

»JEG KAN GODT LIDE AT TINGENE ER BELAGT MED EN MYSTISK BETYDNING«

Ole Michelsen: Det springende punkt i forbindelse med »Udenrigskorrespondenten« er den specielle arbejdsmetode du med held har anvendt på andre typer film, og som du i det her tilfælde for første gang bruger på en featurefilm. Derfor vil jeg gerne lægge for med at bede dig beskrive din arbejds-metode på Haiti?

Jørgen Leth: Jeg havde sammen med Klaus Rifbjerg udarbejdet et inspirationspunkt-manuskript som en slags afsæt for den egentlige historie, eller det egentlige manuskript. Det er måske at tage munden for fuld. For der var ikke nogen normal drejebog, for jeg kan simpelthen ikke udholde tanken om at reproducere fra en drejebog. Det er en tanke, der er mig helt fjern. Det er meget vigtigt for mig at kunne lave scener, billeder på en umiddelbar, spontan inspiration. Jeg mener ikke, det er det samme som at improvisere i normal forstand, i actors' studio-forstand eller sådant noget, fordi dialogen f.eks. er skrevet inden scenerne, men den er ikke skrevet hjemmefra. Den er skrevet på Haiti, ofte om natten før optagelserne, og derved stærkt påvirket af de omstændigheder som jeg – vi befandt os under. Jeg tror meget på at udsætte mig selv for stort pres. Det er de bedste arbejdsvilkår, jeg kan have. Jeg vil ikke foreskrive min metode for andre, men sådan, under ekstremt vanskelige vilkår arbejder jeg bedst. Det er min arbejdsmoral. Min spilleregler for mig selv. Det er helt essentielt at have risikoen for at tabe det hele på gulvet. At balancere på randen af en afgrund...

O.M.: Hvorved du pudsigt nok kommer til at ligne din hovedperson.

J.L.: Ja, det er helt rigtigt. Det er en slags metafor, kan man sige. Der er en filosofisk autenticitet i det, kan man godt sige.

Med et grundlag på et manuskript på 50 sider og en beskrivelse af min arbejdsmetode for mig selv og for de andre, ville jeg på den måned, jeg var på stedet før holdet kom, lade mig selv op, akkumulere mit sanseapparat og min koncentration om filmen. Jeg tror meget på at forkorte afstanden fra inspiration til udførelse. I modsætning til år før nøjagtigt at have udformet, hvad man vil i billeder. Og så nærmest bogholderagtigt overholde sin egen drejebog, og dermed være sikker på at have sit resultat.

O.M.: Altså du taler om afstand i tid?

J.L.: Jo, jo men også i følelse. Ja, det kan vel sammenlignes med de kinesiske malere, som maler med penselstrøg, hvor det går lynhurtigt, og hvor der intet er at rette. Den slags risiko, den slags mentale spilleregler går jeg stærkt ind for.

O.M.: Men denne film er alligevel lavet under andre forhold end dine dokumentariske film, måske med undtagelse af »En forårsdag i helvede« – for der kunne du ikke lave noget om. Den blev optaget på én dag, men ellers har du kunnet rette på tingene. Du har haft et virkelighedsoplæg, men her kommer du med en fiktion, i hvert fald 60% af filmen er fiktion og resten dokumentarisk. Det må have været noget vanskeligere for dig at realisere denne film sammenlignet med de andre?

J.L.: Afgjort. Det var en kæmpe sten at løfte. Men min teori, som jeg ville efterprøve, var at medbringe en spinkel fiktion. En hovedperson og noget han skulle. Og noget han var, når han kom. Altså journalist med et problem, nemlig virkeligheden. En journalist, som vi, via det han kommer til at opleve, skulle komme til at interessere os for. Men denne sammenklappelige rejsefiktion udsætter jeg for nogle omstændigheder på valgte steder. El Salvador og Haiti. Altså det er en virkelig virkelighed. Det er f.eks. ikke Martinique, som skal forestille Haiti. Det er Haiti. Det er en skuespiller, som har fået en rolle og bliver anbragt i en virkelighed, og det møde regnede jeg med ville give mig ideer, og jeg mener også, at den slags ideer er væsentligt anderledes, end dem man kan forestille sig hjemmefra. Det har noget at gøre med mennesker vi møder. Vanskeligheder vi må overvinde på stedet, og jeg har med vilje valgt et vanskeligt land. Det er en slags masochisme kan man sige, men det inspirerer mig simpelthen at have vanskeligheder. På Martinique tror jeg jeg ville kede mig ihjel, for alt kunne opnås ved ansøgninger.

Jeg opsøgte et sted, hvor tingene indvirkede stærkt på ens sanser.



O.M.: Prøv at konkretisere det du ikke kunne forudse. Nogle eksempler på det I ikke vidste ville ske, og som kom med i filmen!

