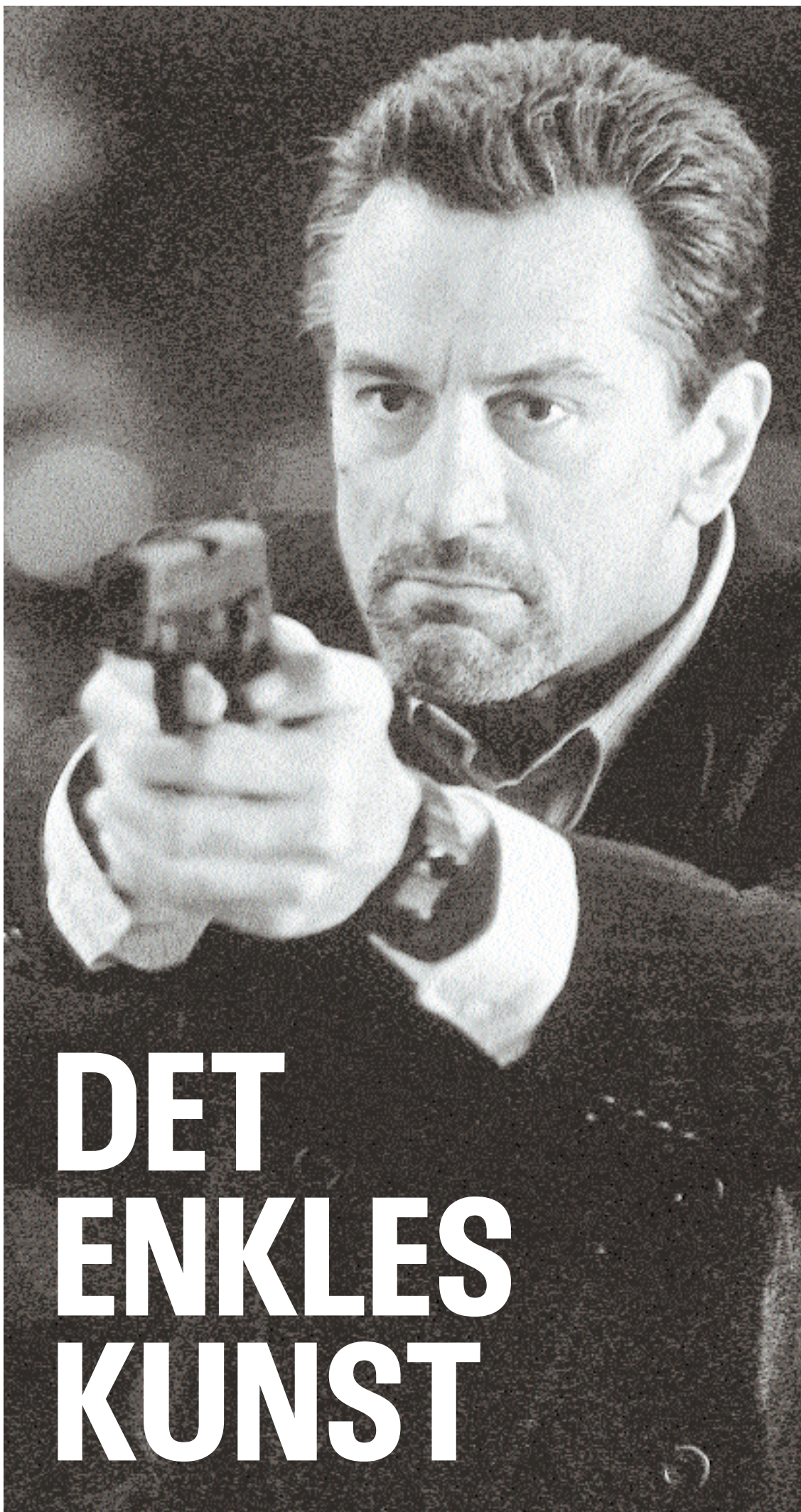
Jesper W. Nielsen kunne godt tænke sig at se en ændring af de danske biografers ’popcorn- & colakultur’. Man kunne, foreslår han, begynde med at skrive ’Ej Blot Til Lyst’ på biografernes facader.

”Vi er jo i underholdningsbranchen, vi skal give folk en oplevelse. Men jeg har altid prøvet at få noget substans med i mine film. Jeg vil gerne holde et spejl op for publikum, så vi kan se os selv og se, hvordan vi er. Man føler en vis tilgivelse, når man ser sine egne fortrædeligheder og dumheder udstillet – pludselig virker det ikke så slemt, og måske behøver man ikke fornægte de sider af sig selv. Der er noget meget forsonende i at se mennesker opføre sig dumt. Som instruktør vil jeg gerne beskrive nogle sider af livet på en måde, så det åbner nye veje og nye tankerækker i tilskueren. Og bare der er et par stykker, der får det sådan, når de ser filmen, så stråler man som et lille grantræ juleaften. Det er jo grundlæggende derfor, man laver film. Underholdningen er mest et skalkeskjul” ■

Jesper W. Nielsen har blandt andet instrueret *Hjerter i slør* (novellefilm, 1992), *Buldermanden* (novellefilm, 1996), *Den sidste viking* (1997), *Lykkefanten* (novellefilm, 1997), *Forbudt for børn* (1999) og *Okay* (2002). Desuden har han været klipper på flere spillefilm, deriblandt *Sort høst* (1993) og *De største helte* (1997).



Foto: Jan Buus



DET ENKLES KUNST

Heat (1995). Foto: ??

Amerikaneren David Bordwell regnes for en af verdens førende filmforskere. I januar måned holdt han et veloplagt foredrag i Filmhuset og fortæller i dette interview om sit syn på moderne film, om Lars von Triers betydning og om faren ved Dogme-film.

AF HENRIK UTH JENSEN OG JOHANNES RIIS

Ingen nutidig filmforsker har bidraget til forståelsen af film på så mange områder som David Bordwell. Mens han har åbnet nye indgange til genrefilm fra såvel Hollywood som Hong Kong, har han samtidig beskrevet og analyseret det enkle og unikke hos instruktører som Carl Th. Dreyer og japaneren Yasujiro Ozu. Hans arbejder, der også rummer uomgængelige værker om fortælle teknik samt lærebøger i filmhistorie og filmanalyse, gjorde ham i 1997 til æresprofessor ved Københavns Universitet. I januar måned var David Bordwell på besøg i Danmark og holdt blandt andet et veloplagt foredrag om action-instruktøren John Woo ved et udsolgt arrangement i Filmhuset. På spørgsmålet om, hvad der har påvirket den moderne film mest, svarer den amerikanske forsker:

”I udgangspunktet vil jeg mene, at filmskabere primært lærer at lave film ved at se andre film. Der er for mig at se især to betydningsfulde øjeblikke i de sidste tres års filmhistorie. Som det første neorealismen – både bevægelsen i sig selv og specifikke film som *Rom, åben by* (1945). Dernæst – og vigtigst – den franske Nybølge i 1960’erne. Der er andre vigtige filmbevægelser, men filmene i den franske Nybølge blev set bredt. En film som Francois Truffauts *Ung flugt* (1959) har haft en enorm indflydelse.

I dag skaber mange instruktører stadig varianter over disse film. En instruktør som Lars von Trier har på en måde genopfundet neorealismen, selv om hans tilgang nødvendigvis er en anden. Måske kan man med von Triers Dogme-bud se en trang til at slippe bort fra kunstigheden, et opgør med konventionelle plots. ‘Mord, våben etc. må ikke forekomme’, og det udelukker en række genrer. Det er en form for neorealitisk æstetik – tydeligvis mere moderne, men den neorealitisk impuls er der. Noget tilsvarende gør sig gældende med instruktører som Quentin Tarantino og Wong Kar-wai, som arbejder under indflydelse fra Jean-Luc Godard og Francois Truffaut. De låner hele tiden ideer fra disse filmskabere.”

SOFISTIKERET FILMKULTUR

– Er der andet, som har øvet afgørende indflydelse på moderne film?

”En række forskellige tendenser i den moderne litteratur farver filmen, og så er der naturligvis ændringerne i filmen som institution. I dag er publikum mere defineret ud fra smag, og på den måde er der skabt specifikke målgrupper. Det gør det lettere at rette film præcist mod en helt bestemt smag. Man definerer sig i det hele taget i dag mere ud fra sin smag – det være sig i film, i tøj eller musik.

Desuden har vi i dag en mere sofistikeret filmkultur, der tillader flere henvisninger til andre film end tidligere. Da jeg sidste semester underviste i moderne amerikansk film, forbløffedes jeg over, hvor mange henvisninger mine studerende opfattede – henvisninger, som gik hen over hovedet på mig. De unge i dag har en måde at involvere sig i film på, som adskiller dem fra tidligere tiders filmfans. De er pop-

connaisseurs, der leder efter disse små henvisninger til verdener, de kender fra andre underholdnings-universer og har en ægte fornøjelse ved at finde dem.”

– *Truer det ikke fortællingen, når man har hele opmærksomheden rettet andetsteds?*

”Det er en fare, at historien bare bliver en undskyldning for henvisningerne. Det gælder særligt teenagegenrer som komedie og gyserfilm, men også her forsøger man stadig at skabe fængslende fortællinger. Det er kun delvist sandt, at Hollywood ikke er interesseret i den gode historie mere. Tendensen til henvisninger for henvisningernes egen skyld bliver imødegået af måden at producere på, hvor filmen går igennem et langt forløb som manuskript. Nogen skal rent faktisk læse manuskriptet og fanges af historien.

