

SØREN BIRKVAD

VERDEN er LETH



Det måske mest ejendommelige og kontroversielle ved Jørgen Leth som samtidig dansk filmkunstner er, at han – for at sige som Ebbe Rodes berømte sognerådsformand – ikke har en »polætaek«. Han har derimod, som Morten Piil er inde på i en boganmeldelse af Leths samling af film-ideer og -skitser, »Filmmaskinen« – en *poetik*: »Han er en af de meget få danske instruktører, der formår at slå en bro mellem en filosofisk-æstetisk idé og en konkret realisering af denne idé« (1).

I modsætning til sine kolleger er Leth således erklæret ansvarslos og socialt ubekymret i forhold til verden omkring sig, men han gør sig stor umage med at skabe filosofisk disciplinerede og kunstnerisk virksomme udtryk for sin amoral. Den kendte blanding af intellektuel formbevidsthed, elementær nysgerrighed og sansepurring kan på trods eller måske snarere på grund af sin angivelige værdinihilisme gøre tilskueren til hans bedste film sært udsat og meget vågen, fordi de altid holder mere end de lover. Hvad enten han med avantgardistisk ordenssans splitter verden ad (som i tressernes flipfilm), organiserer sin egen pertentlige pseudo-orden (som i »Livet i Danmark« og »Det gode og det onde«) eller raser ud i heroiske ritualer (som i cykelfilmene), kan han gennem formens velkalkulerede, indre modsætninger finde på at lave numre med vores æstetiske forventninger og etiske forudfattedhed. Det er som med det sært studie-indkapslede, dvælende billede af en rødmosset bondemand i »Livet i Danmark«: efter en stund holder manden op med bare at være »bondsk« og »rødmosset« og bliver for øjnene af os til *noget for sig selv, noget andet*, eller måske til det rene *ikke noget*.

TEORETIKER OG PRAKTIKER, NIHILIST OG SPORTSFREAK, FILMINSTRUKTØR OG LYRIKER

Denne artikel vil tage Piil på ordet. Analytisk vil den koncentrere sig om en mere upåagtet del af Leths filmproduktion, de eksperimentelle kortfilm, men kritisk vil den i lyset heraf diskutere de filosofisk-ideologiske forudsætninger for HELE hans kunstneriske indsats. I Leths tilfælde er det nemlig ingen tilfældighed, at han både er teoretiker og praktiker, nihilist og sportsfreak, filminstruktør og lyriker. »Jeg tror ikke på sammenklippede virkelighedshistorier (1). Jeg er lyriker også som filmand, jeg oplever verden i fragmenter, som øjeblikke, som sansepurring« har han for eksempel udtalt om sidstnævnte sammenhæng (2). Derfor gemmer der sig bag kritikerklischeer som »Ener« og »Sjælden fugl« ikke blot en filminstruktør med pudsigt personlige midler, men noget mere: en gammeldags, kunstnerisk egotripper med én, samlet vision af verden.

Set i et filmhistorisk perspektiv består det prekære i Leths eksperimentelle film således i deres opgør med kunststartens traditionelle rolle som et kollektivt – og derfor stærkt kodificeret – perceptionsforum. Hinsides den konventionelle films funktionalisme, skabt i en niche i 60'erne og 70'ernes filmmiljø via egne midler og offentlige institutioner som Filmfonden, Kortfilmrådet og Statens Filmcentral indskrifter filmene sig i en individualistisk, kunstnerisk tradition, som filmen længe i høj grad – qua sin kommercielle »vulgaritet« – stod udenfor. Film af Griffith eller Ford er lavet, så i princippet hvemsomhelst i vor kulturkreds kan kapere deres pointer, men først med auteurbølgen i 50'erne og 60'ernes Europa slår det finlit-

terære perceptionsprincip for alvor igennem i filmkunsten: hver *sin* oplevelse, *sin* tolkning af det sete. Fra da af skilles vandene flot sagt mellem film, der runder af med en happy end og dem, der slutter »åbent« mellem mediets håndværkere og dem der opfylder de modernistiske krav om personlig originalitet og æstetisk kompromisløshed: *les auteurs*.

Leths film er et mønstereksempel på denne udvikling, idet kløften mellem den »fine« litteratur og filmen i dette tilfælde synes definitivt overvundet gennem den kunstneriske parallelvirksomhed. Film og digte fremstår sammen som en ægte auteurs værk. Ikke blot i kraft af det stilistiske fællespræg og den tematiske konsekvens (individuelle karakteristika, der med det borgerlige samfunds »uafhængige« kunstnertype tages for givet inden for næsten alle andre kunstarter end filmen). Først og fremmest hævder det originalt »kunstneriske« sig nemlig hos Leth som et *symptomatisk* forhold mellem form og indhold – i digte og film og imellem dem (jævnfør det ovenfor anførte citat). På denne måde bekræfter Leth en af auteur- (og ny-) kritikens kardinalpunkter: den kunstneriske form er i sig selv betydningsbærende, eksemplificerende, ikke blot henvisende. Dén pointe er god nok og skal ikke slås i hartkorn med de goldt formalistiske eller personlighedssnobede varianter af auteurkritikken. Det betaler sig således at underkaste en film som »Livet i Danmark« en grundig, analytisk drøftelse. Her står vi nemlig tilsyneladende over for den »rene« form, en æstetisk uhyre bevidst film, der med sit drillagtige spil på »normale« fiktionsregler og semantiske vane-forestillinger alligevel kommer til at filosofere over det »indhold«, den »mening«, der sættes på spil.

Netop denne interesse hos auteurkritikken for forbindelseslinjerne mellem form og indhold kan afmontere en af de mere vulgære generaliseringer i kritikken af den: dén med auteurkritikeren der overser verden uden for Kunsten. Guderne skal vide, at indvendingen kan være på sin plads, men ofte gøres snot til skæg og omvendt i den humanistisk-fagpolitiske debat. Visse ideologiske grundtræk kan hævde sig i såvel »kunsten« som i underholdningsindustriens samlebandsprodukter, Chaplin og Alice O'Fredericks kan sine steder mene det samme om Den Gode Kvinde, men den slags (vigtige) focuseringer kan ikke være afgørende for auteurkritikken. En tidssvarende sådan helliggør ikke Kunstneren, men ser ham an. Fordi han ikke er hvemsomhelst. Fordi han derimod – qua sin kunstnerrolle og sit talent – er *det repræsentative menneske*. Ufuldkomment, oftest ugenomsnitligt, fuld af fikse ideer og ømme punkter, historisk visionær og snævertsynet, men altså i modsætning til O'Fredericks & Co.: personlig. Fordi kunstneren – som en af de få tiloversblevne i et konformt samfund – endnu tør (og kan) hævde sin individuelle forståelse af verden, bliver vurderingen af betingelser og konsekvenser en anden, end hvis vi havde at gøre med en Far til Fire-film.

Set på denne led er heller ikke den kunstnerisk meget selvbevidste Jørgen Leth hævet over den angivelige virkelighed, men en af dem der kan give et spændende anderledes bud på den. Hen er i bund og grund eksperimentator og provokatør, men samtidig dybt forankret i sin tid og dens traditioner. Som barn af tressernes kunstneriske identitets- og fremmedgørelsesproblematik, som såkaldt systemdigter, er han knyttet til en 100-årig europæisk tradition, der kulminerer med modernismen, men som har rødder tilbage til symbolisme og romantik. Hertil kommer forbindelseslinjerne til samtidens eksperimental(film)miljøer: popkunst og undergrundsfilm à la Godard eller Warhol. I sidstnævnte forbindelse kan inspirationskilderne efter min mening give sig filmisk udslag i lovlig abstrakt »oprør« og intellektuel antiintellektualisme, men i al deres ekstremisme udgør disse mere flippede film en vigtig

nøgle til forståelsen af Leths verden. På samme måde inddrages hans digte i det omfang de kan belyse visse overordnede perspektiver – og ikke fordi de efter mit skøn er så spændende

Faren for at mase materialet ind i en teoretisk pasform er altid til stede i en undersøgelse af denne art. På den anden side hersker der altså ingen forlods modsigelse mellem stof og sondering: analyse er begrebsliggørelse, en opsplitning af tingene for at kunne forstå dem i sammenhæng. I Leths tilfælde er *fusion* således et kodeord. Først ved teoretisk at tage ham for pålydende kan resultatet af hans høje, ofte modsætningsfyldte, kunstneriske refleksionsniveau tages vurderende i øjesyn. På denne måde samler brikkerne sig til et mønster. Punteren og Provoen, den ene nihilistiske egoflipper tager den anden i hånden. Den tidligere Politiken-journalist bliver korrespondent for fragmenter, øjeblikke, pirrende sanser og almindeligt hærværk. Den sammenklippede virkeligheds-historie bliver til digt som bliver til film.

