



Kim Bodnia med Peter Hesse Overgaard, Niels Skousen og Sune Geertsen i *Frygtelig lykkelig* (2008).
Foto: Karin Alsbirk.

”Det er vigtigt at gøre sig umage med at komponere billeder”

Henrik Ruben Genz

Af Eva Novrup Redvall

Du startede på filmskolens instruktørlinje efter at have færdiggjort en uddannelse som tegner og grafiker på Kunsthåndværkerskolen i Kolding. Hvor kom lysten til at lave film fra?

– Egentlig ville jeg være maler – det var derfor, jeg startede på Kunsthåndværkerskolen. Det gik imidlertid hurtigt op for mig, at uddannelsen var meget industriel.

Man lærte at lave piktogrammer og logoer, og det syntes jeg i bund og grund var kedeligt. Tanken blev så at gå på skolen og male ved siden af, men det at male kræver en uhyggelig selvdisciplin. Det er svært at tage sig sammen til det. Det er svært at stå op om morgenen og gå hen til lærredet og trykke på tuberne. Det er et ensomt foretagende, og det fungerer ikke for mig.

Mens jeg gik på skolen, blev TV 2 etab-

Henrik Ruben Genz (f. 1959). Uddannet som tegner og grafiker fra Kolding Kunsthåndværker-skole, inden han som 31-årig kom ind på Den Danske Filmskoles instruktørlinje. Hans sort/hvide afgangsfilm *Omveje* (1995) – en underfundig skildring af mødet mellem jyden Bjarne (Henrik Lyk-kegaard), som har det svært med at prøve at være københavnner, og hans gamle ven Troels (Jesper Asholt), som ikke har problemer med at komme fra provinsen – er blevet fremhævet som en af de mest vellykkede i skolens historie. Genz fik en Oscar-nominering for novellefilmen *Bror, min bror* (1998) om en ni-årig dreng, som er forelsket i sin boligbloks lokale skønhed Gjinjha og bliver jaloux, da hans lillebror bliver inviteret til hendes fødselsdag.

Spillefilmdebuten i 2003 var en filmatisering af den populære forfatter Bjarne Reuters roman *En som Hodder*, der skildrer en ti-årig drengs univers med både virkelige problemer og dagdrømmerier. I *Kinamand* (2005) er hovedpersonen blikkenslageren Keld (Bjarne Henriksen), som engageres i livet på den lokale kinesiske grillbar. Han indgår proforma-ægteskab med den smukke Ling (Vivian Wu) for at skaffe hende opholdstilladelse, men forelsker sig efterhånden i hende. *Kinamand* blev godt modtaget, men fandt ikke et stort publikum. Til gengæld har Genz' seneste film, *Frygtelig lykkelig* (2008), haft massiv medvind hos både kritikere og publikum. Filmen høstede i 2009 størstedelen af årets filmpriser for sin stilsikre skildring af de dramatiske forhold, som møder den københavnske politimand Robert (Jakob Cedergrøn), da han bliver landbetjent i en landsby i Sønderjylland. Filmen bygger på en roman af Erling Jepsen, som Genz voksede op sammen med i den sønderjyske landsby Gram.

leret. Dermed kom der reklamefinansieret fjernsyn, og skolen bestemte, at vi skulle lave reklamefilm. Derfor blev videoinstallations-kunstneren Niels Lomholt hyret, og det blev et vigtigt møde for mig. I stedet for at lave en reklamefilm lavede jeg et syv minutter langt nedtrykt 80'er-portræt af et menneske uden retning i livet, og det viste sig at være en åbenbaring at filme med et kamera. Pludselig lavede billederne sig selv. Jeg skulle bare trykke på knappen, og jeg skulle være sammen med andre mennesker, mens jeg lavede billederne. Det var, som om det kamera klæbede sig fast til mit øje, og alt, hvad jeg foretog mig de næste år, var at filme alt, der kunne filmes.