Det er tvivlsomt, om en instruktør som Francis Ford Coppola har sat sig for at studere andre instruktører for at få ideer, men nu til dags gør instruktører det som det naturligste i verden. Det hænger sammen med, at der ikke længere er en egentlig studietradition. Vor tids instruktører lærer ikke faget ved at lave en masse film eller ved at assistere folk, der laver en masse film. De laver én film hver andet eller tredje år, så de bliver nødt til at hente ideer fra andre film.”

TARANTINOS FILMVIDEN

”Det gælder en instruktør som Quentin Tarantino. Han elsker tydeligvis film, men har ingen egentlig fornemmelse af filmhistorien. Han er vokset op med video, og for ham er alle film lige. Om en film er fra trediveerne eller halvfjerdsene, betyder ikke noget. Den kulturelle kontekst betyder intet. Der er en god scene i trediveerfilmen, et gribende øjeblik i halvfjerds-filmen. Han har aldrig analyseret film eller skrevet om film, derimod har han set en masse film umiddelbart og uden nogen form for systematik. Det giver en form for frihed, men samtidig bliver ens forståelse af film og måden, man anvender sin filmviden på, let meget overfladisk. Det sker undertiden for Tarantino.

Modsat havde Nybølge-instruktørerne en dyb forståelse af andre film. Deres kilder var ikke åbenlyse. Claude Chabrols åbenlyse gæld til Alfred Hitchcock er en undtagelse, men det er stadig noget andet end, når instruktøren Gus van Sant i dag genindspiller *Psycho* scene for scene, indstilling for indstilling – og det så bliver dét, filmen sælges på. Det er et sært forehavende, der siger noget om, at genbruget er blevet en del af vores fornøjelse ved film. Måske er det manierisme, måske er det postmodernisme, måske er det en særlig fase, hvor det bliver set som en kreativ handling, at man citerer og alluderer til andre værker.

Men der er også moderne film, der ikke indeholder henvisninger – for eksempel Michael Manns *Heat* (1995). Den fortæller sin historie uden henvisninger, også selv om der er scener med et fjernsyn, hvor instruktøren nemt kunne have vist klip fra en gammel film som *White Heat* (Raoul Walsh, 1949). Rent faktisk fornægter Michael Mann henvisningerne, og det bliver helt forfriskende at se en instruktør arbejde, som om der aldrig har været lavet film før.”

VON TRIERS INDFLYDELSE

– *Hvordan vurderer du Lars von Triers indflydelse på filmkunsten generelt?*

”Lars von Trier har en meget stor indflydelse. Ligesom Dogme-begrebet. Når det gælder hans film, synes de ikke rigtigt at have inspireret andre film, men Trier selv, hans forbindelse til Dogme-gruppen og selve ideen om Dogme har påvirket mange. Et

problem ved hele Dogme-æstetikken, som den er kommet til udtryk i mange af filmene, er dog, at den modarbejder en af filmmediets hovedattraktioner, nemlig et konsekvent visuelt udtryk. Dogme gør det let at optage en masse filmmateriale, men materialet får sjældent en visuel formning. Scenerne kommer let til at se ens ud i mange Dogme-film.

Så selv om *Festen* nok er den mest betydningsfulde Dogme-film, er en af de mest interessante Dogme-film for mig at se Harmony Korines *Julien Donkey-Boy* (1999). Den film har faktisk en selvstændig og sammenhængende ide med sine billeder. Brugen af abstraktion i farver og flader sammen med en voldsom historie og problematisk spil, gør den faktisk til en neo-ekspressionistisk film, selv om Dogmet må forventes at resultere i realisme. At Korines film fik Dogme-certifikatet er interessant, fordi den slet ikke ligner en Dogme-film. Det viser blot den frigørende impuls, som er en del af Dogme-begrebet.”

VÆRDIFULDE ACTIONFILM

– *Du har studeret Hong Kong-instruktøren John Woo i mange år. Hvordan har han klareret overgangen til Hollywood?*

”Ved at tage til Hollywood har John Woos film mistet noget af deres mere ukonventionelle aspekter. Styrken i mange af Hong Kong-filmene var de fremragende skuespillere, en meget stærk maskulin æstetik med heroiske mænd og de forhold, der binder dem sammen. Det har John Woo mistet i Hollywood. I det hele taget er det paradoksalt, at Hollywood henter filmskabere ind udefra, fordi de laver anderledes film, men når instruktørerne kommer til Hollywood, får de straks besked på, at sådan kan man ikke gøre her. Her har vi vores måde.

I Hong Kong-film er følelserne ofte mere oprigtige, og ideen om et samlet udtryk og en helstøbt struktur er ikke så vigtig. Det gælder også populærfilm fra andre lande. Tænk bare på mexicanske melodramaer eller indiske musicals, hvor en lystig musicalscene kan efterfølges af en gribende scene, hvor den kvinde, der lige har danset muntert, bliver dræbt. Den slags voldsomme skift i udtryk er meget almindelige i populærfilm, men i Hollywood tolererer man ikke den slags radikale skift i tone eller stemning.”

– *Kan man ikke finde en form for oprigtighed i Hollywood-film som *Magnolia* og *American Beauty*?*

”Der er bestemt en oprigtighed i *Magnolia*, mens *American Beauty* efter min mening er en meget forløjet film. Fordi det hele er kvindens skyld. Hvis hun blot havde dyrket sex med Kevin Spacey, havde der ikke været nogen fortælling, og den slags parodier på forstadskonformitet har jeg set nok af tilbage i tresserne. I *American Beauty* får den lige en ekstra tand, men filmen kommer i realiteten med en ret forudsigelig kritik af ’The American Way of Life.’”

– *Det kan være svært at forstå, hvordan du kan forske i både Hong Kong-actionfilm og asketiske, moralske film som for eksempel *Carl Th. Dreyers*?*

”De er alle film, og der er vigtige spørgsmål, som man kan søge svar på for alles vedkommende. Jeg er interesseret i konventioner, i hvordan en bestemt praksis bliver en standardløsning på et filmisk problem, og hvordan konventionerne kan udnyttes til at skabe noget originalt.”

– *Men mange forskere vægter for eksempel kompleksitet over det enkle.*

”Det er blot forskellige kriterier, der hver har deres gyldighed. Noget kunst er subtilt, andet er simpelt.

Noget har en psykologisk rigdom, andet er følelsesmæssigt stimulerende. Noget taler til forstanden, andet til sanserne. Jeg sætter ikke det ene højere end det andet. En virkelig veludført actionsekvens kan være lige så værdifuld som en smuk og subtil scene fra en italiensk kunstfilm. De er værdifulde på hver sin måde, men mange af de instruktører, som berømmes for deres psykologiske indsigter, ville jeg snarere rose for deres opfindsomhed i brugen af virkemidler.”

ABBAS KIAROSTAMI

– *Hvis du til slut skal nævne en nutidig filmskaber, som er interessant på grund af historien, der fortælles, hvem skulle det så være?*

”Det må blive den iranske instruktør Abbas Kiarostami. Der er over alle hans film en form for enkelhed, som i *Hvor er min vens hus?* (1987), *Under oliventræerne* (1994) og *Smagen af kirsebær* (1997). Han skildrer enkle situationer og formår alligevel at skabe ekstremt fuldtone og komplekse film med nærmest ingenting. To-tre personer og et landskab – man tror næsten, at sådan en film kan jeg da selv lave med et par venner. Det hele gøres så let, og alligevel har disse film en stor kraft, de har et stort følelsesmæssigt register og opfindsomhed i måden, historien fortælles på.

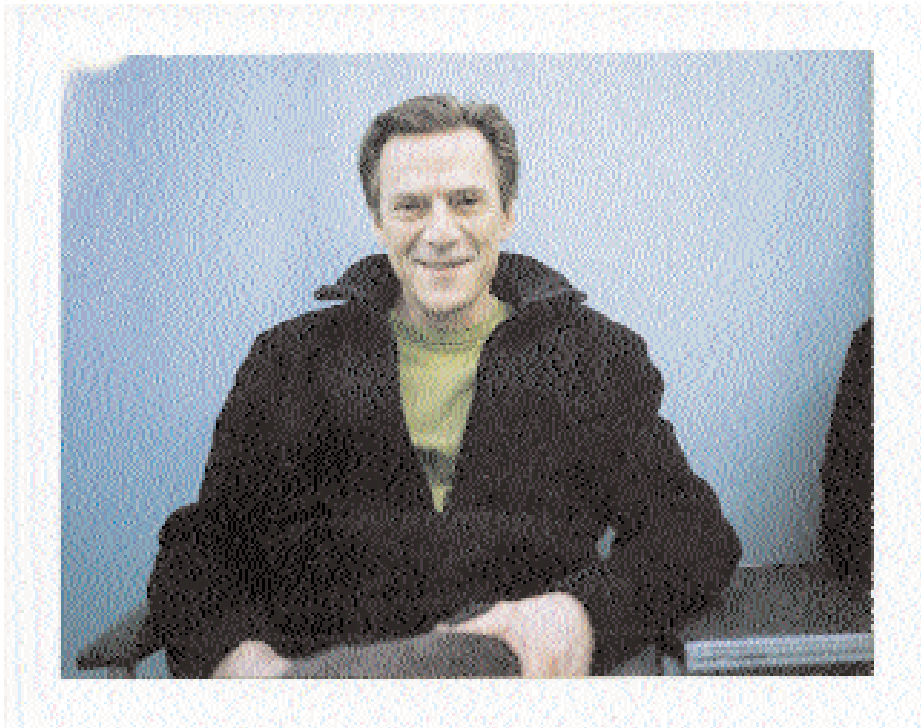
Hvordan skal jeg næsten forklare det? *Hvor er min vens hus?* er på et vist plan nærmest Hitchcock’sk. Det eneste, drengen skal, er at aflevere et stilehæfte, som hans ven har glemt i skolen, for har venen ikke hæftet med næste dag, bliver der ballade. Det er måden, Kiarostami bruger rummet mellem de to landsbyer på, den måde de voksne bliver forhindringer – og så det at drengen ikke kan finde sin vens hus. I Abbas Kiarostamis film er der en form for renhed, der står utroligt stærkt i den moderne filmkunst. Det er film, der handler om ting, som betyder noget. Selv et hæfte betyder noget. Det er noget, som gør indtryk på mig” ■

David Bordwell er professor på University of Wisconsin og har blandt andet udgivet bøgerne *The Films of Carl Theodor Dreyer* (1981), *Narration in the Fiction Film* (1985), *Ozu and the Poetics of Cinema* (1988), *Making Meaning* (1989), *The Cinema of Eisenstein* (1993) og *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment* (2000). I øjeblikket arbejder David Bordwell på en bog om den afdøde japanske instruktør, Kenji Mizoguchi.

