

Anja Dalhoff, Michael Graversen og Anders Riis-Hansen

Anja Dalhoff



Foto: Florencia Garcés

Biografi

Født i 1953 og har studeret på Roskilde Universitetscenter 1975-77. Hun var producerassistent i B&U-afdelingen, DR-TV fra 1977-80 og er uddannet som filmfotograf fra Den Danske Filmskole i 1984. Hun har siden 1987 arbejdet som dokumentarfilminstruktør og har i dag sit eget produktionsselskab, Danish Doc Production. Hun har i sine mange film i høj grad beskæftiget sig med indvandring og migration, med udsatte grupper og individer og med kvinders vilkår i Danmark og globalt set. Hun modtog i 2009 Europas Kvinders pris, ligesom hun i 1992 fik en Robert for sin film *En skæv start*.

Selektiv filmografi

Gadens børn (1991)

Velkommen hjem, Laila (1995)

Babylon i Brøndby (1996)

Rejsen med Mai (1997)

Når månen er sort (2007)

Mit liv efter trafficking (2013)

Trafficker (2015)

Anders Riis-Hansen



Foto: Maggie Olkuska

Biografi

Født i 1963, dokumentarfilminstruktør og tv-tilrettelægger, har arbejdet i DR som både redaktør, tilrettelægger og programvært. Han var desuden dokumentarredaktør i DR's chefredaktion fra 2004-07 og igen fra 2009-11. Fra efteråret 2016 har han været konsulent for dokumentarfilm ved Det Danske Filminstitut. Han var i 1995 med til at oprette Koncern Film & TV og oprettede i 1997 produktionsselskabet Hansen & Pedersen Film og Fjernsyn sammen med sin kone, Malene Flindt Pedersen. Han har i sine egne film beskæftiget sig både med indvandrere og integration og global politik og terror.

Filmografi

Høje historier (1-4, 1999, sammen med Poul Martinsen)

Drengene fra Vollsmose 1-3 (2002, sammen med Jørgen Flindt Pedersen)

Diplomatiets fortrop (2004, sammen med Anders Østergaard)

Blekingegadebanden (2009)

Cirkusdynastiet (2014)

Michael Graversen



Foto: Ari Zelenko

Biografi

Født i 1980 og uddannet som filminstruktør fra National Film and Television School (England) i 2013. Michael Graversen er endnu i starten af sin karriere som filminstruktør, men har allerede gjort sig stærkt bemærket med især sine film om flygtninges vilkår i Danmark og i Europa. Hans første film, *Jorden er giftig*, beskæftiger sig med en forureningssag på hans egen fødeegn. *Ingenmandsland* følger uledsagede flygtningebørn i et dansk flygtningecenter, mens *Drømmen om Danmark* følger den afghanske Wasiullah, som står til udsendelse fra Danmark, men i stedet går under jorden og flygter til Italien.

Filmografi

Jorden er giftig (2006)

Ingenmandsland (2013)

Drømmen om Danmark (2015)

Interview (19.1.17)

Anja, du er jo den ældste i gruppen her og har en lang række film bag dig, så lad os starte med dig og "Babylon i Brøndby" (1996), som er et kollektivt portræt af en bydel med mange etniske grupper. I 1996 var der ikke så mange af den slags film, så hvordan opstod ideen til at lave sådan en film. Var det din egen ide, og var den svær at lave research på, producere og finansiere?

Anja: Man skal se på hele den politiske situation i Danmark i 80'erne. Gæstearbejderne var kommet til landet i 60'erne og var velkomne, fordi vi skulle bruge deres arbejdskraft. Men så skete der pludselig en masse ting i firserne, som fundamentalt ændrede mediefremstillingen af indvandrere. Der var krige forskellige steder, bl.a. mellem Iran og Irak, problemer i Somalia, Tamilsagen, de vietnamesiske bådflygtninge, og senere kom bosnierne. Hele tonen skiftede dramatisk. Så det var hele debatten, der inspirerede mig til filmen. Dem og os. Der kom negative skildringer af flygtninge og indvandrere, som fokuserede på kriminalitet og tvangsægteskab, og at de snuppede jobs fra danskerne. Ekstra Bladet og BT gik forrest, mens f.eks. Politiken slog på det multikulturelle som en gevinst for det danske samfund. Debatten toppede i '93, og det var den, der var baggrunden for, at jeg lavede filmen. Jeg skulle derfor finde et egnet boligområde. Hvidovre og Gentofte ville jo ikke have nogen flygtninge, så det blev kommunerne på Vestegnen, der måtte tage imod dem, og i Brøndby Strand var det over 40 pct., der

var fremmede. Her ville jeg observere, hvordan mistilliden mellem danskerne og de fremmede opstod, og hvilke problemer der fandtes. Nærmest som en antropolog med et kamera og en mikrofon i hånden.

Det var ikke svært at lave research. Jeg startede med viceværten, som jeg hængte mig på. Jeg fulgte ham rundt i lejlighederne, når han skulle ordne problemer med vand, varme og andre ting, og på den måde mødte jeg mange af beboerne. Jeg var der seks uger hver dag, og jeg elskede det. Indvandrerne var utroligt søde og gæstfri og diskede op med lækkerier fra deres hjemland. Jeg oplevede selv ingen barske episoder, men de syntes, at danskerne kiggede på dem med barske øjne. Der var ikke hærværk eller kriminalitet, og det hærværk, der skete i parkeringskælderen, mens jeg var der, var begået af unge danskere. Det var meget tydeligt, at de danskere, der havde en relation til de fremmede, var meget mere positive end de andre. Næsten alle danskerne i bebyggelsen var på overførselsindkomster, og mange af flygtningene var veluddannede og kulturelle, så modsætningen var nok mest af social karakter.

Hvad var dit primære formål med at lave filmen, og hvad håbede du på at opnå ved at lave netop den film?

Anja: Jeg ville gerne bringe de to grupper tættere sammen, vise, hvor skønne de fremmede er, hvor meget de har at byde på, for at vende nogle fordomme. Jeg valgte de medvirkende ud fra, at der skulle ske noget, f.eks. et arbejdssjak med en dansk arbejdsleder og medarbejdere fra Somalia, Tyrkiet og Pakistan. Her vidste jeg, at der i frokostpausen ville opstå samtaler om baggrund og kulturforskelle. Men som nævnt ville jeg først og fremmest observere og så lade folk selv vurdere. På en måde synes jeg også, filmens form og det, at vi møder så mange forskellige kulturer, gør den ganske underholdende. Det er en eksotisk verden, og der foregår mange kulturmøder mellem de forskellige grupper, som selvfølgelig godt kan give konflikter, men som også rummer humor og positivitet.