FILMDIGTE OG DIGTFILM ELLER REJSEN TIL JORDENS YDRE

»Også i dag oplevede jeg noget, som jeg håber jeg vil kunne forstå om nogle dage«, sagde pludselig Claus Nissen henvendt til kameraet i slutningen af »Det perfekte menneske«, Leths gennembrudsfilm fra 1967. Den enlige replik forekommer os som publikum underlig umotiveret, for indtil da har vi i filmens særlige, syntetiske skinverden fået demonstreret hans suveræne måde at snøre skobånd og spænde livrem på, men ikke meget andet. Den næsten ordret samme replik dukker op i digtet »Ekspeditionen« fra samlingen »Sportsdigte«, Leths tilsvarende gennembrud som lyriker samme år, hvor et lignende ordsmenneske, en dagbogsskrivende videnskabsmand og opdagelsesrejsende, brænder inde med sin egen befippelse. Han tilføjer: »... alle mine beregninger stemmer på en prik, men samtidig griber en underlig frygt mig, jeg ved ikke for hvad«.

Man aner hvad der fejler de to. Det som truer deres perfekte verdener med opløsning har nemlig ikke blot at gøre med en tilfældig følelse af flimmer og uvished, men noget så udslagsgivende som Tomheden, Den Eksistentielle Meningsløshed, der har optaget den vestlige kulturelites modernister siden Friedrich Nietzsche erklærede VorHerre for død i slutningen af det forrige århundrede. Og dog er de store forbogstaver måske misanbragte i Leths specielle sammenhæng. Han har nemlig oprindelig tilknytning til det særlige, litterære knopskydningsfænomen, der hjemme i midten af tresserne under rubrikker som konkretisme, attituderelativisme og modernismens tredje fase lod sig opsummere under betegnelsen *systemdigtning*, og som blæste på enhver form for autoriseret rangordning af sproget, herunder bogstaverne (3).

Det var Hans-Jørgen Nielsen, der også dengang overfløj det danske luftrum som lynhurtig tidsånd, der fra Sverige hentedegrebet attituderelativisme til byen. Herefter betragtede »man« de lidt ældre modernisters mere eller mindre »ubevidste«, tragisk frugtesløse længsel efter en præeksisterende, universel Orden som det ondes rod. Ikke rodet som sådan. Virkeligheden er bare et sæt byggeklodser, sagde man, et spil. Og jeg'et er intet *i sig selv*, men hvad man selv vælger at gøre det til. En række sideordnede, sociale roller eller attituder, der fleksibelt afpasser sig den enkelte situation. Uden en »dybere« mening behøvede kunsten derfor ikke længere knyt-

te forbindelsen til »det dybe« gennem metaforik eller anden form for åndelig bugtalervirksomhed. Det tomme rum, der havde fået lidt ældre modernister til at fremstille tilværelsen som en tragisk venten på Ingenting, var efter det nye program noget man gik løs på i avantgardistisk nybyggerånd. Illusionsløst, men fuld af uforknytt legelyst. Vel mødt hr. Godot!

I denne forbindelse anså modernismens tredje fase navnlig de nye, autonome digt- og filmformer som potentielle medier for rene sprogverdener, tømt for normale, semantiske funktioner, symbolske budskaber og episk personlighedstro. Inden for såkaldt skrifttematiserende digte og med entusiastiske lån fra den nye, afindividualiserende massekultur kunne »filmdigtere« som Nielsen, Per Kirkeby, Vagn Lundbye med flere skabe deres helt egne fragmentariske, sanselige og amoralske systemer.

Jørgen Leth havde på dette tidspunkt allerede givet sig til kende, som hvad han selv har kaldt for lyrisk »efterplaprer« af den »gamle«, tragisk højtidstemte modernisme (jævnfør debut-digtsamlingen »Gult lys«, 1962, og efterfølgeren »Kanal«, 1964). I slutningen af tresserne vedkendte han sig imidlertid den ny, erklærede salighed ved tomheden for alt andet end ting i en stærkt profileret, personlig form. Det lyriske jeg, der i tidlige samlinger havde vundet sig under den eksistentielle krises metaforiske forpligtelser, fremstod i systemdigtene så uansvarligt som et kameraoptisk princip og lig med det rene, attituderelativistiske hokus-pokus. »Åbne og lukke, blive til og forsvinde«, som det lyder i digtet »Optik« i »Filmmaskinen« (1979). Jeg'et er her i kraft af sit sprog mere almægtigt end selv den mest gudsbeslægtede, romantiske poet, thi på baggrund af ingenting kan som bekendt alle ting ske.

En sådan rodløs super-eksistens støder vi på i digtet »Jeg vælger et punkt« fra Leths første »rigtige« systemdigtsamling »Lykken i Ingenmandsland« (1967), der på trods af sin programatiske anti-metaforik dyrker DEN BLÅ FARVE som billede på illusion og meningsløshed. Her har jeg'et valgt sig en totalt isoleret skyttegravsposition, et tilfældigt knudepunkt, hvorfra tomheden kan relativiseres / iscenesættes:

*Jeg trykker på knappen til den blå farve
og den glider langsomt ud i landskabet.
Derefter gir jeg mine helikoptere ordre til
at strø guld og sølv ud over det hele*

Attituden eller *stilen*, som den træder frem i dette digt, er systemdigteren Leths måde at forholde sig til verden på. I dobbelt forstand: flot. Han dyrker en æstetisk mening med det etisk meningsløse, der inden for netop digte og films åbne og frie former skaber rum *ud i det blå* for nu'ets punktoplevelse, fysisk bevægelse, pirrende sanselig overflade, hvadsomhelst, der ånder af midlertidigt liv. Han bekender sig til skallen, verdens ydre. Enhver tale om »kerne« tages der i disse tidlige digtsamlinger polemisk afstand fra. Der er derfor en egen konsekvens i hans og åndfællers fanatiske omsorg for æstetisk system og metode. Den bliver sit eget formål. Et udtryk for en paradoksalt ordenssans, et særegent, nihilistisk gå-på-mod, som Leth selv har opsummeret i »Filmmaskinen«: »Jeg er på bar bund, blank. Det er det jeg vil gøre interessant og underholdende« (4).

Den særlige kobling af film og lyrik opstod for Leths vedkommende i et kulturelt Københavnermiljø, der i kølvandet på 68-oprøret dyrkede tidens almindelige medie-optimisme omkring det omni-kulturelle tidsskrift »ta« (som han redigerede sammen med blandt andre Hans-Jørgen Nielsen), Den eksperimentelle Kunsthøjskole og eksperimentalfilm-gruppen »ABCinema«. I sidstnævnte sammenhæng etablerede eller videreudviklede han samarbejdet med folk som fotografen

Ole John og den nævnte maler, lyriker og filminstruktør Per Kirkeby. For mange af disse »filmiske« blandsk kunstnere tog verden sig – med Leths ord – »bedst ud i glimt«. Allerede Klaus Rifbjerg havde i sine konfrontationsdigte sidestillet sansningen med noget så punktuelt som fotografering, men efter deres ophavsmænds mening udgjorde de nye, ofte kollektivt producerede fusionsformer *pure dynamite* for myten om den himmelstræbende Kunstner og hans åndfuldt sorterede virkelighed.

Leths digtsamlinger rummer i denne forbindelse ikke blot metodebeskrivende metadigte om dét at digte og filme og drejebogsagtige noter til film som »Ofelias blomster« (1968), »Livet i Danmark« (1971) og »Det gode og det onde« (1975). Alene bogtitlerne antyder et indre slægtskab. »Glatte hårdtpumpede puder« (1969) udgør som tematisk betydningsbærende overskrift en hilsen til den åndsbeslægtede *pop art* – og filmkunstner Andy Warhol og hans store, svævende plasticpuder, ligesom den dobbelttydige undertitel – »15 indstillinger« – til samlingen »Eventyret om den sædvanlige udsigt« (1971) udtrykker attituderelativismens og filmmediets pluralisering af »sandheden« i en sum. Hertil kommer titler som »Det går forbi mig« (1975) og »Filmmaskinen«, der tematiserer fremmedgørelsen og kunstigheden hos et jeg, der med de nye, elektroniske massemedier som eksternt nervesystem udgør en grotesk variant af Digtergeniet Som Medium. I digtet »Der er ikke andet...« fra »Det går forbi mig« finder jeget sig således anbragt

*Midt i stilheden alene
for at lade livet fra fjernsynet flyde
gennem min hjerne og ud i tomheden
på dette stykke papir.*

Denne opfattelse af virkeligheden som helt igennem – som set gennem en TV-skærm eller et filmkamera – artificielt blev i systemdigtningens korte ungdom ofte polemisk udformet som et frejdigt svar på den klassiske modernismes traurige splittelse mellem jeget og »tingene« (henholdsvis Ånden og Materien i romantikken!). Man ville med mediefilosoffen Marshall MacLuhan i hånden ikke anerkende den traditionelle sondring mellem en virkelighed af »primær«, naturlig art og en virkelighed af »sekundær«, artificiel art. I følge MacLuhan havde massemedierne forskudt oplevelsesformen fra bogstaver til billeder, fra den hierarkisk sammenhængende historie til den simultane verden af billeder, der støder sammen med billeder. Mennesker var begyndt at »tænke« som massemedierne, lød det, hvorved det urgamle skel mellem natur og kunst var blevet ophævet.

