



Mads Mikkelsen og Thure Lindhardt i *Flammen & Citronen* (2008). Foto: Erik Aavatsmark.

“Vi har været utroligt heldige at operere i overskudstider”

Ole Christian Madsen

Af Eva Jørholt

Sammen med Thomas Vinterberg og Per Fly var du en del af den såkaldte 'gyldne årgang' på filmskolen. Hvordan vil du beskrive filmskolens betydning for dig selv og for de sidste ti års danske filmboom?

– Filmskolen har haft afgørende betydning både for den måde, jeg selv tænker på, og for den måde, dansk film har udviklet sig på. Jeg har indtryk af, at vi var en slags

eksperiment-årgang, hvor man fokuserede mere på at undervise i fortælling frem for andre kunstneriske sider af filmproduktionen, og det fik afgørende betydning for os. Jeg havde lavet film, før jeg kom på filmskolen – eksperimentalfilm og dokumentarfilm – men jeg ville aldrig have kunnet tage det personlige ryk, der skulle til, for at jeg kunne agere i filmbranchen, hvis jeg ikke havde gået på filmskolen.

Ole Christian Madsen (f. 1966). Uddannet fra Den Danske Filmskoles instruktørlinje, 1993. Debut-filmen, novellefilmen *Sinans bryllup* (1997), var med sin historie om en ung andengenerationsindvandrer på Vesterbro i København en af de første danske film, der skildrede indvandremiljøet. Madsen fortsatte indvandreretemaet i sin første lange spillefilm, den prisbelønnede low-budget film *Pizza King* (1999) om en gruppe unge andengenerationsindvandrere på Nørrebro, der kommer på kant med det kriminelle undergrundsmiljø, med tragisk udgang. Den seks timer lange historiske tv-serie *Edderkoppen* (2000), der sikrede instruktøren et folkeligt gennembrud i Danmark, var et stort opsat, film noir-inspireret værk om efterkrigstidens lyssky forretninger i en slags moralsk ingenmandsland. Anderledes skrabet var budgettet til dogmefilmen *En kærlighedshistorie* (2001), et hudløst drama om et ægteskabs krise og overlevelse på trods. Den stilistisk eklektiske Jakob Ejersbo-filmatisering *Nordkraft* (2004), om skæve eksistenser i Aalborgs underverden, var igen en forholdsvis dyr film, mens *Prag* (2006) tog tråden op fra *En kærlighedshistorie* med et nyt hudløst parforholdsdrama lavet på et beskedent budget, denne gang i den tjekkiske hovedstad.

Flammen & Citronen (2008), der gør op med myterne om Anden Verdenskrigs frihedskæmpere, var den dyreste dansksprogede film nogensinde – 47 millioner kroner kostede den – og med sine 670.000 solgte billetter alene i Danmark toppede den ikke bare listen over de film, danske såvel som udenlandske, der gik bedst i de danske biografier i 2008, den blev også de sidste ti års bedst sælgende danske film. Lige siden *Pizza King* har alle Ole Christian Madsens film vundet nationale og/eller internationale priser. Hans nye film, *Superclásico*, der får premiere i 2011, er optaget i Argentina og har Anders W. Berthelsen og Paprika Steen i hovedrollerne.

Ved siden af spillefilmene har Madsen arbejdet en del for tv. Ud over *Edderkoppen*, der må betragtes som et selvstændigt filmværk, har han bl.a. instrueret en række afsnit af tv-serierne *Taxa* (1997) og *Rejseholdet* (2002-4).

Ole Christian Madsen var i 1993 medstifter af produktionsselskabet Nimbus Film, der har produceret alle hans film.

Da vi kom ud af filmskolen, var der ikke for alvor nogen filmbranche. Der var et nystartet Zentropa, og så var der Nordisk Film. Nordisk Film var fjenden, der lavede alle de film, vi ikke brød os om – en slags skræmmebillede, som gjorde, at vi var nødt til at finde på noget andet. Vi stiftede Nimbus Film, der lavede mere anarkistiske produktioner, som toppede med dogmefilmene. Vi tog røven på det etablerede filmmiljø, og pludselig var magten overgået til instruktører, manuskriptforfattere og skuespillere. Det var helt nyt.