Hvordan synes du, modtagelsen og debatten omkring filmen var, kan du spore, at den har haft en betydning – både i miljøet du, skildrede, og i den almindelige offentlighed?

Anja: Den blev godt modtaget, og den blev vist på mange skoler, biblioteker og festivaler og på tv. Jeg fik mange positive reaktioner fra folk, som godt kunne lide formen. Jeg førte folk ind i et fremmed, eksotisk miljø, hvor de ellers ikke ville komme, og der var ingen løftet pegefinger, der fortalte dem, hvad de skulle mene. Men det er jo faktisk meget lettere at påvirke folk på den måde. Formen var ny dengang, men blev senere fulgt op af Lars Engels med hans mange film om samfundets udsatte grupper. Der var også reaktioner fra deltagerne. En pakistansk familie, som var blevet filmet, mens de lavede nogle religiøse ritualer, var meget nervøse, og dem inviterede jeg ind, allerede mens jeg klippede

filmen. Da hele projektet var færdigt, blev filmen vist for alle beboere ved et kæmpe arrangement i Brøndby Strand, hvor også de iranere, der havde lavet musikken til filmen, optrådte.

Anders, du ligger jo som den næste i generationslinjen her, din og Poul Martinsens "Høje historier" (1999) er jo også en kollektiv skildring af en bestemt bebyggelse og dens mange forskellige beboere. Det er en serie i fire dele produceret for TV2's Reportageholdet. Hvordan fandt du og Poul sammen om det her, hvordan opstod ideen, og kan du sige noget om research, produktion og finansiering?

Anders: Jeg starter lidt tilbage i tiden. Jeg har været vært på Ungdomsredaktionen sammen med Poul og Nulle, hvor vi sendte fra Tåstrupgård, og det var helt tilbage i 1986. I den forbindelse fik jeg øjnene op for venstrefløjens berøringsangst. Allerede i de udsendelser tog vi sådan set fat på problemerne med ghettodannelser, og hvorfor der ikke er flygtninge og indvandrere i Gentofte f.eks. Men der var en berøringsangst, man ville ikke rigtig tage fat i problemer af angst for at bringe materiale til den højreorienterede holdning til flygtninge og indvandrere. De fremstillede de fremmede som en ven, du aldrig har mødt, og fortiede problemerne. Denne konfliktsky tilgang generede mig, og den lå i min bagage, da jeg lavede *Høje historier* og *Drengene fra Vollsmose*.

Efter at jeg havde arbejdet i dokumentargruppen i DR, rejste jeg til Mellemerika, hvor jeg arbejdede med menneskerettigheder i to og et halvt år. Da jeg kom hjem, var jeg med til at stifte Koncern Film & TV, som havde kontor i Esromgade på den anden side af Bispeengbuen, og hvorfra jeg kunne se højhusene i Lundtoftegade. Jeg gik lidt rundt og snusede derovre med henblik på at lave en dokumentarfilm om bebyggelsen. En dag kom Poul Martinsen op på mit kontor til frokost. Han havde lige mistet sin kone og havde gennemgået en hjerteoperation, og han ville gerne i gang med at lave film igen. Han boede på Frederiksberg på den anden side af Bispeengbuen og havde også lavet noget research i Lundtoftegade. Vi mødtes flere gange, og ideen til *Høje historier* voksede ud af disse samtaler.

Vi gik faktisk først og diskuterede lidt, om vi skulle tage fat på et af de områder, hvor der virkelig var problemer, Tingbjerg, om vi sådan næsten skulle gå kritisk-undersøgende til værks. Men det der med de blå blink og den lidt kriminalistiske tilgang gik vi hurtig fra igen, og den var ikke rigtig aktuel for Lundtoftegade. Så vi gik i gang der. Vi startede med at kontakte beboerformanden, som jo er en central figur i en boligforening, og fik stillet et lokale i kælderen til rådighed. Og det åbnede vores øjne for det store foreningsliv, der fandtes i kælderen. Hvis vi bare luskede rundt for at finde de sociale problemer, så ville det blive for ensidigt. Vi ville ikke kun vise problemerne, men også lyset for enden af tunnelen. Det er jo belastede boligområder, hvor jeg nødig selv ville bo. Det er næsten udelukkende ressourcetsvage mennesker, der bor der, og min holdning er, at der ikke kommer særlig meget godt ud af at klemme så mange mennesker med de samme problemer sammen i sådan et boligområde. Men

det var altså ikke svært at få adgang til miljøet – trods alle de problemer, sådanne mennesker har, så er de enormt åbne. Her er man velkommen, i modsætning til i Hellerup, hvor folk ikke har tid.

Anja snakkede jo om, at et håb ved at lave sådan en kollektiv skildring af sådan et boligområde var, at man kan medvirke til at nedbryder stereotyper og få folk til at forstå hinanden bedre. Hvad var dit og Pouls primære formål med at lave filmen, og hvad håbede I på at opnå ved at lave netop den film?

Anders: Jeg husker det, som vi kom med noget nyt. Dokusoaps, hverdagsdramaet, var lige begyndt der i 1998, hvor vi lavede *Høje historier*. Jeg så mange af dem og benyttede mig af de der greb, og vi havde samme tilgang til stoffet. På det tidspunkt var debatten begyndt at blive domineret af en højrefløj, der mente, at hvis de nye ikke kunne tåle lugten i bageriet, måtte de fise af, og en venstrefløj, der mente, at vi ikke må glemme deres eksotiske, dejlige mad, og hvor farverigt de går klædt. Vi ville gerne nuancere denne debat. Jeg var personligt udfordret af og generet af den debat, fordi det ofte forhindrer folk i at se de virkelige problemer i øjnene. I kraft af at serien strakte sig over så lang tid, var der god mulighed for at gå i dybden med forskellige temaer, grupper og typer af mennesker og faktisk også med nogle af de problemer, som bebyggelsen kæmpede med.

Serien fik pæne seertal og generelt gode anmeldelser, og så fik I jo også en TV Oscar for den. Men hvordan vurderer du seriens modtagelse, effekt og gennemslagskraft?