Det førte mig bl.a. til Videoværkstedet i Haderslev, men jeg havde ingen idé om at være filminstruktør. Det fik jeg først, da jeg mødte filminstruktøren Arne Bro, som blev det andet vigtige møde for mig. Han var uddannet fra filmskolen i København

og var havnet på TV Syd i Haderslev, men egentlig var han vist mere interesseret i, hvad der foregik på videoværkstedet. Han så nogle af mine mærkelige produktioner og ansprede mig til at søge ind på filmskolen. For mig var filmskolen det samme som at drømme om at være den første mand på Mars. Det var lige så urealistisk. Men jeg søgte og kom ind, selv om jeg aldrig har haft det som mål eller været specielt optaget af film. Jeg ser stadig ikke ret mange film, og jeg ved ikke, hvad instruktørerne eller skuespillerne hedder.

Hvordan var det at gå på filmskolen?

– Det var en total omvæltning og meget chokerende for mig. Både at skulle starte på en ny uddannelse og at bo i København. Jeg var også nødt til at overvinde min skyhed over for mange mennesker. Heldigvis finder man jo hurtigt sammen med nogle ligesindede, for der var faktisk en hånd-

fuld, der som jeg var kommet fra Jylland og andre steder uden at være en del af filmbranchen i forvejen.

For mig var filmskolen at blive født ind i et miljø, som jeg ellers aldrig ville have formået at komme ind i. Jeg ville ikke have anet, hvilke døre jeg skulle banke på, og jeg ville aldrig have turdet det. Filmskolen førte mig naturligt ind i miljøet. Jeg fik nogle vigtige venskaber og kontakter – og i samme periode opstod Nimbus Film, som jeg endte med at blive tilknyttet.

Nimbus Film blev med årene et vigtigt produktionsselskab i dansk film. Hvad betød det for dig at være tilknyttet dem lige efter filmskolen?

– Jeg lavede novellefilmen *Bror, min Bror* (1999), mens jeg var på Nimbus Film, men jeg fik aldrig hul igennem til spillefilmen, mens jeg var der. I virkeligheden tror jeg, at det var en forhindring for mig, at selskabet byggede på venskaber. Vi havde svært ved at fordele kasketterne, og der blev taget meget venskabeligt hånd om én. Jeg manglede, at der kom en boss og bankede i bordet og sagde, at ”Vi har altså en deadline,” og, ”Se så at komme i gang”. Min kreativitet kunne ikke trives i det. Jeg har nok brug for en arbejdsgiver.

Det er i hvert fald noget af det, der fungerer for mig nu: at jeg tager nogle voldsomme opgør med min producent, og i dem får jeg formuleret, hvad jeg vil og ikke vil. Man kan let blive sovset ind i en venlighed, som er meget konfliktsky og dermed ukonstruktiv. Andre kan trives i det og er så selvkørende, at de bare skal være i fred, og så kommer de ud med et manuskript. Jeg er nødt til at blive konfronteret og skulle forsvare mig selv. Det er det samme som med at male: Jeg kan ikke bare gå alene ind i et rum og finde på. Nogen skal stille krav

eller have forventninger eller være vidne til, at man eksisterer.

Bror, min bror er en fin fortælling om to brøders rivalisering og det første møde med en pige. Filmen er skrevet af Michael Horsten, som også skrev din afgangsfilm. Hvordan kom den film i stand?

– Michael kom med den her lille idé til en kortfilm, og tonen og tematikken i historien ramte mig. Det handlede om ensomhed, om at have et ønske om at høre sammen med nogle andre, ønsket om at være med i et fællesskab. Dengang vidste jeg ikke, at jeg siden skulle lave en række produktioner med det tema i sig, men jeg kunne bare mærke, at den ramte plet. Jeg kunne genkende historien langt mere end nogle af de spektakulære udkast til spillefilm, som jeg på det tidspunkt sad og ’designede’ med andre forfattere.