Filmboomet, hvis man kan kalde det dét, bunder i to ting: en generation fra filmskolen, der kom ud på det rigtige tidspunkt og gerne ville fortælle noget nyt på en ny og mere dynamisk måde, og Lars von Trier, som egenhændigt havde

skabt en prestige og en stemning omkring dansk film. Udviklingen af dogmereglerne har desuden været afgørende for, at vi har kunnet kommunikere internationalt. Men en forudsætning for dansk films succesbølge var selvfølgelig, at der var politisk velvilje. Og så havde folk ventet på, at der skete et eller andet i dansk film efter utroligt mange års stilstand.

Sinans bryllup (1997) og *Pizza King* (1999) var blandt de første danske film, der udspillede sig i indvandremiljøer. Hvordan kom du på at lave de film på et tidspunkt, hvor dansk film syntes at lide af udtalt berøringsangst over for indvandrerne?

– Der er stadig stor berøringsangst. Men når jeg tog emnet op, var det, fordi jeg i

Ali Kazim i *Pizza King* (1999). Framegrab.

et par år havde gået og ledt forgæves efter en eller anden form for indre historie at fortælle, ting, jeg selv havde oplevet. Så i stedet for at tage en indre historie og flytte ud besluttede jeg mig for at tage en historie udefra og flytte ind. Jeg havde tyrkiske venner og kendte også andre fra indvandrer-miljøerne, og det slog mig, at deres problemer var de samme, som vi allesammen har, bare ti gange større. Samtidig var jeg meget optaget af det, der skete i England, og af Hanif Kureishi og hans roman *The Black Album* – hele den enorme bevægelse, som immigrantbølgen i Europa indebar. For mig var det dybest set den eneste historie, der var værd at fortælle. Desuden var det jo godt drama – eftersom problemerne var så store, ville de dramatiske udladninger være til at få øje på. Jeg havde så en ret lang research-periode, hvor jeg gik ind i miljøerne og prøvede at få så mange venner, jeg overhovedet kunne. *Pizza King* er baseret på en 20-25 interviews, som vi skrev sam-

men og trak en historie ud af.

Men der var ingen biografer, der ville vise den, fordi de var bange for, at den ville tiltrække voldelige unge indvandrere, der ville skabe ballade. Filmen lå og ventede i halvandet år, før den kunne få premiere. Den var simpelthen for kontroversiel for biograferne, hvilket er helt bizart. Det endte med et kompromis, hvor folk, der skulle se *Pizza King*, kom ind på forskudte tidspunkter i forhold til dem, der skulle se andre film – den blev f.eks. vist kl. 20.30, hvor de andre startede kl. 21.30 – så de to tilskuergupper ikke mødte hinanden.

Pizza King er jo også en ganske radikal film for sin tid. Der er f.eks. praktisk talt ingen 'gammeldanske' skuespillere med ...

– Det var et helt bevidst valg, at alle de medvirkende skulle have indvandrerbaggrund, for hele idéen var at skildre miljøet, en slags parallel subkultur, indefra. Vi

havde en distributør, som kun ville være med, hvis to af hovedpersonerne var 'hvide', så danskere kunne identificere sig med filmen. Det kunne jeg ikke acceptere, så vi endte med at lave den for et langt mindre beløb. Og ja, miljøet er råt, men det er jo for ingenting at regne imod, hvordan det er i dag. I øvrigt syntes indvandrerne allerede dengang, at miljøet ikke var skildret råt nok i filmen.

Pizza King kan på mange måder minde om Martin Scorseses Mean Streets (1973), men hvor Scorsese jo skildrede sit eget miljø indefra, var du en udenforstående i forhold til det danske indvandrer miljø. Hvad gjorde du dig af overvejelser i forhold til din egen outsiderposition?