J.L.: Sugarcane-toget var en oplagt foræring. Der er jo en række transportscener i filmen i konventionel forstand. Vi skulle have Henning ned i byen og fyre en telex af til sin avis. Det er sådan en scene, som hører hjemme i en historie om en journalist. Præcisere hvor han er og hvorfor osv. Skeletscener, og det her var en af skeletscenerne. Han kommer i en taxa og er i en ret exalteret, nervøs tilstand. Han er i dårligt humør og har dårlig samvittighed overfor sin avis, som han skal fortælle, at han er på stedet og er klar. Men han er alt andet end klar. Eller også er han klar til sin egen undergang.

Billedstilen er en stor total, hvor man ser ham drøne ind foran telexstationen downtown Port-au-Prince. Han springer ud af taxaen og banker på en halvt lukket skodde. Alt er halvt og uklart på Haiti. Rod og kaos, og en påtrængende indfødt siger, der er lukket. Det er festdag på Haiti. Det er altid festdag på Haiti. Alting er lukket. Alting er umuligt. Forinden er hans taxa standset, fordi den løb tør for benzin. Det var vi ofte selv udsatte for. Det er Haiti i en nøddeskal. Og så i denne scene, hvor han står og er rasende over ikke at kunne komme af med sin telex, så hører man på lydsiden en mærkelig skramlende lyd. Han springer ind i bilen, og taxaen kører i en bue væk, og billedet panorerer i en stor total nedover, og så ser vi det sugarcanetrain...

O.M.: Og her må vi præcisere, at det drejer sig om en scene, I har prøvet igennem flere gange. Den er nøje linet op...

Ordet improvisation kan være meget misledende

J.L.: Det må vi endelig have understreget her, at ordet improvisation kan være meget misledende, for det gælder jo slet ikke billedstilen. Den er meget stringent og ofte meget statisk og velberegnet. Det er indenfor billedrammen, det uafalte og det uplanlagte ofte trænger sig på, og her i næsten symbolsk forstand braser et gammelt, raslende sukkerrørstog ind i billedet. Kører lige direkte mod kameraet, og det var et held, at kameraet stod ved siden af skinnerne. Vi fastholdt nemlig kameraindstillingen. Ingen panik. Toget, virkeligheden kommer brasende ind i vores fiktion. Ja, man skulle tage det som et tegn fra himlen på at denne metode fungerer, og i hvert fald som et bevis for min påstand om, at tilfældet er den bedste iscenesætter, og jeg er dets ydmyge assistent, et statement jeg iøvrigt ofte fremsatte overfor mine medarbejdere. Det var første gang det optrådte i filmen, det sugarcanetrain, men på grund af denne entré i filmen tillagde vi det en mytologisk betydning, som får en stærk pay-off i slutningen af filmen, hvor vi bruger det i hans mareridt. Toget er jo fantastisk at se på. Det rasler ned med sukkerrør, og børn springer på det og hiver rørerne ud. Det bliver til en 100.000 dollars iscenesættelse med masser af statister. Man vil næppe tro, at det er et tilfælde, men det er det.

O.M.: Fortæl lidt om billedstilen i filmen. Om dit og Alexander Gruszynskis valg af indstillinger. På det punkt virker det ikke, som om ret meget er overladt til tilfældigheder.

J.L.: Det er for det første en række valg, som er gået forud, og som er gennemdiskuteret mellem Alexander og mig og Åke Sandgren. Men det vigtige er, at vi er gået helt uden om den

konventionelle fortællestil, hvor man dækker sig ind med indskudsbilleder, krydsklip osv. osv. Det udelukker vi os fra på forhånd og vælger en mere risikabel fremgangsmåde, nemlig at lave scenerne i ambitiøse enkeltindstillinger. Vi arbejder med bevægelser som ikke i gængs konventionel forstand skulle understrege en handlings dramatiske højdepunkter. Men kameraet skulle have sin egen koreografi, sit eget åndedrag. Sit eget liv, en slags registrerende sonde i denne historie. Med stor følelse for hovedpersonen, men som også bevægede sig næsten instinktivt i et stof. Det kan måske lyde meget tåget, men det var de tanker, vi gjorde os, og som vi så konkretiserede. Vi tilstræbte ved hjælp af kameraet tableauagtige virkninger, og det har jeg jo tidligere arbejdet med meget ekstremt. Men her er den forskel, at der faktisk er mennesker, der lever og siger noget og gør noget ved hinanden i denne ramme. Men jeg mener, at man kan bruge en sådan stiliseret anvendelse af kameraet overfor sådan en historie, og jeg mener selv, det er lykkedes godt. Det har også inspireret Alexander meget til at lave nogle enormt gode billeder, hvor han ikke var pålagt den pligt, at enhver situation skulle fortælles i 4-5 forskellige indstillinger, så man, som det hedder, er dækket ind.

