

SHIRLEY CLARKE'S USA

»Den officielle film er over hele verden ved at miste pusten. Den er moralsk korrupt, æstetisk forældet, tematisk overfladisk, temperamentsmæssigt kedsommelig . . . Vi er ikke blot for den nye film, men også for Det nye Menneske. Vi er for kunst, men ikke på bekostning af liv. Vi ønsker ikke falske, polerede, lækre film, – vi foretrækker dem rå, upolerede, levende. Vi ønsker ikke rosenrøde film, – vi ønsker dem i blodets farve«.

(»First Statement of the New American Cinema Group«, 30. september 1960).

CHR. BRAAD THOMSEN



»The Connection«.

Shirley Clarke er et af de mest uadvendte medlemmer af The New American Cinema, en af de meget få, hvis film er beregnet til almindelig kommerciel fremvisning i biografene. Herhjemme har desværre kun Filmmuseets medlemmer haft lejlighed til at se hendes tre spillefilm »The Connection« (1960), »The Cool World« (1963) og »Portrait of Jason« (1967).

»The Connection« er en filmversion af Jack Gelbers teaterstykke og stort set med de samme personer i rollerne, som opførte stykket på »The Living Theatre«. Clarks film er på én gang vision og realitet: en gruppe mennesker venter i et lukket rum på Cowboy, som skal bringe dem deres næste forsyning af narkotika. En »corny« cinéma vérité-instruktør er også til stede i rummet for at lave en film om narkomaneernes liv, idet han muligvis tror, at de har set og oplevet ting, som almindelige mennesker ikke har oplevet. Det er hans film, vi ser i biografen, og det ville afgjort have været mest konsekvent, om Shirley Clarke selv havde spillet hans rolle. Filmens pointe er selvfølgelig, at narkomanerne ikke ved mere om tilværelsens gåder end vi andre, at der ikke er nogen reel forskel på deres tilværelse og vores, at vi alle venter på Godot eller Cowboy, eller hvad det nu er.

»The Connection« er både en desperat og morsom film. Den handler bl. a. om sin egen tilblivelse og dermed om voyeurismens problem. Kameraet er hele tiden bevidst til stede som en person. Undertiden spilles der til kameraet, undertiden skjuler skuespillerne sig for det, irriteres over projektøren og nægter at lade sig udlevere eller driller fotografen.

»Portrait of Jason« er – som Shirley Clarke selv er inde på – en direkte fortsættelse af »The Connection« og den mest stædigt konsekvente cinéma vérité-film, man har set. I samtlige 90 minutter er kameraet placeret foran Jason Holliday, der taler til det, snakker, lyver, klowner og græder. Jason er en mislykket negerskuespiller, der lever som homoseksuel prostitueret og drømmer om at få lov at stå på en scene. Dette er hans livs store øjeblik: nu bliver han filmet, nu præsterer han noget, som vil blive bevaret for eftertiden, og det er skønt. Jason taler om alt muligt og om intet. Han er psykopat og ofte på grænsen til et sammenbrud, – i latter eller gråd, men han synes at klare sig igennem på sin humor, sin selvironi og sine løgne: »I think I am losing my mind, but nevertheless, it serves the purpose«. Portrættet af Jason er ofte overordentlig morsomt, og for endnu en gang at sammenligne med Samuel Beckett, så minder Jason om Bodil Udsen i »Glade dage«.

I sin form er »Portrait of Jason« stærkt udfordrende og meget besværlig at se. I lange perioder må man simpelt hen lukke af for mandens monolog, fordi den bliver for uudholdelig, og af samme grund er det nødvendigt at se filmen flere gange. Filmen er optaget på én nat, og hvert 10. minut løber filmrullen ud og må skiftes, mens båndoptageren fortsætter med at køre, og lærredet er hvidt. Billedet bringes sædvanligvis ud af fokus, når filmen løber ud, og Shirley Clarke blev glædeligt overrasket, da hun ved at se prøverne opdagede, at Jason i uskarp tilstand kommer til at ligne det dødningshoved, som hun altid placerer

et eller andet sted i sine film som en slags talisman.