Abbas Kiarostamis *Hvor er min vens hus?* er i distribution hos Det Danske Filminstitut. Privatpersoner kan hjemlåne filmen på video ved henvendelse til det lokale folkebibliotek, mens institutioner kan bestille filmen direkte hos Filminstitutet. Bestillingsnumre: VHS-salg (167702), VHS-leje (167696), 35 mm-leje (167771).



Foto: Ty Stange



Jesper Christensen. Foto: Jan Buus



Nanna Buhl Andresen. Foto: Jan Buus

Bænkens instruktør Per Fly og filmens hovedrolleindehaver Jesper Christensen har på Zentropa givet fem elever fra Aarhus Teaters elevskole et master class-kursus i filmskuespil. Højkoncentreret undervisning - som også har gjort lærerne høje.

INDLÆRING PÅ HØJTRYK

AF MORTEN PIIL

“Det er jo absurd. Skuespillereleverne kommer ud til en virkelighed, som formentlig vil bestå af 75 procent film- og tv-arbejde og 25 procent teater. Men de bliver uddannet, som om de kommer ud til en helhed, der består af 98 procent teater og 2 procent film. Det er så dumt, at man næsten ikke kan holde ud at tale om det.”

Jesper Christensen ryster på hovedet af, at de danske skuespillerelever i reglen kun får en måneds undervisning i filmskuespil på Den Danske Filmskole i løbet af en uddannelse, der varer fire år.

Og Jesper Christensen kan tillade sig at være forarget, for han gør selv noget for at ændre tingenes tilstand til det bedre. Sammen med sin makker fra *Bænken*, instruktøren Per Fly, har han to uger i januar kørt et ekstra skuespillerkursus for tredieårs-elever på Aarhus Teaterskole. Altså for vordende skuespillere,

der endnu har til gode at udfolde sig dramatisk foran et kamera, og som ellers kun ville kunne regne med det traditionelle månedskursus på Filmskolen.

Christensen og Fly kender hinanden godt fra samarbejdet på *Bænken*, der gav dem hver en Bodil som henholdsvis hovedrolleskuespiller og instruktør. Og hvorfor så ikke tjene en ekstra skilling ved at undervise, tænkte de, når nu den indbyrdes kemi er så god, at de kan være lynende uenige og modsige hinanden uden at blive sure bagefter.

Det er dog alt andet end det økonomisk betingede pligtarbejdes rutine-ånd, der udstråler fra de to filmfolk, når de fortæller om deres arbejde med de fem skuespiller-elever, der er draget til dansk films hovedpuls-åre, produktionsselskabet Zentropa, for at blive klogere på den vanskelige kunst: at spille skuespil på film.

Pædagogisk engagement og entusiastiske gløder fra Jesper Christensen og Per Fly, for eksempel når den førstnævnte fortæller, at han på sin egen krop har mærket, hvad det betyder, når han før i tiden troede at kunne lade hånt om forarbejdet og skyde genvej til en god filmpræstation ved at forlade sig på sin intuition og på instruktørens (manglende) input: “Jeg har oplevet at sejle i angstens sved uden at ane mine levende råd, mens alle ventede på mig. Det ønsker jeg ikke, at andre filmskuespillere skal opleve.”

“DET LÆRER JEG ALDRIG”

Spørger man to af holdets elever her trekvartvejs gennem forløbet, hvad de har fået ud af kurset, afspejler svarene tydeligvis en enorm respekt for en undervisning fuld af gnist og ansporing.

Nanna Buhl Andresen: “Den halvanden uge, vi har været her nu, har virket som en hel måned, så koncentreret har det været. Det har været meget motiverende for at lave film, men jeg tror også, vi kan bruge

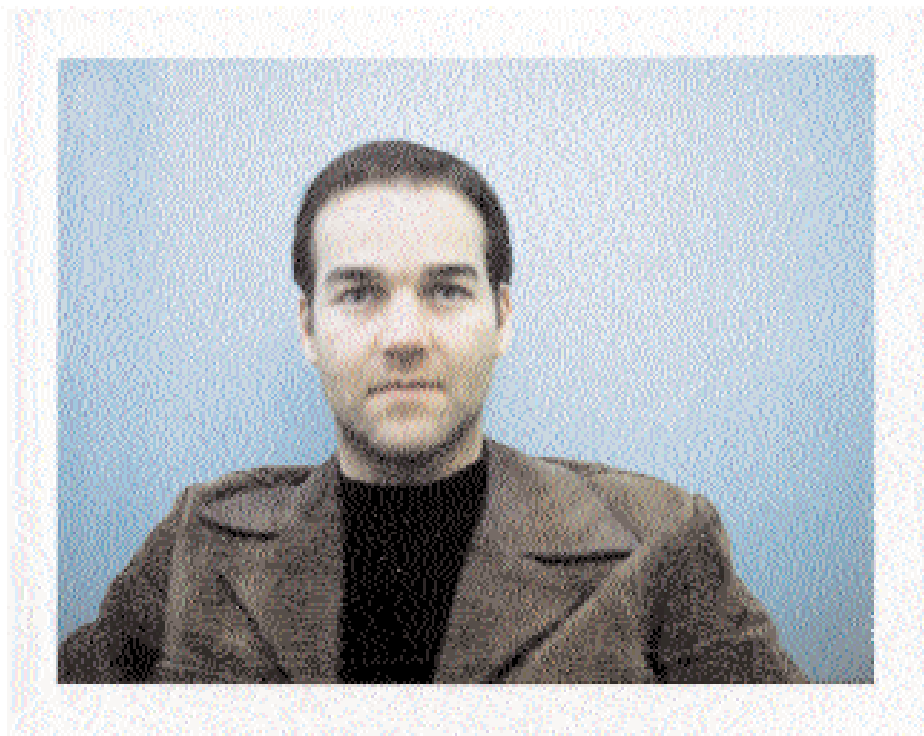
en masse af det i vores eget private arbejde, når vi forbereder os på teaterskolen. De første par dage var så skræppe, at jeg tænkte: ‘Nej, jeg kommer aldrig til at lave film. Det kan jeg da slet ikke finde ud af.’ Men så gælder det om at give sig selv et stort spark i røven, og så opdager man, at det her, det vil man virkelig, virkelig gerne.”

Thomas Agerskov fortsætter: “Inden kurset var vi blevet bedt om at spille tre-fire personer, vi kender, og der blev så lavet et interview med disse figurer. Og så startede hver dag i øvrigt med noget teori. For eksempel om den grundlæggende forskel mellem film og teater. Efter teorien arbejdede vi så med en monolog, hvor vi som os selv skulle fortælle om en hændelse i vores eget liv - for at træne selve dette at sidde foran et kamera og være autentisk. Derefter fik vi nogle dialoger fra film, vi ikke kendte, som vi skulle lære udenad og sætte modstand på, det vil sige tænke os til, hvad personen egentlig vil, uden at det bliver sagt direkte. Først lavede vi disse to-mands-scener og øvede os også i at gentage replikken på samme måde flere gange, mens de andre på holdet var kameramand, scripter eller stod med lydmand med boomen. Derefter kom tre- og firemands-scener.”

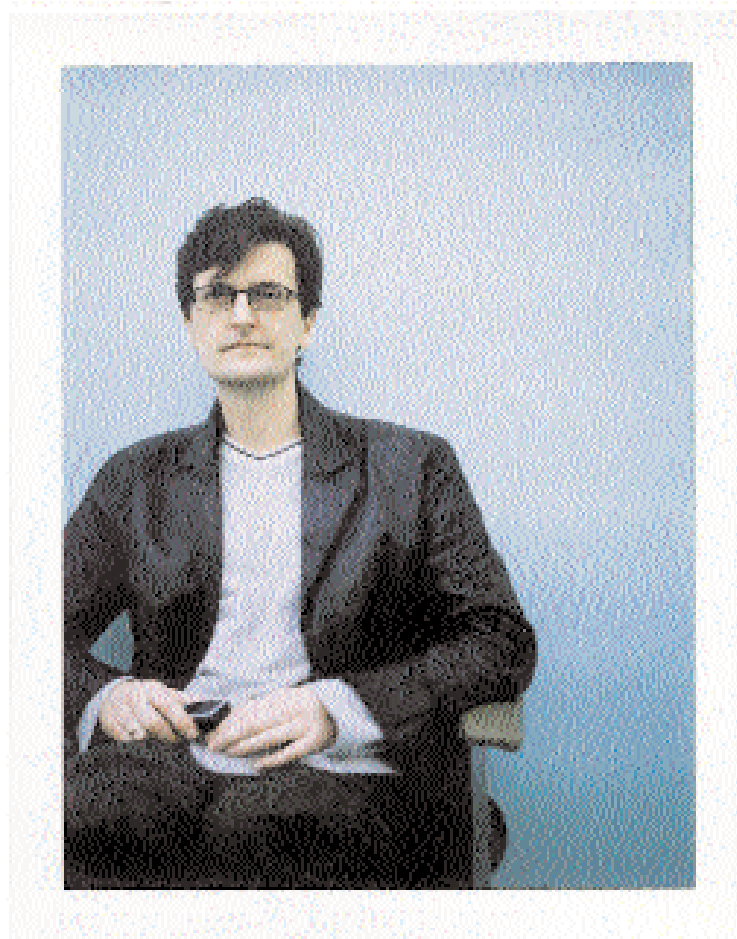
LÆRERNE LÆRER SELV

De fem elever har fået en kraftfuld og efter eget ud-sagn særdeles gavnlige forsmag på, hvad det vil sige at spille på film i modsætning til på scenen.

