

# Andreas Dalsgaard



## Biografi

Andreas Dalsgaard er født i Silkeborg i 1980. Han har en grad i visuel antropologi fra Université Denis Diderot Paris VII i 2004, og en BA i antropologi fra Aarhus Universitet 2005. Han har endvidere en uddannelse som filminstruktør fra Den Danske Filmskole, som han afsluttede i 2009.

## Filmografi

*L'homme de Paris* (2005, dokumentar, instruktion)

*Afghan Muscles* (2006, dokumentar, instruktion)

*Bogota Change* (2009, dokumentar, instruktion, del af *Cities on Speed*)

*København* (2009, kort fiktion, instruktion, afgangsfilm fra Den Danske Filmskole)

*Traveling with Mr. T* (2012, dokumentar, instruktion)

*The Human Scale* (2012, dokumentar, instruktion)

*Colombias kamp for fred* (2014, dokumentar, instruktion)

*Life is Sacred* (2015, dokumentar, instruktion)

*The War Show* (2016, dokumentar, instruktion)

## Udvalgte priser

Best Documentary Price, Los Angeles, AFI Int. Festival 2007 for *Afghan Muscles*

Open Eyes Award, Rome MedFilm Festival 2008 for *Afghan Muscles*

Audience Prize, Lisboa International Independent Film Festival 2010 for *Bogota Change*

Audience Award, Al Jazeera Film Festival 2013, for *The Human Scale*

Green Cross Award, Warsaw Film Festival 2013, for *The Human Scale*

Best Feature Documentary, Kinokus Croatia, for *The Human Scale*

Audience Award, Vilnius Film Festival 2014, for *Life Is Sacred*

Prisen for bedste Human Rights-dokumentar, Bergen International Film Festival for *The War Show*

Juryens Pris, Venice Days 2016 for *The War Show*

Best Nordic Documentary Dragon Award, Göteborg Film Festival 2017, for *The War Show*

Bodil-prisen for bedste danske dokumentarfilm, 2017 for *The War Show*

Grand Jury Award, Forum on Human Rights, 2017, for *The War Show*

## Vimeo

<https://vimeo.com/search?q=Andreas+Dalsgaard>

## Interview (1.12.16)

*Vi vil gerne vide lidt om din baggrund. Hvad lavede dine forældre, og hvor voksede du op?*

Det hele starter i 1700-tallet på Koldinghus, hvor en af mine kvindelige forfædre blev voldtaget af en spansk lejesoldat, og det er der, min etnicitet stammer fra. Klip til Nordjylland, hvor jeg boede i Sæby, fra jeg var seks år gammel, og hvortil vi flyttede fra Silkeborg. Min far var lærer og musikskoleleder og min mor speciallærer. Jeg er vokset op i det, man kunne kalde det mest trygge, kernefamilieagtige, humanistiske Danmark. Men jeg var tilflytter til Nordjylland og talte en anden dialekt og et andet sprog, så jeg skulle lære at begå mig. Som man siger deroppe: I tredje generation hører man til. Jeg var tilflytteren, som skulle lære at begå mig blandt nogle, som talte et andet sprog end mig.

*Hvor gik du i skole, og hvordan var din skoletid? Hvilken ungdomsuddannelse tog du?*

Jeg gik i samme skole hele min skoletid. Jeg var ikke ligefrem en nørd, men jeg var anderledes, for jeg spillede ikke fodbold som mange af de andre. Jeg spillede violin, fra jeg var fem år og ville være musiker. Jeg følte mig som en slags outsider, og jeg lærte at opbygge et skjold, hvor jeg gik ind i forskellige sammenhænge for at kunne fungere, og lærte at iagttage og interessere mig for andre mennesker end mig selv. Jeg lagde mine egne følelser væk og lærte at tale det sprog, de talte. Det er noget, jeg har kunnet bruge i mine dokumentarfilm. Og så fandt jeg nogle forskellige lommer, hvor jeg kunne forsvinde og skabe min egen verden, og det var musik og bøger.

*Hvornår begyndte du at interessere dig for film?*

Film havde jeg ikke adgang til i min barndom. Vi havde kun sort-hvidt tv med DR1, ingen videoafspiller, og der var ingen biograf i byen. Men jeg har altid elsket at se film, når det var muligt, og så forsvandt jeg fuldstændig ind i filmens verden. Da jeg var blevet 19 år og student og skulle finde ud af, hvad jeg ville med mit liv, købte jeg en videoafspiller og tog tit ned i byens videobutik og lånte en masse film, også kunstmateriale, bl.a. Emir Kusturica og en række andre af de instruktører, som var kendte i 90'erne. Jeg var blevet overbevist om, at jeg ikke skulle gå musikvejen, for jeg var ambitiøs, men manglede lysten til at øve mit instrument. Det var for enstrenget, da jeg elskede fortællinger og billeder lige så højt. Jeg startede derfor på Filmhøjskolen, og da jeg sad ved et klippebord for første gang, forsvandt fornemmelsen af tid fuldstændigt. Her kunne jeg selv opbygge et univers på en helt anden måde end i musikken. Det var ganske enkelt en åbenbaring, og dér besluttede jeg, at det var filmvejen, jeg skulle gå.

*Du har både en uddannelse som (visuel) antropolog og filminstruktør. Hvorfor begyndte du at studere antropologi?*

Efter opholdet på Filmhøjskolen fik jeg mulighed for at lave et filmprojekt med Filmværkstedet i Aarhus. Jeg havde brug for nogle penge og begyndte derfor at læse antropologi for at få SU. Egentlig havde jeg tænkt mig at stoppe med det efter et år, men jeg blev grebet af det og forelsket i det. De bedste venskaber, jeg har, har jeg fået der, og det åbnede alle mulige døre for mig. Mens jeg var på Aarhus Universitet, fik jeg mulighed for at tage på en researchrejse til Afghanistan. Der eksisterede en særlig forbindelse mellem Aarhus Universitet og Afghanistan, som gjorde det muligt. For mig var det i høj grad et spørgsmål om at støve en interessant fortælling op, som kunne bruges til en film.

