

Øst for Paradis præsenterer

MIN GLORIA

En film af Marie Amachoukeli



Premiere d. 2. maj 2024

Pressevisning d. 25. april kl. 9:30 i Grand Teatret

Kontakt: Ditte Daugbjerg Christensen – ddc@paradisbio.dk

Trailer og EPK klip: <https://paradis.digitalepk.dk>

Brugernavn: presse - password: film

Find materialer på <http://distribution.paradisbio.dk/film.asp?id=358>

SYNOPSIS

6-årige Cléo elsker sin barnepige Gloria mere end noget andet i verden. Så da Glorias mor dør, og hun pludselig må rejse hjem til Kap Verde, for at tage sig af sine egne børn, får Cléo hende til at love, at de kan ses igen meget snart. Gloria holder sit løfte, og Cléo rejser alene fra Paris til Kap Verde, hvor de to prøver at få så meget som muligt ud af deres sidste sommer sammen.

MIN GLORIA er en dybfølt hyldest til moderskabet og alle dets nuancer. En hjerteknugende fortælling om barndom og forældreskab fortalt i smukke billeder, der skiftevis zoomer ind på små, buttede hænder og ud på den globaliserede verden, som vi alle står i på godt og ondt.



INTERVIEW MED INSTRUKTØR MARIE AMACHOUKELI

I: Filmen er dedikeret til Laurinda Correia, hvem er hun?

MA: Laurinda er kvinden, der tog sig af mig, da jeg var lille. Hun arbejdede som en slags pedel i opgangen, hvor jeg boede. Hun var en portugisisk indvandrer, og jeg tilbragte det meste af min barndom i hendes hjem sammen med hendes børn. Da jeg var seks år gammel, fortalte hun mig, at hun skulle tilbage til sit hjemland med sin mand for at åbne en forretning og starte et nyt liv tæt på sin familie. Det var det første store chok i mit liv. I dag har vi stadig kontakt, vi sender postkort til hinanden, hun ringer til mig på min fødselsdag, og når jeg besøger hende i Portugal, er der billeder af mig blandt hendes børn og børnebørn. Hun kalder mig stadig "min datter".

Med denne film ville jeg gerne tale om de mennesker, der lever af at tage sig af børn, og om hvordan det følelsesmæssige bånd nogle gange overskrider de foruddefinerede grænser for deres arbejde. I vores samfund, hvor moderskabet er helligt, synes jeg, at det er tabu at sige, at ikke kun er forældre, der kan være fyldt med kærlighed til deres børn, eller omvendt, at et barn kan føle den absolutte kærlighed til en person, der ikke er en forælder. Du fortæller det ikke engang til din egen

familie. Det er en hemmelig, næsten usagt form for kærlighed. Og det er netop fordi det er hemmeligt, at jeg ville tale om det.

I: Historien fortælles fra perspektivet af en lille pige, der knap nok er seks år gammel...

MA: Ja, det var afgørende for mig. Jeg spekulerede meget over perspektivet før, under og efter optagelserne og helt hen i redigeringsprocessen. Synspunktet er et barns, filmen er ikke en dokumentar. Det, der betød noget for mig, var at arbejde med det, der sker uden for kameraet. Ideen var at fokusere på barnets synspunkt ud fra hvad hun føler, og at omarbejde hele filmen gennem det prisme.

Så når vi i filmen ser Kap Verde, ser vi mest det, vi forestiller os, at det kan være; virkeligheden udenfor kameraet. På den måde undgik jeg det postkortagtige billede eller den angiveligt realistiske tilgang; Jeg lod følelser og fornemmelser få førsteprioritet.

I: Den lille piges blik er specielt, fordi hun har briller. Det er endda det første, vi finder ud af om hende. Hvorfor?

MA: Jeg er blind som en flagermus, hvilket sandsynligvis producerer en særlig måde at skildre verden på, især i film. Når du er nærsynet, griber du virkeligheden mindre gennem synet end gennem bevægelse, hørelse... Jeg ville have pigen til at opfatte verden på den måde - på en mangfoldig og sensorisk måde. Det formede også min instruktion. Hun lytter meget, mange optagelser fokuserer på hendes hørelse, hun rører også materialer og genstande.

Louise, der spiller Cléo, er ikke nærsynet, det var en handling. Hun var så stolt af at have briller, hun passede på dem, som om de var hendes mest dyrebare ejendom. Så snart hun tog dem på, var hun i karakter. Hun blev til Cléo.

I: Hvordan valgte du Louise?