– Jeg var netop meget inspireret af Scorsese på det tidspunkt, men mit eget ståsted uden for miljøet var selvfølgelig noget, jeg tænkte meget over. Problemet var bare, at der jo ikke var andre, der lavede film om indvandrerne, og jeg vidste trods alt lidt. Så jeg tænkte, lad os prøve det og se, hvad der sker – det var jo gået godt med *Sinans bryllup*. Faktisk viste det sig heller ikke at være så svært i forhold til miljøet selv, hvor man tog meget fint imod mig og viste mig stor tillid. Det var værre med den politisk korrekte venstrefløj, som var virkelig negativ. Det er kun dem, der har kritiseret mig for at være en fucking dansker, der lavede film om indvandrerne.

Oprindelig var det vist din mening at lave en hel indvandrertrilogi. Har du opgivet den tanke?

– Jeg ville også lave en komedie om indvandrerkvinder. Hele indvandrerdiskussionen er så problemladet, at jeg ville forsøge at bløde den op med noget humor, men

dengang jeg begyndte at skrive historien, flyttede udviklingen sig så hurtigt, at hver gang jeg syntes, jeg havde skrevet noget, der var godt, så fik jeg en modstridende historie at høre andre steder fra. Så det endte med, at jeg lagde projektet på hylden, fordi jeg ikke kunne finde ind til historien. Samtidig var jeg også træt af, at det var så svært at få folk til at se de her film, og at jeg hele tiden blev kritiseret for dem. Der var aldrig nogen, der kom og sagde, at det var fedt, at jeg lavede de film – det er aldrig nogen- sinde sket! Det er beklageligt, at folk ikke tager bedre imod film om indvandrere. Man kunne også se med *Gå med fred Jamil* (Omar Shargawi 2008), hvor utroligt svært det er at få folk til at interessere sig for det her. Men min indvandrerkomedie er ikke opgivet. Nu må vi se.

Selv om Nordkraft (2004) ikke handler om indvandrere, er der visse ligheder imellem den og Pizza King: Begge handler om outsiders, som filmene solidariserer sig med; begge er multiprotagonist-film; og i begge tilfælde bevæger personerne sig imod en uafvendelig skæbne. Men hvor Pizza King bærer præg af improvisation, er Nordkraft en uhyre kontrolleret og stiliseret film. Kan du sige noget om de stilistiske overvejelser, du gør dig, inden du går i gang med en film?

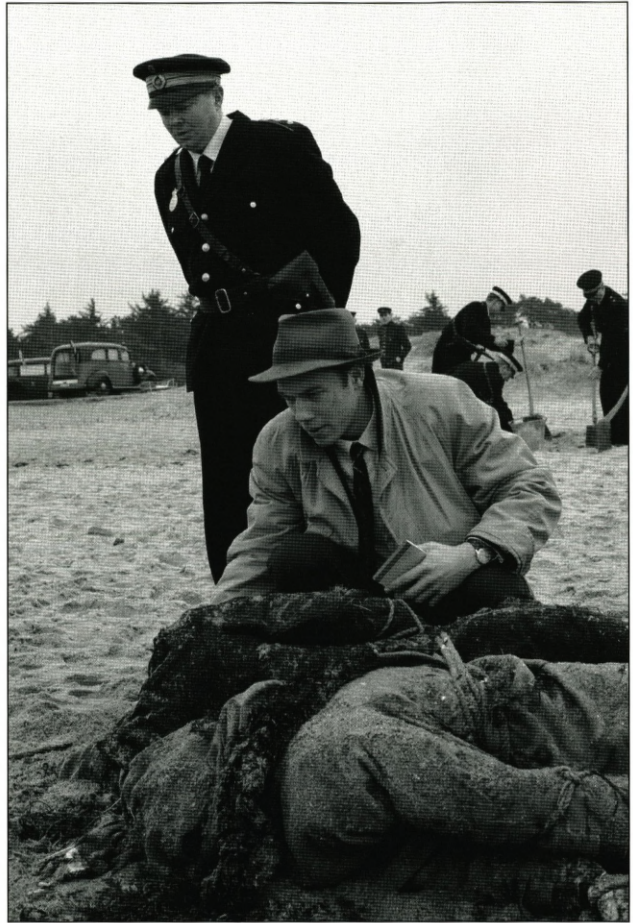
– For det første prøver jeg at sanse den virkelighed, jeg skal skildre, så kraftigt jeg kan, og så lægger jeg stilen ud fra det. Jeg har ikke bestemte indstillinger i hovedet på forhånd. Det er først, når vi går i gang, at jeg begynder at tænke over, hvad der kunne se interessant ud. Jeg stiliserer ret meget, når jeg arbejder, men jeg bruger udelukkende de stilistiske greb for at få virkeligheden til at stå tydeligere frem, i modsætning til f.eks. Guy Ritchies film, som *Nordkraft* er blevet slået i hartkorn med.