Det har haft konsekvenser for klipningen. Man har ikke kunnet forkorte en scene ved at klippe noget ind, men det er jeg med vilje gået udenom. Sammen med Alexander har jeg med vilje forbudt mig en række ting. Det er igen det, jeg kalder en masochistisk brug af spilleregler.

O.M.: Hvis vi bliver lidt endnu ved brugen af kameraet i filmen, så vil du vel sige, at det er brugt psykologisk?

J.L.: Ja, absolut.

O.M.: Hvordan forener du det med en historie, som i høj grad er psykologisk, idet den skildrer et menneske i psykisk forfald.

J.L.: Jo, men filmen er jo ikke konsekvent psykologisk i den forstand, at den fortæller om hovedpersonens baggrund. Vi ser ham *på stedet*, og man får ikke ret meget at vide om, hvordan han har levet før, eller hvordan han har levet udenfor disse omstændigheder. Men alligevel er det jo afgørende for publikum, at man kan interessere sig for hovedpersonen. At man føler sympati for ham og forstår ham, selvom han fornædler sig, selvom han er illusionsløs og hans kynisme bliver et problem for ham. Altså den kynisme, som dækker over en hudløs følsomhed. Filmen skal selvfølgelig gøre rede for hans psykologiske dilemma...

O.M.: Man kan sige, at du ikke argumenterer, men viser nogle situationer, som er psykologisk ladede...

J.L.: Jeg viser ham. Det er helt afgørende for holdningen. Jeg har ikke nogen konklusion på forhånd. Jeg fører ham heller ikke fra scene til scene med den fremdrift, en normal spillefilm har. Det er fuldkommen bevidst. Det er en række tableaux fra hans liv og en bestemt periode. Rækkefølgen kunne have været forskellig, men resultatet ville være blevet det samme. Uden at det er en efterrationalisering, må jeg forholde mig kritisk til den normale logiske fremlægning af en historie. Logikken kan ofte være dræbende. Min påstand er så, at man ved denne stiliserede måde at betragte ham på alligevel kommer ind i ham. Ofte har jeg prøvet igennem helt små scener at skabe en forståelse for hans tanker og sindstemning, uden at han siger noget. Scener som bevidst ikke er dramatiske.

O.M.: Tænker du for eksempel på scenen, hvor han sidder ved skrivebordet i pigens hus og bare iagttager de hverdagsting, som ligger på bordet. En lighter, et udklip fra en avis. I scenen foregår der ikke andet, end at han næsten som et barn føler på tingenes form, tager dem op og kigger på dem som om det var første gang, han så dem.

J.L.: Ja, historien med kvinden er hans sidste chance for at få fat i livet igen. Sådan kan man i det mindste godt opfatte den, hvis man vil sige det banalt. Han mister chancen, forpasser den også ved at hun forsvinder. Men han er i hendes hus, og hun er der også. Han kommer ind i et tomt værelse og sætter sig ved hendes bord. Næsten som en voyeur rører han ved hendes ting. Han prøver at forstå et andet liv ved at se tingene som et udtryk. Scenen er et måske subtilt forsøg på at få fat i livet. En voyeurs forsøg på at få fat i livet.

O.M.: Tingene bliver så symbol på hende, og hun bliver trods sit fravær i scenen symbol på livet?

J.L.: Ja, det kan man sige. Tingene er tilfældigt sammenbragt, men Hanne og jeg har placeret dem helt præcist på bordet.

O.M.: Ja, der ligger f.eks. en bog med titlen »Du rire aux larmes« Fra latter til tårer...

J.L.: Ja, det er en bog skrevet af en af de mest kontroversielle skikkelser på Haiti, Ernest Bennett, som er svigerfar til præsidenten Baby Doc. Han betragter sig selv som en haitiansk Pascal. Han udtaler sig ofte filosofisk om tingene i landet. Ofte rosenrødt om præsidenten. Men han er selv en nøgleskikkelse. Han er måske den, der styrer det hele.

O.M.: Men du er faldet for titlen?

J.L.: Ja, det er jo en herlig titel. Men jeg er helt klar over, at det er så subtil en hilsen, at ingen bemærker den, men jeg kan godt lide, at der knytter sig en anekdote til nogle af vores rekvisitter. Jeg kan godt lide at tingene er belagt med en mystisk betydning.

O.M.: Men der er andre af den slags små indirekte oplysninger i filmen, som er langt klarere, og som spiller en vigtig rolle i forståelse af Henning Jensen-figuren. Hvis man opfatter ham som et menneske, der søger et eller andet sted hen for at gå til grunde i en farverig kulisse. Det er én mulighed. En anden er, at han reelt søger en stor journalistisk historie, men jeg er mest tilbøjelig til at mene, at han søger at brænde op i sanselighed for at indfange livet.