MA: Vi ville ikke have et barn fra den sædvanlige castingskreds. Jeg ville have en nybegynder, så det ledte vi efter. Vores castingdirektør lagde mærke til Louise i en park; hun kunne lide, at hun bestemte over sin lillebror. Man kunne se, at hun havde en stærk personlighed. Hun kom til audition, og jeg følte straks noget ret sjældent hos børn på hendes alder - en evne til at lytte og sætte sig i andres sko. Hun var empatisk. Derudover så hun ekstremt "normal" ud, hun var ikke for sød eller for vild. Så Ilça og Louise mødtes, og deres skærmtest overbeviste os om, at de var det rigtige match til vores projekt.

Filmene handler om to frigørelser: en kvinde, der vender tilbage til sit hjemland for at blive uafhængig og ikke længere være nogens ansatte, og en lille pige, der lærer at vokse op og finde sin egen vej i livet. Vi følger deres rejser mod uafhængighed, men den uafhængighed kommer med en pris, og det er den kærlighed, de deler.



I: Barnepigens, babysitterens rolle er blevet udforsket i film, men i meget forskellige genrer. Hvorfor ville du fortælle historien om denne karakter?

Jeg synes, at det er utroligt at tænke på, at der hver dag, over hele verden, er kvinder, der opdrager børn, der ikke er deres egne. Disse kvinder er en del af millioner af familiers daglige liv, alligevel er det som om, at vi ikke ønsker at se på dem - eller kun på afstand - for slet ikke at tale om at sætte spørgsmålstegn ved vores forhold til dem. De omtales nogle gange efter deres funktion, "nannies" i bedste fald, men der er åbenlyst mere til det end bare en simpel funktion.

*Da jeg skrev filmen, fortalte en amerikansk kvinde mig: "Det er en barnepige-film!" Det er faktisk en filmgenre i USA, men mest komedier, som *Who's the Boss?* eller *Mrs. Doubtfire*... Og selvfølgelig *Mary Poppins*, som var en favorit for mig, da jeg var barn. Det er endda REFERENCEN i min film, med dens idé om at blande fiktion og animation. Hver gang jeg ser det, synes jeg, at det er fantastisk, ikke kun på grund af skuespillets, sangens og dansens kvaliteter, men fordi det er historien om en barnepige, der bare dukker op og udvikler et virkelig stærkt bånd til børnene, mens deres forældre er optaget andre steder.*

Mary Poppins er fyldt med ømhed for de to børn, og det er gengældt, men konventionerne forhindrer dem i at sige det. Hele filmen udstråler kærlighed, men det siges aldrig eller udtrykkes. Det er på en måde ret kryptisk.

I: Ville du lave en "barnepige-film", der ikke var en komedie?

*MA: Filmens dramatiske kerne er en umulig, hemmelig og tabuiseret form for kærlighed, og derfor er den melodramatisk. Med en række voldsomme sving mellem øjeblikke af ren lykke og øjeblikke af absolut mørke. Så ja, jeg sigtede også mod melodrama. Fordi jeg også elsker Todd Haynes' *Far from Heaven* eller Douglas Sirks film, som jeg plejede at se med min bedstemor, med tårer i mine øjne og lommestørklæder i mine lommer.*

I: Du tilføjer et andet tabu til "mor-datter" -forholdet: forholdet mellem Nord og Syd.

MA: Gloria er det, de kalder en økonomisk migrant: hun kom til Frankrig for at arbejde og forsørge sin familie. Det er tabuet for et ubalanceret forhold, arven fra kolonialismen, med et kontinent, der regerer over et andet. Tilfældigvis ville jeg vise, at det også handler om penge, i stedet for at skjule det under bordet, fordi vi har at gøre med kærlighed.

Jeg stiller spørgsmålet flere gange i filmen. Når du betaler for kærlighed, er det så egentlig ægte kærlighed? Er det bare et job eller et oprigtigt kald? Situationen er også unfair over for Glorias børn, der er blevet tilbage på Kap Verde. Dette er et udbredt fænomen: børn, der vokser op uden deres mor, fordi hun var nødt til at flytte for at forsørge dem. Hvilke udfordringer skaber det, her og der? Hvorfor tales der så sjældent om det, selvom det er så almindeligt? Hvad er det, vi ikke vil se?



I: Lavede du mange baggrundsundersøgelser for at forme dit manuskript?