Anders: Det var noget helt nyt, vi lavede, så jeg husker, jeg var meget nervøs for, hvordan den ville blive modtaget. Det havde jo været hårdt og tidskrævende at lave den, men den blev ekstremt godt modtaget, og den gav anledning til en god debat. Men det var dog noget, som i endnu højere grad var tilfældet med *Drengene fra Vollsmose*, hvor jeg faktisk var inde i Folketinget for at tale om de problemer, som filmen havde skildret. Sådan var det ikke med *Høje historier*, men der var en meget konstruktiv debat og en positiv modtagelse. Jeg tror faktisk, at dokumentarfilm som de her og de andre, vi taler om, har været med til at påvirke og flytte debatten.

I dag er der stadig en hård og måske ofte meget polariseret og unuanceret debat om flygtninge og indvandrere. Men samtidig er det jo blevet muligt at tale om problemerne, og ingen vil vel i dag benægte, at der kan være grupper indenfor indvandrere, der volder større problemer end andre. F.eks. er det jo sådan, at nogle af de palæstinensere, vi skildrer i *Drengene fra Vollsmose*, eller nogle af de indvandrere, vi skildrer i *Høje historier*, er nogle, som indvandrerne selv er dødtørre af. Sådan nogle grupper findes også blandt etniske danskere, men man skal jo kunne tale om det uden at fremstå som indvandrerfjendsk.

Michael, du er jo så Benjamin i denne gruppe. "Ingenmandsland" (2013) er din afgangsfilm fra den engelske filmskole. Men hvorfor blev det netop den film og det emne, du valgte, og hvordan var research- og produktionsfasen på filmen?

Michael: Jeg gik på den engelske filmskole, fordi de har en større tradition for at se ud i samfundet, hvor den danske mere ser indad og mere er en kunstskele. Jeg synes, den engelske filmskole forsøger at bibringe sine elever en forståelse af dokumentarismen som form og kunst, men også hvordan man kan bruge den til at tage sociale emner op og skabe debat. De undervisere, der var derovre (f.eks. Kim Longinotto og Molly Dineen), var eksperter i den observerende genre, og den var min store passion. Jeg var fascineret af det at lave en mere scenisk form for dokumentar, hvor personerne og virkeligheden taler mere til os i stedet for, at jeg iscenesætter det hele.

Jeg havde forinden lavet en film om jyske vågekoner, dem, der sidder ved døende personer, og jeg havde i den forbindelse haft samarbejde med Røde Kors. En af medarbejderne fortalte mig om asylcentre for uledsagede drenge og bad mig kigge på dem. Han var nu mest optaget af dem, der fik ophold, men via ham fik jeg adgang til asylcentret i Jægerspris. Jeg syntes, det lød spændende, og så det som en udfordring at beskæftige mig med flygtninge, noget, jeg slet ikke havde erfaring med. Her blev jeg bestemt ikke modtaget med åbne arme. Det var kompliceret nok at få adgang gennem Røde Kors, men det var endnu sværere at få kontakt med de her drenge. I forhold til det, Anders sagde om at få adgang til de boligmiljøer og grupper, hans film handler om, så må jeg nok sige, at jeg har oplevet lige det modsatte.

Af de film, vi taler om i dag, må din film siges at handle om meget sårbare mennesker, flygtninge i en meget usikker situation, og samtidig er emnet vel i 2013 blevet stærkt politisk-ideologisk følsomt. Hvordan gik du til stoffet og de medvirkende personer, var der særlige ting, du måtte tage hensyn til?

Michael: Som sagt blev jeg ikke modtaget med åbne arme. De fleste var afghanere, som var mistroiske og skeptiske og havde et hierarki inde i hovedet, så jeg havde svært ved at opbygge et tillidsforhold. De havde ingen uddannelse eller viden om samfundet og mediernes rolle i et demokratisk samfund. Mange af dem troede, jeg var spion for myndighederne. Dertil kom alle de begrænsninger, Røde Kors satte af hensyn til drengene, f.eks. at jeg ikke bare lige kunne filme dem – og slet ikke bringe det videre. Centret var meget presset, da jeg kom. Mange havde fået afslag på asyl, men kunne ikke sendes tilbage, så de var i en psykisk stærkt belastet venteposition. De var ligesom i et limbo, og de håbede selvfølgelig hele tiden på, at der kom en ny og positiv afgørelse. Jeg var havnet lige midt i en hvepserede, hvor frustrationer og aggressioner lå lige under overfladen. Først ville jeg lave et portræt af en eller to personer, men det viste sig vanskeligt, fordi centerledelsen hele tiden skulle sige god for det.

Så skiftede jeg til at fokusere på selve stedet, hvilket var lettere. Fokus skiftede til stedet for at prøve at skildre den stemning, der var på hele stedet. Men mens jeg begyndte at filme forskellige situationer og forskellige drenge, fik jeg kontakt med to etiopiere, som var mere åbne end afghanerne. De inviterede mig op på deres værelse, hvor de ville lave nogle musikvideoer med mig. De to var venner med Wasiullah, en outsider blandt afghanerne, som derfor havde fået lov til at sove på deres værelse. I modsætning til mange af de andre afghanere var der noget håb i ham.

Jeg måtte ikke vide noget om drengene, f.eks. om de ville få afslag, men når dagen nærmede sig, begyndte jeg at filme. Men jeg fik så alligevel ind i mellem noget at vide, fordi nogen i personalegruppen havde fået tillid til mig. De sagde f.eks., at der ville komme tre afslag, og at det nok ville blive en speciel og hård dag. Så var jeg ligesom parat til at prøve at fange det, der skete. På den måde begyndte jeg alligevel at kunne fokusere på nogle personer og deres reaktioner.

Jeg begyndte jo også at finde ud af, at disse drenge naturligvis ikke altid fortalte hele historien eller den samme historie. Det kunne være, menneskesmuglere havde fortalt dem, hvad man skulle lægge vægt på, og hvad man ikke skulle fortælle. Ofte fortæller de én historie til politiet, én til Røde Kors, én til andre myndigheder, én til vennerne og én til familien. Men jeg havde jo netop valgt at fokusere mere på stedet end på de enkelte individer, og jeg havde simpelthen ikke tid eller ressourcer til at dykke ned i deres måde at fortælle deres historie på. Jeg var nødt til at holde mig til mine egne observationer, til det, jeg kunne stå inde for og vidste, var rigtigt.

Filmen har været vist på DR2 og ved Odense Filmfestival/Cafébiografen i Odense. Men hvad er ellers dit indtryk af modtagelsen og debatten omkring filmen. Har den gjort indtryk og haft betydning?

Michael: Den blev vist på dødsslottet efter kl. 23 på DR2 med 60-70.000 seere og set af mange på Odense Film Festival og omkring 135 andre filmfestivaler rundt omkring i verden. Den er blevet brugt meget af ngo'er og har også givet anledning til debat.