»The Cool World« er formentlig den af Shirley Clarks film, der har haft den største kommercielle udbredelse, men uden på nogen måde at være kommerciel, er den også hendes svageste film. Samtidig er den en af de overordentlig få ærlige amerikanske film om landets største indenrigspolitiske problem: raceproblemet. Den er ærlig og realistisk i sin holdning til problemet, men svagere i dialogen, som ofte bliver teatralisk, og i personinstruktionen, som er for løs. Shirley Clarke skildrer en gruppe negerdreng på 14–15 år i Harlem, og filmen er bedst i de rene reportage-afsnit fra Harlem, som er overordentlig smukke.

I den kopi, som Filmmuseet viste tidligere på året, manglede desværre de første 10 minutter af filmen. Den indledes på et gadehjørne i Harlem, hvor en sort nationalist tordner mod det hvide USA. Derefter følger vi negerbørnene på en bustur, der ender foran George Washingtons statue, hvor den hvide guide bliver andægtig og mindes Washingtons frihedsideal: »Think about it!« Derpå opruller filmen børnenes hverdag

»Jeg tror, at revolutionen er kommet til USA, og at den kan blive frygtelig, men den lader sig heldigvis ikke standse.«

Hvis De tror, at en pige på 42 ikke kan gå i lårkort, er det, fordi De aldrig har truffet Shirley Clarke – eller fordi De er tjener på Restaurant Glyptoteket. Da vi en aften ville spise til middag der under miss Clarks ophold i København, fik vi af en lidt usikker tjener at vide, at alt desværre var optaget, for der skulle være selskab. Mærkeligt, at man ikke havde fortalt os det i garderoben, da vi stod med alt overtøjet på. For en sikkerheds skyld kørte vi lige forbi Restaurant Glyptoteket en time senere, og der var selvfølgelig ikke selskab.

Hvad kommer det sagen ved? Shirley Clarks dragter kommer i høj grad sagen ved. Lårkort den ene dag, buksedragt af maotisk tilsnit den næste, sort jakkesæt med kniplinger den tredje og forskellige bowlerhatte hver dag. Men altid en »button«, der opfordrer Johnson til at skrubbe ud af Vietnam, samt en anden, der på afstand ligner Malcolm X, og som først på nært hold viser sig at være et portræt af Jason.

Og Shirley Clarke på nært hold: et klogt og modent ansigt, og en figur, som en 20-årig kunne misunde hende. Lattermild og snakkesalig. Hun kan snakke Fanden et øre af, hvadenten emnet er The New American Cinema, LSD eller avantgarde-jazzen. Og hun nøjes ikke med at bruge de berømte four-letter-words i sine film. Blandt sine venner tæller hun Albert Ayler, Cecil Taylor, Ornette Coleman og Jean-Luc Godard (»fordi han altid siger til amerikanerne: »Hvorfor helvede gi'r I ikke Shirley Clarke penge til at lave nogle flere film for!«). Blandt sine værste fjender præsident Johnson, som hun betragter som lige så stor en fascist som Goldwater. USAs tragedie er, at Johnson er i live og Malcolm X myrdet, mener Shirley Clarke, der er stærkt politisk engageret i sin filmkunst.

– Uden at have villet det, føler jeg i dag en tæt forbindelse mellem »The Connection« og »Portrait of Jason«, siger Shirley Clarke. Og det ikke blot artistisk i den

i Harlems ghetto-miljø på grænsen til kriminalitet, og den slutter stærkt og desperat med, at det hvide politi kommer og fjerner en sort dreng i stedet for at fjerne de vilkår, der har formet ham. Kort forinden har drengen reflekteret: »There comes a time where there ain't nothing to do but what you have to do, – whether you like it or not.« Black Power er lige om hjørnet. Luntten til krudttønden er tændt.

I »The Cool World« arbejder Shirley Clarke fortrinsvis med amatører – drenge, som er fundet på gadehjørnerne i Harlem, og som ikke altid slår til, når der skal siges replikker. Personinstruktionen synes umiddelbart at være Shirley Clarks største problem. I »The Connection« kom hun om ved det ved at benytte professionelle skuespillere, der fra teatret var meget fortrolige med deres roller, og i »Portrait of Jason« ved at placere kameraet foran Jason og filme, hvad der skete.