At virkelighedsproblemet af MacLuhans disciple, de professionelle kunstnere, alene blev opfattet som et spørgsmål om sprog, om kommunikation medie og menneske imellem (fordi sproget jo blandt andet afgør, hvad der er »virkeligt« og ikke) kan således i dag siges at svare til det gamle eventyrs tiltro til SESAM. For Leths vedkommende figurerer den særlige formular – »Mediet er budskabet« – imidlertid oftest helt umissionerende i form af jegets lystbetonede kameraidentifikation. I digte som »Her er en kvinde« og »Der er hun« fra »Lykken i Ingenmandsland« halser en voyeuristisk kameraånd rundt på evig udkig, idet den som en skamløst nysgerrig udgave af den »etnografiske« fortællerinstans i »Livet i Danmark« og »Det gode og det onde« gør nærbilledophold ved lækre pigeben, skygger deres tilfældige indehavere i lange, glidende bevægelser og indsamler interviewoplysninger, hvis banalitet står i et omvendt proportionalt forhold til deres momentane surrealisme. »Jeg venter på en mand fra det

forrige digt«, udtaler for eksempel pigen med benene i de her omtalte digte.

Sidstnævnte udsagns demonstrative skær af metadigt udgør sammen med digtenes principielt ansvarsløse holdning dét autonomiaspekt, der frem for alt, tematisk og formelt, binder Leths digte og film sammen og får dem til at fremstå som noget nær film-digte og digt-film. Inden for Leths kunstneriske virksomhed genfinder man i eksperimental-formernes lukkede univers de samme på én gang nysgerrigt udforskende og sanseligt overfladiske punktnoteringer af det konkrete synlige, artificielle og lækre. Her er det forbindende element således – for nu at holde os til definitionerne – ikke *fortællingens* totale, tolkende virkelighedsillusion, men det *lyriske* tonefalds, rytmens og den tæt vævede strukturs suggerende egenskaber.

Som en konsekvens af dette narcissistisk selvberoende medieunivers, der er Leths særlige motivkreds, nærer hans digteriske jeg ofte en tilsyneladende blind tillid til hvad det opfatter som filmmediets omnipotens. I rollen som den (ordens)gale, undersøgende instruktør, som vi kender den fra fortællerholdningen i film a la »Livet i Danmark«, hylder jeget den gamle myte om filmen som *det* virkelighedsreproducerende eller -afbildende medium, der med maksimal, empirisk loyalitet og teknologisk eksakthed gør verden håndgribelig. »Ved hjælp af en travelling måle afstanden / fra første ord til sidste ord«, som det hedder i »Forbrydelse« fra »det går forbi mig«. Klog af skade må imidlertid selv den fotografiske virkelighedsrobrer træffe sine forholdsregler:

*Mine fotografer har indtaget deres pladser,
hver meter af sceneriet er dækket ind, (...)
velkendt er (...) Danmarks tilbøjelighed
til at smutte væk mellem »træerne«
Lige som man troed at ha det i focus (5).*

Som ironien i visse af de her anførte citater lader antyde, måtte Leth, som naturligt er, efterhånden fjerne sig fra attituderelativismen i dens mest fortænkte og anstrengt sorgløse form. Udviklingen i digtsamlingerne kan således afmåles i deres tiltagende splittelse mellem Leths fascinerede og bevidst forbrugeristiske tagen tilværelsen for GODE VARER og momentane udbrud af gammel-modernistisk spleen, opbrugthed og mere eller mindre selvparodisk, eksistentiel fortørnelse.

På dette niveau kan Leths digte og film (som vel overhovedet den betydelige del af systemdigtningen) siges at handle om Orden og Uro. En somme tider vaklende balance mellem hvad Torben Brostrøm har kaldt en »undrende, nydelsesfuld forfinelse og nervøsitet for den indbyggede meningsløshed« 6). I Leths pseudo-etnografiske film (og digte) er det livet omkring de endimensionale, marionetagtige figurer, Danmarks Danskere, De Gode og De Onde eller *de perfekte mennesker*, der viser sig at være andet og mere, end dét det giver sig ud for. Dukkeføreren i filmene, deres mere eller mindre eksplicitte fortæller behersker tilsyneladende enevældigt kortlægningen af de nærmeste omstændigheder i marionetternes liv, deres ting, kroppe og ritualer, såvel som repræsentative funktioner i deres arbejds-, institutions- og følelsesliv. Alligevel truer de mange, uberegnelige nuancer i det affotografere med at løbe ham kontrollen af hænde.

»Den almindelige myte om udenrigskorrespondenten handler om tvivlen og anfægtelserne. Der hænger en forbandelse i at have til opgave at beskrive virkeligheden«, har Leth udtalt i et interview om sin nye film »Udenrigskorrespondenten« 7). Hermed er vi tilbage ved den ængstelige opdagelses-

rejsende i »Sportsdigte«. Flertydigheden lurer. Det er denne fare, der truer vor mand på hans ekspedition til jordens ydre.

DE PRIMITIVE FILM ELLER FORM I STUMPER OG STYKKER

Som det vil være antydnet, kan Leths ikke alt for sprogligt udflippede digte siges at rumme de filosofiske mellemregninger for hans films »sceniske« fremstillinger. For nu i trods at være lidt snusfornuftig: et abstrakt begreb som »tomheden« lader sig bedre filosofisk præcisere gennem verbalsprogets stramme kodificering end gennem nok så mange billeder af øde horisonter, sønderskudte banegårde eller det bare ingenting. Leth-filmene rummer således i endnu højere grad end digtene deres ophavsmands *praktiske* attituder eller kommentarer til sprogligt definerede og lyrisk diskuterede begreber som »Den Sproglige Meddelelse«, »Fortællingen«, »Den Dokumentariske Sandhed«, for slet ikke at tale om »Livets Mening«. Således kan hans film inddeles i tre grupper, der forholder sig henholdsvis rebelsk, bevidst konformistisk og ironisk dobbeltbundet til ovennævnte institutioner: de »primitivistiske« flipfilm (»Ofelias blomster« for eksempel), de filmiske cykeleposer og dokumentariske (portræt)film (»En

forårsdag i Helvede« og »Peter Martins – en danser« for eksempel) og de pseudo-etnografiske eksperimentalfilm (»Livet i Danmark« for eksempel).

Når Leth tilsyneladende ubesværet råder over en så uensartet filmproduktion skyldes det muligvis hans berørte, eksistentielt skødesløse, men stil- eller attitudebevidste holdning til sit stof. Udnyttelsen af virkelighedens og (film)sprogets elasticitet, dets lige-gyldighed, kan såvel resultere i den rene semantiske hierarkiopløsning (som i førstnævnte filmkategori) som i den tilsyneladende konservative hyldelse til (film)sproglig konvention og episk orden (som i cykelfilmene). Fælles for alt hvad han laver er en konstruktion af virkeligheden som set *udefra*. Som et system af *tegn*, frigjort fra »normal« betydning eller indskrevet i »objektive« mytologier, genrer og konventioner. I denne forbindelse fremstår det episke sprog – som eksponent for en klassisk, borgerlig dannelsesstradition – som hovedfjenden, idet det kanoniserer en forståelse af verden som noget, der på forhånd hænger dynamisk sammen og bæres af det enestående, mere eller mindre eksistentielt indsigtsfulde Individ.

Den anti-episke attitude, der per definition binder eksperimentalfilm og digte sammen i Leths kunstneriske produktion, kommer mest radikalt til udtryk i tressernes primitivistiske flipfilm. Her genfinder man systemdigtingens særlige under- og overbetoning af de (film)sproglige koder. Som følge af den ontologiske verdensordens sammenbrud var også sproget brudt sammen, lød det, men ved at frigøre det fra sine udlevede, symbolske funktioner og den forhåndenværende,



En scene fra »Ofelias blomster«

hierarkiske virkelighed, ville man få det til at gøre opdagelser for en. Teknikken er blevet kaldt *hallucinatorik* af Hans-Jørgen Nielsen og i Leths tidlige mediesammenhæng har det givet sig udslag i digte og film, der i sandhed – med Nielsens udtryk – dyrker verden »horisonten rundt«. Film som »Se frem til en tryk tid« (1965), »Nær himlen, nær jorden« (1968), »Motion picture« (1970) og »Ofelias blomster« (1968, alle fire lavet sammen med fotografen Ole John, sidstnævnte film tillige med Per Kirkeby), fremstiller virkeligheden som et vældigt felt for forudsætningsløs registrering, undersøgelse eller rastløs lediggang, der i bedste fald rummer sin egen abstrakte billedmagi.