Mens jeg skrev manuskriptet, læste jeg antropologen Rita Laura Segatos essay *Black Oedipus*, og forsiden slog mig virkelig. Det var et maleri af Jean-Baptiste Debret fra 1800-tallet, der viser en sort kvinde, som stolt holder om et hvidt barn og beskytter ham. Mens jeg læste essayet, opdagede jeg, at maleriet plejede at blive kaldt *Don Pedro II* i sin barnepiges favn. Derefter blev det omdøbt til *Don Pedro* og hans barnepige, og efter Anden Verdenskrig blev det til en tjener, der bar et barn. I årenes løb blev barnepigens afgørende rolle reduceret til status som tjener. Det var, som om en kejser simpelthen ikke kunne have en sort kvinde som guvernante, fordi hendes baggrund var en påmindelse om en kolonial fortid.

Jeg blev også ramt af nogle tankevækkende fotos fra slutningen af 1800-tallet og begyndelsen af 1900-tallet, der blev delt på internettet. De viser hvide velstående amerikanske babyer, der poserer for fotografer. Kvinderne, der holder dem, forbliver mysteriøst skjulte bag sorte slør, kun en handske hånd skiller sig ud. Hvis hånd er det, hvem er bag sløret? Faktisk er disse kvinder

børnenes sorte barnepiger, der bevidst blev skjult bag lagener, så de ikke ville blive vist på billederne. De var de eneste, der kunne holde børnene stille under fotograferingssessionerne. Deres mødre kunne ikke, fordi babyerne ikke kendte dem godt nok. Alligevel blev barnepigerne slettet, fordi det ikke var acceptabelt. En sort barnepige kunne ikke udføre moderskabs- eller uddannelsesopgaver. Min film udspringer af ønsket om at løfte det slør.

I: Dit møde med Ilça Moreno, den kapverdiske kvinde, der spiller Gloria, var afgørende, ikke?

MA: Jeg mødte mange barnepiger fra flere generationer. De fortalte mig deres historier. Så mødte jeg Ilça Moreno gennem vores castingdirektør, der havde fundet hende brilliant, da de mødtes, og hun lavede en første skærmtest. Ilça har meget til fælles med Gloria. Hendes rejse ligner meget den karakter. Hun arbejdede som sygeplejerske på Kap Verde. Da hun kom til Frankrig, passede hun børn, især en dreng med et handicap - hun boede sammen med ham i to år, og de var virkelig tætte. Hun fortalte diskret om en del af sit liv, om hendes landsby og de tre børn, hun var nødt til at efterlade hos sin mor. At møde hende tillod mig at berige manuskriptet og få det til at afspejle virkeligheden i hendes land.

Ilça havde lavet lidt teater på Kap Verde, hun er sjov og har naturligt talent. Hun har også en smag for eventyr, og hun elskede ideen om at vende tilbage til Kap Verde for at skyde en film. Så vi besluttede os for at drage afsted på dette spændende eventyr sammen.

Da vi først tog til Kap Verde for at finde locations med Bénédicte Couvreur, min producer, opdagede vi, at alle, vi mødte, havde en historie som Glorias og hendes børn. Inklusive Gomes Tavares, der spiller César i filmen - hans mor bor i Frankrig, og han har aldrig mødt hende. Og Abnara Gomes Varela, der spiller Fernanda... Mange børn opdrages af en bedstemor, en tante, en onkel...

I: Den kapverdiske del af filmen blev optaget i Tarrafal, i den nordlige del af Santiago, øgruppens største ø.

MA: Det er et vulkansk område. Ligesom barndommen faktisk. Jeg tror ikke, barndommen er et stille territorium overhovedet. Det er vulkansk og overstrømmende - enten i dine forhold, din fantasi eller din opfattelse af verden, alt bliver et eventyr af episke proportioner. Det var en stor udfordring for mig som instruktør. Jeg ville lave en sansefilm, hvor hver enkelte detalje bliver hos dig for evigt, som om det var brændt ind på din sjæl.

I: Denne del af filmen er på kreolsk, ikke på portugisisk.

MA: Selvom portugisisk er det officielle sprog på Kap Verde, ville jeg have, at filmen blev optaget på det sprog, som de fleste af befolkningen taler. Kreolsk er slavernes sprog. De underviser det ikke i skolerne, og det har været en slags tabu siden kolonitiden. Jeg tog kreolske lektioner med Arlindo Semedo Varela, en arbejder i Frankrig, der kan lide at videregive sit modersmål. Han har været en fantastisk, meget tålmodig lærer. Han brugte kapverdiske sange til at introducere mig for et grundlæggende kreolsk vokabular og rigdommen i kreolsk poesi. Jeg føler virkelig stærkt for dette.