Jeg kender ikke *Nordkrafts* miljø særlig godt, men har dog et vist kendskab til det. Jeg kender misbrugets anatomi, følelsen af at være lukket inde i en boble, som man ikke kan komme ud af, og dét forsøgte vi at udtrykke ved at montere et lille kamera på skuespillerne. Da vi nu havde det, brugte vi også det lille kamera til andre ting, så på den måde kan det godt være, at stilen nu og da løber af med mig. Men det starter altid i virkeligheden.

Desuden er jeg næsten altid inspireret af en eller anden stillfotograf, når jeg laver film. Altid noget, der minder om det miljø, vi skal skildre, og jeg kan så forsøge at ramme en bestemt tekstur, som jeg har fundet hos en fotograf. *Nordkraft* var f.eks. meget stærkt inspireret af den amerikanske fotograf Nan Goldin.

I forhold til Nordkraft er dine to parforholdsfilm, En kærlighedshistorie (2001) og Prag (2006), langt mindre produktioner. En kærlighedshistorie er tilmed en dogmefilm. Hvad var baggrunden for, at du besluttede at lave en dogmefilm? Så du nogle kreative udfordringer i dogmereglerne?

– Jeg havde faktisk ikke de store forventninger til, at dogmereglerne kunne gøre så meget for mig, for jeg følte, at *Pizza King* var en dogmefilm. Så jeg syntes ikke, at det at reducere filmarbejdet til scene, skuespillere og fortælling – og udelukke stil, fordi der ikke var råd til det – var nyt for mig. Og Dogme blev jo faktisk selv bare en anden form for stil. Umiddelbart inden jeg lavede *En kærlighedshistorie*, havde jeg lavet *Edderkoppen* (2000), en stor og meget stileret produktion, meget noir-agtig i et lukket, klaustrofobisk univers, men når det kommer til selve arbejdet med at få fat på, hvad det er, man vil fortælle, selve materien, så var der egentlig ikke så stor forskel



Jesper Asholt og Jakob Cedergren i *Edderkoppen* (2000).
Foto: Lars Høgsted.

på *Edderkoppen* og *En kærlighedshistorie*. Jeg oplevede ikke Dogme som en stor frisættelse.

Og Dogmes idé med at lade kreativitet vokse ud af begrænsninger, den måde at tænke på ligger jo i alt, hvad jeg laver. Vi forsøger altid at skabe den stærkest mulige vision inden for de ressourcer, der er til rådighed, og der er jo aldrig penge nok – heller ikke når man laver så dyr en film som *Flammen & Citronen* (2008). Jeg synes faktisk, begrænsede ressourcer er en kreativ nødvendighed. Det er meget vigtigt, at man sætter sine ambitioner lidt højere, end



Stine Stengade i *En kærlighedshistorie* (2001). Foto: Per Arnesen.

økonomien kan bære, og så presser tingene til det yderste. Hvis man sætter sine ambitioner præcis efter det, man har økonomi til, og laver en pæn bureaukratisk optageproces, hvor alle går hjem klokken fire hver dag, så får man ikke publikum med sig. Ting skal presses. Begrænsningen giver en særlig dynamik. Så budget og kreativitet hænger meget tæt sammen.

I dine to historiske film – Edderkoppen og Flammen & Citronen – gør du op med den etablerede danske historieskrivning om hhv. etableringen af det danske velfærdssamfund efter krigen og modstandsbevægelsen under den tyske besættelse. Var det vigtigt for jer at korrigere den etablerede historieskrivning, eller så I de historiske begivenheder først og fremmest som dramatisk materiale?