Det er beklageligt, at danske filmudlejere ikke har vist Shirley Clarks film interesse. Hun indtager en særstilling i amerikansk film alene ved sin stædige vilje til at beskæftige sig med USA i dag.

forstand, at begge film bl. a. handler om selve filmoptagelsen, og at der spilles direkte til kameraet. I begge tilfælde skildrer jeg en verden i opløsning: narkomanerne, som venter på, at Cowboy skal bringe dem endnu en forsyning til at opretholde en håbløs eksistens med, og Jason, der forgæves venter på at få lov til at optræde i en natklub med sit show. Jasons neger-skikkelse er ved at være død i USA. Han er den Onkel Tom-agtige neger, der mister sin personlighed i forsøget på at tilpasse sig det hvide USA, og over for ham står i dag den nye, stolte, selvbevidste neger, der siger »fuck off« til den hvide verden og nok skal klare sig selv.

VOYEUR-PROBLEMET

– Mange mennesker føler sig frastødt af »Portrait of Jason«, fordi de mener, De er gået for tæt på ham med kameraet og udnytter hans tragedie.

– Det kan kun betyde, at Jason ikke trængte ind til dem som menneske. De kan kun overfladisk have set alle hans særheder, – at han er homoseksuel, at han taler om sex og praler af alle de forfærdelige ting, han har gjort, at han er »freaky«. Men de kan ikke have set mennesket Jason Holliday, hvis de har følt sådan, og jeg mener, det må være deres fejl. Jeg ville mistænke deres motiver og ikke mine. Har de et eller andet romantisk billede af den amerikanske neger, som jeg har ødelagt? Ville de have følt det samme, hvis Jason var hvid? Tror de, at alle negre er rene, smukke og guddommelige? Nå, måske har de andre grunde, men de kan i hvert fald ikke have forstået filmen ret godt, hvis de tror, jeg kommer meget tæt ind på Jason, for det lader sig ikke gøre at komme tæt ind på ham. Det er en af hans tragedier, – han kan ikke åbne sig. Og hvis nogen vil spille amatørpsykiater, og sige, at jeg er kommet ublufærdigt tæt ind på ham, så vær'sgo, men det er ikke tilfældet. Det bedste eksempel er, da Jason græder, og Carl*) bag kameraet siger til ham: Hold

*) Carl Lee, der spiller Cowboy i »The Connection« og Priest i »The Cool World«, på hvis manuskript han også var medarbejder.

op med det pjat, du spiller bare komedie. Og Jason svarer: Ja, du har ret. Selvfølgelig kommer Jason indirekte til at røbe meget om sig selv, og som et menneske splittet op i en masse forskellige jeg'er, tror jeg, at Jason har en masse at sige os alle. Men især handler hans tragedie om det hvide og det sorte USAs tragedie. Jeg tvivler på, at filmen helt vil kunne forstås uden for USA, og uden for USA er det i orden for mig, hvis filmen ikke forstås af andre end filmkunstnere og -skribenter. Hjemme i USA rejser jeg derimod rundt på alle universiteter og læreanstalter med filmen, fordi den handler om et frygteligt amerikansk problem, som alle må konfronteres med.

– *De synes ikke blot at mene, at Jasons problem er psykisk: et forsøg på at gøre sin sorte sjæl hvid. Mener De også, at hans seksuelle splittelse udspringer af raceproblemet?*

– Absolut ja. Det eneste ærlige ved Jason er, at han er uærlig i alt, hvad han foretager sig – selv når han græder eller elsker. Det er væsentligt, det afsnit, hvor han taler om at blive accepteret af den hvide verden. Han fandt ud af, at når blot de hvide kunne være sikre på, at han lod deres piger være i fred, så syntes de egentlig, han var en meget sjov fyr. Og på den måde valgte han så at sige at blive bøsse – en slags frivillig skizofreni, i hvert fald i begyndelsen.