Når man sidder to mennesker i et rum og i fællesskab skal udtænke en film, så ender idéerne let op i noget med højspændte bankrøverier og morderhistorier. Det lille, stilfærdige drama forsvinder, for det kan man ikke længere sansе i samtalen. Det bliver hurtigt kedeligt, at klimakset er et blik eller en ryg eller et kys. Det bliver let meget voldsomt, når man sådan sidder og skal finde på sammen, fordi man har fælles referencer til noget meget dramatisk. Her kom Michael så med et manuskript, han havde skrevet i enrum, om hans egen lille sansning af det første møde med en pige. Det kunne jeg i mit enrum tage til mig og forstå på min måde. Det var opstået et sted fra og besjælet fra starten.

Bror, min bror vandt både Krystalbjørnen ved Berlinfestivalen og fik en Oscar-nominering. Hvilken betydning havde det for dit videre arbejde som instruktør?



Maurice Blinkenberg og Aksel Leth i *Bror, min bror* (1999). Foto: Ole Kragh-Jacobsen.

– Det betød meget på det tidspunkt. Min selvtillid var efterhånden undermineret efter en række kuldsejlede projekter. At få en Oscar-nominering boostede troen på, at jeg kunne. Men paradoksalt nok var der totalt stille efter Oscar-nomineringen. Der har aldrig været så stille som i det halve år efter den. Måske blev jeg pludselig 'ham den Oscar-nominerede', og så ringer man ikke, for det gør alle andre sikkert.

Jeg sad og skrev hos Nimbus Film på dagpenge, for de havde ikke råd til at lønne mig, og det var da noget af en dag, da der samtidig ankom to breve. Det ene handlede om, at jeg skulle i aktivering, for nu gik det ikke længere på dagpenge. Det andet var et brev med bladguldsbelagt logo fra *The Academy* med budskabet om min Oscar-nominering. Det ene brev lagde op til, at

jeg kunne blive opvasker i et cafeteria. Det andet lagde op til, at jeg kunne blive noget stort *over there*. Et eller andet sted er det et meget præcist billede på, hvordan det er at være instruktør. I lang tid er du ude af spil, du sidder på bænken og glør på de andre, og pludselig er du på banen og scorer, men kun et øjeblik, så er du ude igen.

Hvad var det svære med at få spillefilmprojekter på skinner efter filmskolen?

– Det var svært at finde det rigtige materiale. At finde et godt samarbejde mellem en instruktør og en manuskriptforfatter er et følsomt område, hvor det handler om smag og sanselighed. Det er svært at finde nogen, man matcher med. I det samarbejde leder man efter en eller anden fælles grundtone. Man skal have den samme



Frederik Christian Johansen og Lars Brygmann i *En som Hodder* (2003). Foto: Erik Aavatsmark.

toneart. Efter filmskolen var jeg meget, meget kritisk og meget dekonstruktiv. Det kunne aldrig blive godt nok. Jeg var hurtigt afvisende, og det er ikke et godt udgangspunkt for samarbejder.

Man kan tilskrive den kritiske holdning mange ting. Måske var det præstationsangst efter at have lavet en lovende afgangsfilm og så komme ud og forholde sig til, at her kommer et nyt talent og lad os se, hvad han kan. Måske var jeg bange for at skuffe. Der kan være mange forklaringer, men en stor forskel på før og efter skolen er, at jeg inden skolen havde lavet film, som kom fra mig. De var drevet af en lyst og en nysgerrighed. Men pludselig er man en 'rigtig' filminstruktør og bliver udstyret med et kontor og et skrivebord og en telefon og en fax og bliver sat sammen med et andet meget talentfuldt menneske. Det

bliver en meget kunstig situation omkring et bord, hvor det er meningen, at man sammen skal designe en spillefilm.

Pludselig kommer det ikke indefra. Det handler om, hvad vi kan blive enige om, eller hvad vi synes er fedt. Det bliver en tankevirksomhed eller en forestilling om, hvad der er fedt. Jeg kunne slet ikke mærke materialet, og jeg var ikke dygtig nok til at finde en måde at tilegne mig det på. Derfor blev jeg lynhurtigt kritisk. Det tog mig faktisk fem år at finde ud af, hvordan jeg skulle tackle det. Det, der hjalp, var at blive tvunget til at lave tv-serier.