Det var i 2002, jeg var 21 år gammel og ville gerne prøve at rejse andre steder i verden. Jeg havde rejst meget i USA og Europa, men det her var jo noget helt andet. Jeg ville gerne ud af de sfærer, jeg

allerede kendte. Jeg var desuden frustreret over, at det billede, man altid fik af Afghanistan, var ruiner, burkaer og mænd med langt skæg. På nettet kunne jeg kun finde billeder af Kabul, der lignede en smadret sanddyng. Jeg kunne godt læse mig til, at der var andet, men jeg kunne ikke finde billeder og billedfortællinger. Så intentionen var at tage ned og finde en historie og lave en film, der kunne være et hverdagsbillede af livet, som det egentlig leves. Jeg var dernede sammen med tre andre antropologer, og vi arbejdede på forskellige historier. Men jeg blev så fascineret af de plakater, vi så overalt, af Arnold Schwarzenegger og verdensmesteren Ronnie Coleman. Mange af de billeder af Kabul, jeg så i verdenspressen, var lavet på den samme gade. Kameraet søgte og fandt de mest ekstreme udtryk for destruktionsen. Der var mange sider af livet i Kabul, som ikke var beskrevet. Det var her, ideen om filmen *Afghan Muscles* opstod, og de første optagelser blev lavet her, selvom den først blev færdig i 2005.

*Du har også studeret visuel antropologi i Paris, hvorfor valgte du det?*

Jeg læste visuel antropologi i Paris for at udleve den parisiske bohemedrøm og lære fransk. Jeg levede sammen med fire kunstnere i et stort atelier. Jeg talte ikke fransk særlig godt, da jeg kom derned, så min professor troede, jeg var debil, indtil vi skulle lave et afgangspjækt, og mit var *L'homme de Paris*. Jeg har altid været kritisk over for visuel antropologi, for det gôr det modsatte af det, jeg gerne vil. Hvis man tager et eksempel som Jean Rouch, den franske antropolog og filmskaber, så gâr han ind og laver f.eks. *Les Maitres Fous*, som viser et blik på mennesker, som er antropologisk interessant, men som på film virker modsat min hensigt med filmkunsten. Jeg bliver bekræftet i mine fordomme om Afrika ved at se nogle frådende afrikanere danse rundt, for jeg har som publikum ikke referencerammen til at forstå, hvad jeg kigger på. Antropologer har generelt svært ved at træde ud af deres ekspertkendskab, og de er oftest dårlige historiefortællere og dårlige fotografer. Kirsten Hastrup, som er professor i antropologi på KU, beskriver på et tidspunkt, at hun er på Island for at lave et studie af bondekultur og en vædderkonkurrence. Konkurrencen kan beskrives som en konkurrence om, hvilke væddere der har de største nosser. Hun er fascineret af fænomenet, som oser af testosteron og mandekultur, og hun beskriver det vanvittig godt på tekst, og hun tager også billeder. Men efterfølgende skuffes hun over, at alt det, hun oplevede, ikke kan aflæses på hendes billeder. Det viser jo, at der er meget stor forskel på at lave en tekstfortælling og at kunne fortælle historier i billeder.

*Du begyndte så på en uddannelse som filminstruktør på Den Danske Filmskole, hvor det jo ikke er helt let at komme ind. Du valgte at søge ind på instruktørlinjen, dvs. fiktionlinjen, og ikke dokumentarlinjen, hvorfor det?*

Jeg valgte instruktørlinjen, fordi jeg jo allerede havde arbejdet en del med dokumentarfilm, og jeg ville lære noget nyt. Jeg regnede med, at jeg kunne lære meget mere ved at komme ind på instruktørlinjen. Om det så var rigtigt, er nok et spørgsmål, for faktisk synes jeg, dokumentarlinjen virkede meget mere velfungerende end instruktørlinjen. Jeg kom ind på et tidspunkt, hvor det hele var meget kaotisk, og vi manglede en fast underviser den første lange periode, så jeg var skuffet. Men jeg lærte da en masse ting om filmhistorie og filmteknik og fik afprøvet en række hjørner af filmsproget, men jeg blev ikke rigtig udfordret på, hvem jeg var. Jeg oplevede ikke, som andre måske, at jeg blev hjulpet til at finde mit eget sprog. Rent personligt var det hele mere forvirrende end formende. Det var selvfølgelig en stor luksus at tilbringe fire år et sted, hvor man havde filmproduktion som legeplads, og det var også skide sjovt. Vi var seks på årgangen, en meget stærk årgang, og vi kunne godt lide hinanden, men vi var meget forskellige, så der var ikke noget egentligt fællesskab.

*Var det en udfordring at lave fiktion?*

Jeg valgte at gå meget teknisk til det og afprøvede en række teknikker og ideer. Sådan er det jo også bygget op: Først laver man en række laboratorieopgaver, og så kommer man til afgangsfilm. Men jeg oplevede det ikke som konfliktfyldt at skulle lave fiktion i forhold til det dokumentariske, som jeg allerede havde arbejdet med.