Min far er fra Georgien, og under Sovjetunionen blev han tvunget til at tale russisk, selvom hans modersmål var georgisk. At holde deres sprog i live var som en modmagt mod imperialismen dengang. Derudover har jeg studeret i Catalonien, og jeg indså vigtigheden af catalansk, og jeg beundrer mennesker, der kæmper for deres eget sprog. Det har intet at gøre med nationalisme, modsat hvad folk nogle gange tror i Frankrig. Og frem for alt kan jeg lide tanken om, at jeg ikke

forstår alt, hvad jeg får at vide, men jeg kan mærke, hvad det handler om, ligesom vi kan værdsætte nuancerne i et musikstykke, selvom vi ikke læser musik.

Cléo føler også sådan - nogle gange, når folk taler kreolsk, behøver hun ikke undertekster for at forstå, at diskussionen handler om en sentimental sag, eller hvad der står på spil. Det er en svær ting at vise i en film, det får dig til at tænke over, hvad der skal oversættes, men det var virkelig vigtigt for mig.

I: Den første del af filmen finder sted i Paris-regionen, en anden del finder sted på Kap Verde, og en tredje del derimellem er animeret. Hvad viste animation, som live action ikke kunne?

MA: For mig giver animation den mest direkte adgang til barnets indre verden, til hvad Cléo føler, men ikke kan udtrykke på grund af mangel på ord. Når du er barn, hører du brudstykker af historier fortalt af voksne, som du ikke forstår, fordi de ikke gider forklare dig, eller fordi de tror, de skal skåne dig, eller fordi det er på et fremmed sprog... Så du skaber utrolige verdener for dig selv.

Jeg ville bruge animation til at vise, hvordan Cléo forestiller sig Glorias afgang til Frankrig. Jeg har hørt eksilhistorier i min familie, mange fantastiske, utrolige historier, men jeg fik ikke alt at vide, fordi politiske sammenhænge var komplicerede, så jeg fantaserede, jeg fandt mine egne billeder op. Derudover havde jeg allerede medinstrueret en animeret kortfilm, *I Want Pluto to Be a Planet Again*, med Vladimir Mavounia-Kouka. Jeg kan godt lide den kreative proces med animation. Jeg er passioneret omkring workshoprytmerne... Tidsfornemmelsen er anderledes end den i film. Jeg voksede op i min fars værksted, han var sølvsmed, tæt på smedjen, omgivet af en ambolt og hundredvis af værktøjer. Jeg finder denne rytme trøstende. For mig er det her hjemme.

Til *MIN GLORIA* bad jeg min ven Pierre-Emmanuel Lyet, der er forfatter og illustratør af børnebøger, om at medinstruere det animerede afsnit med mig og udføre tilsyn med grafisk forskning og design. Vi brugte arbejdet fra fantastiske farvelæggere Peter Doig og Félix Vallotton som referencer. Doig, på grund af mysteriet i hans malerier, og Vallotton for hans evne til ubesværet at gribe et stykke af livet, et stjålet øjeblik, en plet af himlen, der forbliver indgraveret i din hukommelse for evigt og gennemborer dit hjerte. Med disse referencer i tankerne valgte vi ramme-for-ramme-animeret maleri på en stand, manuelt, ved hjælp af pensler. Men til baggrunde og sæt brugte vi en topmoderne teknik på Procreate-softwaren. Udfordringen var at kombinere begge teknikker. Fra en sekvens til den næste kunne vi ikke bruge den samme metodologi. Derfor blev det meste af materialet håndlavet af et overvejende kvindeligt team. Med animation er der ingen plads til et kamera, ingen bruger kontinuitet. I animation er vi Gud, vi skaber vores egen verden.



I: Hvad angår musikken, hvorfor Chet Baker?

MA: *Jeg har hørt ham i årevis, og hans musik har altid inspireret mig. En aften var jeg sammen med en ven, vi sad i hans bil og hørte Chet Bakers musik, og vi indså pludselig, at hans musik gjorde vores liv mere intenst. Der er en melankoli i hans stemme, i hans trompet, men også en håb, en vilje til at fortsætte trods alt. Jeg tænkte meget på dette, da jeg skrev manuskriptet. For mig repræsenterer Chet Baker den perfekte musik til at beskrive Glorias følelser, hendes kærlighed, hendes længsel, hendes smerte... At være en babysitter kan være ensomt. Du kan elske et barn, der ikke er dit, men du har ikke ret til at elske det, som om det var dit, fordi du er betalt for det. Det er som om at være en slave. Hvordan kommer du ud af denne situation? Hvordan navigerer du i den verden?*

Chet Baker er blevet min guide. Chet Baker spiller hele tiden i Glorias hus, han er den lyd, der fulgte hende, da hun tog til Frankrig og altid krydsede hendes sind. Da hun ser ham i Montmartre, spiller han direkte til hende. Jeg vil ikke tale for meget om billedet, men for mig er det øjeblikket, hvor hun indser, at hun ikke er alene, at han spiller til hende. Hans musik har altid været der for hende, og hun har altid danset til det.