Vi har i forhold til de her tre kollektive film, I har lavet, og som selvfølgelig også er forskellige, peget på, at I alle tre synes påvirkede af den dokumentariske tradition, man ofte kalder observerende dokumentar? Hvad er det, den genre kan, som andre genrer ikke kan?

Anja: Jeg synes, den er rigtig god til at skabe debat. Jeg har arbejdet med flere andre former for dokumentar, men det, jeg oplever med den observerende form, er, at folk får mulighed for selv at forme deres egne billeder, at de får en mere direkte oplevelse af virkelighed og mennesker. Den her oplevelse og nærhed, genren giver, gør, at folk får stof til og også lyst til at debattere det, de har set. Man oplever jo næsten, at man selv har været til stede i den virkelighed, som skildres. Men jeg synes

også, den kan have nogle svagheder, f.eks. i forhold til den mere personlige dokumentar, hvor instruktøren går ind og tydeliggør sit budskab. Det kan sætte fokus på nogle ting, som måske ikke umiddelbart fremgår af billederne.

I den observerende form er det jo heller ikke altid, tingene udvikler sig, som man troede. Det oplevede jeg med *Velkommen hjem, Laila*, som startede som en film om en enlig marokkansk far (gift med en psykisk syg dansk kvinde), som ville gøre det så godt for sin danske kone og det barn, hun ikke kunne passe selv. Men hvor det viste sig, at han var en del af et system, som gik ud på at narre penge ud af psykisk syge, danske pensionister.

Det er vel så et godt eksempel på, at den observerende form kan narre både instruktøren og publikum. Her skulle man måske i virkeligheden hellere have valgt en kritisk afslørende, journalistisk tilgang, for det er jo det modsatte af den observerende.

Michael: Ja, det kunne man have valgt, også i mit tilfælde, for ved brug af eksperter at få mere viden om f.eks. den måde, uledsagede flygtningebørn forandrer deres historier på. Eller man kunne vælge en mere cinematisk form, hvor man gør meget mere ud af historien, af det narrative. Man kunne sætte langt mere fokus på kulturmødet i den slags sammenhænge, mellem en vestlige verden og den verden, som mange kommer fra i Mellemøsten og Afrika. Men den observerende form har nu en klar styrke i mange sammenhænge. Da jeg lavede *Ingenmandsland*, ville jeg netop ikke være eksplicit politisk stillingtagende, men det ændrede sig i forhold til *Drømmen om Danmark*, som går meget tættere på en politisk situation og stillingtagen. Ikke at den er agiterende på nogen måde, men den inviterer publikum indenfor i en ret ukendt verden, som det kan have stor politisk betydning at vise for folk. Hvis man ikke kender virkeligheden bag de her flygtnings liv, så kan det være svært at forholde sig til dem og deres problem, også politisk. Så den observerende dokumentar kan etablere en følelsesmæssig identifikation med en virkelighed og nogle mennesker, som giver en bedre baggrund for at handle rationelt i forhold til dem.

Men det betyder vel også, at selvom du kalder Ingenmandsland for en film, der ikke skulle være politisk, så er den det vel indirekte. Folk, der ser den – hvis ikke de bare uden videre vil smide den slags mennesker ud af Danmark – kan vel ikke undgå at blive berørt af den måde, du skildrer asylcenteret som et fængsel for traumatiserede mennesker på?

Michael: Ja, men det har du selvfølgelig ret i. Når man bevæger sig ind på sådan et asylcenter, og selvom man blot søger at observere og beskrive, så kan man ikke undgå at fremkalde en holdning, både hos sig selv og hos tilskueren. Men det er måske også derfor, jeg tror mere på den observerende

dokumentar end på den agiterende, politiske dokumentar. Filmen er for mig i meget høj grad en form, der arbejder med empati og med mennesker i en virkelighed. Alt for bombastiske politiske holdninger og tilkendegivelser kan komme i vejen for det.

Anders: Jeg er meget enig i det, Michael siger her, for jeg synes jo i høj grad, man kan skabe film med holdning og politisk substans i den observerende form. Agiterende film, løbeseddelfilm, som man også kunne kalde dem, er tit alt for forudsigelige og kedsommelige. De gode og de onde ligger alt for fast igennem sådan en film. *Høje historier* og *Drengene fra Vollsmose* er begge klart observerende i deres grundform, men vi bruger også alle mulige andre greb for at få det til at fungere. Når du arbejder med en kompleks, kollektiv virkelighed, sådan som det sker i de to film, så er du nødt til at finde nogle meget konkrete fikspunkter. Både i *Høje historier* og *Drengene fra Vollsmose* er det meget væsentligt for, at det dokumentariske fungerer, at vi har skabet en narrativ ramme og nogle strategier og fikspunkter i den virkelighed, vi beskriver. Det samme kælder valget af centrale karakterer. Der kan ikke være for mange på én gang, og de, der er, skal kunne bære den historie, man gerne vil fortælle.

Vi bruger hverdagsdramaets narrative form i *Høje historier*, hvor de udvalgte historier og karakterer, vi beskriver, næsten alle tager deres udspring i ejendomskontoret og vender tilbage til det. I det netværk af mange historier og skæbner, vi møder, er det godt at have et narrativt centrum, hvis man vil fortælle for det store publikum. Historien om den døde mand, om damen med gelænderet og også magtkampen i beboerforeningen, de udspringer alle fra ejendomskontoret. Men når man går og filmer, så kan man ikke undgå også at påvirke den virkelighed, man skildrer. Poul Martinsen tog sig meget af de gamle i vores research og optagelser, mens jeg tog mig af de unge, og Pouls historie om den blinde maler er da præget af Pouls tilstedeværelse og greb. Vi snakker ikke ren cinema verité her, men eftersom amerikaneren Frederick Wiseman kaldte sin cinema verity for "realitetsfiktion", så fortæller det måske, at vi alle bruger greb og fortællemidler i vores dokumentariske arbejde. Den historie, jeg fortæller om de unge drenge, er jo også præget af, at jeg havde levet mig ind og fået kontakt med dem og deres verden.