– Hvad angår *Flammen & Citronen*, var det ret vigtigt for mig personligt at få gjort op med den usle historieundervisning, jeg havde modtaget i min skoletid: historien om det lille land, der bliver besat af de onde tyskere, hvorefter hele befolkningen gør modstand, så de onde tyskere til sidst er nødt til at give op, fordi befolkningen var for sej, for stout. Allerede som barn kunne jeg godt se, at den historie ikke holdt. Min far var officer og meget optaget af modstandsbevægelsen, og jeg har altid selv læst meget om besættelsestiden, så jeg vidste godt, at det reelt kun var meget få danskere, der gjorde modstand. Og som voksen har jeg haft svært ved at forstå, hvordan vi kunne leve med den forståelse af os selv, hvordan den nationale identitet kunne blive så forløjet, som den er blevet. Så det var rigtig vigtigt for os i *Flammen &*



Stine Stengade og Mads Mikkelsen i *Prag* (2006). Foto: Alzbeta Jungrova.

Citronen at præsentere et mere sandt billede af modstandsbevægelsen.

Lars K. Andersen og jeg startede helt tilbage i 1999 med at researche til filmen og løb undervejs ind i flere og flere mennesker, der vidste noget. Flere og flere kasser åbnede sig for os, og efterhånden stod vi nærmest med Pandoras æske foldet helt ud. På dét grundlag forsøgte vi at samle en historie, der gav mening. Hvordan så den her specialenhed ud? Og hvordan opererede den? En gruppe modstandsfolk, som betragtede sig selv som en efterretningstjeneste ... det var meget vigtigt for mig, at man også fik det billede at se. Der er noget skræmmende ved de historiske personer Flammen og Citronen: en eller anden form for idealisme, der møder et magtapparat. To mennesker, der efterhånden mister sig selv ...

I filmen kalder den tyske efterretningschef Flammen og Citronen for "soldater uden en hær". Netop sådan kan man vel også se mange af dem, der i dag kaldes terrorister. Havde I det aktuelle terrorisme-spørgsmål i tankerne, da I lavede filmen?

– Nej, ikke på den måde. Jeg vil på ingen måde sammenligne modstandsbevægelsen i Danmark under Anden Verdenskrig med den terrorisme, der foregår ude i verden i dag. Men når dét er sagt, så fungerer enhver undergrunds- eller guerillahær jo på samme måde, og i en guerillakrig er den ene part som regel nødt til at ty til mere og mere brutale midler, fordi de ikke har de samme ressourcer som den overmagt, de kæmper imod. I princippet var det det samme, der skete i København i perioden 1943-45. Besættelsestiden er på den måde

en kæmpe stor historie, fordi den spejler alle de konflikter, vi har nu. Så jeg vil sige, at jeg klart havde det med i min bevidsthed, da jeg lavede filmen, men jeg vil ikke direkte parallellisere mellem dengang og nu.

Flammen & Citronen er hovedsagelig optaget i Berlin og Prag, så filmens København kan virke lidt fremmed for københavnere. Var det et bevidst valg at gøre København mindre 'københavnsk', eller var der udelukkende tale om produktionsmæssige overvejelser?

– De fleste af de store scener, der foregår på gader og stræder, er faktisk optaget i København. Men det er meget besværligt at optage en historisk film i København, fordi alt er så moderne. Jeg ville faktisk ønske, at vi havde optaget det hele i Prag eller Berlin. Jeg var godt klar over, at man kunne få en fornemmelse af, at det mere var 'et sted i verden' end den konkrete by København, men det var en slags balancegang mellem på den ene side at revidere den officielle opfattelse af en bestemt periode i Danmarks historie og på den anden side at lave et almenmenneskeligt drama.

Prag er jo også lavet i Tjekkiet. Hvad er din oplevelse af de tyske og tjekkiske produktionsmiljøer sammenlignet med det danske?