*Har du nogen forbilleder, når det drejer sig om dokumentarfilm og instruktører?*

Jeg har altid haft en meget alsidig filmsmag og ser utroligt mange film, men kan ikke pege på en bestemt retning eller et bestemt forbillede. Hver film, hver historie har sit eget selvstændige behov. Jeg har fra starten altid troet på, at et filmsprog skulle opstå af en selv i arbejdet med materialet. De film, jeg laver, er et resultat af mit væsens intellektuelle og følelsesmæssige møde med et materiale, med en historie, udtrykt på en måde, så publikum kan forstå det. Jeg arbejder meget metodisk med udviklingen af sproget. F.eks. bruger jeg i mine film ofte voice over, men den kan have forskellig form, som opstår ud af den konkrete film.

Mange filmskaberes film refererer primært til andre filmskaberes værker. Jeg inspireres i højere grad af virkeligheden, kunst og viden. Min ambition har altid været at omsætte dette til et filmsprog. Det er hver gang en voldsom kamp at finde præcis det sprog, som gør, at virkeligheden omsættes til fortælling. Jeg er overbevist om, at denne konfrontation mellem kunst og virkelighed udfordrer og

fornyede både filmsproget og mere generelt det sprog, hvormed vi sanser verden. Der er kun en lille brøkdel af verdens mange virkeligheder, som er blevet omsat til film, og vi skal som filmkunstnere udfordre og eksperimentere frem for at reproducere.

*Hvis man ser på dine film samlet, så har du som dokumentarist træk af den antropologiske og observerende dokumentar. Du lader kameraet følge virkeligheden, du går ind i den og får den til at udfolde sig for vores øjne. Men du bruger også i høj grad dramatiske, narrative træk. Har du en slags poetik og æstetik som dokumentarist?*

Udtrykket “den observerende dokumentar”, hvor man lader virkeligheden udfolde sig uden at blande sig for meget, passer godt på mine film. Jeg er antropolog, når jeg laver film, for jeg vil gerne være et “blank canvas”, der bliver fyldt ud i mødet med virkeligheden, men jeg læser også altid vanvittigt meget om et emne, før jeg går ud og filmer, f.eks. om Afghanistan og Colombia. Men jeg skal stadig være åben og lade virkeligheden strømme ind, så jeg får en forståelse af min egen oplevelse og mine egne registreringer. Jeg vil også gerne gøre ting forståelige for andre – ligesom antropologen, der vil få folk til at forstå livet i en afrikansk landsby. I mine film bruger jeg dramaturgiske og emotionelle virkemidler og sørger for at give publikum informationer, så de kan træde ind i en verden, som er fundamentalt forskellig fra den, de selv lever i. Man skal kunne sætte sig i den andens sted, man skal få en kropslig oplevelse, så man føler, man rejser til f.eks. Afghanistan og er med i en bodybuildergruppe, som man føler sig som en del af. Det er min opgave som filminstruktør at muliggøre dette.

Jeg kalder nogle gange mine egne film for “proces-film”. Slutningen er ikke interessant for mig, når jeg starter arbejdet med en film. Derimod er jeg drevet af fascination, indignation og lyst. I hver eneste film definerer jeg nogle arbejdsregler, en ramme for filmens proces. Herefter bliver jeg en slags medium for den proces, hvorigennem andres kreative input kanaliseres og får retning. Medvirkende, klippere, fotograf og andre. Reglerne bør kendes af alle og får ofte tydeligere form undervejs. Jeg er ikke væsentlig, men har en rolle som filmens blik og filter. Det danske ord “instruktør” er for mig totalt misvisende for min rolle, hvorimod det engelske ord “director” (retningsgiver) passer meget bedre.

*Det er karakteristisk for de fleste af dine film, at de ikke bare faktuel fortæller om et bestemt problem eller en bestemt virkelighed, men at de har nogle personer i centrum, nogle mennesker af kød og blod, som gør historien/historierne levende, og som man kan identificere sig med. Hvilken betydning har identifikation, følelser og personer for den måde, du laver dine film på?*

Gode film har gode karakterer, og jeg er bare fascineret af mennesker, især sublime mennesker, der

kan inspirere. Det er et bevidst valg, for det tager meget lang tid at lave en film, og jeg vil have mennesker, der er værd at bruge tid på, f.eks. bodybuilderen Hamid i *Afghan Muscles* eller politikeren Mockus i *Life is Sacred*. Jeg bruger derfor også meget lang tid på casting. Men først kommer fascinationen og derefter refleksionen. Jeg bliver tiltrukket af et menneskes måde at se og sanse verden på, prøver at finde det unikke hos den person, der hvor deres særlige karakter står stærkest, og sætte det i relation til det samfund, de lever i. Jeg elsker at betragte mennesker, at finde ting ved dem, som er særlige, og give det videre til andre.

*Du laver jo i høj grad det, vi i vores bog kalder "globale film", dvs. de handler om den globale verden derude eller om relationen mellem det hjemlige og det globale. Din afgangsfilm fra filmskolen er en af de få fiktionsfilm, du har lavet. Den foregår i København og har en dansk krigsfotograf som hovedperson. Hvordan fik du ideen til den film?*

Jeg var i et forhold i fem år med en kæreste, som gerne ville have børn, men jeg var ikke klar til det. Så der er en personlig inspiration bag den konflikt, som filmens hovedkarakter også befinder sig i: konflikten mellem arbejdet og det globale engagement og familien. Jeg stak selv af fra forholdet ved at tage ned og besøge en ven, der var læge i Malawi. Jeg var der en måned og tog billeder på et hospital med mange aids-ramte patienter og opholdt mig især på mandeafdelingen, "Death Ward", som typisk var et sted, man ikke slap levende ud fra. Det var en at de regioner med den højeste hiv-infektionsrate. Da jeg kom hjem, startede jeg med at udvikle den historie, som blev til *København*. Det startede egentlig som en refleksion over alle de følelser, jeg selv havde haft og kæmpet med. Det her med ikke at kunne finde ud af at binde sig, at rejse ud hele tiden, men selvfølgelig også fornemmelsen af, at det, man gør derude, de historier, man fortæller, er vigtige. Den hjemlige hverdag kan godt derude i den globale konfliktfyldte virkelighed føles lidt uvirkelig og langt væk. Den personlige baggrund for filmen bliver næsten lidt for meget, når jeg fortæller, at filmen handler om en fotograf, der møder en pige, bliver forelsket i hende, og hun bliver gravid næsten med det samme. En måned før optagelser til filmen startede, mødte jeg Camilla, som blev gravid efter seks dage! Så filmens historie blev på mange måder en refleksion over noget, jeg selv havde gennemlevet. Jeg er i dag gift med Camilla, så en lykkelig slutning, i modsætning til filmen.