De filmiske attentatforsøg på alt hvad man i almindelighed har accepteret som »teknisk professionalisme«, »handling« og »smag« samlede sig som nævnt omkring den mest markante, filmpolitiske alternativgruppe »ABCinema«. Den blev stiftet i en tid før burgerbiffen, maj 1968, af Leth, Ole John og Erik Thygesen 8). Med sin tidstypisk anti-autoritære og anti-individualistiske holdning hyldede gruppen den kollektive personligheds princip og stod her som på så mange andre måder i gæld til samtidens, amerikanske film-*underground*. I Leths tilfælde udgjorde det amerikanske mediemiljø – og i denne sammenhæng specielt Andy Warhol – ikke blot en inspirationskilde for hans primitive produktionsstil (billig, let håndterlig 16 mm-teknik), men i nok så høj grad for den tematiserede *primitivisme*.

Siden slutningen af halvtredserne havde amerikansk avantgarde-film systematisk gjort op med den traditionelle fiktionsautoritet – blandt andet inden for rammerne af såkaldte »cine poems« og andre forsøg på at skabe filmiske ækvivalenser til poesi. På initiativ af de nye underground-instruktører antog imidlertid opløsningen af fortællestrukturer karakter af hvad Leth for sit vedkommende har kaldt en »æstetisk nedtælling« til den filmiske illusions råmateriale, dens primitive strukturer. De amerikanske film udgør således tålmodige afprøvninger af tekniske og narratologiske grundelementer og affødte nærliggende titler som Michael Snows »Back and Forth« (1969, om zoomet) eller Andy Warhols »Sleep« (1963), hvis formelle hyldet til tidens og stedets enhed – filmen rummer som bekendt én seks timer lang indstilling af en mandspersons duefromme slummer – nok kan befordre én på øjet.

Formalisme-flippet repræsenterede (med aner tilbage til 1920'ernes franske *cinéma pur*-bevægelse) en foreløbig kullimation i kunst-æstetisering. For en undrende, vestlig verden fremstod fænomenet i de ligeglade tressere som The Warhol Way, en stil eller attitude, der som udtryk valgte sig et særligt æstetisk fravær, Andy W.-vareemblemetets kolde fascinationskraft, på bekostning af det traditionelle, kunstneriske skriftemål. »The Factory«, som Warhols ide- og team-laboratorium meget sigende blev kaldt, udgør således som tegn i tiden en konkret påvirkningsfaktor for Leths flippede tresserfilm og deres kollektivistiske stillen sig til rådighed for på én gang løbske og pernitivtægryne filmmaskiner. Det er nemlig ikke den sædvanlige konventionbundne filmbevidsthed, der styrer opmærksomheden og giver den form i disse film, men dens hallucinatoriske stumper og stykker. Tilsyneladende improviserede, momentant over- og underbelyste og med et håndholdt kamera, der somme tider tumler rundt som en ballon, man slipper luften ud af, er filmene både formalistiske og bevidst dilettantiske visitationer af billedets eksponering, vinkel, farve og afstand til det filmede objekt samt af sidstnævntes og kameraets bevægelse og forhold til lyd og klippe-rytme.

Det stilistiske knudepunkt for disse forsøg er den Warholagtige, æstetiske reservation, kameraets indifferens eller

tyranni. Når det blændes op for »Se frem til en tryk tid« ses en albu i rykvis bevægelse i billedkantens ene side. Efterhånden som bevægelserne bliver ivrigere viser albu en sig at tilhøre en kittelklædt person, dernæst en mand, dernæst en barber i arbejde, men kameraet gør sig på intet tidspunkt ulejlighed med at forestille os. På samme måde spæner tennisspilleren Torben Ulrich ketchersvingende ind og ud af det samme, statisk rolige billedfelt i »Motion Picture«. I sidstnævnte film kan kameraet godt gå til en anden yderlighed og gemytligt rykke i takt til lydsidens soul-saxofon og Torben Ulrichs hjemmelavede ketcher-dans, men på et eller andet tidspunkt holder musikken og kameraet pludselig op med at swinge, og så står han dér, Ulrich, prustende og stønnende, efter at have gjort sig umage!

Hvad enten Leth bogfører en barbering i alle dens faser eller en tennisspillers bevægelser forfra, bagfra og fra siderne er det ikke personligheden i borgerlig, psykologisk forstand, der interesserer ham, men i bedste fald visse anonyme *funktioner* i personernes sfære. I »Motion Picture« krediteres Torben Ulrich således blot som »Eksempel« – på fysisk bevægelse. Leth kan imidlertid gå endnu et skridt i mediets afhumanisering. På linje med kontrapunktikken i de ovennævnte filmcitater lader han for eksempel lyd- og billedsiden modarbejde hinanden i »Se frem til en tryk tid«, hvor en dokumentarisk monolog på lydsporet afvikles i åben opposition til billedernes indhold. Eller hans kamera kan gå helt grassat – som i »dokumentarfilmen« »Nær himlen, nær jorden« om »hippier i Nepal« – hvor focus for eksempel farer forvirret op i fortænerne på et sagesløst interview-offer og tilbage igen, så man ganske taber interessen for hvad manden eventuelt måtte have på hjerte.

EKSHIBITIONISME ER GOD FORDI DEN ER ET BUDSKAB I SIG SELV

Den æstetiske afhumanisering er altså nok så demonstrativ, men vil ikke forveksles med »subjektivisme«. Tværtimod. Ligesom i Warhols 100% statiske film (som Leth i øvrigt bringer sin homage – jævnfør »Eat« – i »66 scener fra Amerika«, 1980, hvor Andy *himself* indtager en sandwich for stillestående kamera) og i for eksempel »The Chelsea Girls«, 1966, hvor kameraet zoomer på må og få i et rum, hvor en eller anden leverer en konfessionel monolog, er Leths film udtryk for en bevidst deflation af metaforen »kameraet som bevidsthedens øje«. Opgøret med den klassiske avantgardefilms førstepersons-perspektiv, dens forsøgsvisse *stream of consciousness*, som den kommercielle film tidligt overtog og udvandede i form af »subjektivt kamera«, er for underground-æstetikken lig med en opsætsighed over for den eksistentielle sammenhængstro. Den filmiske »jeg-form« indebærer en »indre«, filmisk logik, som underground-folkene må tage afstand fra. I Warhol og Leths film behøver observationen således på ingen måde at korrespondere med filmenes emner, »Ekshibitionismen er (...) god, fordi den er budskab i sig selv«, lyder det i et af de få dokumentaristiske meningsfulde interview-afsnit i ovennævnte hippie-film. Dermed har filmen præsteret sin selvkaraktæristik. Den er i sin udfordrende sønderklippede og kameraturende form ikke interesseret i de mennesker, den angiveligt beskriver, men udelukkende i at blotte sig som medium.

Oprydningen i vor narratologiske vanetænkning gennemføres, som det ses, med en absolutisme og automatik, der godt kan ligne ægte rengøringsvanvid. Det kunstneriske udtryk,

der i digtet »Lad mig kalde dem ABCD og E« fra »Glatte hårdtpumpede puder« karakteriseres som »lallende sprog, slapt og ikke noget mål« vandrer side om side med en pedantisk, besværgende ordens- attitude, men begge er de udslag af den samme, praktiske nihilisme. Et af tidens yndlingsmotiver, Skabelsen, der for eksempel lod filmen om Torben Ulrich opstå og gå bort som et kodificeret eksempel på, at noget trods alt rører på sig, rendyrkes efter Lego-princip i digte som ovennævnte. Her udgør de sproglige enheder, psykologisk set, anonyme størrelser som navnene i Svend Åge Madsens roman »Liget og lysten« eller Ole Ritter og Simon Spies i Leths egen »Lykken i Ingenmandsland«. Som følge af tomheden må verden i ovennævnte metadigt ligesom bare kaldes for et eller andet, ABCD og E for eksempel, hvorefter tekstens sproglige materiale arrangeres i hjemmelavede, semantiske rollespil, hvor hvert bogstav repræsenterer »sin« regel eller regnskab i varierende, formelle mønstre.

En 68-film som »Ofelias blomster« er i sin kunstneriske blandingsform en tidstypisk tværsom af dette skabelon-fikserede opgør med naturalismen og den humanistiske dannelsesstradition i underground-filmens, systemdigtets, happeningens og det dadaistiske talekors form. Sidstnævnte udtryksform havde Leth i midten af tresserne dyrket sammen med vennerne Hans-Jørgen Nielsen og Henning Christiansen, hans senere, ofte benyttede filmkomponist, men i »Ofelias blomster« er det især samarbejdet med Per Kirkeby, happeningkunstens foregangsmand herhjemme, der gav mærkbart resultat. I Leths erklæret »barbariske bearbejdning« af Shakespeares Ofelia-monolog er det (naturligvis) ikke teksten som dramatisk forløb og psykologisk udsagn, der interesserer ham. Fascinationen gælder snarere vanviddet som mytisk grundstof!