Michael: Det der med, hvor meget man blander sig og skaber rammer og scener, det kan jo også være forskelligt fra film til film. Jeg var meget optaget af ikke at gå for meget ind i *Ingenmandsland*, og det var også planen med *Drømmen om Danmark*. Men det ændrede sig, da Wasiullah gik under jorden. Pludselig var det jo kun ham og mig, der var sammen det meste af tiden, og han henvendte sig utrolig meget til mig hele tiden. Både på vej til og under opholdet i Italien, og også da han får sit nedbrud til sidst i filmen. Jeg blev simpelthen nødt til at gå ind og støtte og hjælpe ham. Men en af betingelserne for min kontrakt med ham var også, at jeg ikke måtte filme ham sammen med andre. Forholdet mellem de her unge flygtningemænd kan være meget hårdt, og hvis man viser sårbarhed og følelser, så kan det

skade ens position. Så han prøvede at holde de andre i gruppen ude af filmen. På en måde tvang omstændighederne mig til at bryde med den observerende form, for ellers kunne jeg ikke fortælle historien.

Narrativitet, scener og karakterer er jo vigtige, men der er også andre sider af jeres film, som har betydning: det visuelle, musik og lyd. Hvor meget betyder det for jer, når I laver film, og hvordan arbejder I med det?

Michael: Jeg har lavet en del radio tidligere, så lyd er vigtigt for mig, men på filmskolen brugte jeg faktisk aldrig musik. Men jeg har arbejdet meget sammen med lyddesigneren på mine film for at genskabe den naturlige lyd så meget som muligt. Lyddesign understøtter jo de psykologiske tilstande, som mine film forsøger at skildre.

Anja: Jeg er jo selv fotograf på mine film, for jeg føler, at jeg mærker ting og mennesker meget mere, når jeg selv står bag kameraet. Når jeg går i gang med en film, har jeg ofte nogle klare forestillinger om, hvordan de enkelte scener skal tages, og hvis jeg har en anden fotograf på, så kan jeg nogle gange blive skuffet, fordi det ikke var det, jeg havde forestillet mig. Jeg fornemmer simpelthen virkeligheden og mine personer bedre, når jeg ser dem gennem kameraet, så det har jo i høj grad noget at gøre med visuel æstetik, hvordan jeg ser virkeligheden og filmer den. Men man kan så sige, at *Babylon i Brøndby* måske var meget reportageagtig i sin æstetik; her fulgte kameraet bare de situationer, der var. Men der valgte jeg så visuelt at styrke filmen ved at lave gennemgående visuelle elementer, hvor jeg gengav stemningsbilleder fra Brøndby Strand. Her filmede jeg ofte oppefra for at give et andet perspektiv på bebyggelsen, og på samme måde fungerede de scener fra byggeriets forskellige lokaler, hvor der var et utroligt rigt, kulturelt forenings- og beboerliv. På den måde prøvede jeg at nuancere seerens billede af Brøndby Strand som bare sådan en kedelig betonghetto.

Anders, hvordan lavede I dokumentarisk poesi ud af Lundtoftegade-miljøet, som jo også umiddelbart fremstår som meget kedeligt og ligger lige op til Bispeengbuen med meget trafik?

Anders: Jamen, det hjælper jo meget, hvis man har tilstrækkelige ressourcer til at arbejde med alle filmens lag. I tilfældet *Høje historier* havde vi virkelig professionelle folk, f.eks. fotografer som Per Fredrik Schiöld og Lars Schou. Jeg er enig med Anja i, at i slutningen af 90'erne var de der kedelige videokameraer altså ikke optimale, når man skulle lave god billedkvalitet. Man måtte ligesom arbejde med det materiale, der var, og det var ikke nemt selv at filme. I dag med kameraer som f.eks. Canon C300 er det jo blevet meget bedre; som instruktør kan man jo faktisk lave ret fede billeder. Men ved at arbejde med musik fik jeg til gengæld skabt en særlig stemning i *Høje Historier*. Jeg tog mit gamle

orkester, Nulle og Verdensorkestret, med, og hvis man hører nærmere efter, så er det dem, der spiller i åbningssekvensen, og det er dem, der leverer al musikken til *Høje historier*. Vi åbner sluserne med noget let og munter musik, som er en kontrast til alt det grå og trøstesløse. Det skal ikke bare fremstå som et ghettohelvede, for som serien jo viser, er der et varieret menneskeligt liv i betonen. Musikken var en slags modæstetik til stereotyperne.

På samme måde lavede Kåre Bjerkø et tema til *Drengene fra Vollsmose*, som skulle åbne det her univers for seeren, byde dem velkommen, før vi tuner ind på skoleinspektørens kontor til denne hvide mand, der vil gøre alt for disse drenge. Det var et meget bevidst valg, for jeg følte jo også et eller andet sted mine røde venners ånde i nakken, hvis jeg bare fremstillede de her unge på den måde, som de ofte snakkede om sig selv og andre på i filmen. Jeg kunne naturligvis bare sige, hvad der jo er rigtigt, at jeg bare gengav den her virkelighed. Men jeg syntes, det var vigtigt at skabe modbilleder og andre stemninger i den måde, vi fortalte historien på, og altså også i musikken. I den sammenhæng spiller skoleinspektøren også en vigtig rolle, for han accepterer ikke deres attituder og tendens til bare at sige "Fuck jer".

Anja, "Månen er sort" handler om trafficking og dermed mildest talt også om personer, som er sårbare og fanget udenfor loven. Der er ganske vist ikke kun én person, men to (Joy og Anna), men alligevel er filmen meget forskellig fra "Babylon i Brøndby". Hvordan fik du ideen til filmen?

Anja: Den er meget forskellig fra *Babylon i Brøndby*. Jeg havde været nogle år inde på Vesterbro og lagde mærke til, at området havde forandret sig. Der var mange flere sorte prostituerede end tidligere. Det var i 2005, og der var ingen kvinder, der tidligere havde fortalt deres historie. Jeg kontaktede Reden International, som satte mig i kontakt med nogle af disse kvinder. Det var en meget lang proces, hvor jeg tit ikke rigtig fik noget af de prostituerede, men lavede research ved at gå rundt og iagttage kvarteret og tale med forskellige. Men så mødte jeg denne kvinde, Michelle, som var meget åben og aktiv, og som hjalp kvinderne med alt muligt, så hende koblede jeg mig på. Gennem hende kontaktede jeg to handlede kvinder, Anna og Joy. Joy sad i fængsel oppe i Ellebæk, og hun ville godt træde frem i filmen med navn og ansigt. Hun havde taget hele den farefulde tur til Europa gennem et år. Hun var først havnet i Spanien, men der blev hun upopulær hos bagmændene og blev så sendt til Danmark. Hun var analfabet og kunne ikke finde ud af lufthavnen, hvorefter hun bliver taget af politiet og sat i fængsel.