*Det er jo en fiktionsfilm, og du har næsten kun lavet dokumentar. Hvad ser du som forskelle og ligheder mellem dokumentar og fiktion, og hvad er for dig styrken ved de to genrer i forhold til hinanden?*

Jeg synes, det er svært at skelne mellem fiktion og dokumentar. Det vigtige er, hvad man fascineres af. Jeg kan godt lide at rejse ind i mennesker og opleve verden derfra, hvor de står. Hvad angår

fiktionsfilm, kan jeg bedst lide de antidokumentariske, lidt krøllede fortællinger, hvor man kommer ind i mennesker, som f.eks. Charlie Kaufmans film. Fiktionsfilm skal ikke ligne dokumentarfilm, så kan jeg ikke rigtig se pointen, så vil jeg hellere rejse ud i verden og lave en dokumentarfilm. Fiktionsfilm har mange kreative muligheder, som dokumentaren ikke har, for virkeligheden er en begrænsning i dokumentarfilm, og det kan være dybt frustrerende. Men det er også en betingelse, man må acceptere og arbejde ud fra. Når jeg laver dokumentarfilm, er jeg gennem processen hele tiden i tæt dialog med de medvirkende, hvor vi udvikler et fælles sprog. Jeg skal ikke se noget i dem, de ikke selv kan se, men hjælpe dem med at udvikle et præcist sprog, hvor deres egen historie og følelser kommer til udtryk. Vi kender typisk os selv bedre end nogen andre, ofte er vi pinligt bevidste om vores egne mangler og indre konflikter og har derfor brug for hjælp til at stå ved dem og dele dem med andre. Min opgave er at lytte grundigt, udfordre de medvirkende og lytte igen for at nærme mig kernen af et menneske. Fordi jeg arbejder på denne facon, betyder det også, at de medvirkende kan genkende sig selv i den færdige film og ikke føler, at de er blevet brugt i en historie, som ikke er deres egen. I Colombia-filmen kunne jeg ligefrem se, at det, jeg udviklede sammen med Mockus, blev en sprogliggørelse af hans politiske projekt, og det blev brugt af ham selv og hans bevægelse til at videreudvikle dette projekt. Jeg har også lavet kommunikationsfilm for Københavns Kommune og flere firmaer, bl.a. om byplanlægning og planlægning af dansk landbrug. Jeg prøver at forstå, hvad der foregår i eksperternes hoveder, og skaber derefter et sprog, som kan udtrykke dette og kommunikere det ud.

*Det er et gennemgående træk ved dine film, at de alle har et globalt fokus eller en global dimension. Det betyder at du ofte tager globale problemer op, beskæftiger dig med internationale emner eller ser på, hvordan det globale påvirker vores danske virkelighed og hverdag. Hvad er baggrunden for, at globaliseringen og globale problemstillinger spiller så stor en rolle i dine film?*

Jeg er nogle gange blevet spurgt, hvorfor jeg ikke laver film i Danmark! Det gør jeg nu også, men jeg tilhører nok en generation, som lever i en global verden, og hvor de globale spørgsmål ikke føles så langt væk. Som sagt starter mine film altid med en fascination og noget, som er mig magtpåliggende at fortælle. Og fordi problemerne i den globale verden ikke føles så langt væk, fascinerer de mig, og jeg vil fortælle om dem. Jeg kan faktisk nogle gange bliver overrasket over, at folk synes, at film om f.eks. Colombia er noget, der er lidt langt væk, for jeg synes, det er meget tæt på og af betydning også for os. Jeg er også grebet af indignation, fordi medierne er fulde af løgn. De leverer et stereotyp og klichéfyldt billede af verden, som bærer præg af, at vi kun er interesserede i os selv. Der er en kolossal mangel på lytten til verden i dag. Det, vi ser fra Mellemøsten, er et godt eksempel, for konflikten dækkes udelukkende ud fra vores perspektiv. Over 90% af dækningen er konfliktstof, oftest krigsreportager eller ekstremisme, og de positive historier handler typisk om mennesker, som kæmper



for værdier, vi kender og støtter i den vestlige verden. Altså, mediebilledet er en reproduktion og dramatisering af vores allerede eksisterende verdensbillede.

Verden udenfor Danmark var jo også et emne i dokumentarfilmen for 30-40 år siden. Dengang interesserede man sig måske for den globale verden ud fra andre perspektiver, men man brugte også mere tid på at sætte sig ind i den globale verden, man dækkede. Mange journalister rejser i dag af sted i meget kort tid, ganske få dage, og med sig har de forudbestemte overskrifter, som de kun skal fylde indhold i. Dokumentarfilmen derimod udmærker sig ved nærvær og grundighed og det at have tid til at fordybe sig. I *The War Show* er der et ekstra niveau, da materialet er indsamlet af syrere selv, og hvor jeg, i respektfuld dialog, gør mig til et redskab for at fortælle deres historie på en kunstnerisk interessant måde, som publikum forstår og bliver klogere af. De gennemlever og oplever det, karaktererne på filmen bærer på. Det er ikke alle dokumentarfilmsinstruktører, der kan lytte. Jeg er ikke interesseret i store kunstnere, men film, der gør mig klogere og kan transportere mig hen i nye former for sprog, som kan udvide min verden.