Filmen udgør formelt set en cyklus. Den indledes med en heltotal af »skuespillerinden« foran en teltduk ved en skovsø, hvorefter kameraet halvt zoomer, halvt klipper sig ind på livet af hende, ligesom det mod slutningen zoomer tilbage til sin udgangsposition, så »Ofelia« på behørig afstand kan kaste sig i søen. I øvrigt udgør filmen en studie i (vanvittig) gentagelse, der tilsidesætter enhver dramatisk kausalitet. Et selvglydigt, metrisk mønster søges til gengæld opnået gennem klipningens, panoreringernes, lydens og telelinsens abrupte, men repeterende dynamik. I denne sammenhæng fremstår »skuespillerinden« i torturerende grad som filmisk objekt. Inden for billedfeltets bestandigt skiftende afstandssonderinger må hun på en ordensgal filmmaskines bud dukke op eller glide ud af billedfeltet til fordel for mønsteragtige klip og panoreringer, samt rykvist bevæge ansigt og talestrøm til takten af en trommestik!

Hvad der bliver tilbage af »monolog« i denne filmiske hakemaskine er *lyde*. Ligesom Leths Ofelia-figur i det teknologiske ceremoniel snarere fremstår som *tegn* end som individ (jævnfør Torben Ulrich) forlader Leth sproget som semantisk henvisningsinstans til fordel for sproget som ren fonetisk henvendelse. Replikken »Se, der er rosmarin. Det er for erindring...« afbrydes flere gange allerede efter første ord, men gentages monotont og mekanisk *ud i det blå*.

Er »Ofelias blomster« således et eksempel på meningsløshedens tvang, forhindrer det ikke instruktøren i at dyrke sin fascination af (film)sproget som »ren« struktur. Inden for såvel flipfilm som konkretistiske systemdigte benytter han sig af en »tømningsteknik«, der principielt kan minde om den symbolistiske digter Stéphane Mallarmés. På samme måde som for den franske post-modernist udgør (film)sproget for Leth et konkret materiale, hvis normale indholdskoder søges afmonteret gennem formalistisk fragmentering og stilisering. De enkelte ord i »Ofelias blomster« mister således, som i

visse af hans digte, fonetisk egenart og dermed »indre« betydning gennem suggererende gentagelse, ligesom små, ortografiske forskydninger systematisk skubber ordenes betydning ud i det absurde i digtet »Min Påklædning« fra »Sportsdigte«.

SELVHØJTIDELIGT KOLDE BARNAGTIGT UDISCIPLINEREDE KEDELIGE, IRRITERENDE

På linje med så mange andre af tiårets kulturelle overskuds-fænomener har Leths tresserfilm som antydnet *sit* hyr med at være anderledes. På trods af filmenes mere eller mindre avancerede programform kan de godt forekomme mig både selvhøjtideligt kolde, barnagtigt udisciplinerede og kedelige, irriterende kort sagt, men ét kritikpunkt, blandt uden tvivl mange, vil dengang som nu sandsynligvis blot udløse godt humør hos den filmende systemdigter: de primitivistiske films *tidsbundethed*. I Leths litterære skolekammerat Per Højholt og »eksempeldigtningens« navn (et af det kære system-barns mange) lever og ånder kunstværket nemlig så længe digtet / filmen / showet kører – som et eksempel på liv! Dernæst er det for evigt og i al ubekymrighed gået tabt i den sproglige revolutions uophørlige maskinkværn.

I denne forstand er systemdigtningen – som alment 60'er / 70'er-kulturfænomen med kraftige efterdønninger for Leths vedkommende – et udtryk for en total bestræbelse. Verden tænkes som et hierarki af konventionsbundne sprog som kunstværket revolterer mod: hvert digt og hver film gør op med en fiktion, hvorved en ny skabes, som derpå atter straks må forlades. De her omtalte film er sådanne midlertidige, fandenivoldske opgør med de traditionelle billedmediers æstetiske fiktioner – herunder de specifikke som dén om *hovedpersonen*, Ulrich eller Ofelia, som *filmens dynamo* og ikke omvendt, dén om *musikkens, reallydens og det talte ords servicefunktion* som emotionelt heppekor og logisk parallelspor for »historien« eller dén om *den journalistiske billedbustes afmålte respekt* for interview-personers fipskæg og fortænder!

Den overlagte traditionsløshed i disse film kan i høj grad ses som et forsøg på at sanse verden som for første gang. Imidlertid forekommer deres forhold til virkeligheden at være et nummer for koket til at blive opfattet som just jomfrueligt. Paradoksalt nok er det derfor i filmene med den »modsatte« æstetik, de »etnografiske« eller »antropologiske« film, dem, der – på skrømt – hævder myten om filmen som et direkte gennemgangsforum for virkeligheden, at visionen om den totalt fremmed-gjorte verden virker. I deres egenskab af rolige, æstetisk glatte og tilsyneladende semantisk vanebundne undersøgelser af mennesketyper og folkeslag, udgør de efter min mening en langt mere dynamisk, original og humoristisk alvorlig diskussion af spørgsmålet om verdens genfødsel.

Overgangen fra de primitivistiske filmforsøg til disse »etnografiske« film og cykel-eposerne aftegner en udvikling fra hvad Leth selv har betegnet som »nødvendige«, skriftfilosofiske stiløvelser til film med »mere åbne, mere kommunikerende muligheder« (9). Den paradoksale, metodeforhippede nihilisme er imidlertid den samme. Hvor cykelfilmene, »En forårsdag i Helvede« for eksempel, lader fiktionen om Orden i Kaos uantastet og flip-filmene, »Ofelias blomster« for eksempel, vrænger systematisk af den, er kortfilmene »Det perfekte menneske« og »Livet i Danmark« samt langfilmen »Det gode og det onde« og kortfilmen »66 scener fra Amerika« lumsk

drilagtige i deres indfaldsvinkel. De nedbryder ikke drabeligt fiktionen, men lægger den ned.

Forførelsesmidlet i denne akt er *sweet nothing*: en indsmigende, »tom« præsentation af livets ydre. Metoden kan man allerede se aftegnet i debut-kortfilmen »Stopforbud« fra 1963, som Leth producerede i samarbejde med Ole John og Hans-Jørgen Thorsen. Det er angiveligt en portrætfilm om jazzpianisten Bud Powell, men lige så lidt som »Nær himlen, nær jorden« handler om hippiers levevilkår i Nepal og »Motion Picture« om den offentlige sportspersonlighed Torben Ulrich, handler »Stopforbud« om Bud Powell i hans saglige egenskab af musiker, komponist eller privatperson. »This is the amazing Bud Powell«, deklamerer filmens i luften frit svævende speaker Dexter Gordon, hvorefter det går ræverask over isen med kameraindstillinger af Buds bukseben under munter fodtur på havn, landevej og losseplads eller af mesteren i hel figur genert skuende ud over danske husmødre på Illums rulletrappe.

Det perfekte menneske drejer sig i dansen!

FRA MARIONETTERNES LIV ELLER »LIVET I DANMARK«

Vi befinder os i følge fortællerstemmen i filmen »Det perfekte menneske« i et »hvidt rum«, et »grænseløst, tomt rum«. Orde ne kunne lige så godt have været hentet fra attituderelativismens hjemlige programskift, »Nielsen« og den hvide verden« (1968), hvori Hans-Jørgen Nielsen definerer farven hvid som summen af alle farver, en substansløs virkelighed. Som en konsekvens af attituderelativismens sideordning af værdierne kan tomheden imidlertid fyldes af ord og billeder – hvilket somhelst – og dermed erkendes. »At forholde sig til det ordløse gennem ord«, som Per Højholt siger. I »Det perfekte menneske« – som siden i »Livet i Danmark« med det større persongalleri – klæder Leth derfor den hvide verdens *dress-man* på, så studiebilledernes sort-hvide laboratorie-tomhed matcher lækkert til skuespilleren Claus Nissens smoking.