Der er jo tale om en film om virkeligt sårbare mennesker, kvinder, der er i livsfare. Hvordan påvirkede det dit arbejde med stoffet og de medvirkende?

Anja: Jeg besøgte den ene, Joy, i fængslet, hvor hun sad sammen med andre kriminelle asylansøgere i otte måneder. Det var et langt og hårdt forløb, for hun var ekstremt traumatiseret og græd og græd. Hun kunne ikke sendes hjem, fordi hun ikke havde nogen papirer, f.eks. dåbsattest, hvilket var fuldstændig absurd, da man ikke fik sådan en i den afrikanske landsby, hvor hun var født. Jeg følte mig afmægtig, men fik lov til at filme i besøgsværelset. Jeg kom en gang om ugen og snakkede med hende og filmede hende for at prøve at komme lidt tæt på hende og få hendes fortrolighed. I løbet af den periode, hvor jeg filmede og snakkede med Joy, fik jeg så også kontakt til den anden, Anna, som arbejdede som gade prostitueret i København. Hende begyndte jeg så også at filme og tale med. Det var også lidt farligt, for bagmændene var hele tiden efter hende, og jeg måtte filme med skjult kamera, gemt i tasken. De truede også med at gå efter hendes familie i hjemlandet, hvis hun gjorde noget forkert.

I sådan en type film, der er der ikke meget tid til at tænke over den visuelle æstetik, der er det bare med overhovedet at få nogle optagelser. Min intention var jo at få lavet et længere forløb baseret på portrættet af de to kvinder, og også at følge med dem, hvis de blev udvist. Det gjorde de jo så begge to. Jeg tog med til Nigeria, da den ene skulle tilbage. Det var ikke nemt at gå rundt med et kamera der, for jeg måtte officielt ikke filme, men min chauffør – Mr. Longlife – var fantastisk og beskyttede mig og kæmpede for mit liv. Han brølede for at få folk til at gå væk, så jeg kunne filme. Kvinden måtte flytte fra sted til sted for at undgå bagmændene. Hele tiden måtte jeg tænke på, hvordan jeg kunne filme på hendes gemmesteder. Vi måtte også flytte med hende, når hun flyttede fra sted til sted for at beskytte sig selv. Der var ikke noget, man kunne filme på almindelig vis, og man måtte ikke se ansigtet på den ene af kvinderne. Ingen andre snakkede med disse kvinder, så jeg blev også en slags psykolog og socialrådgiver for dem.

Måske er det indlysende, hvad du vil med den her film, men prøv alligevel at sætte ord på, hvad formålet er med filmen, og hvad du håbede på at opnå?

Anja: Som sagt var der aldrig før nogen, der havde fortalt de handlede kvinders historie på film. Den historie ville jeg lave og formidle den ud til omverdenen. Den film er virkelig blevet eksponeret. Den blev købt af CNN i serien “Untold Stories” og vist fem gange lørdag aften i 90 lande, solgt til 30 tv-stationer, og ngo’er har slidt den tynd. Over 15.000 efterskoleelever i Danmark har set den, og den er blevet vist på utallige konferencer og ved debatarrangementer.

Anders, *“Drengene fra Vollsmose” er lavet i samarbejde med Jørgen Flindt Pedersen og igen for TV2. En egentlig individuel portrætfilm er det jo ikke, men alligevel kan man vel sige, at den, i forhold til “Høje*

historier”, fokuserer mere på tre karakterer: de unge palæstinensere Amer og Mohammed og skoleinspektøren. Men hvordan fik I ideen til den historie, og hvordan var research, finansiering og produktion?

Anders: Lad os tale om tv-serien, for filmen har jo ikke haft så stort et publikum, som serien faktisk fik. Jørgen (Flindt Pedersen) var lige stoppet på TV2 som direktør, og han var meget optaget af de rødder, der lavede ballade ved banegården i Odense. Der havde været noget om det på Station 2, altså TV2's kriminalmagasin. Men der var ingen, der undersøgte baggrunden for det, der foregik. Der var ingen, der prøvede at trænge ind bag skallen på de drenge. Derfor besluttede vi at gøre det. Vi tog kontakt til skoleinspektøren, som var meget åben og samarbejdsvillig, og holdt nogle forberedende møder med ham. Vi blev enige om at følge nogle drenge i en 10. klasse, vel vidende, at i 10. klasse er der flest drenge, og at det ikke er de mest boglige, for de går jo i gymnasiet. Dette afskar os selvfølgelig fra at lave en anden historie, men som helhed var valget godt. Vi ville nemlig gå helt ind i orkanens øje og skildre drengenes historie.

Det var jo disse noget utilpassede drenge, der var den hårde kerne. Jeg boede i hjemmehjælpernes gamle rygerum, som blev stillet til rådighed for os i kælderen, hvilket var rædselsfuldt. Jeg havde lige fået min yngste datter, og når jeg satte mig i bilen søndag aften for at køre til Vollsmose, var det bare nedtur. Men arbejdet med projektet var spændende, og de her arabisk-palæstinensiske rødder åbnede sig faktisk op. Skoleinspektøren var meget interesseret i vores projekt, og vores rum i kælderen blev et fristed, hvor drengene kunne sidde og ryge og snakke, så vi fik hurtigt deres fortrolighed. Drengene kom fra store palæstinensiske familier, hvor pladsen var trang og den sociale kontrol stor, så her fik de et nyt fristed. Vi havde flere karakterer blandt de her drenge i kikkerten. Jeg troede selv, at Amer, som var både voldelig, kriminel og ekstremt udadreagerende, bare ville fortsætte med at være det, så vi skulle også have en modkarakter. Jeg havde ikke regnet med, at Amers historie faktisk blev en succeshistorie.

Nu er det jo bestemt ikke en rosenrød succeshistorie, I fortæller, trods den idealistiske skoleinspektørs bestræbelser. Men hvad var jeres formål med at fortælle den historie, og hvad håbede I på at opnå ved at fortælle den på netop den måde?

Anders: Debatten på det tidspunkt var meget sort-hvid, enten kunne man lide de fremmede og forsvarede alt, hvad de gjorde, eller også kunne man ikke lide dem og ønskede dem sendt ud af landet hurtigst muligt. Men de bor her jo, så man må finde løsninger. Det var vigtigt for os at pointere, at der er stor forskel på flygtninge og indvandrere. Indvandrerne kommer hertil for at forbedre deres levevilkår, mens flygtningene er jaget ud af deres land og kommer ofte fra en anden flygtningelejr, som f.eks. palæstinenserne, som er i fokus i *Drengene fra Vollsmose*. Palæstinenserne var ofte stærkt

traumatiserede, og det var især dem, der gav problemer i bebyggelsen. De kom af gode grunde med oplevelsen af at være blevet svigtet af det internationale samfund og dermed også en vis skepsis overfor Danmark.