J.L.: Det er godt udtrykt...

O.M.: Men når vi taler om de små situationer i filmen, små situationer, som er vigtige, så viser du ham liggende i sengen på et vist tidspunkt. Han ligger og hører radio. Det han lytter til er BBC, og det bliver ikke oversat til dansk. Men det der fortælles er, at der er krig på Falklandsøerne, og dér ligger han i en seng på Haiti! Klarere kan hans problematik som journalist, der på det forkerte tidspunkt befinder sig på det forkerte sted, vel næppe udtrykkes?

J.L.: Hans profession burde tilsige ham at være på Falklandsøerne. Hans avis vil nemlig gerne have ham derned, men han har en undskyldning om, at han må skrive en historie fra Haiti. Men det er klart en kommentar til hans slip ud. Men også det er et eksempel på tilfældighedernes foræring. Det er

ikke lavet senere. Det var, mens vi var på Haiti, at krisen på Falklandsøerne var på sit højeste. BBC-optagelsen er lavet på stedet. Virkeligheden kommenterer på den måde fiktionen, ikke?

O.M.: Men hvorfor gøre de ting så fantastisk understatede? Tror du ikke, det ville have lettet forståelsen for mange ting i filmen, hvis du havde trukket den slags oplysninger kraftigere op? Du får i det mindste nok på tæven for den holdning.

En virkelighed som ikke er totalt aflæselig

J.L.: For mig har det at lave film altid været beslægtet med mit oprindelige udtryksmiddel, lyrikken. Jeg tilstræber ikke en bevidst dunkelhed. Det må jeg sige. Slet ikke. Men det har noget at gøre med at formulere sig instinktivt og fremstille en virkelighed som ikke er totalt aflæselig – heller ikke for en selv.

Det er afgørende for kvaliteten i mine digte, at jeg ikke ved præcis, hvad jeg vil skrive, men det er afgørende, at det river stumper af beskrivelser med sig. Publikum påvirkes af følelser og sanselighed i nok så høj grad, som af den logiske gennemlyselighed af hver eneste ting. Sådan oplever jeg selv film. Tingene skal ikke forklares helt, men de må aldrig være snyd. Det er tilfredsstillende, at det er flere lag af aflæselighed i et billede. Det er befordrende for ens fantasi, at noget i billedet er til stede som en stemning, som noget mystisk.

O.M.: Men når alt det er sagt, som jo er meget teoretiske overvejelser, ville det så ikke af hensyn til beskrivelsen af journalisten og for at folk, som ikke selv er udenrigskorrespondenter, kan have en chance for at følge med, ville det så ikke være rimeligt at fortælle om mandens baggrund, at han f.eks. havde et dårligt liv hjemme. Hvordan vil du have, at den almindelige biografgænger skal identificere sig med ham?

J.L.: Jeg gider ikke være så generøs overfor publikum. Det må man sgu selv lægge til eller digte ind. Det ville være en kedsommelig og konventionel opgave for mig at redegøre for, hvordan han har det derhjemme.

O.M.: Men samtidig vil du gerne have, at han skal have vores sympati...

J.L.: Jamen den må man få udfra filmens rammer, når man opdager ham på stedet, og i den præsens historien fortælles i. Jeg synes det ville være for omstændeligt at redegøre for hans baggrund. Men filmen består af mange lag, der er konspiratoriske intriger, som kun antydes, og for den, der er vant til den godt fortalte kriminalhistorie, som jeg også selv kan lide, vil der måske savnes klarhed. Hvem er skurken osv. men det er altså et valg. Og de konspiratoriske elementer er en slags kuliser af mystik. Fragmentet af noget truende.

O.M.: Det kan jeg måske forstå, men jeg har svært ved at placere den kvindelige hovedrolleskuespiller i rent praktiske sammenhænge. Hun bliver på et vist tidspunkt en mystifikation for mig – ved at hun forsvinder. Først erklærer hun ham sin grænseløse kærlighed, hvorefter hun forsvinder uden nogen grund? Vi får aldrig at vide hvorfor?

J.L.: Det skal ikke lyde som en undskyldning for et uforklaret forsvindingsnummer. Men fortælleren, som vi ikke har snak-

ket om endnu, han manipulerer med historien og lader hende forsvinde, og sådan er der så meget på Haiti. Det er et sted i den moderne mytologi omkring eksotiske steder, hvor folk forsvinder pludseligt.

O.M.: Men hun dukker op igen?