Claus Nissen som det perfekte menneske i filmen af samme titel



Filmen, der som sædvanlig er lavet i samarbejde med Ole John (i dette tilfælde også på drejebogsplan) blev i sin tid løst som en bunden eksperimentalfilm-opgave for det i 1967 just oprettede Kortfilmrådet og vandt i øvrigt en international pris. »Det perfekte menneske« forekommer da også at være et uhyre selvsikkert bud i mere end én forstand. Fra filmens start holdes vi nemlig på plads af en *off screen*-fortæller af den velvillige skolemester – med lysbilleder – slags. »Her er mennesket«, speaker Leth med sit venlige, let jyske tonefald, »det perfekte menneske. Vi skal se det perfekte menneske i funktion!«

Nu virker Claus Nissen som type vel ikke just som resultatet af en super-splejsning af Albert Einstein og Gina Lollobrigidas gener, men ordet »perfekt« skal også snarere forstås i betydningen: eksemplarisk. Modelmenneskets anonyme ensomhed. Nissen starter på bar bund, blank, han er systemdigtningens »Palle alene i verden«. Derfor drejer kunsten sig ikke om hvad han eller »hans« kvinde kaldes, ABCD eller E, men derimod om sin egen ABC. Skabelsesmotivet underbygges af filmens naivistiske s - o siger »so« – læsebookspræg: den ransagende fortællerantropolog gennemgår menneskelige sansemåder og dagligdags kropsfunktioner som en skolefrøken de forskellige sætningsarter og ordklasser. »Øre«, siger han – zoom til Nissens øre, klip til – »falder«, siger han – Nissen falder, klip til – »Hvordan lægger hun sig? Sådan lægger hun sig!«

Er »undersøgelsens« pædagogisk afgrænsede og demonstrativt dynamiske metode blot en besværgende attitude i den stillestående og mærkeligt perspektivflade, hvide billedverden, er det dog på baggrund af selvsamme tomhed, at det smukke lader sig opfinde. Uden stilhed ingen skønhed, som det siges i »Lykken i Ingenmandsland«. Den kvikke klippe-rytme, de mange vinkelskift, kropsmotivernes sensualitet og fortæller-imperativerne minder alt sammen om reklamefilmens vitalisering af døde legemer. Claus Nissen defineres således som Menneske i kraft af sit ritualiserede forhold til *ting*, sin butterfly, sine solbriller eller sin lækre dobbeltseng med dame. På samme måde med den kvindelige model, der på fortællerens opfordring »undersøger« sin hud med samme tomme, sanseilluderende informationsværdi som barberblads-reklamernes.

Reklamens ophøjelse af det lallede indhold til for eksempel den pseudo-seriøse Videnskaben – har – bevist-attitude (som her) har ikke blot virket dragende som illusionsløs illusion på den erklærede reklame-film-elsker Jørgen Leth, men for en hel generation af pop-kunstnere. Det tilstræbt glatte, smarte og sensuelle i »Det perfekte menneske« genfindes som stilholdning i samtidige film som Antonionis »Blow up« og Lelouch's »Un homme et une femme« (begge fra 1966), ligesom filmens »camp«, for at bruge et tresser-udtryk, associerer til underground-kunstnere som Warhol, Paul Morrissey og Jack Smith – samt Godard – hvis dyrkelse af amerikanske pop-mythologier også holdes i en ubestemmelig blanding af hyldest og parodi.

For Leth og systemdigtningen er kærligheden til klicheerne dog angiveligt u-ironisk. Den betegner en yngre, massemedievant generations opgør med 50'er-kulturradikalismens moralske opstød over »poppen«. For på hvilket »indholds« vegne skulle man måske stille sig an? For Leth rummer *kitsch*-genrene således smukkere løgne end den social-realistiske samvittighedsappel, hvorfor han både kan svælge i flot, sportsjournalistisk helteretori i cykelfilmene og lystigt nedtælle frasernes udvandede indhold til »intet« i den lyriske jonglering med ugebladsskabeloner. Når fortælleren i »Det perfekte menneske« derfor pludselig bryder ud i paradoksaltale – »Se, musikken rører blidt ved hendes hud!« – skal der

næppe lægges noget mere »symbolsk« i det, end når tryllekunstneren breder armen anerkendende ud mod sin hvide kanin. I dette tilfælde: fiktionens medsammensvorne, komponisten Henning Christiansen.

Til gengæld må man undres! Nissens fjollede go-go-dans uden musik minder os om egne kostelige TV-løjer med Grethe Mogensen for nedskruet volumen-knap, men effekten antager en mere foruroligende karakter uden Hopla-kulisser. »Han lar os ikke se sine øjne / han lar os ikke høre sine ord«, som det lyder om et tilsvarende attitudehylster, Andy Warhol og Leths fælles *ikon* Marlon Brando, i »Lykken i Ingenmandsland«. Uanset om Nissen klæder sig på, af eller klipper negle virker hans elementære handlinger som slag i luften, som lutter absurd selvberoende ulejlighed, fordi de i den hvide verden mister enhver social og psykologisk forankring. De fremstår som rene ritualer – som de pyntesygge gebeder hos



Det glatte, det smarte, det sensuelle – en scene fra »Det perfekte menneske«

den ligeledes uudgrundeligt veltilpassede Winnie i Becketts toakter »Glade dage«. Det er denne suggererende form for hallucinatorik, der udgør filmens særlige underholdningsværdi. Den kan minde om egne uvirkelighedsoplevelser, som når man i et selskab i et øjeblik oplever sig selv som anbragt midt i en fiktion eller sin egen og andres stemmer som abstrakt støj. En almenmenneskelig følelse af fravær, tør man måske sige, der i Leths enkle, men filosofisk velkalkulerede udformning bærer på sin egen saglige poesi og boblende humor under *poker face*'et.

Den selvsamme »tømningsteknik« – studieisoleringen af hverdagsritualer og personer, så de fremstår som *eksotiske* – benytter Leth sig af i »Livet i Danmark«, der på linje med den stærkt beslægtede »Det gode og det onde« må betegnes som et hovedværk i hans eksperimentelle filmproduktion. I forhold til »Det perfekte menneske« er fortællerattituden i »Livet i Danmark« imidlertid ikke autoritær. Den lyrisk-retoriske

staccato-speaking er afløst af lakoniske, sagligt opsummerende undertekster, ligesom den reklamefilmsagtige helte-myologisering og visuelle dynamik er afløst af hvad Leth i anden sammenhæng har kaldt »uforklarlig billedro«. En totalt af-dramatiseret præsentation af anonyme, mere eller mindre undselige danske tobenede på rad. Metoden og dens underliggende motiv er beskrevet i adskillige metadigte og i skarpe, velskabte programerklæringer i »Filmmaskinen«. Fra sidst-nævnte lyder det for eksempel: »Jeg henter folk ind og får dem til at posere i deres egenskab af familie eller individer eller som officielle repræsentanter for institutioner og arbejdsområder. Men jeg får billederne til at bevæge sig og jeg får dem til at true med at sprænge rammerne og arrangementet.« 10).

Ved således at skabe en særlig udtryksfuldhed gennem det påtvungent udtryksløse, gør Leth sig bemærket ved – pinligt og betagende – at blæse på dokumentar-humanismens værdinormer og på det man plejer at kalde »typisk filmisk«. I »Livet i Danmark« gås der nemlig *ikke* til aktion eller action, i dén forstand truer ingen bevægelse. »Et billede hængt til tørre, undgå / afsmitning af idealistiske ideer«, som det hedder om lignende renskurede menneskeobjekter i »Her er en mand 1, 2, 3...« i »Det går forbi mig«, men som det tilføjes:

*Billeder fra et andet sted
arbejder i mørket, usynlig film.
Noget ukendt presser på
noget mærkeligt, en fjern støj*

Hvad dette »Noget« er, der rumler i Danmarks objektiviserede ingenmandsland, lader sig imidlertid indpejle, hvis man analyserer Leths konkrete forgribelser på semantiske og naratologiske normalkoder. Her som andetsteds skal Leths kunst forstås i forhold til den idealistiske kunstopfattelse og episke tradition, som den så tilsyneladende effektivt spuler tom for vægt og betydning.

I »Livet i Danmark« er det igen nysgerrigheden, underkastet en umenneskelig form for saglighed og ordenssans, der er filmens motor. »Autentiske« personer anbringes inden for rammerne af stationære halvtotaller, hvor de fremviser landbrugsdiplomer eller indkøbte Irmavarer, lægger dug på eller fremsiger små, udenadslærte monologer om selvoplevne glæder og sorger. Henning Camres farvebilleder er smukke, modellerne distinkt belyste, men svøbt i et studiemørke, der nænsomt spærrer vejen for den mindste reminiscens af miljø. Parallelt hermed er indstillingerne af byer, naturksteriorer, dyr eller ting, der med afmålte mellemrum afbryder person- og gruppebillederne, tømt for ethvert spor af mennesker.

Virkningen er *flad*. Den lækkert glidende billedstil med op- og medtoninger efterlader et indtryk af bristede sæbebobler, af flade tableauer, i den grad indbyrdes nivelleret og lettet for relation og »budskab« – for *effektens* skyld – at holdningen kan antage pornografisk karakter. »En sammenhæng skal alene etableres ved den strøm af sanselighed, som skal føre fra det ene billede til det andet. Jeg kommer ikke med en ordnet forklaring af den verden, der beskrives. Men jeg tilbyder et ordnet område af berøringsflader og -punkter«, skriver Leth i »Filmmaskinen« 11). Modellerne, der er velplejede og velklædte, men iført karakteristisk hverdags- og professionstøj, præsenterer sig selv i klare, jævne vendinger som »det de er«, Fabriksarbejder, Forlovet, Cykelrytter eller U-landsidealister, men i studiets fremmedhed og under instruktionens direktiver er det som om de – i og uden for gruppeopstillingerne – ikke ænses hinanden eller sig selv. De *figurerer* i princippet med samme semantisk tomme show-effekt som stiløvelsesfraserne i »Lykken i Ingenmandsland«, der typografisk opstilles efter tilfældige, symmetriske mønstre og skrifttyper.