*Lad os snakke lidt mere konkret om de film, du har instrueret. Din muligvis første film er "L'homme de Paris" (2005). Vi har ikke kunnet finde den nogen steder, men måske kan du fortælle os lidt om filmen?*

Jeg ved faktisk ikke, om man kan finde den nogen steder. Den vandt prisen for bedste (vest)danske film på Aarhus Filmfestival. Den er et fint lille portræt af tre mænd i Paris, som fortæller deres kærlighedshistorie. Jeg filmede deres bolig, mens de sad nøgne og fortalte. Det var alle dybt tragiske kærlighedshistorier, og iscenesættelsen fulgte nogle regler, jeg havde opstillet, og i dem opstod der et rum, hvor længsel og kærlighed udfoldede sig. En af de medvirkende castede jeg i metroen, fordi jeg syntes, han så interessant ud. Jeg spurgte, om han ville tage tøjet af og fortælle sin kærlighedshistorie hjemme i sin lejlighed, og det gjorde han. Han havde i en suppekø mødt en pige, som han inviterede ud på kaffebar. Hun fik et værelse i hans lejlighed, men hun var psykisk ustabil og samlede på bamser, og han gav hende en bamse hver dag. Til sidst havde hun 1000 bamser. En dag kom han hjem og fandt hende druknet i badekarret, men de 1000 bamser lod han stå i hendes værelse, og så stod de der og talte ud til verden.

En anden mand, som jeg tilfældigt mødte, havde haft en kvinde, som han var vildt erotisk og passioneret forelsket i, men han var kriminel (og narkoman) og kom hele tiden ind og ud af fængslet. Deres kærlighedsforhold bliver slidt op af det, så på et tidspunkt får hun anden mand. Men kærligheden fortsætter, og når manden er ude af fængslet, bliver han kvindens elsker i stedet. Det fortsætter gennem tyve år, indtil kærligheden endeligt går i stykker. Når man spørger mennesker om deres største kærlighedshistorie, udfolder hele deres liv sig der. Jeg kunne godt tænke mig på et tidspunkt at rejse rundt i verden og lave en global udgave af *L'homme de Paris* som en serie.

*Din første længere dokumentar, "Afghan Muscles", handler om en gruppe unge mænd, med Hamid som hovedpersonen, der prøver at komme til tops og få deres eget motionscenter i Kabul ved hjælp af ekstrem bodybuilding. Hvordan fik du ideen, og hvordan fandt du frem til gruppen?*

Som sagt fik jeg ideen i 2002 på en studierejse til Afghanistan. Det var en ret lang castingproces. Der er omkring 90 fitnesscentre i Kabul, men vi valgte Hamids og hans ven Nours, fordi de vandt mesterskabet Mr. Kabul. Det er først senere, jeg hører om Hamids onkel og bror, som var store bodybuildere og døde i et flystyrt. Derfor fokuserede jeg mest på ham, men i lang tid filmede vi dem sideløbende. Jeg havde også læst antropologiske undersøgelser om livet i Afghanistan, som er bygget op omkring en patron-klient-struktur, hvor man får magt gennem, hvor mange følgere man får, og begrebet ære kommer også meget i spil. Det ville jeg gerne følge i en storbykultur og en fitnesskultur og dermed formidle nogle klassiske antropologiske tekster videre, uden at det bliver højpandet. Så i beskrivelsen af denne her kultur og de her fitnesscentre prøver jeg at tegne et billede af nogle af de dybereliggende strukturer i det afghanske samfund og den særlige mandskultur, som f.eks. knytter sig til æresbegrebet. Det er på mange måder en moderne udgave af nogle sociale og kulturelle tendenser, som går langt tilbage i Afghanistans historie. Det er et eksempel på, hvor min antropologiske baggrund faktisk spiller en vigtig rolle. Uden den viden havde jeg måske bare set disse fitnesscentre som en sportskultur, hvad det jo også er. Men det er mere end det, der er flere lag og historier i det.

*Havde du lokal hjælp til dele af processen, og havde du nogen problemer med at få lov til at filme i Afghanistan?*

Det var én lang læreproces i at lave film og i høj grad learning by doing. Jeg samarbejdede tæt med antropologen og fotografen Christian Vium. Vi var nok det eneste hold på det tidspunkt, der ikke var embedded. Vi havde ikke nogen relationer til f.eks. det danske militær eller andre danske myndigheder. Vi var bare dernede og observerede og sugede til os. Udover den generelle risiko følte vi os trygge, for vi havde et netværk i det der bodybuildermiljø, som passede på os. Men vi havde også vilde oplevelser, f.eks. var vi i Herat for at filme, mens guvernøren blev afsat, og i hele byen var der demonstrationer og uroligheder. Den organisation, vi skulle besøge, fik deres hovedkvarter brændt ned til grunden, og vi blev evakueret af FN sammen med samtlige udlændinge. Det var bare med at få vores kameraer på skulderen og så af sted.