Nanna Buhl Andresen: “På teaterskolen har vi tit fået udleveret en tekst og så skullet læse ud af den, hvad det var for nogle figurer, vi havde at gøre med. Her har vi gjort det omvendt og har netop ikke skullet lade os styre af teksten. Vi har virkelig fået understreget den produktionsmæssige forskel mellem teater og film. Det er blevet indskærpet, at film laves under et hårdt tidspres, og at det derfor kræves af skue-



Thomas Agerskov. Foto: Jan Buus



Per Fly. Foto: Jan Buus

spilleren at være forberedt på en helt anden grundig måde end i et prøveforløb på teatret, hvor der er mere tid til at vende og dreje hver scene med instruktøren og snakke om teksten som helhed. På film gælder det om selv at kunne komme med et konkret bud på scenen.”

Thomas Agerskov: “Det har været overraskende, hvor meget der egentlig kræves af en filmskuespiller, hvis forberedelsen skal være optimal. Jesper og Per er gået op i opgaven med en utrolig smittende entusiasme. De har været en god kombination, for de er ikke nødvendigvis enige i alting. Per har mere haft det samlede syn på teknikken, historien og hele drivkraften i filmen, mens Jesper naturligt nok mere koncentrerer sig om ægtheden i spillet og skuespillerens arbejdsproces. På den måde er vi kommet hele vejen rundt.”

På underviserne selv synes den ret uvante lærerrolle at have virket som et skud adrenalin.

Per Fly: “Jeg har i sjældnen grad oplevet værdien af skuespillerens forarbejde, som jeg ellers ikke fokuserer så meget på, fordi jeg jo som instruktør skal være resultatorienteret. Og det er værdifuldt for mig som instruktør at blive gjort opmærksom på, hvis jeg er kommet til at sige noget forkert til skuespillerne, og der opstår kommunikationsproblemer. Det giver gode diskussioner, som faktisk ofte har fortsat ud over arbejdstid, hvor Jesper og jeg er blevet ved med at bore i, hvad det her arbejde egentlig går ud på. Fra den vinkel har jeg været lige så nysgerrig efter at lære noget som eleverne.”

Jesper Christensen: “Ja, undervisningsforløbet har været meget lystbetonet og har opslugt mig fuldstændig. Jeg er f.eks. blevet sluppet ind i et klipperum og har set en så fremragende klipper som Morten Giese arbejde, mens han klippede elevoptagelserne sammen. Det var næsten en undervisning, jeg selv

ville købe, hvis jeg kunne, for klipperummet er jo normalt lukket land for en skuespiller.”

FORBEREDELSE OG FRIHED

Kurset har budt på vejledning i filmskuespillerens metier helt fra bunden af: Hvem henvender man sig til om roller, hvordan foregår det, når man ankommer til et filmstudie eller i tv-byen, hvordan former en arbejdsdag sig for en filmskuespiller, der måske på teatret er vant til at bruge 95 procent af sin forberedelsestid på kunstneriske fortolkningsproblemer med sin instruktør, men som på en optagelse slet ikke kan forvente samme intense opbakning.

Per Fly: “Hvis der er noget, eleverne har lært på dette kursus, så er det, at det lønner sig at forberede sig 400 procent mere, end man umiddelbart skulle tro var nødvendigt. Det er frygteligt nemt for uerfarne spillere at blive blæst omkuld på en film- eller tv-optagelse. Og det har ikke noget med talentet at gøre, for på prøver kan de være glimrende. Men konfronteret med hele det store apparat og de mange ydre ting bliver de ofte hylet af banen.”

Jesper Christensen: “Jeg har gjort alt, hvad jeg kunne for at skræmme eleverne og fortælle om egne frygtelige oplevelser, hvor jeg ikke var tilstrækkeligt forberedt. Det er noget af det mest angstfremkaldende, man kan forestille sig, når der bliver helt stille under en optagelse, og alle omkring én gerne vil have man skal være god – men kom nu med det! Så står man dér og er gået i baglås. Der er kun én vej ud af den skræk, og det er hårdt slid.”

“Forberedelsen handler i virkeligheden om at sætte skuespilleren i stand til at lade sin intuition råde under selve optagelserne. Man er nødt til at lægge en masse ydre ting til rette, så man ikke behøver at bruge kræfter på dem. Først da kan man koncentrere sig fuldt om det, som det hele gælder om: At være i rollen

uden at blive blokeret af bekymringer for, hvor kameraet står, hvordan det nu var med den replik – alle de ting, som stiller sig i vejen for, at skuespilleren bare er til stede i netop det øjeblik. Og det er jo det, vi vil se: en sand gengivelse af et andet menneske. Al forberedelse går kun ud på at sætte skuespilleren fri.”

AT VISE ELLER AT VÆRE

Kernen i den berømte forskel mellem film- og teater-spil ligger i skuespillerens måde at fremstille følelser.

Per Fly: “På teatret viser man en følelse, på film skal man være den.” Jesper Christensen uddyber: “Det er et spørgsmål om selvtillid, for alle elevernes erfaringer hidtil har været, at hvis de ikke viser følelsen, så bliver det ikke forstået, og så får de at vide, at de ikke laver noget, og det dur ikke. Hvorefter vi kommer og siger: ‘Hvis I viser følelsen, så dur det ikke! I skal være, I må ikke vise noget, I skal tænke tankerne, så skal kameraet nok se det.’ Det tror eleverne så ikke på i starten. De siger ja-ja, men de tror ikke på det, før de ser det demonstreret på film. Hvad der jo er meget naturligt.”

Per Fly: “Holdet er på nuværende stadie nået meget længere, end jeg troede muligt, og de har lavet en hundesvær scene, som er så godt spillet, at den kunne bruges i professionel sammenhæng, uden at nogen ville indvende en pind. Men på fredag har vi tænkt os at dementere alt, hvad vi har sagt, for ud over tommelfingerreglen om forberedelse er der jo i virkeligheden ikke nogen regler. Vi har vist dem en masse stykker værktøj. Der er måske en skruetrækker, nogle af dem kan bruge, mens de holder sig helt fra hammeren, hvis de ikke skal slå søm i. I sidste ende skal man selv vælge. Mit eget bedste undervisningsforløb havde jeg, da Jørgen Leth var ansat som lærer et halvt års tid på Filmskolen, mens jeg var elev. Og vores overskrift på kurset kunne være Leths ord: ‘Også i dag oplevede jeg noget (som jeg håber at kunne forstå om nogle dage)’” ■

VARMEN I KULDEN

Kulisserne er forskellige, men de basale behov og drømme er meget lig hinanden, uanset hvor man befinder sig i verden, siger producent og instruktør Michael Haslund-Christensen i forbindelse med premieren på dokumentarfilmen *The Wild East - portræt af en storbynomade*.



Foto: Niels Reedtz Johansen

AF STEEN BRUUN JENSEN

Det er godt nok Mongoliet, men der er ikke mange vildheste eller uendelige stepper, og nomaderne er af den slags, vi kender fra så mange af verdens andre storbyer.

The Wild East - portræt af en storbynomade handler om de to unge mænd Jenya og Sasha, der forsøger at klare dagen og vejen i den særdeles vinterkolde mongolske hovedstad Ulaan Baatar. De er halvt mongoler og halvt russere - en baggrund, der giver den fordel, at de både snakker mongolsk og russisk, men som også resulterer i en kulturel rodløshed og rastløshed. De to venner arbejder som såkaldte fikserer og klarer sig bedst om sommeren, hvor de hjælper udenlandske udviklingsarbejdere med formaliteterne i det ikke helt gennemskuelige mongolske samfund. Om vinteren er jobs'ne langt mere begrænsede, og gennem nogle perspektivløse økonomiske eventyr som mellemmand ved salg og køb af mobiltelefoner, tarme og kød oplever vi, at deres drømme og håb måske ikke ligger så langt fra vores egne.

UNIVERSELLE DRØMME

"Man kan godt kalde *The Wild East* for et portræt af det mongolske samfund, som det ser ud i dag. Store dele af befolkningen flytter ind til byen, og Ulaan Baatar er vokset eksplosivt. Jeg ville gerne lave en film fra storbyen, og så ville jeg gerne lave en film, hvor vi

brugte et stort lokalt og uofficielt netværk med masser af personlige kontakter. Jeg ville helst ikke have noget med regeringen eller andre offentlige myndigheder at gøre," fortæller filmens instruktør og producent, Michael Haslund-Christensen.

"Hovedpersonen Jenya er en helt almindelig mand i Mongoliet. Han er nybagt familiefar og gør sig mange tanker om hvilket ansvar, det lægger på ham, men han tænker også meget over, hvad det er for et samfund, han lever i, og hvordan det kommer til at se ud i fremtiden", siger Michael Haslund-Christensen, der deler en livslang fascination af Mongoliet med resten af sin familie og har besøgt landet hele 12 gange. Men hvor *The Wild East* foregår er ikke så vigtigt, mener han. De basale behov og drømme er universelle.