Tv-serier kan være meget blandede bolcher kvalitetsmæssigt, men ved at sige ja til at lave serier springer man ligesom sin modvilje og sin angst og sine ambitionskrav over for i stedet at gå ud og løse en meget konkret opgave. Der kom jeg

over det med, at ting skulle kunne føles, før jeg turde gå i gang med dem. Det dejlige ved en tv-serie er, at det personlige ansvar er væk. Du træder ind i et koncept. Andre har taget ansvaret for, om det er godt eller skidt. Du skal gøre det bedste håndværksmæssigt, og deri genopdagede jeg fornøjelsen ved at lave billeder og arbejde med dramatik, og at det hele ikke behøvede at være så fint eller klogt eller følsomt, som jeg havde bygget det op til, at det skulle være. Det hjalp mig over den der produktionsangst.

Flere danske instruktører bevægede sig i 90'erne frem og tilbage mellem lange tv-serier og egne spillefilm. Hvilken betydning tror du, det har haft for dansk film, at Danmarks Radios TV-Drama-afdeling begyndte at bruge de unge filminstruktører til at lave episoder af de lange serier?

– De tv-serier har været og er stadig en gave til hele filmbranchen. Også de mindre gode af dem. Man får prøvet nogle ting af, som man aldrig ville komme i nærheden af, hvis man stod med den der spillefilm hvert tredje år og endelig havde fået lov. Tv-serierne har åbnet for, at man tør lave dumheder og eksperimenter, og desuden giver det selvfølgelig en ro at vide, at man er produktionssikret i en periode. Serierne er en gave for instruktørerne, men det gælder i virkeligheden hele vejen rundt, for fotograferne, klipperne, skuespillerne osv. Tv-serierne hjalp mig med at åbne for at give andre lov til at komme med noget til mig. Som instruktør er man på film-skolen meget fokuseret på at skrive selv eller udtrykke sig selv. Det føles fattigt at skulle overtage andres manuskripter, fordi man har det der auteur-begreb i sig. Jeg tror, det ville være udbytterigt, hvis skolen fokuserede mere på, at instruktører også

skal kunne overtage og forløse andres manuskripter. For det er jo en industri, man kommer ud i. Det er ikke længere kunst. Kunsten består i at bevare sin integritet, selv om man bliver formet først på skolen og senere i branchen.

Du var på Nimbus i de år, hvor Thomas Vinterberg lavede Festen (1998) for selskabet, og Dogme 95 var det sidste nye. Var du på nogen måde involveret i Dogme?

– Dogme kom rigtigt nok, mens jeg var på Nimbus, og på et tidspunkt blev jeg spurgt, om jeg havde lyst til at lave en dogmefilm. I euforien omkring det takkede jeg ja, men indeni kunne jeg mærke, at noget sagde nej. Først bagefter fandt jeg ud af, at det, der ikke var attraktivt for mig i Dogme, var, at der ikke var noget billedsprog. Reglerne gik nærmest ud på at ødelægge billedet. Spillerne skulle bruge deres eget tøj. Ingen scenografi. Du måtte ikke style noget. Jeg oplevede reglerne som direkte latterlige. Du måtte ikke komponere et billede. Kameraet skulle følge spillerne. Det var det totalt modsatte af mit udgangspunkt med at komponere billeder.

Jeg kan næsten kun se på verden i billeder. Det samme gælder film. Jeg kan aldrig huske, hvad film handler om, for jeg sidder og kigger på billederne. Jeg kigger på, hvordan de har beskåret ansigterne – og så snakker de samtidig, men det kan jeg næsten ikke høre, for jeg er så optaget af andre ting – hvorfor mon de har valgt det der mønstrede tapet? Dogme virkede ikke for mig, fordi det var mere tekniske regler, som gik ud på at minimere billedets og lydens muligheder. Det var ikke inspirerende, så projektet med en dogmefilm strandede for mig – ligesom så mange andre ting i den periode.