Det er også en del af historien i filmen, at vi sætter lyset på en palæstinensisk gruppe, som havde en meget traumatisk baggrund og er uden land, og som derfor i Vollsmose var kernen i det problem, der var med flygtninge. Men man kan ikke generalisere fra denne gruppe til gruppen af flygtninge som helhed, og slet ikke til gruppen af indvandrere. Det er forskellige problemer og grupper, og det tager debatten ofte ikke højde for, hverken hos venstrefløjen eller hos de borgerlige og højrefløjen. Men det var noget af det, som irriterede mig og Jørgen, og som vi gerne ville gøre op med ved at lave filmen, så den havde et specifikt fokus. Baggrundshistorien for disse drenge og deres familier er meget voldsom. Vi ville bestemt ikke bare undskylde og bortforklare problemerne, men vi ville også gerne vise, at der er et lys for enden af tunnelen, eksemplificeret ved Amer og ved skoleinspektørens kontante tilgang til de her drenge.

Hvilken debat, gennemslagskraft og betydning synes du, filmen fik, både lokalt i TV2-regionen og mere generelt på landsplan?

Anders: Sådan som jeg oplevede det, så fik filmen faktisk meget stor gennemslagskraft og betydning. Selvfølgelig i høj grad i Odense og omegn, men også mere generelt i landet. Der var ca. 800.000 seere på TV2, og der var rigtig gode debatter i kølvandet. Den blev en øjenåbner for palæstinenserne særlige problemer. Der var et hav af biblioteksarrangementer, og jeg følte mig næsten som integrationskonsulent. Socialdemokraterne inviterede mig ind til deres debat med baglandet i Landstingssalen op til en lovændring, og det skønne ved det parti er, at de faktisk har mange flygtninge og indvandrere i deres organisation.

Michael, "Drømmen om Danmark" følger på en måde naturligt efter "Ingenmandsland", fordi du mødte filmens hovedkarakter Wasiullah under optagelserne til din første film. Men her fokuserer du så på en enkelt karakter. Hvorfor blev det den film, du kom til at lave, og hvordan var research, finansiering og produktion i forhold til "Ingenmandsland"?

Michael: Jeg kunne ikke have lavet denne film, hvis ikke jeg havde lavet *Ingenmandsland*. Jeg var meget interesseret i, hvad der skete med alle dem, der blev afvist, og som forsvandt og gik under jorden. Da vi viste *Ingenmandsland* første gang for de tre drenge, der var hovedpersoner, for at sikre os deres accept af den færdige film, tog jeg tilbage med en af dem i toget, Scharfi hed han, og der begyndte han at løse op for forskellige ting omkring flugten. Han havde besluttet at tage til Italien, fordi han havde hørt, at

afghanske flygtningebørn kunne få ophold der. Jeg holdt kontakt med ham og spurgte, om jeg måtte tage med, men jeg kom ikke med i første omgang, fordi han ændrede afrejsedato uden at fortælle mig det. Det var en farefuld færd, men han kom til Italien. Jeg tog så derned og var der et par måneder, men det var meget sværere og hårdere at filme der end på centret. Der var meget kriminalitet. De var meget skeptiske overfor mig, men det endte med, at han sagde god for mig. Men de testede mig meget og begyndte at tale om Muhammedtegninger. De fleste boede på gaden eller i værelser, hvor ti boede sammen og var ekstremt fattige, og mange af dem havde været udsat for overgreb. Jeg begik så den fejl, at jeg gav Scharfi nogle penge for at hjælpe ham, og lige pludselig var jeg en pengemaskine. Han ville have betaling for, at jeg kunne filme. Jeg fandt også ud af, at han løj for mig, han sagde, han var forældreløs, men han havde faktisk en familie. Så han smuldrede ligesom som karakter i en film, ham kunne jeg ikke rigtig bruge.

En dag ringede Wasiullah og sagde, at jeg gerne måtte komme med på rejsen. Det var en bus fuld af illegale asylbørn. Jeg var lige kommet tilbage fra England og havde en stor studiegæld, men så kom DR på. De var kun interesserede i hans undergrundsliv. Men det var en ret svær fødsel, og jeg vidste faktisk slet ikke, om jeg havde nok til sådan en film. Tiden under jorden var også svær at få lov til at filme, og der skete ikke ret meget. Han var ikke specielt nervøs, men lettet over, at nu var der et nyt håb. Dem, han mødte, var ikke interesserede i at blive filmet. Dilemmaet var, hvor meget skulle jeg presse ham, og hvor meget skulle jeg hjælpe ham. Og jeg kendte slet ikke reglerne i Italien. Han tog hen til det sted, hvor de andre drenge var, og dem kendte jeg, så jeg fik lov til at filme fra starten af. Scharfi var glad for, at det ikke var ham, der skulle filmes.

Da Wasiullah kom til Italien, lyver han om sit navn for politiet for åbent kamera og spørger mig, hvornår man skal være født, for at være under 18 år. Den scene blev klippet væk for ikke at skade ham. Så tog jeg hjem igen, og det var svært at holde kontakten med dem. Wasiullah fik fem års ophold i Italien. Der er stor arbejdsløshed, men han har åbnet et pizzeria dernede. Jeg havde en lang filmisk relation med Wasiullah, men det er ret svært at holde kontakten over så lang tid og efter filmen. Vi lavede faktisk en crowdfunding-indsamling til ham efter filmen, det var det, der hjalp ham til pizzeriaet. Men selvom jeg stadig har kontakt med ham periodisk, så oplever jeg også, at han kan blive helt stresset, hvis filmen skal vises et eller andet sted igen, så jeg blokerer min Facebook for ham, så han ikke skal se det hver gang.

Når man laver de film, som I laver, så er der vel særlige etiske problemstillinger, fordi I arbejder med sårbare mennesker og også sommetider nogen, som lever udenfor loven?