"Jeg viser hvor almindeligt, der er i Mongoliet. På mange måder minder mongolernes hverdag om vores egen, og det synes jeg er interessant. De har både food-processorer og mikrobølgeovne. De hører U2 og følger med på CNN. De gør sig lige så mange tanker om fremtiden, deres familie og 'det gode liv', som vi selv gør."

KASKADER AF RØG

I researchfasen har Michael Haslund-Christensen arbejdet sammen med to danske antropologer, som begge har arbejdet på deres egne forskningsprojekter i Mongoliet igennem tre år, og han har i det hele taget været meget optaget af, at det dokumentariske fundament for filmen var i orden.

"*The Wild East* er ikke en informationstung film. Men jeg synes, det er vigtigt at bruge fagfolk i udviklingen af dokumentarfilm, selv om det er klart, at alle faktuelle detaljer ikke kan komme med i filmen, hvis det dramaturgiske forløb ikke giver plads til det," siger instruktøren.

Det er en af grundene til, at Michael Haslund-Christensen arbejder på at udvikle en hjemmeside til sin film, når den får premiere. Hjemmesiden skal give mulighed for, at interesserede - fagfolk og almindeligt interesserede - kan finde uddybende artikler om forskellige emner, som *The Wild East* berører - f.eks. religiøse strømninger, hjælpeorganisationer og erhvervsudvikling.

The Wild East er blevet en visuel oplevelse med blandt andet fantastiske optagelser af byens enorme kulkraftværk, der sender kaskader af røg ud over den dybfrosne mongolske hovedstad. Kulden laver i det hele taget gode billeder og har været tænkt som en af hovedpersonerne i filmen helt fra starten.

"Vi har under hele projektet talt om 'varmen i kulden'," siger Michael Haslund-Christensen. "Jeg har en forkærlighed for kulde. Det startede, da jeg rejste over Grønlands indlandsis og lavede en film. Der var så koldt, at jeg stort set ikke så noget levende på 40 døgn. Lige siden har jeg haft lyst til at lave en film, hvor det var lige så koldt, men hvor mennesker havde det som livsbetingelse. Og det ser jo godt ud med alt det røg, der står ud af hovedet på dem, når de snakker" ■



Foto: Jan Buus

LILLE DRIFT OG STORT NETVÆRK

Dokumentarfilm tager tid. Det er ikke noget, der lige overstås i en håndvending. Derfor er opskriften hos Haslund Film: Lille drift, stort netværk og en god portion tålmodighed.

AF STEEN BRUUN JENSEN

"Slid men vid, ting tager tid," sagde Piet Hein. Det gælder også, når man laver dokumentarfilm ved Michael Haslund-Christensen. Han startede selskabet Haslund Film i 1998, men har lavet film siden 1985.

"Det kan tage flere år at få projekter ordentligt finansieret. Man skal have lyst til at arbejde med sin idé i fire-fem år, som er den tid, det tager at lave en film fra start til slut. Jeg er mere projektmager end en Godfather, der påtager sig ansvaret for en masse folk

i en virksomhed. Det er der andre, som er bedre til end mig. Jeg foretrækker ikke at have noget omstillingsbord – jeg kan alligevel kun snakke med én ad gangen," siger Michael Haslund-Christensen med et glimt i øjet.

"Lige nu har jeg en enkelt ansat, og for mig fungerer det godt med en meget lille drift og et stort netværk, så jeg kan trække på de rigtige folk til de rigtige projekter. Jeg har prøvet at arbejde i store koncerner, hvor det var sjovt at være med til at jonglere med millionerne til en spillefilm, men tit går struk-

turen i stykker, og der er for mange generaler til, at man kan følge sit projekt ordentligt til dørs."

PROJEKTCELLER

Michael Haslund-Christensen blev færdig fra Film-skolens producerlinie i 1993. Han lavede sin første dokumentarfilm *I Fridtjof Nansens fodspor over Indlandsisen* i 1988 og har siden arbejdet både med spillefilm og dokumentarfilm. Nu er han landet med hovedvægten på dokumentarfilm, men af den slags, der er nært beslægtede med fiktionen:

"Jeg synes, at det vigtigste er at lave en god film. Om det er fiktion eller dokumentar er underordnet, bare den sætter sig fast og forfører. Jeg kan godt lide reflekterende dokumentarfilm. Film, som skaber en stemning og ikke propper noget ned i halsen på folk. Jeg vil gerne give adgang til nogle universer, folk sjældent har kendskab til," siger han.

Hos Haslund Film bliver hver produktion bygget op som en slags projektcelle, hvor filmholdet arbejder ude i byen og kun med denne ene opgave. Michael Haslund-Christensen trækker på sit netværk i Danmark og internationalt og lægger stor vægt på at sætte de rigtige kreative kræfter sammen, så de både supplerer hinanden og giver konstruktivt modspil i arbejdsprocessen. For at sprede risikoen i de enkelte projekter og forøge distributionsmuligheden af den færdige film, har han gennem flere år arbejdet på at skabe internationale kontakter ved eksempelvis at lave co-produktioner med kolleger i Skandinavien og Europa.

BRANCHEN BØR SAMARBEJDE

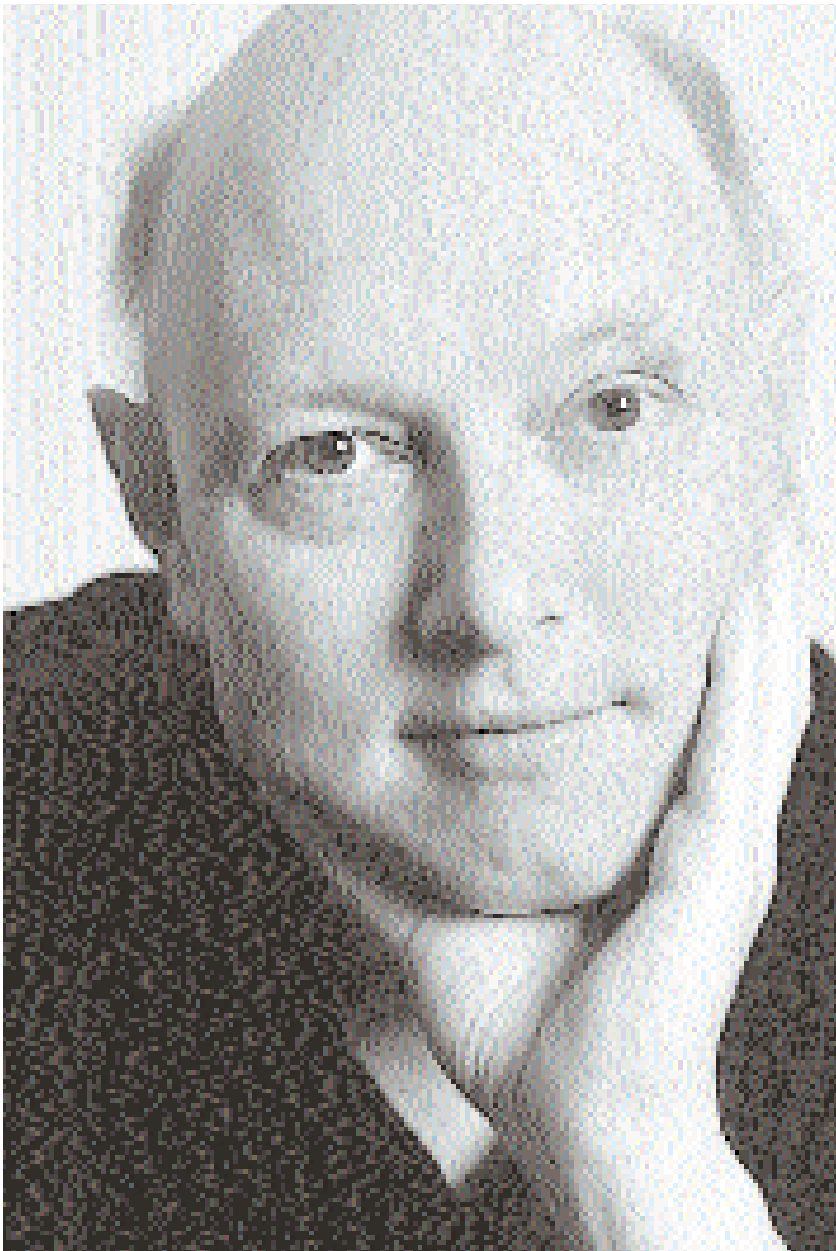
"På sigt giver det forhåbentligt bonus at have sit eget selskab. Det giver i alle tilfælde en frihed til at finde samarbejdspartnere og muligheden for at styre tingene selv," fortæller Michael Haslund-Christensen, der også fra tid til anden optræder i rollen som instruktør. Som nu med den aktuelle *The Wild East - portræt af en storbynomade*.

"Der er ikke fordi, jeg har ambitioner om at være instruktør. Men ud over selve glæden ved at have lavet sine egne film synes jeg da også, at det er vigtigt engang imellem at opleve, hvad det er for problemer, man løber ind i som instruktør. Man bliver bedre til at give instruktørerne et kvalificeret modspil. Det må være hårdt som instruktør at skulle finde på hele tiden, og instruktørarbejdet har lært mig, at der findes situationer, hvor man ikke aner, hvad man skal stille op," siger Michael Haslund-Christensen, der vil blive ved med at producere dokumentarfilm i sit eget selskab, men også sagtens kan forestille sig at indgå i et samarbejde med andre danske selskaber om større produktioner i fremtiden.