Umiddelbart ligger dine tre spillefilm – En som Hodder (2003), Kinamand (2005) og Frygtelig lykkelig (2008) – alle meget langt fra den realisme, som dogmereglerne lægger op til. Din visuelle stil med komponerede billeder og sanselige universer er i stedet blevet beskrevet som en form for klassisk eller tidløs magisk formalisme. Hvordan har du det med den realisme, som i forlængelse af Dogme på en måde blev dansk films brand?

– Jeg bliver træt af realismen, når den bliver 1:1. Film er bedst, når de nærmer sig noget, der minder om drømme. Når man bryder med realiteterne eller virkeligheden, samtidig med at man godt forstår, hvad der foregår. Film skal sanses og tolkes af beskueren og ikke forklares af instruktøren. Man skal ikke se en direkte afspejling af f.eks. parforholdsproblemer. Det er ikke interessant. Jeg kan bedre lide, når jeg skal forstå det på et andet plan. I *Frygtelig lykkelig* kunne vi have vist, meget realistisk og dramatisk effektivt, hvordan Jørgen genbanker Ingelise. I stedet hører vi lyden af en barnevogn, som kører forbi udenfor. Når lyden af barnevognen er der, ved vi, at Jørgen nu slår Ingelise, og vi gør os vores egne forestillinger om, hvordan det ser ud. Den måde at fortælle på, synes jeg, er film og filmfortælling. At man tilslører og lader publikum digte med. Der er et slør mellem dig og de reelle begivenheder, som du selv skal trænge ind bag.

Man kan jo sagtens lede efter en sandhed, selv om det er i en kontekst, hvor katzen kan sige ”mojn”. Nej, en kat kan ikke sige ”mojn” i virkeligheden, men inde i hovedpersonens hoved kan den godt, og det er måske lige præcis dér, vi skal være. Vi kaldte jo også landsbyen i filmen for Skarrild, fordi den er en slags skærsild, hvor nogle mennesker er strandet. Det handler om en parallelvirkelighed, en

drømmevirkelighed, eller måske snarere en mareridtsvirkelighed. Det handler ikke om autenticitet, men om en mental eller eksistentiel sandhed.

Jeg er modstander af tendensen til at dræne film for magi. Film består jo af billeder, og jeg synes, det er vigtigt at gøre sig umage med at komponere billeder. Der findes nogle klassiske former og proportioner, som vi har vedtaget er gode for øjet. Man kan godt bryde med dem, men man skal være bevidst om, hvornår og hvorfor man gør det. Jeg prøver altid at fjerne alt uvæsentligt i billedet, så jeg kan styre, hvad folk skal opleve og sanse. Jeg tillader ikke, at noget forstyrrer kompositionen. Udtrykket skal være rent i forhold til den hensigt, jeg har med billedet. På den måde arbejder jeg med en form for klassisk og tidløs stil.

Mange danske instruktører er gennem årene debuteret med en børnefilm, men vender siden aldrig tilbage til genren. Hvordan endte En som Hodder med at blive din debut?

– Efter at have lavet *Bror, min bror*, tænkte jeg, at det måtte være nok med børnefilm, men da jeg læste Bo hr. Hansens manuskript til *En som Hodder*, ramte det mig. Det var igen det der med, at musikken pludselig spiller og vækker mig. Det var lige meget, om det var en børnefilm, for Hodder ramte mig som karakter, og jeg kunne se billederne og stemningerne for mig. Det handlede selvfølgelig også om, at der på det tidspunkt ikke var andet godt materiale, og om at det at lave en børnefilm måske tager lidt af præstationsangsten væk. Man lister sig ligesom uden om den angstfremkaldende røde løber og ind ad bagdøren. For mig var det en stor lettelse at få det manuskript, for det var lige før lukketid; jeg kunne snart ikke bilde mig selv ind, at jeg skulle være instruktør længere,



Vivian Wu og Bjarne Henriksen i *Kinamand* (2005). Foto: Niels Harving.

for der var så mange skibbrudne idéer i mit kølvand, som begyndte at trække mig ned. Med *En som Hodder* smed jeg med ét alle de forliste projekter fra mig for at fortælle om det her lille væsen, som karter rundt og prøver at høre til, men ingen synes rigtigt, han er god nok. Han passer ikke ind. Hele hans kamp for at få en form for anerkendelse og en plads i verden sagde mig noget.