– *Opfatter De det overhovedet som et problem, hvor tæt De har lov at gå ind på et menneske, når De arbejder i en cinéma vérité-agtig genre? Fornemmer De en grænse til det private, som ikke bør overskrides?*

– Det moralske problem er der, men jeg tror, man kan filme næsten hvad det skal være, når man bare bruger det rigtigt. Det er ikke, *hvad* du filmer, men hvordan du til sidst bruger det, som er afgørende. Alt kommer an på intentionerne. Hvis jeg virkelig anstrengte mig for at lære dig at kende så godt som muligt og en dag brugte materialet, så ville du ikke anklage mig for

at belure dig – du ville tværtimod sige: Se, er det ikke skønt, hvor godt hun lærte mig at kende! Og hvorfor skulle det være mere risikabelt, om jeg brugte en anden metode til at lære dig at kende på – f. eks. udspionerede dig med et kamera og en båndoptager. Det kommer an på formålet: Jeg kunne måske få noget smukt ud af det, og det ville være i orden. Andre ville bruge det imod dig, og det ville ikke være i orden. Jeg vil stille spørgsmålstegn ved alle, som udnytter andres sygdomme og særheder – og man kan altid lugte, når det sker. Som smudsbladene med alle mordene og voldtægterne, som udnyttes groft. Hvis nogen lavede en film på det samme mord, som udnyttes af pressen, og filmen blev skabt ud af en ægte optagethed af historiens mennesker, så ville det også være i orden.

Men dette her voyeur-problem var et langt større problem, da jeg begyndte at lave film, end det er nu. Og det var selvfølgelig derfor, jeg i »The Connection« gjorde så meget ud af filminstruktøren i filmen – ham, der går rundt og gør sig til grin ved at udspionere narkomanerne med sit kamera, samtidig med at han er placeret langt uden for deres verden. Jeg var selv i nogen grad denne instruktør, samtidig med at han også var et portræt af en af mine kolleger i New York. Men det var desuden meningen, at publikum skulle identificere sig med ham og spørge sig selv: Hvad gør jeg egentlig her? Hvem er jeg, der sidder og betragter, ja, måske nyder andres håbløshed?

Et beslægtet problem er, at man selvfølgelig får et ansvar over for de mennesker, hvis liv man griber ind i med sit filmkamera. Det ville være dejligt, hvis filmen om Jason kunne ændre hans liv og give ham det kunstneriske gennembrud, han længes efter, så han på den måde kunne hjælpes ud af splittelserne og frustrationerne. Nogen tid efter filmoptagelserne lykkedes det ham i øvrigt at komme til at stå på en natklub-scene – for første og sidste gang i sit liv. Det blev en

katastrofe. Jason er Jason, mennesket og kunstneren, der aldrig kunne udfolde sig, og med sine 40 år sker der næppe mere nogen forandring i hans tilværelse.

Noget af det skønneste, jeg har oplevet, er på den anden side den forandring, der skete med de Harlem-negerdrengene, som jeg samlede op på gaden og brugte i »The Cool World«. De var kun 14–15 år, og filmen betød et fantastisk vendepunkt i deres tilværelse. Pludselig var der nogen, som interessererede sig for, hvad de kunne præstere – for første gang mærkede de, at nogen havde brug for dem, og at de betød noget i en større sammenhæng. I stedet for at havne på gaden og i forbrøderbanderne, som deres kammerater, kom de ind i en ordentlig tilværelse. En af dem er nu ved Leroi Jones' Black Art Theatre i Harlem. Lige efter filmoptagelserne holdtes i Harlem en demonstration for, at der oprettedes et trafiklys på et bestemt gadehjørne, hvor mange var blevet dræbt. Vore drenge fra filmen deltog i demonstrationen – blot nogle få måneder tidligere ville de have stået på det modsatte fortov og smidt sten på demonstranterne.