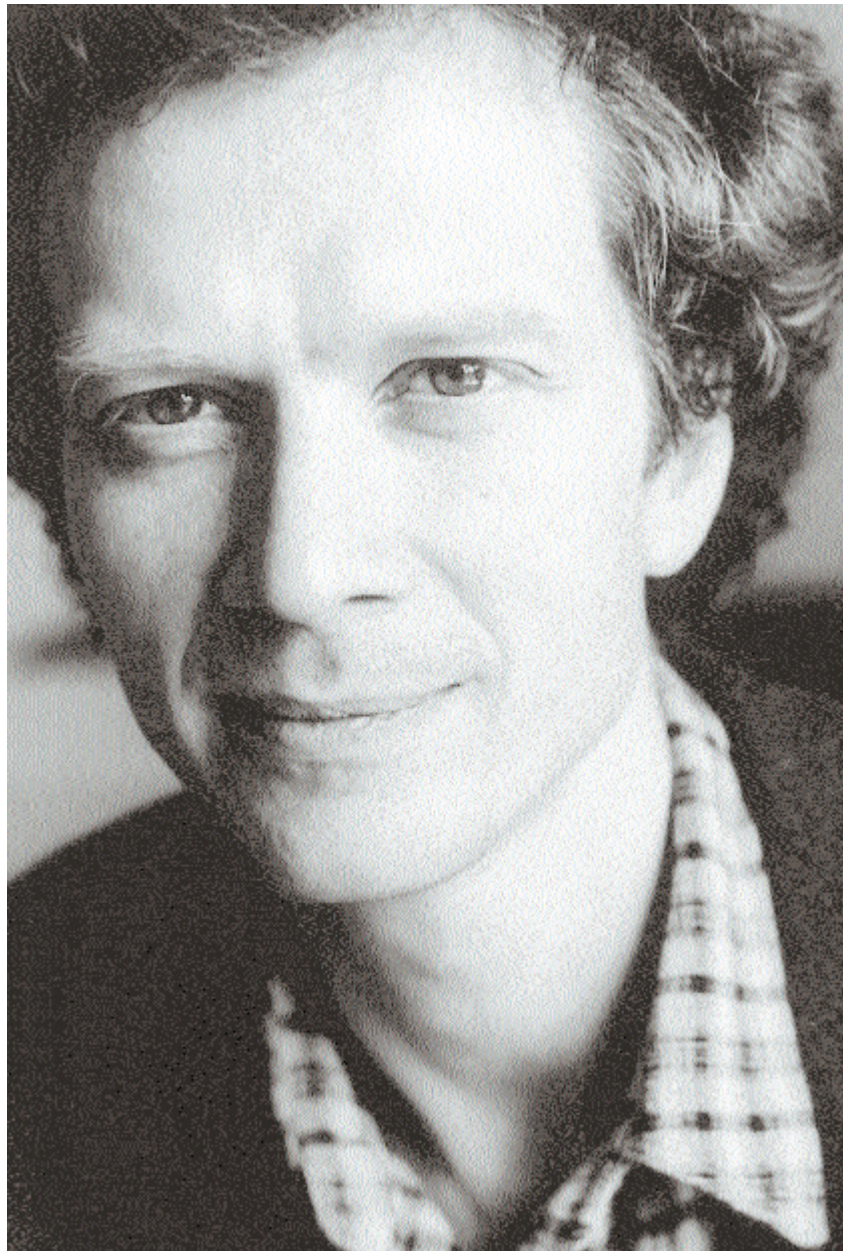
"Danmark er et lillebitte land, hvor vi egentlig har det rigtig godt. Vi har et overskud, som vi kan bruge til for eksempel at gå sammen om at lave nogle projekter, der kan nå ud over landets grænser. Hvis vi ser hinanden som konkurrenter, bruger vi tiden på at få flest mulige penge ud af Filminstituttet eller de lokale tv-stationer. Vi bliver nødt til at tænke større" ■

Michael Haslund-Christensen har instrueret dokumentarfilmene *I Fridtjof Nansens fodspor over Indlandsisen* (1988), *Den danske gård i Mongoliet* (1991) og *The Wild East - portræt af en storbynomade* (2002). Har produceret *Pigen med de grønne øjne* (1994), *Krystalbarnet* (1995), *Ørnens øje* (1996), *Under New York* (1996), *FCK - sidste chance* (1998), *Ludvig og lidenskaben* (1998), *Råt for usødet* (2001), *Pigen i havnen* (2001), *Skuespillerens værktøjer* (2001) og *The Wild East - portræt af en storbynomade* (2002).

FILMENS



Søren Hyldgaard. Foto: Lars Nybøll



Joachim Holbek. Foto: Gorm Valentin

PARTITUR

Også folkene bag pophits til danske film arbejder bevidst med at tilpasse deres musik til billederne, afslører Jesper Winge Leisner, der skrev sangene til *Den eneste ene*.

SANGE SÆLGER FILM

— AF CHRISTIAN MONGGAARD CHRISTENSEN

På ét område har danske filmproducenter for alvor opdaget musikkens værdi: Der bliver skrevet popmusik som aldrig før til især de danske komedier, der er fulgt i kølvandet på succeskomedien *Den eneste ene*. Eller som Søren Hyldgaard formulerer det, så "har pladebranchen endelig opdaget, hvordan de kan sælge filmmusik på CD."

Jesper Winge Leisner, der blandt andet skrev hits til den danske firserpopgruppe Rocazino, har om nogen været med til at sætte gang i udviklingen. Han stod for sangene til *Den eneste ene* og har siden medvirket på soundtracks til *Hjælp! Jeg er en fisk*, *Mirakel* og *Anja & Viktor*. Det er også ham, der sørger for musikken til Jesper W. Nielsens *Okay* og Susanne Biers kommende Dogme-film, *Elsker dig for evigt*.

"Min musikinteresse har altid være meget bred, og jeg synes, at musik som virkemiddel i film er helt vildt interessant," siger Jesper Winge Leisner. "Med den nye bølge af amerikanske, kommercielle film er det op gennem 1990'erne blevet mere og mere tydeligt, at man både kunstnerisk og markeds-mæssigt binder tingene sammen. Og da jeg er et kommercielt menneske, synes jeg, at begge vinkler er interessante: At man kan forlænge en filmoplevelse rent kunstnerisk ved at have noget at lytte på, og at man også kan bruge musikken til at markedsføre filmen på. Man har mulighed for at være til stede i folks bevidsthed, også når de ikke sidder foran en biografannonce eller et billedmedie, der promoverer filmen."

Og det er ikke kun de 'rigtige' filmkomponister, der arbejder bevidst med at tilpasse deres musik til billederne, forklarer Jesper Winge Leisner. "Vi laver en musikgennemgang, ligesom scorekomponisterne gør. Vi gennemgår manuskriptet og leder efter en nøgle, så vi har noget at arbejde med. Det er små ting, en drejning eller et tema i et manuskript, der gør, at man som komponist siger, at 'her ville det være fantastisk at skrive en sang, der lige er sådan og sådan'. Det kan godt være, at instruktøren ikke bruger sangen til netop den scene, der var mit udgangspunkt, men det giver mig en måde at arbejde på," forklarer komponisten. "Det handler jo om – så

ydmygt man nu kan – at give sit bidrag til, at den vilje, der ligger i filmen fra instruktørens side, forstærkes yderligere. Susanne Bier ville noget bestemt med *Den eneste ene*. Det måtte selvfølgelig handle om kærlighed. Det var jo en popfilm, og som sådan var popmusik også velegnet."

Søren Hyldgaard og Jesper Winge Leisner arbejdede sammen på *Den eneste ene*, og Søren Hyldgaard fortæller, at Leisners sange gav ham større frihed til at arbejde med sin egen musik. "Man behøver ikke bekymre sig, om det obo-tema, der ligger under en romantisk scene, er særligt genkendeligt, fordi det er sangen med Shirley eller Mark Linn, som bliver husket," siger Søren Hyldgaard.

Også Joachim Holbek har arbejdet med popmusik til film – en god oplevelse, siger han. "Jeg lavede musik til *Send mere slik*, og fordi det var en del af historien, at pigen hørte popmusik, lavede jeg en sang. Jeg har en datter på 13 år, og hun hører meget *Destiny's Child*, som jeg synes er ret fede med deres tørre beats. Så dem lod jeg mig inspirere af til *Little White Doll*, som nummeret hedder, og som blev et kæmpehit. *Kingdom* blev også spillet meget, men at lave et regulært popnummer var fantastisk," siger Joachim Holbek, der ikke gik efter at producere et hit, men i stedet koncentrerede sig om at skrive en sang, som han mente, at filmens piger ville lytte til. "Havde jeg tænkt, at 'nu skal jeg lave et hit', var det nok gået galt."

"Det, jeg laver, er nogle gange på kunstneriske præmisser og andre gange også på producentens," siger Jesper Winge Leisner. "Efter *Den eneste ene* var der mange, som bad mig skrive 'sådan en *Don't Look for Love*-agtig ting til os og så lade din søn synge, som han gjorde i *Den eneste ene*. *So ein Dinge müssen wir auch haben* – og sådan er verden også lidt primitiv" ■

JESPER WINGE LEISNER

Komponist. Født 1951. Cand. phil. i Nordisk Filologi og Kommunikation på Københavns Universitet 1977. Skrev i 1980'erne musikken til popgruppen Rocazino. Tekstforfatter på *Gutenberghus Reklamebureau* 1988-89. Kreativ direktør og executive producer i reklamebureauer frem til 2000. International sangskriverkontrakt gennem BMG Publishing, England 2000. Etablerer samme år selskabet Trust & Soundtracks A/S. Har komponeret musik til filmene *Den eneste ene*, *Hjælp! Jeg er en fisk*, *Mirakel*, *Anja & Viktor*, *Min søsters børn*, *Okay* og *Elsker dig for evigt*.