At arrangementets entydighed står for fald, er allerede nævnt, men ingenting-er-vigtigere-end-andet-attituden er netop denne sammenhængs tilgrundliggende forudsætning for filmens ironi. Ligesom gesti og småmonologer tilsyneladende alene tjener som demonstrationer af hin enkelte model *i funktion*, viser filmens ordnende super-struktur sig nemlig i lige så høj grad at være uden »indre« gehalt. Filmens billedsuite kan indeles efter stof i fire, på hinanden følgende hovedkategorier, der fokuserer på henholdsvis yngre kvindetyper fra et provinsbymiljø, et bondepar, storbyprofessioner og -typer og en storbyfamilie. Alt til sin tid, men i begyndelsen af



Velplejede modeller – en scene fra »Livet i Danmark«

by-sekvensen går der lidt påfaldende koks i billedernes og de hertil knyttede underteksters køkultur, da vi i rap præsenteres for »ko«, »gris«, »høns«, »hest«, »Unge digtere«! Sidst-nævnte, Dan Turèll, Kristen Bjørnkær, Hans-Jørgen Nielsen og Svend Åge Madsen, ovenikøbet som Vor Herre har skabt dem, hvis Han ellers havde. Parallelt hermed brydes roen, seriekompositionens rene, lange indstillinger to gange i løbet af filmen: i en kort slow-motion-optagelse af porcelænskopper, der knuses og med en efterfølgende hastigt glidende køretur gennem en tom lejlighed. De levendegjorte ting i en i øvrigt »død« personsfære kan naturligvis ses som en pointe for sig, men stilbruddet er først og fremmest en effekt for effektens egen skyld og dermed humanistisk uansvarlig. Formen, reklamefilmsdynamisk eller portrætfotografisk stillestående, er en, nåja, formssag, verdensbilledet hedder Hip som Hap.

Tilsyneladende ser vi imidlertid på det perspektivflade, danske land med meget blå etnograf-øjne (og dén farve lever som nævnt sit eget, lumske Leth-liv!). Tvesynet har fordomsfriheden som narresut, en illuderet umistænksomhed, just ankommet med firetoget, der gennem filmens monolog- og billedrepeterende undertekster kalder en spade for en spade, en ko for en ko – og nøgne mænd for digtere. Filmens yndlingspostulat er denotationen, tegnet, der præcist mærker et givet fænomens betydning uden subjektivt omsvøb. De bogstaveliggørende undertekster kan skam også forekomme indiskuta-

belt billedadækvate. Det kan siges at gælde for »En ko«, »En flyver«, »En landsby«, men så snart deres substantiver for eksempel antager de bestemthedsformer, som speakeren i »Det perfekte menneske« frådser sådan i, øjner man visse lækager i objektiviteten. Kan et totalbillede af et efterårsagtigt, øde landskab med en enlig bil siges at *betegne* »Blæsten«? Er underteksten ikke snarere udtryk for samme *konnotations*-princip som i tilfældet, hvor filmens se-verden-som-en-marsbeboer-attitude »pludselig« følger den semantiske vane-tækning ved at sidestille (billedet af) små, indrammede nip-seportrætter med – »Familien«?

Fortællerinstansens upålidelighed ligger i denne dobbelt-hed. På den ene side udgør filmen et mønstergyldigt eksempel på »den parlamentariske fiktion«, litteraturforskeren Harly Sonnes kategorisering, der i så høj grad kendetegner moderne massemedier fra TV-avisen til tidens dokumentarromaner og spillefilm 12). I kontrast til den klassiske, eksplicitte fortællers kommenterende og alvidende skalten og valten med fiktionen, må seeren / læseren her tilsyneladende selv drage konklusionerne inden for rammerne af et objektivt, sanseligt registrerende fortælle-parlament, hvor (hoved)personerne repræsenterer det ene og det andet og fortælleren »bare« udgør en slags ordfører for dem. På den anden side er Leths fortællerstyring jo alt andet end implicit! Henning Christiansens smukke, vemodigt stemningsvibrerende underlægningsmusik er i princippet en eksplicit fortællerinstans, som også den moderne, konventionelle lydfilm endnu benytter sig af, men ud over dette fremstår hele filmen i høj grad som en parodisk regression til et primitivt, filmisk stade, hvor tekstskilte udlægger stive, tavse tableauer som i stumfilmens mest nævenyttige æra.

Når Leths undertekster således fortæller os, hvad vi selv kan se eller ved i forvejen, antager møjsommeligheden karakter af – stil. Det er ingen kunst at kalde en ko for en ko, men kunstneren Jørgen Leth har skabt »En ko« ved at trække den ind i et filmstudie, udstille og navngive den. Således rækker han tunge af den »betydningsfulde« og »vedkommende« Kunst, men låner samtidig autoritet af den. »Hun bor i Algade«, står der om modellen. »Foruroligende«, siger kritikeren! Underteksternes sagligt pointerende banaliteter får således en ekstra, komisk stiliseret drejning, når fortælleren blotter sig en smule. De benytter sig for eksempel af verbalsprogets ret til at supplere og sammentrænge det mere diffuse, visuelle udsagn: »De har en bil som de kører i hver dag«, »Unge, ugifte kvinder fra en provinsby«, »En film om Danmark«. En episk pointe arrangeres og underspilles: »En dag fik hun en sørgelig nyhed« (om en pige, der fortæller om sin færdselsdræbte forlovede). Eller der ræsonneres og vurderes på grundlag af henholdsvis en bondes mundtlige udsagn og et billede af en mand, der slår på sin skrivemaskine: »Han er optimist«, »Manden sørger godt for sine grise«, »En mærkelig mand«.

Halvt ude af busken er fortælleren således fundet. »Mærkelig« er en tilføjelse. Den forudsætter en normal fortæller, en dømmende og redigerende instans. Er den parlamentariske holdning og fortællerens neutralitet således en del af illusionen, er den dog samtidig en uundværlig attitude for filmen. I dens fragmentariske fiksering på denne verdens materielle fremtrædelsesformer, fremstår den undertekstende fortællers overflødige, blå stempler som et ironisk håndfast bud på modernismens yndlingsmotiv: en ren tingsverden, som subjektet står udenfor. I »Filmmaskinen« er den sprogfetischerende fortællerholdning således angivet i desperat, naivistisk udformning: »Danskerne har ord for alt i deres liv«, »De danske ord udfylder tomrummet mellem kroppene«! Motivet er for eksempel rendyrket i Benny Andersens lyriske tingsliggørelse af psykologiske størrelser, men Leth er mere *straight*. »At

være i gang med en handling er det samme som at være med i livet«, siger han med Jørn Hjørtting om sine syslende, hobbyglade Almindelige Mennesker, men samtidig gør han almindeligheden (og det kuriøse) sært obskøn gennem sin tommel- og pegefingerstrittende objektgørelse. Uden mark og sofa er den danske bonde et mærkeligt insekt. Uden tingene i vanlig orden er livet i Danmark svært at genkende 13).

Således hersker »stilheden midt i musikken«, som det siges i »Lykken er Ingenmandsland«. Fordi virkeligheden i modsætning til filmen forudsætter tilstedeværelsen i tid og rum, gøres det »dokumentariske« uvirkeligt i samme øjeblik det opfattes som *fortalt*. Imidlertid er der tale om en dialektisk boomerangeffekt, endnu et både-og. Arrangementet antager nemlig en ligeså dobbelttydig karakter gennem billedernes pludselige »musik«! Overalt i filmen hunder og regerer fortælleren med billedstoffet, men selv i det hyperstilerede studieregie tager billedernes *liv* bestandig magten fra underteksternes sproglige koagulering. Fortælleren gestalter nok sit »eksakte virkelighedssprog«, men ignorerer som nævnt de overleverede, skjulte strukturer, der bekræfter vore fordomme og leder vor fantasi: billedernes konnotationskraft.

VERBAL- OG BILLEDSPROGET SOM VÆSENSFREMMENDE STØRRELSER FOR HINANDEN

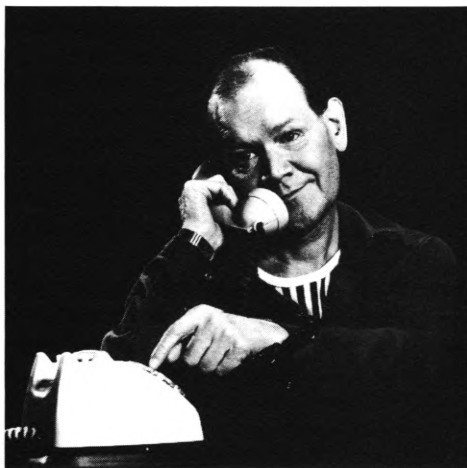
Hermed demonstrerer Leth, hvad semiologer som Christian Metz, Nelson Goodman og vores egen Søren Kjærup slår fast i teorien: verbal- og billedsproget som væsensfremmende størrelser for hinanden. Hvor ordene i sætningen »Manden opdrætter kvæg« per definition er »brugte«, buret inde i sprogets standardiserede betydningsbåse, er Leths billede af den konkrete mand i en vis forstand enestående, på én gang repræsentativt og unikt i det uendelige antal af *mulige* kvæg-opdrætter-billeder. Derfor tager det ironiske spil mellem filmens *telling* og *showing* også til, når de banaliserede tekstfortolkninger forsøger at dæmme op for billedernes konnotationspres. Ikke fordi Leth som idealisterne Marcel Martin og André Bazin hævder billedets status som »naturligt« tegn for virkeligheden – i modsætning til ordene. Tværtimod drager han den modsatte konklusion; virkelighedsgengivelsen fra en visuelt fordomsfri synsvinkel er ikke mulig, så sandt som øjet aldrig møder et objekt »naturligt«, det vil sige historieløst.