– Jeg synes, det er skønt at lave film i udlandet. Der er selvfølgelig visse kulturelle barrierer, der skal overvindes, men når dét er sagt, så er der en anden arbejdsdisciplin og en anden seriøsitet, end man finder i det danske produktionsmiljø i dag. De danske arbejdsdage er alt for korte – en filmarbejdsdag er nu på 7 timer og 45 minutter. En af grundene til, at det er blevet sådan, er vel, at lønningerne er steget så meget,

at selskaberne simpelthen ikke har råd til at betale folk i ti timer om dagen. Det er ikke, fordi lønudviklingen i filmbranchen er horribel i forhold til den øvrige pris- og lønudvikling i Danmark, men dansk film har spundet sig ind i et bureaukrati og nogle fagforeningsmæssige bestemmelser, som gør det hele meget træls. Vi er nødt til at acceptere, at hvis man vælger at lave film, så har man nogle arbejdstider, der er lidt anderledes.

Har du fået nogen tilbud fra udlandet?

– Jeg har fået flere tilbud fra både Tyskland og USA. Faktisk er det min agent, der har sagt nej til de tilbud, jeg har fået fra Hollywood, fordi han mente, at de ville floppe. Og jeg må jo have tillid til, at han forstår det spil bedre end jeg. I Danmark forstår jeg systemet, derovre fatter jeg ingenting.

Du er citeret for at have sagt, at "dansk film burde satse internationalt. Støt de selskaber, der etablerer sig i udlandet, hvor de har mulighed for at søge om udenlandsk støtte til deres film, som så bliver co-produktioner. Bare i Tyskland er der fem store filmfonde, og tre af dem er på størrelse med Det Danske Filminstitut, og de har så igen adgang til andre fonde." Mener du dermed, at dansk film er blevet for provinsiel, eller måske for nationalt orienteret i en globaliseret verden?

– Det store problem er, at der ikke er nok penge at lave film for. Og der kommer ikke flere foreløbig, det er helt sikkert. Vi er simpelthen nødt til at ekspandere for at overleve. Man kan ikke gå den anden vej og vende tilbage til kun at lave tyve film om året. Det er komplet umuligt. Det ville sabotere hele branchen. Så vi er nødt til at finde flere penge, og det kan vi gøre i udlandet. Tyskland ligger lige ved siden af,

og de har mange penge i Tyskland. Hvorfor kan danske produktionsselskaber ikke optage en tysk film på tysk? Der er masser af muligheder.

I mine øjne er filminstituttet stadig en meget stærk garant for, at dansk film udvikler sig fornuftigt, men jeg synes, at den nye struktur, hvor tv-stationer har fået mere magt, har gjort dansk film mere provinsiel og mere national i sin måde at betragte sig selv på. Det er klart, at tv-stationernes interesse i de film, vi laver, er nationalt tonet, for de skal jo vise dem til et dansk publikum. Men jeg synes, vi har lukket os meget om os selv.

Med de seneste filmforlig, der giver tv-stationer hænds- og halsret over, hvad der bliver produceret og ikke produceret af spillefilm i Danmark, har tv fået enormt stor indflydelse på dansk film. Hvis tv-stationer siger nej, bliver en film ikke til noget. Inden for de sidste fem år er det blevet meget svært at finde en fotograf eller en manuskriptforfatter, der gider stille op til et filmprojekt, der måske/måske ikke bliver til noget. Om det bliver til noget, afgøres af tv-stationerne, der først kommer ind i billedet på et relativt sent tidspunkt. Hvis dansk film skal have en fremtid, er man nødt til at blotlægge de store indbyggede problemer, de to sidste filmforlig har skabt. Tv-stationernes indflydelse skal ned på et mere rimeligt niveau – de er jo ikke selv interesseret i det ansvar, de har fået. Men man er selvfølgelig bange for, at der så ikke vil være penge nok.

Du har selv lavet en del tv. Kan man ikke sige, at tv også har bidraget positivt til dansk films udvikling? Bl.a. med serier som Taxa og Rejseholdet, der jo i vidt omfang blev skabt af filmfolk, bl.a. dig ...