Foto: Lars Schmidt

DRØMMESPOR



Tornerose var et vakkert barn. Foto: Jytte Rex

Hun opfatter kameraet som et instrument, der kan give drømmene liv, og hendes film foregår i drømmelignende universer befolket af sibyller og stjernekyndere og beklædt med mosaikmønstre og vindeltrapper. Jytte Rex, dansk films enestående billedmager, fylder 60 år.

AF SYNNE RIFBJERG

Jytte Rex har netop gæstet hele sin filmproduktion for at ruste sig til, hvad der måtte vente en instruktør, der fylder tres, som har premiere på en portrætfilm om grafikerens Palle Nielsen og kan samtidig fejre tredive års jubilæum som filmskaber. Der kommer i hvert fald en kavalkade i Filmhuset, og det kan anbefales at sætte sig i det røde plys og se eller gense film som

Veronicas svededug, Achillesbælen er mit våben, Den erindrende og Isolde. De foregår alle sammen i Rex' særlige drømmelignende univers, der er befolket af sibyller og stjernekyndere og beklædt med mosaikmønstre og vindeltrapper, et univers der tvinger tilskueren til at sætte tempoet ned og se på billeder. For Jytte Rex er både maler og skrivende kunstner, og for hende er pen, pensel og kamera alt sammen instrumenter, der kan give drømmene liv, ordene form.

"Forarbejdet til filmene begyndte egentlig med en bog af redigerede samtaler med mange, mange kvinder, *Kvindernes bog*. Og den handlede om alt det, der var hemmeligt, tanker man ikke meddelte andre og især ikke mænd. Det var jo i tiden i begyndelsen af 1970'erne, så der var selvfølgelig en del om seksualitet, men det var ikke en debatbog i tidens stil. Projektet var mere at sætte ord på hemmeligheder, på ubelyste områder. Jeg havde arbejdet en del med

radio og lavet nogle portrætter, blandt andet ét, der hed *Den sorte dragt*, som også indgår i *Kvindernes bog*. Det er en meget stærk historie om en kvinde, der bliver tyranniseret af en mand, men hun fortalte den historie på en enormt morsom måde, samtidig med at det altså også var en skrækelig historie. For at kunne lave radioprogrammet var jeg nødt til at have hendes historie skrevet ned, og så opdagede jeg, hvor fantastisk sproget er, når det stod på den måde: et talt sprog skrevet ned. For mig var det en åbenbaring at opleve sprogets nærvær, den totale mangel på kunstighed, det blev stofligt og tæt."

– Så var springet til billederne, til film ikke så stort?

"I mine film er der mange scener, som man normalt måske ville bygge en fortællende historie op omkring ved hjælp af skuespillere og replikker, men jeg bruger ofte hellere et billede som bærer af historien. For eksempel åbner *Planetens spejle* med en scene, hvor



Den erindrende. Foto: Jytte Rex



Belladonna. Foto: Fie Johansen

man går gennem rum efter rum, og i hvert nyt rum er der et nyt mønster på gulvet. Man bevæger sig billedligt mellem forskellige planer og erstatte - forenklet sagt - på en måde skuespillere og replikker. I en anden scene i samme film går astronomen, filmens hovedperson, gennem en lang gang med mange døre, han åbner dem, og bag hver dør er der et nyt sted i verden og sindet, som beskriver hans tilstand og sætter nye spor i filmen."

BEGYNDelsen

- Men hvis vi går tilbage til dit udgangspunkt med radioportrætterne og debutfilmen *Tornerose* var et vakkert barn, så er der meget dokumentarisme?

"Det sproglige nærvær, jeg talte om før, giver også et kropsligt nærvær, uden at det nødvendigvis afspejler sig direkte i de medvirkendes ansigter; deres tanker og sindslige stemninger afspejler sig alligevel. I *Veronicas svededug* - der er i familie med *Tornerose* var et vakkert barn - handler det om vendepunkter. Det var en kreds af veninder, som jeg fortsatte samtalen med foran kameraet. Kameraet kom ind som en forlængelse af øjet, men det generede alligevel ikke nævneværdigt, fordi der ikke også stod et helt filmhold bag kameraet. Derfor blev det næsten samme samtale, som var ført uden kamera, men nu med billeder på."

- Hvis der er tale om at sætte kameraet ind i en privat samtale, hvornår tager så filmsproget over? Hvornår bliver det fiktion?

"Der kom simpelt hen en blufærdighedstærskel ind, hvor jeg syntes, det var nødvendigt at konstruere scenerne, og det var det, jeg gjorde i *Achilleshælen er mit våben*. Vi arbejdede efter en metode, hvor vi først startede optagelserne, så gik jeg i klippebordet, derefter skrev jeg de næste scener, og på den måde udviklede filmen sig organisk i sin egen rytme. På mange måder var det en fin arbejds metode, men rent praktisk - i forhold til et filmhold, der i mellemtiden var gået i gang med andre opgaver - var det upraktisk. Derfor var den fremgangsmåde ikke rigtig holdbar."

- Hvad var det gode ved den?

"Det gode var, at jeg hele tiden kunne sige: 'Nu er jeg nået hertil, og herfra begynder de følgende scener

at tegne sig - noget i dén retning vil jeg gerne have i kassen.'"

- En dags optagelser kunne ændre filmens retning?

"Det kunne det godt. På et tidspunkt tænkte jeg: 'Nu bliver der nødt til at ske noget radikalt!' Det var, som om det hele lå i samme plan. Det ved man selvfølgelig, hvis man har siddet og arbejdet med manuskriptets dramaturgi, som man gør ude på Filmskolen i dag, men selv sådan en amatør, som jeg i den grad var på det tidspunkt, vidste, at nu var det altså nødvendigt med et højt skrig eller noget lignende i filmen. Så lavede vi en scene, hvor Clemens og Maria sidder og skændes. Vi havde aftalt, hvad diskussionen skulle handle om, men ellers var det for fri udblæsning - fri improvisation, og den scene synes jeg fungerer enormt godt. Uden den var filmen blevet konturløs."

- Du havde intuitionen, men du er gået til filmen som en "glad amatør", hvis man må sige det?

"Det må man godt sige. Også i forhold til min næste film, *Belladonna*. Den har noget af det patetiske over sig, som Carl Th. Dreyer har, og som jeg ikke kan fordrage. Men samtidig er der mange ting i den, som står mit hjerte nær. Jeg synes, der er en uforfærdet nøgenhed og længsel og sorg i den film. Men håndværket til at skabe en så ambitiøs film - dét mangler; blandt andet at få replikker og skuespillere til at fungere. Selv om jeg gerne ville stilisere - jeg ønskede ikke at arbejde naturalistisk - kræver det endnu mere håndlag at kunne gøre det. Jeg sad med krummede tæer, da jeg genså den og tænkte: 'Hold nu op!' Men et par dage efter at chokket over gensynet havde lagt sig, har jeg det alligevel sådan med den, at det er min film, jeg vedkender mig den. Mens en film som *Planetens spejle* lider under, at jeg hverken fik besluttet, om den skulle være et billeddigt eller en handlingsfilm. Og jeg mener - og det er jeg ikke ene om! - at den er en fiasko. Det var den som spillefilm betragtet i hvert fald. Jeg burde have truffet et valg."

- I *Isolde* er man ikke i tvivl om, at det er en spillefilm. Der er fuld tryk på fra begyndelsen.

"Jeg kunne trække på de smertelige erfaringer fra *Belladonna* og se, at til det projekt var det nødvendigt med et virkelig godt gennearbejdet manuskript. Manuskripterne har altid været det store, knoldede punkt for mig, de kan tage år at skrive. Jeg har i høj

grad brug for sparringspartnere i manuskriptarbejdet. I 1970'erne og 80'erne var der ikke så mange barrierer, når det drejede sig om eksperimenter, og egentlig burde film altid være noget, man kunne eksperimentere radikalt med, det vil sige undersøge det stof, som film er gjort af. Inden for malerkunst har man jo mange forskellige genrer, og det sammen gælder digtning. Film behøver ikke i så høj grad, som jeg synes det ofte er tilfældet, at være skåret over samme læst."

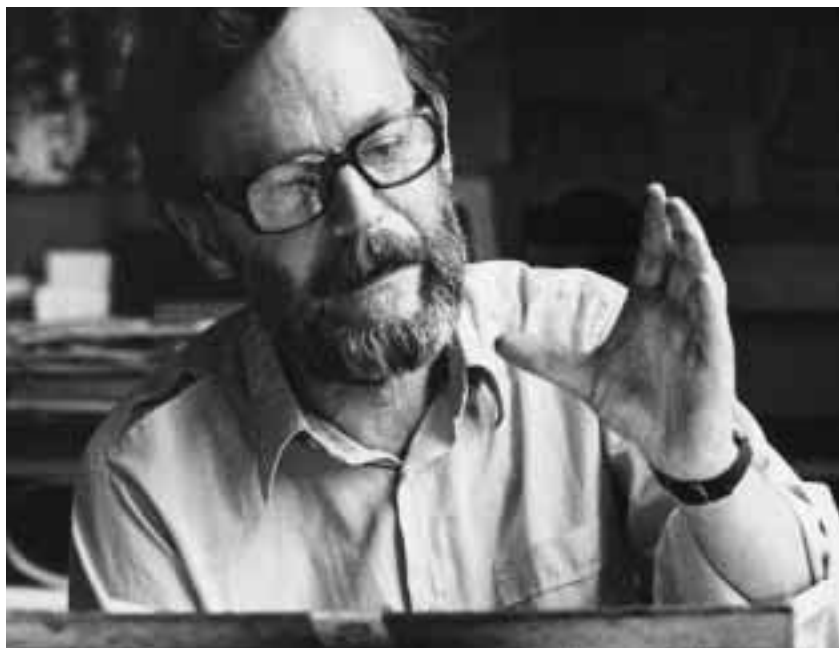
HISTORIE ELLER BILLEDDIGT

"Da jeg selv greb kameraet i 1960'erne, mens jeg endnu gik på Kunstakademiet, havde jeg en slags uskyldighed over for mediet, jeg troede på de vigtige billeder, der bliver ved med at dukke op i mit hoved. Det kan være en scene, der står og gløder i lige netop dén belysning et bestemt sted. Jeg havde altid kameraet med mig, for man kan ikke gå tilbage og sige - det, jeg oplevede forleden dag, var rigtig godt, det laver vi igen. Hvis jeg ikke har gidet at hive kameraet frem, så viser det sig ofte umuligt at genskabe det, fordi det netop er *oplevelsen*, der udgør materialet - stoffet - i lige så høj grad som selve motivet."