Din næste spillefilm, Kinamand, skabte et dragende univers med et eksotisk Kina bag forhænget på en grillbar og den store, ordløse kærlighed. Mange så en tydelig inspiration fra Wong Kar-wais In the Mood for Love (2000). Hvor finder du visuel inspiration til dine film?

– Inden jeg lavede *Kinamand*, så jeg *In the Mood for Love* – og kedede mig bravt. Jeg forstod overhovedet ikke, hvad den handlede om, men billederne var helt vidunder-

lige. Jeg kan godt blive inspireret af at kigge på formen i andre film. *Frygtelig lykkelig* er blevet sammenlignet med Coen-brødrenes film. Jeg så lige *Fargo* (1996), og igen kedede jeg mig bravt. Jeg kan godt se, at en scene eller en karakter er sjov, men jeg har nok sådan en generel rastløshed over for den udstrækning, som en film har. Jeg kan tit næsten ikke komme igennem dem. Slet ikke, hvis jeg ikke kan fange historien, så jeg bare sidder og glor.

Men visuelt lader jeg mig selvfølgelig inspirere af andre film. Af stemninger og sansninger. Jeg leder hele tiden efter den toneart, jeg vil spille i. *Kinamand* er klart inspireret af Wong Kar-wais film. Jeg synes selv, at *Kinamand* er en fin film, men dramaet er nok så introvert, at man skal være meget nærværende for at blive indfanget, og det havde det store publikum ikke rigtigt tålmodighed til eller sans for. Konflikterne skal åbenbart være mere tydelige og

udtalte, nærmest støjende, eller skide sjove, før det fænger. Så er det realistisk, så er det virkelighed. En lavmælt og poetisk film om en emotionelt tilbageholdende mand, der åbner op, var der desværre ikke mange, der oplevede det store drama i. Så publikums-mæssigt var det en susende forbier. Det synes jeg var synd.

Frygtelig lykkelig var til gengæld en susende succes. Filmen bygger på en roman af Erling Jepsen, som du voksede op sammen med i landsbyen Gram i Sønderjylland. Hvordan kom jeres samarbejde i stand?

– Erling og jeg boede faktisk på samme vej som børn. Vi har set verden begynde fra det samme mudderhul, så vi har på en eller anden måde samme sprogtone og humor. Vi er forment af den samme kulturelle og

åndelige fattigdom. Vi har fået et bestemt blik på verden, og derfor er det klart, at jeg kan genkende det, han skriver, et eller andet sted. Men Erling rejste til København allerede som atten-tyve-årig og fik teaterstykker antaget, mens jeg blev tilbage og tumlede rundt og først kom til København langt senere. Jeg havde ingen kontakt med ham, da jeg kom til København, for vi var nok begge blevet så fine på den, at vi ikke ville tage kontakt til hinanden. Men så skrev han *Kunsten at græde i kor*, som foregår blandt alle dem hjemme på vejen fra vores landsby. Så måtte jeg jo hellere give mig til kende og spørge, om ikke jeg skulle filme hans bog, men på det tidspunkt var bogen allerede givet bort til Peter Schønau Fog, som i øvrigt lavede en rigtig fin film ud af den.