Anja: Man har virkelig et ansvar som instruktør, man skal passe på sine medvirkende. Somme tider er etikken vigtigere end filmen. Da jeg kom til Lagos, kunne Joy rende rundt på gaden, mens vi boede

på et godt hotel. Somme tider bliver man nødt til at hjælpe dem. Det er jo også det, at der er problemer ved at filme de lange forløb. Man vil ikke presse dem og heller ikke udnytte den fortrolighed, man har opbygget. Man skal satse på at have flere hovedpersoner, for man mister nemt forbindelsen med dem. Anna fra *Når månen er sort* er pist forsvundet, formodentlig dræbt. Joy lavede jeg en film om seks år efter *Trafficking*, hvor jeg fulgte op på hende. Men man kan jo også komme i et dilemma, fordi man for at beskytte sine personer ikke kan vise scener, selvom det måske netop er scener, som er virkelig stærke. Men her har jeg det sådan, at da må det filmiske vige for det etiske.

Michael: Det kan jeg fuldt ud genkende, men sommetider kan man jo ikke gennemskue, hvad der kan få konsekvenser for dem. Det er også svært at have kontakten længe og følge op. Man har lyst til at følge op og fortælle historien om, hvad der så sker, men det kan der være mange problemer i. Lige nu arbejder jeg alligevel på en ide om at følge nogle af de her flygtningedrenge over en længere periode, det synes jeg, kunne være interessant. Men så er det selve udviklingsperspektivet, der kommer i centrum.

Hvordan synes I generelt, flygtninge og indvandrere skildres i dansk dokumentarfilm og også i medier som DR og TV2. Fylder det nok, og skaber det den viden og indsigt og debat, som det bør?

Anders: Der bliver heldigvis lavet meget mere på det område end før, og mange rørende film. Vi føler, vi har brudt lydmuren, og derefter er der kommet mange gode dokumentarister, f.eks. Andreas Koefoed, Anja og Michael. Derimod synes jeg ikke, debatten har flyttet sig. Retorikken bliver tværtimod hårdere og hårdere og mere aggressiv. Jeg havde ligesom troet, at hvis nu højrefløjen fik lov til at råbe i deres megafon i længere tid, så ville flere blive trætte af at høre på det. Men det synes jeg ikke, er sket, og selvom de måske havde en pointe i, at der ikke blev talt om problemerne, så synes jeg ikke, fronterne har ændret sig. Jeg havde håbet på en mere reflekteret og kvalificeret debat, men jeg synes bare, tonen bliver mere aggressiv. Men jeg vil også sige, at det er meget positivt, at Fenar Ahmads film *Underverden* har fået så gode anmeldelser. Nu har de selv fået en stemme og er ikke bare nogen, vi andre laver film om. Der er også kommet en Omar Shargawi, som laver film ud fra deres eget perspektiv, så det ikke bare er os hvide mainstream middelklassemand, der fortæller deres historie. Jeg synes, vi har været dårlige til at få dem ordentlig med – ikke bare på fodboldholdet, men og i filmens verden og kulturen som helhed.

Anja: Der er så meget symptombehandling i medierne, og man kan også blive træt af alle de symptomfortællinger med rørende historier om enkeltpersoner. Man går ikke ned bag facaden og finder årsagerne. Jeg har lige set en rigtig god og anderledes dokumentar: *Havet brænder*. Den handler

om, hvordan befolkningen på den italienske ø Lampedusa modtager bådflugtninge, og også filmisk er den meget spændende. Der er også kommet film, hvor flygtningene selv skildrer deres flugtruter, og hvad der sker med dem undervejs.

Der har været en politisk diskussion om kvinders og etniske minoriteters plads i dansk film, både foran og bag ved kameraet. Hvad synes I om DFI's "Charter for etnisk mangfoldighed" og hele problemstillingen om etnisk mangfoldighed i dansk film? Bør man overhovedet tage særlige hensyn til etnicitet i det danske støttesystem?

Anders: Et demokratisk samfund har en pligt til at give alle en stemme, og det gælder både køn og etnicitet. Det har jeg et meget stærkt blik på. Vi er på DFI ved at gennemføre instruktørsamtaler og er forundrede over, hvor relativt få nydanske instruktører der er. Vi har pligt til at hive dem ud af offerrollen og lade dem lave film på linje med etniske danskere og om andre emner end deres egen gruppe og baggrund. Det betyder ikke, at bare fordi du har en anden etnisk baggrund, så skal du have særlig let ved at få lov til at lave film. Men vi skal være opmærksomme på problemet. Men jeg synes også, det er ret få, der endnu er kommet frem i miljøet. Jeg havde for nylig en snak med en af de nydanske instruktører, og han sagde til mig, at han kunne da sagtens få noget at lave, hvis han gik hen til en tv-station og sagde, at han ville lave noget om tvangsægteskaber! Men det er jo også problematisk, hvis de altid skal fortælle den slags historier og ikke mere bredt udtrykke sig i den stil og om de emner, de gerne vil. Så risikerer man jo at binde dem til deres etniske baggrund.

Michael: Nu snakkede vi før om Fenar Ahmads seneste succes, men hvis man følger hans karriere, så har det været et hårdt udskillelsesløb. Det er det måske også for andre, men det kunne jo godt være, der er nogle mekanismer her, som var værd at kigge på. Men det er mit indtryk, at vi lige nu oplever, at der kommer en bølge af nye danske instruktører med anden etnisk baggrund. *Drømmen om Danmark* var jo så heldig at ramme debatten på et tidspunkt, hvor debatten om flygtninge var på sit højeste. Den fik en ganske fin placering på DR i et primetime slot og blev set af flere hundrede tusinde. Efterfølgende blev jeg kontaktet af rigtig mange mennesker, som filmen havde gjort indtryk på, også folk, som var meget kritiske overfor flygtninge. Det synes jeg, viser, at hvis man laver film om flygtninge, der viser dem som mennesker, så kan det godt flytte noget. Så hvad enten sådan nogle film laves af en dansk eller en nydansk instruktør, kan de få en indflydelse.

Anja: Ja, men det er også, fordi du fortæller historien rigtigt, for der er mange rørende historier, som ikke hjælper noget. Når det drejer sig om instruktører med anden etnisk baggrund, så har jeg oplevet, at det kan være et problem i Danmark. Jeg har lige været producerer for en instruktør med iransk baggrund, og der oplevede jeg en angst i systemet for, at det måske ikke blev dansk nok. Bekymringen

gik på, at det måske blev for fremmed til, at folk herhjemme ville se det. Men jeg synes jo netop, det kunne være spændende, om de danske instruktører med anden etnisk baggrund kunne være med til at øge mangfoldigheden i både historier, temaer og filmstil. Hvorfor skal det hele laves efter en skabelon?