»The Cool World« var en vanskelig film at optage, bl. a. fordi vi ofte var ved at blive overfaldet af sorte nationalister i Harlem. Stemningen i negerghettoen var på bristepunktet, og folk hadede, at en gruppe hvide filmfolk masede sig ind på negrenes territorium, for alle bliver helt automatisk og vel med god grund opfattet som udbyttere. »Hvad laver den hvide måtteluder hos os?« lød det hele tiden på gaden, når vi arbejdede, men tit lykkedes det Carl at skabe ro ved at råbe: »Jeg er mere sort end du er, så hold bare kæft!«

Jeg viste engang »The Cool World« for Malcolm X, som udbød, at det er den eneste væsentlige amerikanske film, han har set, – den eneste, der handler om amerikansk dagligdag. Og det har været mærkeligt for mig at registrere forskellen på et hvidt og et farvet publikums modtagelse af den. Et ne-



gerpublikum betragter den som en komedie – de hyler og skrigger og larmer i biografen som under en western. Så fortrolige er de med alt, hvad de ser i den. Det er deres egen ungdom i Harlem, de betragter, og de elsker den. Hvide ler ikke så meget.

DEN AMERIKANSKE REVOLUTION

– *Sympatiserer De med Black Power-bewægelsen?*

– Det er ikke et spørgsmål om at være for eller imod Black Power, men om at forstå, hvorfor disse ting finder sted. »The Cool World« kom til at foregribe urolighederne i Harlem og de øvrige negerghettoer rundt om i USA. Jeg lavede filmen for at sige, at hvis ikke der gøres noget nu, så bliver der ballade, og intet blev gjort. Kort tid efter, at filmen havde premiere, udbød de første raceuroligheder, og de er blevet kraftigere for hvert år.

Man kan godt undre sig over, at eksplosionen først er kommet nu og ikke for længe siden, men negrenes tålmodighed har været grænseløs. »The Cool World« handler om Stokely Carmichaels og Rap Browns barn-dom og forklarer, hvorfor det ikke kunne gå anderledes. Nu er Black Power-folkene så stærke, at de har ladet os andre forstå, at de nok skal klare sig selv. De er et led i den stadig mere omfattende revolution, som breder sig over hele USA. I den anden ende af denne revolution står hippierne, hvis formål det også er at skabe et nyt samfund. Jeg tror, at revolutionen er kommet til USA, og den kan blive frygtelig, men den lader sig gudskelov ikke standse. Min næste film handler om denne revolution – »How to Wage the American Revolution«. Man kunne måske kalde den en »educational movie«. Den skal optages i San Francisco i sommer sammen med The San Francisco Mime Company og The Diggers, og det bliver noget helt nyt for mig. Alene det at lave en film uden for New York er næsten som at lave en film på Månen, så stærkt har jeg været bundet til New York. Og mens »The Connection« og »Portrait of Jason« har handlet om fortiden og »The Cool World« om nutiden, så kommer min nye film til at handle om fremtiden. »The Mime Company« er en skuespillertrup, der optræder på gader og i parker gratis. Det er en slags commedia dell'arte eller vaudeville, som ofte består af meget morsom politisk satire – ikke tung propaganda, men let og behageligt. Den spillefilm, vi nu skal skrive sammen, kommer til at bestå af en masse små vignetter på to et halvt minut, og hver vignette vil lære om en side ved den amerikanske revolution. Til at binde vignetterne sammen bruger vi nok en gennemgående figur, du ved, en lille mand, der famler sig igennem livet. Vi planlægger at »stjæle« filmen på den måde, at vi vil producere den selv i stedet for at spilde vores tid på at lede efter en producent. Jeg har selv noget udstyr, og resten kan jeg låne på den filmskole i Californien, hvor jeg skal undervise i sommer. For mig er det mere og mere indlysende, at det er håbløst at gå til en såkaldt producent med et manuskript, for de forstår alligevel ikke – en producent ville jo dø af grin, hvis jeg havde præsenteret ham for »manuskriptet« til »Portrait of Jason«. Efter indspilningen af »The Cool World« gik jeg måske rundt et stykke tid og ventede på, at telefonen skulle ringe og en stemme sige, at dette er Hollywood, og vil du lave en film

for vores penge? Men det skete ikke, og det bliver alt for patetisk blot at sidde og vente. Der er ikke andet at gøre end at komme i gang for egen regning og risiko. Min nye film vil bestå af alle mulige stilarter mellem himmel og jord – undertiden vil drengene mime, undertiden vil de være sig selv, undertiden spille rigtigt teater. De er en del af »The Haight-Ashbury Scene«, og hippiernes fællesskab vil være noget af det bærende i filmen.