I: Hvordan valgte du Chet Bakers musik?

MA: *Jeg valgte de sange, der havde betydning for mig, da jeg skrev filmen, men også den, jeg dansede til med min far, da jeg var barn. Hun valgte ham som sin yndlingsmusiker for at skabe en subtil, men meningsfuld forbindelse mellem dem. Jeg elsker tanken om, at musikken er en del af deres forhold til hinanden. I filmen er musikken både fiktiv, fordi hun hører det i sit sind, og virkelig, fordi det også spilles i filmen, af de mennesker, der hjemsøger hendes verden. Vi lavede en alternativ plakat til filmen, hvor Chet Baker er tegnet på væggen på Klub Montmartre. Hans ansigt er delvist skjult af tæppe, på samme måde som billedet fra badeværelset i filmen, hvor vi aldrig ser hele hans ansigt. På det tidspunkt troede jeg, at Gloria kunne være Chet Bakers muse. Jeg vil gerne nævne flere numre, som jeg virkelig elsker: I Remember You, Let's Get Lost og My Funny Valentine. Sidstnævnte er den, hun danser til i filmen, med César, når de mødes igen.*

I: Hvilken følelse havde du, da du dansede til denne sang med din far?

MA: *Jeg husker det som en drøm. Vi dansede meget sammen, min far og jeg. Han var en stor danser, især vals og mazurka. Hver søndag havde vi dansefester i vores lejlighed. Jeg husker især en nat, vi dansede til musik fra Georges Moustaki, men da My Funny Valentine startede, stoppede vi midt i en bevægelse og begyndte at græde. Det var en af de sidste søndage, vi dansede sammen. Sådan startede min besættelse af Chet Baker og hans musik.*

I: **Hvilket budskab ville du gerne have, at publikum tog fra filmen?**

MA: *Jeg vil gerne tale om det, jeg føler er tabuer, men de er altid tabuer, som alle kender, som kan forstås uden ord, som det kræver meget mod at tale om, fordi der er mange hemmeligheder forbundet med dem. I filmen er der kærligheden til en kvinde og en mand, mor og datter, en kvinde og en anden kvinde, en barnepige og et barn, en lille pige og en lille dreng, en far og hans børn... Der er også kærligheden til musikken, sproget, landet, ens fysiske krop, ens tro... Jeg ville også gerne fortælle om tiden, der er flygtig, at vi aldrig ved, hvornår vi vil blive adskilt fra dem, vi elsker, og at det er den, der er mest værd at beskytte og værne om. Hvordan vi forvalter tabet af dem, der allerede er gået, og sorgen over dem, der forlader os, og frygten for at miste dem, vi har tilbage, og hvordan vi navigerer i dette ubarmhjertige hav.*

Jeg tror, filmen opfordrer til at spørge, hvorfor der er så mange ting, vi ikke taler om, hvorfor vi altid undgår at tale om, hvad der virkelig betyder noget, hvad der holder os oppe, hvad der gør os lykkelige. Jeg tror, filmen opfordrer til at forstå, at vi er forenet i vores ensomhed, i vores længsel efter kærlighed og forbindelse. Og at dele disse hemmeligheder, denne uforklarlige, men nødvendige ting, at dele, er det, der gør os menneskelige.



INSTRUERET AF

Marie Amachoukeli

MED

Louise Mauroy-Panzani

Ilca Moreno Zego

Abnara Gomes Varela

Fredy Gomes Tavares

Arnaud Rebotini

MANUSKRIFT

Marie Amachoukeli

Pauline Guéna

FOTOGRAFERING

Inès Tabarin

KLIP

Suzana Pedro

ANIMATION

Marie Amachoukeli

Pierre Emmaniel Lyet

LYD

Yolande Decarsin

Fanny Martin

Daniel Sobrino

MUSIK

Fanny Martin

PRODUCENT

Lilies Films

GENRE Drama

LAND Frankrig

SPROG Fransk, Kreolsk og Portugisisk

LÆNGDE 83 min.

DANSK DISTRIBUTION Øst for Paradis Filmimport Aps

PREMIERE 2. maj 2024

LANCERES MED STØTTE FRA



Medfinansieret af Den
Europæiske Unions program
Et Kreativt Europa