J.L.: Han eftersøger hende, og ingen vil give ham et svar. Det er altså sammen så evasive, så undvigende. Også det er meget karakteristisk for Haiti.

O.M.: Jamen, det kan vi jo ikke vide.

J.L.: Nå ja, men det er igen det med, hvormeget skal jeg forklare? Jeg kan godt se, at det kan virke abrupt, at hun forsvinder. Men det er nødvendigt for historien, at hun forsvinder. Og fortælleren i filmen, som har det samme problem med hovedpersonen, han er både udenfor og indenfor. Dels kigger han på tingene klinisk, analytisk, og dels går han ind i tingene for at forandre dem og blive en del af dem. Han vil have hende ud af historien. Og bagefter, da han har sendt hende ud, beklager han sig over, at han har gjort det, og vil have hende ind igen. Og så kommer hun ind igen, men for et meget kort glimt, må man sige.

O.M.: Du talte før om tableauopfattelsen i billeder og situationer. Når det kommer til menneskene i filmen, falder ordet marionetter mig ind. De er alle marionetagtige undtagen én...

J.L.: Det er rigtigt. De er i egentlig forstand bipersoner.

O.M.: Lidt som på et dukketeater, hvor de skubbes ind på scenen og hurtigt trækkes ud igen.

J.L.: Kvinden er den eneste, der kunne have en påvirkningskraft overfor journalisten. Hun fascinerer ham og kan muligvis redde ham. Hun har ansatsen til at blive en flerdimensional figur, men heller ikke hun når at blive det, inden hun forsvinder. Hun forbliver en fascination. Måske en drøm. Men samtidig bliver hun, idet hun erklærer ham sin kærlighed, mere end det; hun bliver selve virkeligheden, noget han kan tage fat i. Under hans mærkelige og tilfældige søgen efter hende, er der en scene, hvor han nøjagtigt forsøger at genkalde sig hende stemme, hvad hun præcist sagde til ham. Og den scene mener jeg, og det er måske en flot påstand, rummer hele filmens indhold. Og netop det har været min intention, at hver eneste scene i filmen skulle udsige selve filmens kerne, som er en mands kamp for at få hold på virkeligheden. En i grunden klassisk historie.

Det ene øjeblik er det i forhold til hans profession, avisen. I det andet øjeblik er det helt nede på det lokale plan. Han er pludselig inde hos en fotograf og vil fotograferes. Efter min mening er det en lille film i sig selv, scenen hos fotografen. En dybt smertelig scene. Jeg ved ikke hvordan han er kommet derind. Men jeg har det selv på samme måde. For nylig var jeg i Kina og gik ind og blev fotograferet af en lokal fotograf. Jeg synes, det er spændende at få den slags dokumenter. Men han går ind for at få lavet et billede, måske for at se, om han virkelig lever. Han vil have et billede af sin sjæl. Findes han? Og man ser, hvor opløst han er allerede i den scene.

O.M.: Der er også den meget fine kontrast mellem den muntre haitianske fotograf, som spørger ham, om det skal være smilende eller »serious«. Og så svarer han »serious«.

For at vende kort tilbage til kvinden. Så kan jeg stadig ikke

fatte, at du lader hende forsvinde. Hvis det var mig, der havde lavet filmen, ville jeg ikke have ladet hende forsvinde, men han skulle have ødelagt forholdet, sådan som han ødelægger alt omkring sig.

J.L.: Ja, men jeg kan ikke rigtig kommentere dit forslag til at lave historien anderledes.

O.M.: Jeg vil gerne have noget at vide om fortælleren og hans funktion i filmen?

Fortælleren som en flerdimensional skikkelse

J.L.: Fortællerens rolle i filmen er ikke en almindelig fortællers. Måske er han hovedpersonens alter ego. Jeg vil gerne have ham forstået som en flerdimensional skikkelse. Han vil prøve at forstå sit liv ved at fortælle en historie om sit liv. Sådan er min tanke med ham. I starten lyder det som en konventionel fortæller, dog er det mærkelige ved ham, at han foreslår flere begyndelser på historien. Han siger: Det kunne begynde på Haiti, og pludselig siger han, jamen det kunne også begynde i El Salvador. Meget tidligt fremgår det, at han kan manipulere med historien. Han har magt over den, indtil man måske kan sige, at den på et senere tidspunkt tager magten fra ham. Det mener jeg er et andet lag af min films historie. Jeg er klar over, at det kan virke irriterende, at en stemme udefra kan gribe ind i det, man ser – i den umiddelbare oplevelse.

O.M.: Det må da også være i modstrid med din angst for at yderliggøre for meget...

J.L.: Ja, ja, men fortælleren er en dramatisk udvikling i sig selv. Han går langsomt mere og mere ind i fortællingen. Han er en fræk person. Han blander sig i tingene. Vil ændre dem.