*Der er jo lavet en del film om Afghanistan med et ganske andet fokus end dit – også af danske instruktører. Men din film fik en pris i Los Angeles og er slået godt igennem internationalt. Hvordan ser du selv på den historie, du her fortæller, i forhold til de mange andre historier om Afghanistan?*

Nagieb Khaja, som har afghanske rødder, og selv er dokumentarist, sagde for nylig til mig, at den er

hans yndlingsfilm om Afghanistan. Den skiller sig ud ved ikke at have et udtalt politisk ærinde. Jeg startede ikke forudindtaget, så jeg havde alle sanser åbne og sugede til mig. Filmen kigger på Afghanistan igennem bodybuilding. Jeg blev meget fascineret af denne mandekultur med dens skønhedsunivers, voldsomme temperament, barnlighed, totalt rensset for kvinder. Hamid havde aldrig været udenfor Kabul, så det var en øjenåbner for ham, og også for mig, at se hans første møde med en rulletrappe. Han går den forkerte vej på den! Jeg startede ikke forudindtaget, så jeg havde alle sanser åbne og sugede til mig. Jeg tror, filmens styrke netop er denne mangel på en forudindtaget ramme i skildringen af Afghanistan – det forhold, at den tør skildre en særlig kultur og hverdag, som så alligevel åbner vores øjne for, hvad Afghanistan også er. Det at vi ikke observerer et bizart fænomen, men loyalt skaber en menneskelig forståelse og empati hos publikum for Hamids kamp for ære og anerkendelse. Det er jo samtidig ikke en lille bizar side af virkeligheden, selvom vi måske kan synes det. Det er jo en af de allerstørste og mest populære sportsgrene i Afghanistan.

*Ved du noget om, hvordan filmen er blevet modtaget i Afghanistan?*

Den er et stort hit i de illegale dvd-butikker, men er aldrig blevet vist i en biograf dernede, fordi det var for vanskeligt, og vi havde heller ikke mulighed for det økonomisk. De medvirkende har selvfølgelig set den, og nu har jeg overdraget dvd-rettighederne i Afghanistan til dem, så lad os se, hvad der sker.

*Du har lavet to dokumentarfilm om Colombia, først "Bogota Change" (2009, som er en del af "Cities on Speed") og senere "Life is Sacred" i 2014. Hvad er det for en historie, du gerne vil fortælle med dine to Colombia-film?*

Det startede med *Bogota Change*, som handlede om en storby, som var et forbillede for forandring. Det var et skifte i forhold en tidligere tendens til at fokusere mere på det forfærdelige og problematiske ved storbyer. Jeg var meget vild med Michael Glawoggers film *Megacities* (1998), og jeg ville gerne følge op på den. Bogota var blevet valgt som den bedste model for storbyer i forandring blandt 87 byer i 2006. Jeg byggede så filmen op omkring de to karakterer, som havde været borgmestere under forandringen, Antana Mockus og Enrique Penalosa. I udgangspunktet var de meget forskellige, nærmest fjender, hvilket var lidt paradoksalt for mig at se, fordi de faktisk supplerede hinanden godt. På det tidspunkt, hvor vi filmede, var præsidenten, Uribe, i gang med at bestikke parlamentsmedlemmerne for at kunne stille op til en tredje periode. Han var blevet hyldet meget for at bringe FARC i defensiven, men også meget kritiseret for at have kæmpet mod FARC uden at overholde menneskerettighederne. Dette får de to modstandere til at starte en bevægelse, som blev startskuddet til det grønne parti, og det blev også startskuddet til *Life is Sacred*. Jeg var lidt frustreret

over, at jeg ikke kunne gå dybere ind i problemet og karaktererne i *Bogota Change*, og jeg var også blevet fascineret af personen Mockus, så jeg tog derned igen og filmede valgkampen. Colombia er et land, hvor demokratiets spilleregler konstant udfordres, både indenfor lovens rammer og gennem vold, og hvor demokratiet hele tiden undergraves af autoritære skikkelser. Selvom det har været demokratisk i over 100 år, så er de fundamentale kampe for at beskytte demokratiske rettigheder konstant i spil på en meget dramatisk facon.

*Du har selv sagt om "Bogota Change", at filmens stil i høj grad var bestemt af, at selve historien og karaktererne var så stærke og spændende, at der ikke var brug for at bruge særlige virkemidler. Kan du prøve at uddybe det synspunkt og begrunde den valgte stil og de redigeringsprincipper, du har fulgt?*

Jeg ved ikke rigtig, om det passer, tit er det bare en smart overskrift fra en pressemedarbejder. Altid når jeg laver film, prøver jeg at finde ind til kernen, den dramatiske nerve, som filmen kan udspille sig omkring. Man har altid, og det havde vi også i dette tilfælde, et enormt materiale, og vi kunne redigere det i forskellige retninger. Men det handler om at finde den rigtige historie og den dramatiske nerve. I *Life is Sacred* er det Mockus og hans udfordring, som er, hvad der er hans rette etiske handling. Derfor er det heller ikke svært at udvælge de rigtige scener, når først kernen bliver klart formuleret for mig selv som historiefortæller. Ud fra denne kerne lavede vi en dramaturgi koncentreret omkring håb og fred, de to klare retninger hos Mockus. Det tager måneder at finde ud af, hvordan man ud fra materialet skaber nysgerrighed hos publikum, overrasker publikum og fører dem frem til en slutning. Jeg finder altid slutningen først og indretter dramaturgi og klipning derefter. De fleste af mine film har en ret klassisk dramaturgi eller formmæssige greb såsom kapitler for at lave et holdepunkt, som gør det muligt at beskrive komplekse karakterer, miljøer og viden. Det kræver en særlig form at håndtere et komplekst materiale fra virkeligheden.

*I filmen "The Human Scale" går du måske i endnu højere grad globalt, end du har gjort i dine tidligere dokumentarfilm. Det er storbyens og den moderne civilisations krise, der er i centrum, og vi bevæger os rundt i verden: New York, Christchurch, Dakar, Los Angeles, Melbourne, Beijing, Shanghai, Chongqing og København er eksemplerne. Du har haft Realdania i ryggen og Final Cut for Real som producent, altså gode danske penge og folk, men det er jo også en meget international film. Var det en dyr film at lave? Hvordan opstod ideen til den film, og hvordan var det at lave den?*

Den var ikke meget dyrere end de andre film. Den blev lavet indenfor et år. Det var Realdania, der henvendte sig til mig. De havde støttet Jan Gehl i mange år og ville gerne lave en film i anledning af hans 75-årsfødselsdag. Og det sagde jeg da ja til, for det var et bestillingsarbejde med totalt frie hænder.