– Det startede med *Taxa*, og grundlæggende vil jeg sige, at det var helt rigtigt af

Rumle Hammerich og Sven Clausen på Danmarks Radio at lade instruktører og manuskriptforfattere løfte de nye serier, for det fornyede både det visuelle og fortællingen på tv. Samtidig fik instruktører og skuespillere nogle enormt vigtige erfaringer. Når man skal optage mange scener hver dag, er man nødt til at træffe beslutninger hurtigt, uden at tænke så meget. Det var måske ikke ligefrem kreativt stimulerende, men det gav hår på brystet og skabte en professionalisme, som var enormt vigtig. Desuden var det fantastisk at opleve, at folk faktisk gerne ville se på det, vi lavede. Vi er mange, der er kommet hurtigere frem i branchen på grund af vores tv-arbejde, ikke mindst Niels Arden Oplev og jeg selv. Vi skylder tv meget, samtidig med at vi i høj grad har bidraget til at gøre tv-dramatikken mere professionel.

Bagsiden af medaljen er, at nogle af os måske blev lidt for dygtige og kom til at undergrave vores egen produktionsmetodik i spillefilmene. Vi lærte at arbejde vanvittigt hurtigt og kunne pludselig optage en film på den halve tid. Siden tv begyndte at bruge filmfolk, er den typiske optagetid for en spillefilm blevet reduceret fra ni-ti uger til bare seks uger. Spillefilmene er desuden begyndt at ligne tv-serierne, har overtaget deres æstetik – de er filmet inden for rammerne af en form, som kan gå hurtigt. I starten adopterede tv det, de kunne bruge af filmsproget, nu synes biografer og distributører, at spillefilmene skal ligne tv-serierne for at kunne trække folk til. Og det skal de faktisk også, bl.a. fordi tv-serierne er lavet i et meget let tilgængeligt billedsprog. Det med at tænke i publikumsbaner er helt nyt for mig. Jeg har aldrig før tænkt over, at filmen skal sælge eller agere i et publikumssystem, men det er jeg nødt til at gøre nu.

Da vi lavede *Taxa*, var der kun den tv-



Signe Egholm Olsen og Farshad Kholghi i *Nordkraft* (2005). Foto: Per Arnesen.

serie, nu har både Danmarks Radio, TV 2 og TV3 flere serier i gang hele tiden. Dvs. alle de kreative folk ryger over på tv. Hvis man skal have fat på en manuskriptforfatter, kan man være sikker på, at han sidder ude i Danmarks Radio og arbejder til en høj løn. Danmarks Radio og TV 2 kan tilbyde fast løn i måske to år – det kan filmbranchen overhovedet ikke hamle op med. Så tv opdrager en hel generation af skuespillere, fotografer og manuskriptforfattere – og får dermed endnu større indflydelse på det sprog, som også spillefilmene bliver fortalt i.

Man kan jo også se, hvordan danske film er begyndt at sælge færre billetter. Der er ikke den samme jubeloptimisme ved hver premiere, som der var for bare et år siden. Jeg er ikke sikker, men noget tyder

på, at vi er på vej ind i en periode, der minder om 80'erne, hvor publikum ikke gad se filmene, og anmelderne hadede dem.

Flammen & Citronen solgte immervæk over 670.000 billetter i de danske biografer. Det er vel ikke så ringe ...

– Nej, jeg skal selvfølgelig ikke klage, men jeg er lige så optaget af den næste film, jeg vil lave, og af, at den bevægelse, som skal til, for at jeg kan fungere som filminstruktør, kan fortsætte. *Flammen & Citronen* lå i slipstrømmen af de gode tider – den er optaget i 2007, og vi var ni-ti år om at finansiere og producere den. Der er jo aldrig noget, der er nemt, når man står midt i det, men i bakspejlet kan jeg se, at vi har været utroligt heldige at operere i

overskudstider, hvor der har været plads til at lave mange forskellige ting. Dét er blevet meget sværere. Og på baggrund af *Flammen & Citronens* succes tænker jeg, at hvis jeg har problemer nu, hvordan fanden har de andre det så? Det er et dårligt tegn, at instruktøren af den bedst sælgende film også har problemer.

Jeg kan forstå, at du har gang i hele tre nye projekter på én gang. Er det tilfældigt, eller ligger der en form for strategi bag?