O.M.: Men hvorfor bliver han på et vist tidspunkt ét med udenrigskorrespondenten?

J.L.: Fordi han glemmer distancen. Den anden er hans alter ego.

O.M.: Så er det altså en film om skizofreni?

J.L.: Præcis, ja det er det. Til sidst siger han: Vil jeg overhovedet have en forklaring? Det har været en fremlægning, en slags undersøgelse af hans eget liv. Det forstår man, håber jeg.

O.M.: Og inspirationen til det hele er »Interferens« af Johs. V. Jensen... »Jeg nærer en sønderdelende proces i min hjerne. Min bevidsthed arbejder skærende« ... og så siger han: »Jeg ødelægger af drift«. Men gør han egentlig det? Jeg oplever ham som et menneske, hvis identitet er ved at forsvinde, og som sætter spørgsmålstejn ved sin virkelighedsopfattelse. Det er en krise, men er det at ødelægge af drift?

J.L.: Han ødelægger sin forankring i sin profession. Han destruerer bevidst sine fremtidsmuligheder.

O.M.: Man kan nok ikke kalde det en normal krise. Det er den en tand for voldsom til, men i sin grundsubstans ligner den vel noget, de fleste af os har været igennem eller tæt på, og jeg går ud fra, at når du laver denne film, og lige præcis den mand, så

er det, fordi du kender ham indefra og altså selv har oplevet noget lignende?

J.L.: Det er et eksistentielt problem, som jeg med lethed kan identificere mig med.

O.M.: Men Alex Hansen går et skridt videre, og hvis han ikke bliver en zombie, bliver han muligvis indlagt på statshospitalet i Port-au-Prince...

J.L.: Det må man sgu ikke håbe... Men det er en god historie, den med at han bliver zombie. Den må vi følge op!

O.M.: Det man kan spekulere over er, hvor alvorligt det, der sker med ham, er? Han gennemlever en krise, som også har det positive i sig, at han betvivler de givne ting, og altså også det journalistiske kliché-billede, den slags korrespondenter ofte sender hjem.

J.L.: Det må sgu ikke være en sygejournal. Man skal have sympati med hans kvaler. Hans problem med at beskrive virkeligheden. Han er ikke bare en svag mand. På grund af sit intellekt og sin følsomhed har han et problem. Man skal for eksempel gerne kunne føle med ham, når han oplever interviewet med ministeren som en farce, som noget uvirkeligt. Selvfølgelig bliver det accentueret af hans mentale krise, men man kan også se det som et sundhedstegn. Og hvis jeg skal sige noget om filmens slutning, så er det, at den er åben. I social forstand har han ødelagt sit liv, men samtidig er det også en genfødsel, og det antydes, at der kan ske, hvad som

helst. Han går ud i Haitis gader efter at have sendt sin sidste desperate og kontrollerede telex, som er et meget nøjagtigt signalement af hans sindstilstand med Johs. V. Jensens ord. Det er ikke en sindssyg mands meningsløse handling, men en uhyggelig præcis beskrivelse af hans mentale tilstand. Bagefter går han ud i gaderne, dansende, hører musikken, og jeg ved ikke, hvor han skal hen. Det må folk selv bestemme.

O.M.: Hvor konsekvent har du været i din søgen efter »sande« kulisser. Der er f.eks. scenen på bordellet. Er det et rigtigt bordel, og er luderne rigtige?

J.L.: Jeg vil gerne beskrive den arbejdsdag. Vi havde lavet en lang liste over locations til filmen, og den havde vi forelagt turistkontoret, og jeg vidste godt, at de er meget følsomme med, hvad de vil vise frem af landet. Men det er et spørgsmål om diplomati, men listen omfattede derfor både seværdige, turistagtige ting, men også mere obscure steder og miljøer. Det var en lang liste, som vi så kunne handle om. Det vigtigste var, at de forstod filmens idé, at Haiti skulle være en kulisse for en journalists nedtur. Men bordellet var en af de ting, de nødigst ville have, vi filmede, men de gik alligevel med til det under vores »handel med locations«. De ville så også vælge bordellet for mig, men jeg vidste, hvilket bordel jeg ville have. Copacabana, et af de mere obscure men samtidig charmerende på øen. Det ligger ned til havet, midt i kaos kan man sige. De ville gerne have vist os nogle pænere steder, men jeg ville have det sted på grund af atmosfæren. En betingelse vi måtte opfylde var, at luderne skulle tale spansk. Det måtte ikke hedde sig, at de var haitianere. Der fandtes ikke ludere fra