Jeg kendte i forvejen til Jan Gehls arbejde, da han har inspireret til den forandring, som Bogota har gennemgået, og som jeg beskrev i *Bogota Change*. Så jeg havde set og mærket betydningen af hans arbejde og ideer. Jeg har altid været fascineret af byplanlægning, som har stor betydning for, hvordan vi mennesker er sammen.

*Filmen er mere episodisk og kollektivt fortalt end dine øvrige film. Hvad har den filmiske og narrative strategi været?*

Jeg lagde nogle meget klare rammer fra begyndelsen. Det var mit krav at få en finsk fotograf, og jeg lagde nogle stramme æstetiske rammer ned over den af hensyn til sammenligningerne mellem byerne. Alle billeder er fremet efter et visuelt regelsæt, en slags dogme. Der er et bestemt fokus, og vi bruger en bestemt matrix til alle billeder. Det var vigtigt for filmens budskab og udtryk, at der var et klart sprog, som kunne skabe sammenhæng mellem de mange forskellige steder, vi filmede på. Vi kigger på mennesket i et laboratorium, indenfor en bestemt ramme i flere forskellige byer. Ved at kigge ind i den samme type firkant alle steder får vi mulighed for at sammenligne menneskelig adfærd i hele det globale rum, vi afsøger. Jeg havde den ide, at vi ved at gøre det på den måde kunne få tilskueren til at lade sit eget liv og sin egen by spejle i de her globale byer.

*Filmen er på engelsk og i hele sit anlæg meget international, og den har da også gået sin gang på mange festivaler. Hvordan vurderer du selv filmens internationale gennemslagskraft, og hvor meget har du selv været ude i verden med filmen?*

Det er nok den film, som har haft størst gennemslagskraft. Den har været vist på over 100 festivaler, og jeg har været ude til utallige visninger og arrangementer med efterfølgende diskussion. Guatemalas rigeste familie har opkøbt kopier og delt den ud til alle ansatte i Guatemalas bystyre, og der blev ofret millioner på det og på at omskabe byen inspireret af Københavns bymodel. Gehl-arkitekterne har fået en masse opmærksomhed i kraft af filmen, og filmen har bidraget til, at de i dag er verdens mest indflydelsesrige arkitekturpraksis, en slags ngo og vidensbank for, hvordan vi skaber byer med et menneskeligt ansigt. Igennem dem er der lavet projekter i over 100 storbyer, hvor forholdene for fodgængere, cykler og offentlige rum forbedres. Jeg er glad for, at filmen har fået den funktion. Det er rart at vide, at man kan gøre en forskel med sine film. Film må jo gerne have en konkret indvirkning på den verden, de handler om, men det kan ofte være svært at måle. Men her synes dens udbredelse og også de konkrete initiativer rundt omkring, den har inspireret til, at vise, at den har haft en konkret effekt og gennemslagskraft. Jeg har også deltaget i mange debatter om filmen og dens emne.

*I din seneste film, "The War Show", går du tæt på og dybt ind i en af de seneste års værste krige og menneskelige katastrofer, borgerkrigen i Syrien. Filmen har en længere forhistorie, hvor en anden dansk instruktør oprindelig var på. Men det blev dig, der sammen med en af filmens hovedkarakterer, Obaidah Zytoon, der også har fungeret som instruktør, lavede den færdig. Fortæl om, hvordan du kom ind i filmen, og hvad din rolle og opgave blev i forhold til det meget omfattende materiale, som på det tidspunkt allerede forelå? Hvordan var samarbejdet i det skrivende og instruerende kreative team på filmen?*

Jeg kom jo sent ind i processen – i begyndelsen af 2015. Obaidah, filmens fortæller og medinstruktør, var i Tyrkiet på dette tidspunkt og havde trukket sig fra den instruktør, som tidligere havde været på filmen. Hun havde en masse materiale, som jeg kiggede på og prøvede at finde ud af, om der var muligheder for at lave en film ud fra det. Jeg besluttede fra begyndelsen, at hun og de andre medvirkende skulle have et direkte medejerskab i filmens tilblivelsesproces, så jeg opstillede nogle klare regler for, hvordan vi skulle gribe det an. Det handlede bl.a. også om at definere nogle punkter undervejs, hvis det fælles medarbejderskab skal opstå. Jeg lavede først ca. 100 siders noter sammen med Obaidah og produceren, som derefter i en demokratisk proces blev omsat til et treatment på 15 sider.