– De tre film er på forskelligt budget, og strategien består i først at lave en billig film, som kan laves forholdsvis hurtigt, og samtidig arbejde på at finansiere de næste. Forhåbentlig er den mellemstore finansieret, når man er færdig med den billige, og til slut hopper man så op til den dyreste film, som man forhåbentlig i mellemtiden har fundet penge til i udlandet. Man skal hele tiden tænke strategisk.

Jeg er i gang med min tredje parforholdsfilm, som er en komedie, der bliver optaget i Buenos Aires til oktober. Samtidig har jeg et historisk projekt om Eik Skaløe og Steppeulvene, som jeg lavede en dokumentarfilm om, inden jeg kom på filmskolen. Jeg har hele tiden haft en drøm om at tage dem op igen i en fiktionsfilm, når jeg havde finansieringsmusklerne til det og kunne skabe tilstrækkelig interesse for projektet. Det ser endelig ud til at være ved at lykkes.

Og så er Per Fly og jeg i gang med at lave to film om Danmarks deltagelse i krigen i Afghanistan.

Et så tæt samarbejde mellem to instruktører er vel noget af et særsyn, men kan man ellers tale om en slags kreativt netværk i dansk film?

– Pers og mit parløb på Afghanistan-projektet er fuldstændig uset, men der er et kreativt netværk i dansk film – det er bare hverken så stort eller så tæt, som folk nogle gange vil gøre det til. Der er masser af instruktører, som jeg intet har at gøre med, og som jeg ikke føler, jeg har noget til fælles med. Men der er nogle få alliancer rundt omkring – som Per Fly og mig selv. Vi er samtidig bedste venner – det er nok det, der gør vores kreative samarbejde så stærkt. Vi ved, at vi ikke vil blive uvenner, og at vi vil kunne løse evt. problemer kognitivt. Thomas Vinterberg er ikke med i Afghanistan-projektet, men han er også en af mine nære samarbejdspartnere og var det især lige efter filmskolen.

Så jeg vil sige, at der er et netværk – eller måske snarere kreative alliancer, der hele tiden flytter sig. Men miljøet er også præget af konkurrence, fordi vi alle sammen forsøger at få del i de samme penge. Det har dog ikke den store indflydelse på vores måde at være sammen på.

Hvad mener du om den kritik, der går på, at der er for få eksperimenter i dansk film?

– Jeg er fuldstændig enig. Vi skal være klart bedre til at lave mindre og eksperimenterende film. Men i mine øjne er det måske især et spørgsmål om, at vi ikke er særlig gode til at melde ud om, hvad det er for nogle film, vi laver. Det giver sådan nogle 'grumsede' film, der hverken er kunstneriske eksperimenter, kunstneriske film, der søger et mainstream-publikum, eller brede familiefilm. Det er de tre filmtyper, der findes i Danmark, og de lever mere eller mindre af hinanden. De kunstneriske eksperimenter klarer sig bedst på festivaler og i udlandet. De kunstneriske film, der søger et mainstream-publikum, er med til at give dansk film en identitet. Og de brede

familiefilm som *Far til fire* er med til at sikre, at der er et hjemligt biografmiljø, der fungerer og tjener mange penge. Det er for mig utænkeligt, at de tre typer ikke skulle være der side om side.

Det største problem er, at vi producerer for lidt. Vi skal blive dygtigere. Der var en periode, hvor mange af os producerede meget, og det skal til. Vi skal blive suveræne i vores udtryk, suveræne til at fortælle. Jeg vil gerne lave en film om året og arbejde inden for forskellige genrer og synsvinkler på det at være menneske. Hvis jeg kan gøre det i Danmark, vil jeg gerne lave film her i landet, til jeg er 80. Men hvis det ikke er muligt i Danmark, vil jeg sikkert søge andre steder hen.

Spillefilm

1999	Pizza King
2001	En kærlighedshistorie
2004	Nordkraft
2006	Prag
2008	Flammen & Citronen
2011	Superclásico

Kortfilm

1993	Lykelige Jim (afgangsfilm fra Den Danske Filmskole)
1997	Sinans bryllup

Tv

1997	Taxa (to afsnit)
2000	Edderkoppen (mini-serie)
2002-4	Rejseholdet (fire afsnit)