Scene fra »Udenrigskorrespondenten« med Henning Jensen





Scene fra »Udenrigskorrespondenten«

Haiti, sagde de. De kom allesammen fra Den dominikanske Republik. Det er iøvrigt ikke helt ved siden af, men at der ikke findes haitianske ludere, det er løgn. Men det var en aftale, jeg synes, det var fint at skrive under på. Altså regeringen var indforstået, og det var bordellets indehaver også, men så begyndte vanskeligheden. Den pige vi havde udset til at spille rollen som den luder, Henning Jensen først spiser med på verandaen, og senere går i seng med, meldte pludselig fra. Hun turde ikke. Hun var nervøs for, at filmen skulle blive vist hjemme i Den dominikanske Republik. Vi havde afsat en dag til de optagelser. Varmen gjorde ikke tingene bedre. Det var temmelig deprimerende. Vi kunne ikke finde den pige. Men så fandt Vibeke Windeløv en pige, som godt turde være med. Hun var meget sød. Jeg var oppe og kigge på hende. Hun var lige vågnet der ved middagstid efter en hård arbejdsnat. Igen passede virkeligheden ind i vores fiktion, selvom vi havde overvejet at hente en professionel skuespiller til rollen, som er ret svær. Men hun klarede det godt, mener jeg.

O.M.: Var det svært at sætte Henning og Hanne iscene i samarbejde med haitianske amatører?

J.L.: Samspillet med amatører er svært. Især Henning har jeg udsat for vanskelige opgaver, som at forholde sig til de ekstremt udadvendte og expressive haitianske personer – både intellektuelle som journalisten, og kunsthandleren Aubelin Jolicoeur, som er egocentrisk og veltalende. Han elskede at være med i filmen, og naturligvis sætter han en dansk skuespiller overfor et samspilsproblem. Derimod er en mand som

François Latour professionel. Det er meget lettere. De forstår hinanden både med hensyn til gestik og spillestil og lydhørhed overfor dialogen.

O.M.: For mig at se er »Udenrigskorrespondenten« den mest indadvendte og alvorlige film, du har lavet indtil nu, og det skyldes måske den anbringelse af kameraet nede i en person og ovenikøbet en dybt spaltet måske skizofren person. Filmen må, for at den skal have mening, opleves gennem journalistens sind. Det er det, jeg mener med, at kameraet er placeret inde i en person. I dine tidligere film har du faktisk gjort det modsatte. Filmet givne situationer, cykelløb, balletter. Kameraet har haft en mere »objektiv« registrerende placering. Du er kommet udefra til givne situationer.

J.L.: Jeg har været inde på, at det eksistentielle problem hovedpersonen har, og som er filmens historie, virkelighedens forsvindingspunkt, kan jeg i høj grad opleve selv. Jeg er jo selv en virkelighedsbeskriver og har haft de oplevelser. Jeg er selv journalist og kender problematikken indefra. Derfor har jeg haft lyst til at fortælle om denne her mand. Det strømførende i filmen bliver jo, at den der laver den, tilfører den noget af sig selv. At man låner sin fiktive hovedperson nogle personlige oplevelser, og at man selv kender denne sanselige forbrændingsproces...

O.M.: Og det er altså alt andet end tilfældigt. Du som ynder tilfældighedernes udfordring og spilleregler har naturligvis ikke tilfældigt valgt at lave en film om netop den mand, den journalist...

J.L.: Nej, det er klart. Men nu er det jo en kompleks film. Fortælleren er jo også en metafor for, at jeg prøver at få fat på livet ved at beskrive det, og selve beskrivelsen bliver så liden-skabelig, at den næsten forbrænder virkeligheden, ikke? Kan man sige det på den måde? Men det er jo samtidig en disciplin. Det er jo ikke noget, jeg vil romantisere eller gøre til et patetisk statement. Langtfra. Men du beder mig udtrykke mig om det. Det er jo et spørgsmål om disciplin om at kontrol- lere dette dybt betændte forhold til, hvordan virkeligheden hænger sammen.

O.M.: Jeg tror, at du denne gang – måske ubevidst – har forholdt dig langt mere etisk til dit emne end du tidligere har gjort det. Før var du, forenklet sagt, æstetiker par excellence og distant til stoffet. Denne gang er det dig selv, du taler om og i en etisk konflikt. Formsproget er det samme, det har du ikke forandret. Men der er sket et skred. Du lægger tyngdepunktet

et andet sted...

J.L.: Det tror jeg, du har ret i. Men det må jeg betragte som et udsagn fra dig. Det er jeg ikke ked af. Men jeg vil samtidig sige, at min egen holdning til stoffet er ikke moralsk. Det er et moralsk dilemma, der er tale om, men jeg har ingen konklusion på det eller en moralsk forklaring på det. Jeg er klar over, at det, der er energien i det, er den etiske konflikt. Men det forbliver nok en konflikt, og det kan kun gennemleves ved at bruge sanserne voldsomt. Mit forhold til stoffet er via sanserne, mindre via ratio eller logiske forklaringer. Det er et stof, jeg prøver at forløse via mine sanser, med djævlens eget apparat.