I næste fase tog jeg til Tyrkiet, og sammen med Obaidah lavede jeg en matrix over alle scener og gav dem farver efter, hvilke jeg syntes, var de vigtigste. Derefter lavede jeg et klippemanus på syv kapitler, og ud fra det blev selve manus skrevet. Alle skulle sige god for det, før vi gik i gang med klipningen af de 200-300 timers optagelser – heraf var langt det meste originalt materiale filmet af syrerne selv. Materialet var meget fragmentarisk, så der skulle være en stærk ramme, som gav plads til digressioner. Filmens kapitler er selvstændige øjeblikke, hvor man kan stoppe op, kigge på og analysere et øjeblik eller en detalje. Scener, som i sig selv er stærke, men ikke nødvendigvis bidrager til "karakterens rejse", skulle have plads. Derfor var det fra starten nødvendigt at give filmen en form, hvor det fragmentariske blev en styrke. Det var Obaidahs ide, at filmen skulle bygges op omkring de syv dages skabelse, derfor blev filmen inddelt i syv kapitler. Jeg var ikke nødvendigvis selv overbevist om det med skabelsesberetningen, men jeg synes, det var helt afgørende, at der kom en kapitelstruktur, som kunne klargøre og rumme den dekonstruktion og det kaos, som filmen jo skildrer. Når man skaber en fortællings struktur, bl.a. via et kapitelforløb, så får det en styrende karakter, det giver filmen en retning, man ikke bare uden videre kan ændre. Det materiale, vi havde i filmen, var meget forskelligt og meget af det meget stærkt i sig selv, f.eks. optagelserne fra Homs. Men de forskellige dele var ikke uden videre forbundet med hinanden i en fortælling, så epilogen og de syv kapitler udgjorde et alternativ til en klassisk dramaturgi.

*Måden, du/I fortæller og viser krigen i Syrien på, er præget af i hvert fald to spor: på den ene side portrættet af en gruppe unge syrere, deres liv sammen og deres skæbne, da krigen begynder at udvikle sig; på den anden side billederne fra og dokumentationen af krigens absurditet og gru. Det ligner en tendens i andre af dine film: at bruge det personlige og det subjektive til at fortælle om virkeligheden. Hvordan vil du beskrive de to spor og deres mod/samspil i filmen, og hvilken strategi havde du/I i forhold til de meget stærke billeder af gru og død?*

En klog mand har engang sagt, at man ikke kan lave antikrigsfilm som dokumentar, for der har din karakter det med at overleve. I de fleste antikrigsfilm ender hovedpersonen jo med at dø, og det er jo ikke tilfældet i denne film. Jeg har mange etiske overvejelser i forhold til at skildre krig, men det er jo vigtigt, at man skildrer krigen. Der var også en masse diskussioner om det i gruppen bag filmen. En film som denne her skal kunne noget andet end den almindelige mediedækning, men samtidig må den ikke gøre os ufølsomme. Jeg troede i lang tid, at de andre var imod, at vi skulle vise døde mennesker, men fandt så ud af, at grænsen gik ved mishandlede lig. Her spiller religionen ind: I islam betyder det meget, om kroppen er skåret i stykker. Det rettede vi selvfølgelig ind efter og viste kun i slutningen af filmen mishandlede lig, men det var billeder, vi havde fundet på nettet, så det var ikke os, der havde offentliggjort dem. Det er billeder, som Human Rights Watch har offentliggjort for at få verden til at se Assad-regimets forbrydelser, tortur og systematiske drab på fængslede civile og aktivister. Man kan så spørge, om film ikke selv bliver et redskab i en krigsindustri, og jo, det kan nok ikke undgås. Man indgår i en konkurrence med andre film om at vise det mest yderliggående materiale. Men vi fokuserede først og fremmest på at give publikum et materiale, som ville gøre dem i stand til at forholde sig kritisk til mediernes rolle, og hvor man får empati og nærvær med karakterer og deres dagligdag.

*Filmen har allerede modtaget tre priser, Human Rights-prisen i Bergen, juryens pris i Venedig og Dragon Award til GIFF. Hvordan vurderer du selv filmens danske og internationale modtagelse og gennemslagskraft på nuværende tidspunkt? Har der været forskel på filmens modtagelse i den arabiske og den europæiske verden?*

Den havde arabisk premiere i december 2016 på Dubai International Film Festival, hvor jeg deltog. Der har været positive anmeldelser, f.eks. i Al Jazeera og Arab Times. Internt i Syrien er min primære målestok unge syrere, som siger, at de føler, det er en film, som repræsenterer dem, en historie om dem selv. Der er ofte syrere til stede ved forevisningerne, og jeg modtager meget følelsesladede og positive tilbagemeldinger. Jeg opfatter filmen som et dialogprojekt, idet den sætter nogle ting til debat, bl.a. om, hvordan vi beskriver krig. Jeg håber, filmen om nogle år vil være en del af historieskrivningen om Syrien.

*Du har givetvis allerede gang i ideer til nye film eller projekter under udvikling, og med din seneste succes bliver det vel lettere for dig at få dem finansieret. Kan du sige lidt om, hvor besværligt det hidtil har været at få finansieret dine film, og hvilke planer du har for fremtiden?*

Jeg er i produktion med en film, som følger tre generationer af eventyrere. Den ældste er etnografen og mongolforskeren Henning Haslund Kristensen, hans søn Søren, som er midt i firserne og på plejehjem, fordi han har Alzheimer, og dennes søn, Michael Haslund. Han tager faderen ud af plejehjemmet og med til Kina, i fodsporet på farfarens store ekspedition. En historie om Kina de sidste 100 år. Og så har jeg et par spillefilm i støbeskeen.

*Det Danske Filminstitut gennemførte sidste år en undersøgelse af etnisk mangfoldighed i dansk film og har efterfølgende vedtaget et "Charter for mangfoldighed". Er det efter din mening et vigtigt initiativ?*

Jeg har overordnet hørt om det, men jeg er ikke der, hvor det er vigtigt for mig. For tiden går diskussionen på, at kvinder er underrepræsenteret, men det passer ikke på dokumentarfilmsområdet, hvor de er rigtig godt med. På spillefilmsområdet er det noget andet. Jeg har ikke noget imod, at man prøver at hjælpe kvinder og andre etniske grupper på vej i dansk film, når bare kvaliteten er i centrum. Og jeg vil vove at påstå, at jeg kan lave meget feminine film og film om etniske temaer, fordi jeg forstår at lytte mig ind på mennesker og historier. Det er dét, der er afgørende for mig, ikke køn eller etnicitet.