"Går man tilbage og ser en film som *Belladonna* kan den virke pinagtig, men hvis man ser, hvad der samtidig blev lavet af film, så er mange af dem også pinagtige. Skuespillerne spillede ofte i film, som man gjorde på Det Kongelige Teater dengang. Samtidig var det mest almindelige, at man filmatiserede romaner, og bagefter sagde man næsten altid: 'Hvor er bogen dog meget bedre!' Det var sjældent, at instruktørerne skrev deres egne manuskripter. Jeg kunne ikke forestille mig at gøre andet end at tage det op, som jeg syntes var vigtigt at få materialiseret i kunstnerisk form. Man kan sige, at der er en slags ur-Dogme over mine film fra 1970'erne."

- Du har selv filmatiseret litteratur, siger jeg nu drillende, nemlig den argentinske forfatter Jorge Luis Borges.

"Den erindrende, ja, det er rigtigt. Den film har jeg det stadig godt med. Hovedpersonen er på en åndelig erkendelsesrejse. Nu har jeg ganske rigtigt lige siddet og sagt, at jeg aldrig arbejder efter andres forlæg, men Borges kan man i virkeligheden slet ikke filme! Så det var åbenbart tilstrækkeligt halsbrækkende at tage udgangspunkt i hans tekster."



Palle Nielsen - Mig skal intetfattes. Foto: Morten Langkilde



Jytte Rex. Foto: Rosemarie Rex

– Du siger, du er ur-Dogme, og der er i det hele taget noget ur-agtigt over dig. Dine landskaber, murværker, ting der snor sig, mønstre...

”Det er billeder, jeg har i mit hoved, og som aktiveres i forbindelse med et bestemt projekt som brugbare elementer i filmen, og derfor behøver jeg ikke – når det ikke er nødvendigt – gå i studie med dyre lyssætninger og alt, hvad dertil hører. Hvis man tænker i billeder, kan man gøre tingene meget, meget billigere. Mine film har altid været nogle af de billigste, der er blevet lavet, hvad man for eksempel ikke kan se på *Isolde*, som er teknisk meget flot. Den fik en lidt større bredde publikumsmæssigt end mine andre film.”

– *Mistede den noget ved at få en bredde?*

”Jeg har stadig lyst til både at lave en spændende historie og samtidig skabe et rent billeddigt, men det er meget svært at sammenstille. *Planetens spejle* er et eksempel på, hvordan de to planeter æder hinanden op.”

– *Måske er der en grænse for, hvor mange stilerede replikker, man kan tåle at høre, før det kunstige tager over i en spillefilmsammenhæng?*

”Det synes jeg godt, man kan sige om *Planetens spejle*.”

– *Der er en herlig humor i *Isolde*, de to bibliotekarpiger i sjove t-shirts, der kommenterer alting. Det er en humor, man måske har sværere ved at få øje på i andre af dine film?*

”Sikkert, ja... jamen altså, selv i *Belladonna* er der masser af humor. Jeg mener... jeg må finde en løsning på at få min billedtænkning ud i en bredere sammenhæng, end mine film normalt er kommet.”

– *Er det en ambition, du altid har haft?*

”Jeg har da altid troet, lige siden jeg lavede *Veronicas svededug*, at det var dybt folkelige film, jeg lavede. Det har aldrig været meningen, at de skulle være *smalle!* Måske er de det heller ikke i sidste ende...”

KAMERAET SOM SKITSEBOG

Efter *Isolde* kom *Planetens spejle*, men i de seneste ti år har Jytte Rex ikke lavet spillefilm. Til gengæld har hun lavet to portrætfilm, *Cikaderne findes*, om digteren Inger Christensen, og nu *Mig skal intetfattes* om grafikereren Palle Nielsen.

”Det har været en stor fornøjelse at lave begge dele. Det er fantastisk at kunne fokusere på noget, man

holder af i så lang tid – i den tid det tager at lave en film. Det giver en ny indfaldsvinkel til værket. I Inger Christensens tilfælde havde jeg egentlig filmet betydeligt flere billeder end dem, der kom med i filmen. Det var vigtigt at have ro omkring hendes person. Skal man lave portrætter, mener jeg, at det er helt afgørende, at man holder af dem, man portrætterer. Både dem selv og deres værk. Når det gælder de skuespillere, jeg vælger at samarbejde med, er det vigtigt, at man kan trives med dem under den skrækkelige proces, det også er at lave film.”

– *Hvordan er instruktøren Jytte Rex på settet til en portrætfilm?*

”Med Inger havde jeg talt løbende, så jeg vidste nogenlunde, hvad jeg ville fokusere på i filmen. Og så måtte jeg se, om hun ville svare på spørgsmålene. Palle Nielsen ville egentlig helst have nøjedes med at læse op af egne tekster. Han var jo allerede ret syg på det tidspunkt og orkede ikke interview-situationen. Men jeg var opsat på at belyse hans værk – ikke alene gennem hans billeder, og så kom der heldigvis mange fine øjeblikke og udsagn fra ham. Da vi var færdige med optagelserne, sagde han, at det var lige før, han troede, han ville savne os.”

Jytte Rex har stadig for det meste kameraet med, når hun færdes ude.

”Jeg bruger kameraet som en skitsebog og har masser af materiale liggende. Jeg har også stadig masser af Super 8-materiale, som jeg vil arbejde med i den nye film, jeg forhåbentlig får støtte til. Det er billeder, jeg ved ender med at blive vigtige for filmen, fordi de fanger lige præcis det, man ikke bare kan gå ud og finde med et filmhold, for så er årstiden forkeret og vejret og lyset. Nu ved jeg, at jeg har de scener, og så indgår de i manuskriptet.”

– *Hvordan er Jytte Rex på settet, når hun instruerer spillefilm?*

”Vi har jo gudskelov været små filmhold bestående af mennesker, jeg kendte på forhånd, for ellers føler jeg det fremmedgørende med alt det, der foregår bag filmkameraet. Forstyrrende faktisk. Men sådan må man ikke opleve det, for det er selve redskabet. Men jo mindre filmholdet er, jo bedre har jeg det.”

– *Og selve det at være instruktør? Hvis jeg siger ”Jytte Rex, instruktør”, lyder det så forkeret?*

”Det hedder det jo, men... Det ved jeg ikke. Men når jeg har set optagelser af, hvordan det ser ud, når andre instruktører arbejder, hvor man står på en stor ølkasse med en megafon og har tjek på det hele – sådan fungerer jeg nok ikke.”

– *Kan du nævne et par megafon-instruktører, der kan fidusen med at fastholde tilskuerens interesse for historien, samtidig med at billederne er ladet med stemning.*

”Alfred Hitchcock og Ingmar Bergman. Tænk hvilken mystik og stoflighed Bergman lægger ind i alle sine skikkelser. Det er noget, der holder.”

– *Kunne du tænke dig at vise Bergman dine film?*

”Han kunne godt have glæde af at se filmene om Palle Nielsen og Inger Christensen. Det tror jeg, ville interessere ham.”

– *Og en hardcore-Jytte-Rex-film?*

”Hvis han skulle se nogen, skulle det være *Den erindrende*, *Achilleshælen* er mit våben og *Isolde*, vil jeg tro.”

– *Hvad tror du, han ville sige?*

”Han ville nok sige, hvis han altså gad, du må virkelig passe på det og det og det...”

– *Har man brug for en læremester, når man har tredive års erfaring?*

”Jeg ville da synes, det ville være skønt, hvis nogen kunne fortælle mig, hvad jeg virkelig ikke skulle gøre. Men det er ikke sikkert, det ville hjælpe. Jeg fortsætter nok ud ad mine spor” ■

JYTTE REX

Filminstruktør, maler. Født 19. marts 1942. Uddannelse på Kunstakademiet. Diverse separat- og gruppeudstillinger. Har solgt kunstarter til bl.a. Kobberstiksamlingen, Statens Kunstfond, Århus Kunstmuseum og Ny Carlsbergfondet. Har udgivet *Kvindernes bog* (1972), *Køllinger i Danmark* (s.m. Inge Eriksen, 1975), *Jeg har ikke lukket et øje – en billedroman* (1978), *Bjælken i øjet – 80 tegninger* (1982), *Stamtavler* (1987), *Figur og rum* (1989), *Aske, tid og ild* (1995) og *Limbo* (2000). Film: *Tornerose var et vakkert barn* (s.m. Kirsten Justesen, 1971), *Veronicas svededug* (1977), *Achilleshælen er mit våben* (1979), *Belladonna* (1981), *Den erindrende* (1985), *Isolde* (1989), *Planetens spejle* (1992), *Inger Christensen – Cikaderne findes* (1998) og *Palle Nielsen – Mig skal intetfattes* (2002).

Cinamateket præsenterer i marts en kavalkade af Jytte Rex' film, inklusive premierefilmen *Palle Nielsen – Mig kan intetfattes*. En udstilling af hendes malerier og tegninger fra 1960 til 2002 kan ses i Clausens Kunsthandel, Toldbodgade 9, 1253 København K frem til 30. marts.