O.M.: Og så er vi tilbage hos lyrikeren igen?

J.L.: Ja!

NYE PROJEKTER – 1/JØRGEN LETH

KÆRLIGHEDSKATALOGET

En antropolog betragter menneskenes liv, fordi det er hans profession. Måske tilmed en passion. Denne antropolog interesserer sig specielt for kærligheden. Den er hans emne. Han vil finde ud af, hvad kærligheden er. I hvilke former den forekommer. På hvilke måder den udtrykker sig. Hvad den kan, og hvad den ikke kan. Hvordan den ser ud, og hvad der er bag ved dens udseende. Han vil putte kærlighed ned i kasser, dividere og multiplicere. Påvise sammenhænge og mønstre. Han betragter kærligheden som en spændende opgave, fordi den er så stor og tilsyneladende udflydende, og fordi den fylder så meget i menneskenes liv.

Det er hans plan at begive sig ud i verden og opsøge autentiske eksotiske eksempler på kærlighed, indsamle et materiale. Hvordan ser kærligheden ud på New Guinea, i Paraguay, i Mali, i Napoli?

Derefter vil han tage dette materiale med hjem for at bearbejde det og arrangere forsøg med det i sit laboratorium. Han vender og drejer den indsamlede kærlighed for at finde frem til nogle anvendelige sandheder om den. Han bruger professionelle menneskefremstillere i sine forsøg på at gennemgå kærlighedens forskellige former. Han sammenligner. Han gentager. Han lader livet udfolde sig som et eksperiment. Han betragter kærligheden under lup. Han kigger, og han kigger. Han fortaber sig i iagttagelse. Han bliver en passioneret voyeur, uadskillelig fra sit objekt.

Denne antropolog kan ikke fastholde sin objektivitet. Han tiltrækkes af sit emnes virkelighed. Kærligheden udskiller så megen varme, selv under eksperimentelle forhold, at den videnskabelige distance smelter. Systematikken og metodikken brænder sammen. Videnskabsmanden engagerer sig mod sin vilje. Han er et menneske, han kan ikke lade være med at blande sig i livet. Han vil ikke have, at det går forbi ham.

Ideen er, at selve filmen er antropologens arbejde, som efterhånden udvikler sig uventet, måske dramatisk. Han laver billeder af kærligheden. Kameraet er hans værktøj. Visuel systematisering er hans metode. Billederne skal være et katalog over kærligheden. En udtømmende, velorganiseret be-

skrivelse.

Kameraets opgave er at registrere. Antropologens: at reflektere. Men den arbejdsdeling kan ikke opretholdes. Kameraet bliver ukontrollabelt for ham. Det vil ikke, som han vil. Det tiltrækkes af objektet, suges ind i kærlighedens magnetiske felt. Billederne begynder at køre frit. Og han trækkes med. Reflektionen glider umærkeligt over i fascination. Han smelter sammen med sit redskab. Han giver slip på sit overblik. Hans førergreb på virkeligheden forvandles til sansende berøring, spørgende kærtegn. Pludselig ser han så meget, oplever så stærkt, at han ikke kan bearbejde sine oplevelser og indtryk i samme takt. Han oplever. Han lever med. Han splittes mellem trangen til orden og den ubegribelige lyst til at blive eet med sit stof. Han ser, hvad det er at elske, og han mærker en storm inden i sig. Han vil selv elske, selv elskes.

Jeg forestiller mig flere slags billeder, samlet i en stram collage. Først de dokumentariske optagelser fra mere eller mindre eksotiske lokaliteter, hvor man fandt nogle eksempler på kærligheden. Med »dokumentariske« mener jeg ikke reportageagtige scener, men arrangerede billeder af situationer, som er fundet ved research.

Dernæst i iscenesatte optagelser med skuespillere, som fremstiller den indsamlede mængde kærlighed i forenklet, repræsentativ udgave. Jeg ser for mig en stiliserende anvendelse af overtoninger, der skal vise den elskede persons udskiftelige fødder, hænder, ansigt, etc., en glidende visuel magi, som dyrker detaljer, på sporet af kærlighedens hemmelige sprog.

Jeg ser for mig mærkelige tableauer i hårdt projektørlys om natten, i skov, på mark, på gade, med uformelige fremmede objekter som baggrund.

Jeg ser intime situationer, som forstyrres af mystiske kræfter udenfor billedet. Lyde, bevægelse, lys som trækker sig på.

Jeg ser en hånd, som skriver hen over virkeligheden. Den prøver at skrive kærligheden ind i et system. Men hånden kan