For at betyde »kvægopdrætter« må den konkrete opdrætter således først transformeres til et kunstigt, grafisk tegn og dernæst helst ligne vore »egne« yndlingsbilleder af bønder for at blive genkendt. Fortællerattituden i danmarksfilm kan derfor nok siges at illustrere Kants dictum om Det uskyldige Øjes blindhed og Det jomfruelige Sinds tomhed – eftersom »intet« udtrykkes i filmens aseptiske rum – men dén tolkning alene forudsætter en udelukkelse af filmens relative konventionalisme og hertil knyttede *virkning* på et alt andet en bakteriefrit publikum. I Leths film foregiver fortælleren at gengive materialet rå, men ikke desto mindre præsenteres vi for eksempel for politikeren (Henry Grünbaum) og bonden fra hvad der i almindelighed anses for at være *karakteristiske* vinkler: som et talende hoved og en hel, kittelklædt krop med favnen fuld af skovle!

Filmens »realistiske« effekt afhænger med andre ord ikke af den kvantitative informationsfylde, men af tilskuerens konventionelle begrebsliggørelse. I denne forstand kan »Li-

vet i Danmark« kaldes super-realistisk, idet dens appel til publikums fordomme ind imellem antager en så bizart bogstaveliggørende form, at pinligheden breder sig som et let ophidsende virkemiddel i hele filmen. En ting er nemlig selv at klirre og slubre sig igennem den danske kaffe med blødt brød, men man må automatisk gribes af mere eller mindre harmfuld sympati for visse af filmens studiemanipulerede, når de som den genert sammenbidte bonde drikker kaffe, som om han uden varsel var blevet gennet ind i første akt af »Styrmand Karlsens Flamme«. I denne forbindelse er det nok symptomatisk, at det på undertegnede virker som om den kuriøst udstillende effekt aftager i takt med Leths focusering på sit eget og sit formodede publikums hovedstadsmiljø: Leth selv, for eksempel, med kone og barn. Samvittigheds-spørgsmålet om nøjagtig virkeligheds-reproduktion eller karikatur drejer sig ikke om hvor meget, men hvordan der fortolkes – af publikum!

For fortælleren derimod er moral i mennesketopografien en by i Kaukasus – eller i Danmark for den sags skyld. Han henholder sig formelt til overfladen, det sanseligt registrerbare, der alle dage har været den filmiske FACTIONS yndlingsalibi. Fordi man filmisk ikke på én gang kan fremstille en person som for eksempel nærigger, molekyleansamling og dansk motorcykelbetjent, hæfter fortælleren sig som noget helt naturligt ved sidstnævnte, »ydre« egenskab. Derfor er det også, det modellerne konkret siger og gør i filmen, der »afgør« deres officielle identitet. I modsætning til en typisk revyskuespiller som Claus Nissen, der i »Det perfekte menneske« kommenterer fiktionen gennem sit delvist mimende og klovnende spil, må de i filmprocessen totalt fremmedgjorte, »autentiske« personer i »Livet i Danmark« ikke illudere, men alene fremvise. I denne sammenhæng er Jørgen Rygs lille, veloplagt barokke (improviserede?) afdeling nok et brud på stilen, men ikke inkonsekvent: med sin reklameparodi udgør optrinnet et selvindlysende, pædagogisk eksempel på model-



Jørgen Ryg i en reklameparodi fra »Livet i Danmark«

lens profession: »En skuespiller«. Bortset herfra, men ligesom i forbindelse med de professionelle, men strengt »saglige« skuespilpræstationer i »Det gode og det onde«, opstår ironien ikke hos eller mellem personerne, men mellem dem og det de gøres til af underteksterne/kommentaren.

Yndlingsvittigheden er underdrivelsen. »Et ægtepar med en masse briller«, står der om det u-landsidealistiske klunserpar, der lettere forskræmt titter ud over hoben. »Han er våd«, står der om den mærkelige. Det er heller ikke løgn. På tilsvarende vis forekommer rubriceringer som »En dreng som synger en sang« (om en af Radio-drengekorsets englebasser) og »En politiker« (om Henry Grünbaum) at være mildt sagt i forhold til modellernes super-professionelle rollebevidsthed.

Sidstnævnte leverer i øvrigt en velforberedt politikertale, hvis ideale budskab om offentlig, parlamentarisk orden kan minde om filmens egen attitude, men substantielt interesserer den lige så lidt som brilleparrets medmenneskelige appeller. Politiker-indlægget kommer i dette sære regie – modsat TV-avisen – til at falde i øjnene som det, den er: en rolle på linje med bondens og den mærkelige. Med Leths tilføjelse – rørende ligegyldig.

Effekten af den nævenyttige bortcensurering af alt »overflødig« er med andre ord den modsatte af, hvad filmens fingerede formynder tiltænker os. Vi hæfter os mere ved den pedantiske mand, Jørgen Leth, der remser sine supermarkeds-indkøb op, end ved kameraets billedpointering af varerne. Heri ligger, trods alt, en slags livsbekræftende pointe. Endda den afgørende. Personernes mere eller mindre ufrivillige distance til deres tildelte roller skaber i det antipsykologiske arrangement lige præcis råderum for det uventede: bevægelse, psykologi. Mest åbenlyst kommer dette til udtryk, når modellerne taber masken eller taber ansigt. Det statiske billede med ledsageteksten »Et ægtepar med en masse briller« fyldes af en ubestemmelig mængde pinagtigt stemningsmættet information, der helt tager magten fra ordene: u-lands-damen læser feberagtigt op fra et skjult manuskript, fortæller sig, fæstner bydende blikket på sin mand, stirrer ned i brillebunken under hans enetale! Den tomme snak er lagt dem i munden, den er ikke deres egen.

En anelse mere varme tilføjes billedet af det stift og fejlfrit valsende bondepar, hvis groteske alvor efterhånden bløder op i smil, men stort set gør instruktøren sig umage ved ikke at give sig hen i billedernes eksemplariske menneskelighed. Således opretholdes stiliseringen, da de unge provinskvinder i en af filmens tableauagtige opstillinger en efter en bryder ud i latter: scenen er stum. Kontrasteringen af rolle og person, instrueret pseudo-virkelighed og spontan, »autentisk« virkelighed udnyttes, ikke som et brud på stilen, men som en forlængelse af den – fortælleren lader som ingenting.

En gang i løbet af filmen overgiver Leth sig imidlertid til den rene, impulsive naturlighed. I den sidste »scene« gnasker hans egen lille datter sig igennem en isvaffel, mens hun, uinstrueret og uimponeret af postyret omkring sig, råber på sin mor. Som barn fremstår hun uden den rollebevidsthed, der mærker (og afslører) samtlige selvsikkert poserende eller duperede voksne i filmen. I dette tilfælde trues rammerne og arrangementet definitivt med sprængning. Billedet bevæger sig!

Afstanden mellem person og figur udnyttes med samme tematiske konsekvens i den »etnografiske« studie i »66 scener fra Amerika« eller den »antropologiske« ditto i langfilmen »Det gode og det onde«. Heri ordnes og ryddes der med vanlig, påtaget naivitet, men i forhold til »Livet i Danmark« hersker der i »Det gode og det onde« tilsyneladende en større professionel egalitet blandt »aktørerne« – skuespillere og ikke-skuespillere. Undersøgelsen af ansigtstyper, følelser, handlinger, Skønhed og Grimhed, Godhed og Ondskab, tilføres en mystisk, uironisk skønhed gennem sort-hvid-billedernes gråligt tonede melankoli og modellernes uudgrundelige hvilen i sig selv. Distancen er større. Således bidrager visse af de medvirkendes *star quality* (perfekte professionelle som Ole Ritter, Hans Jørgen Jacobsen, Ghita Nørby, Jørgen Reenberg) og instruktørens mere dristige fiktionsleg (»spillede«, ofte stiliseret tavse scener, leg med amerikansk gangstermytologi) til indtrykket af sansemæssige underholdning, knasende sprød, som man efter tilbøjelighed kan guffe i sig eller tage til sig, glimtvis gennemskuende og gysende.

2. del af artiklen om Jørgen Leths film bringes i næste nummer af Kosmorama.