Erling fortalte imidlertid, at han havde

Jakob Cedergren og Lene Maria Christensen i *Frygtelig lykkelig* (2008). Foto: Karin Alsbirk.



en anden idé om en københavnerbetjent, som kommer til Sønderjylland. Det lød interessant, og så endte vi med at aftale, at vi mødtes to gange om ugen på Café Bizarro på Amager og snakkede om historien. Siden sendte han kapitler til bogen, og jeg kommenterede. Da bogen så var færdig, var der bare alt for mange ting i den til en film, og der var det godt, at jeg havde øvet mig i at arbejde med manuskriptforfattere på mine andre film. Jeg kunne se, at jeg var nødt til at få en kompetent forfatter til at løfte det bedste fra romanen over i et manuskript. Det var fantastisk at sige ja til det og tillade sig selv at hyre en forfatter. Dunja Gry Jensen kom på, og hun gik benhårdt til romanen. Det sparede mig tre års fortvivelse. Hun skar ind til benet, og hun ville jo bare frem til det, jeg gerne ville. Det er jo det, en god manuskriptforfatter kan: grave det frem, man leder efter, eller hjælpe med at finde det, man ikke selv kan se. Man har det med at blive optaget af alt. Alt virker lige vigtigt, og så kommer man ingen vegne. Der skal det lidt kyniske, præcise snedkerblik til at turde skære fra, og der var det en gave at få Dunja ind over. Også fordi jeg nu hviler i, at jeg nok skal rage materialet til mig igen. Jeg skal nok generobre det. Jeg skal bare have skilt tingene fra hinanden.

Frygtelig lykkelig blev optaget i Sønderjylland, hvor bogen foregår. Jeg har indtryk af, at du måtte kæmpe for at få lov til at få et filmhold så langt væk fra København. Er det svært at få lov til at lave film uden for hovedstaden?

– Der er en tendens til, at alle film helst skal laves for det samme beløb. Det er bekymrende, for det standardiserer let filmene. De begrænsede budgetter gør, at man ofte tvinges til at fortælle i nutid på to-tre forskellige locations med fire spillere – som

regel to yngre ægtepar – i en meget lille radius omkring sit produktionsselskab i København. Det dræner mangfoldigheden. Det er klart, at det er dyrt, når man skal ligge ude med et hold i tre uger. Det koster penge, og det er besværligt for holdet. Folk kan ikke få deres privatliv til at hænge sammen med børn, der skal passes og hentes. Der er også mange problemer med produktionslogistik og transport af spillere, som skal være på teatrene om aftenen. Hvis kameraet bryder sammen, hvad gør vi så? Så mister vi en halv til en hel dag, fordi det skal frem og tilbage til København.

Man skal kun lægge en film i provinsen, hvis den virkelig skal ligge der. I *Frygtelig lykkelig* er stedet en væsentlig medspiller. Min producent ville gerne filme på Fyn. Så kunne man få penge fra FilmFyn, og det er tættere på København. Men alting er så veltempereret på Fyn med stokroser og bindingsværk og folk, der sælger blomkål ved vejen. Det var slet ikke det, vi skulle have. Vi skulle ikke have idylliseret postkort-Danmark. Vi skulle have marsklandet i Sønderjylland, og da jeg tog min producent med derover, og vi stod under den høje himmel på stepperne, kunne han godt se pointen. Så vi fik tre uger derovre.

Som en række andre af tidens film tegner Frygtelig lykkelig et dystert billede af den danske provins. Hvorfor tror du, tonen er mørkere i filmene fra provinsen?

– Provinsen er jo defineret ved at være afsides hovedstaden og civilisationen. Vi er derude, hvor reglerne er gået i opløsning, eller hvor der er andre regler, som passer bedre til stedet end dem, der kommer fra storbyen. Ellers er der jo ingen grund til at være der. Provinsen er pr. definition åndeligt tilbagestående i forhold til hovedstaden, hvor åndslivet foregår. Provinsen

repræsenterer som sådan det primitive i mennesket, der hvor drifterne og rådden-skaben ligger lige under overfladen. Jeg har siddet med flere af den slags 'langt ude på bøhlandet-historier', og hver gang, man opererer med provinsen, kommer fordærvet bare helt automatisk. Det er ikke noget, man selv styrer. Så kommer al seksualiteten og slagsmålene og volden. Det er svært at lave en tempereret og dannet fortælling i provinsen. Når du vælger provinsen, så vælger du også at gå ind i samfundets skygeside. Både moralsk og åndeligt går du ind i et helt andet felt.

Du har arbejdet med mange forskellige manuskriptforfattere, ligesom du har forskellige fotografer og klippere på dine film. Hvorfor arbejder du stort set med nye folk hver gang?

– Der er gengangere som komponisten Kåre Bjerko og scenografen Niels Sejer, men det er rigtigt, at der har været stor udskiftning. Det undrer egentlig også mig, for dybest set er jeg meget tryghedsøgende. Når det gælder *Frygtelig lykkelig*, så havde det været oplagt at arbejde med folk, jeg kender godt. Men det kan også være en sovepude. Fotografen Bo Tengberg er både dygtig og min ven, men vi havde efterhånden lavet så meget tv sammen, at jeg var bange for, at vi havde indarbejdet en automatik i vores måde at arbejde på, så vi ville gå tv-serie-agtigt til filmen. Jeg var nødt til at rive gulvtæppet væk under mig selv og bryde med trygheden. Der kan indtræde nogle vaner og rutiner i et fasttømret samarbejde, og jeg tror, det var godt for mig at ryste posen.

Hvad ser du som dansk films største udfordring for tiden?

– Vi er blevet så dygtige til fortællestruktu-

rer og vendepunkter, at vi ligesom har mast alt ned i den struktur og glemte 'det sære' og det mere fabulerende. Heldigvis synes jeg, at der de sidste to-tre år er kommet flere film, som har tilladt sig selv at sprænge formerne igen. Der er nogle instruktører, som søger nye veje, og derfor er jeg fortsat optimistisk omkring mangfoldigheden i dansk film.

Til gengæld kan jeg være bekymret for den filmpolitiske udvikling, hvor man fjerner indflydelsen fra filminstitutet og lægger den mere ud til tv-stationer, som jo er mest optaget af seertal, og som fejlagtigt tror, at seerne vil have filmkunst efter laveste fællesnævner. Vi skal værne om filminstitutets konsulentordning. Vi har aldrig haft så kompetente konsulenter som netop nu. Det er ikke tilfældigt, at de fleste er filmklippere, som selv har siddet i årevis og bandet over det, der mangler, og det, der ikke fungerer. De er vanvittigt dygtige til at læse og gennemskue et manuskripts potentiale. Tidligere var konsulenterne typisk kulturskribenter og piberygende socialister. Nu er det personer med en enorm erfaring og indsigt i det, de har med at gøre, og derfor skal de også have indflydelse. Man kan bestemt gå frustreret og rasende derfra, men *Frygtelig lykkelig* fik undervejs lige de hårde spark, som løftede filmen de sidste 25 procent.

Der er måske nok en tendens til at producere for tidligt. Flere af tidens danske film ville have haft gavn af, at manuskriptet havde fået en gennemskrivning mere. Det er for spædt. Der er en mangel på præcision eller raffinement. Eller der har været en iver efter at komme i gang med at filme og en forestilling om, at man løser det på optagelserne eller i klipperummet – men man skubber bare problemet foran sig, og til sidst sidder det som himmelråbende svagheder i den færdige film. Selv om det

er benhårdt, skal man vende hver en sten ti gange, før man går i krig med at producere – ikke mindst for ens egen skyld.

Spillefilm

- 2003 En som Hodder
- 2005 Kinamand
- 2008 Frygtelig lykkelig

Kortfilm

- 1995 Omveje (afgangsfilm fra Den Danske Filmskole)
- 1999 Bror, min bror

Tv

- 2001 De udvalgte (fire afsnit)
- 2003 Nikolaj og Julie (to afsnit)
- 2003 Forsvar (to afsnit)
- 2004-6 Krøniken (fem afsnit)
- 2007 Forbrydelsen (fire afsnit)
- 2009 Lulu & Leon (to afsnit)