– *Hvad forbinder De med denne amerikanske revolution, De taler om? Hvad er den for, og hvad er den imod?*

– Vi ved vist alle, hvad den er imod, ikke? Vores problem er mere, hvad den er for – en anden livsform, en ny måde at tænke på, en revolution i én selv – der må vi starte. Borgerrettigheds-demonstrationer og Vietnam-demonstrationer er symptomer på sygdommen – ikke blot USAs sygdom, men hele den vestlige verdens. Revolutionen er et forsøg på at finde et svar på denne sygdom, og der vil blive mange svar, som vi alle har hørt siden tidernes morgen. Blot i dag tror nogen på, at man virkelig kan leve disse svar. Vi må forberede os på, at vi er på vej ind i »the age of the brotherhood of man«.

THE NEW AMERICAN CINEMA

– *Men lad os vende tilbage til filmen, – til The New American Cinema, som vi desværre ved alt for lidt om i Danmark.*

– Dette er et meget bredt begreb, og det eneste, der måske i virkeligheden forbinder de mange kunstnere, som tilhører denne bevægelse, er, at de er individualister, som skaber film i opposition til Hollywood og det traditionelle økonomiske mønster. Man kan måske løseligt opdele os i tre kategorier. For det første er der den poetiske film, i almindelighed kortfilm, og meget ofte film uden andet formål end sig selv, og lige så ofte skabt af et enkelt menneske, der både skriver, instruerer og fotograferer sit værk. Man kalder det undergrundsfilm, eksperimental- eller avantgarde-film, men det grundlæggende er et meget personligt udtryk. I den anden ende af registret har vi folk som Leacock, Pennebaker og brødrene Maysles, cinéma vérité-retningen, de folk, der nedstammer fra Flaherty og dokumentarfilmen. Og et eller andet sted midt imellem sidder bl. a. Adolfs Mekas, Bob Downey og jeg selv og kombinerer de to yderpunkter samt er orienteret i retning af den »teatraliske film« og moderne europæisk film. Vores film er specielt beregnet til biografer – det er der så mange af de andre der ikke er. Alle tre grupper er meget fremtrædende – og meget forskellige. At vi taler sammen og hjælper hinanden skyldes mere et almindeligt fælles behov, end at vi egentlig har særlig meget til fælles. Og en af de ting, vi bestreber os enormt på, er ikke at vurdere hinandens arbejde. Vores organisation »The Film-makers Co-op« har nu eksisteret i syv år, hvilket er noget af et mirakel. En hvilken som helst film, der bliver sendt ind til os, får en ærlig chance. Den bliver vist på vores egen biograf »The Cinematheque« – det er ikke vores opgave at kassere eventuelle dårlige film. Det lader vi tiden om at gøre. For nylig har vi for resten indledt et eksperiment: Vi producerer hver uge vor egen news-reel-film, en undergrundsavis på film, der selvfølgelig især beskæftiger sig med de nyheder, der kan fremme den

amerikanske revolution. Omkring 40 film-skabere i New York er engageret i projektet, som forhåbentlig vil kunne løbe rundt på grund af vore forbindelser til universiteter over hele landet. Man kan måske kalde projektet for en slags undergrunds-TV, der registrerer, hvad der hænder i vort samfund – og måske især de begivenheder, som ellers ikke registreres af TV.

– *Hvordan er jeres forhold til Hollywood? Drømmer I ikke i al hemmelighed om en kontrakt?*

– En af mine kolleger talte engang med en Hollywood-producent, der drillende sagde til ham: Du aner ikke, hvor mange ansøgninger, der ligger på mit skrivebord fra New York-instruktører, der gerne vil til Hollywood. Og det er måske rigtigt. Vi ville alle gerne have ordentlige økonomiske forhold at arbejde under, men på den anden side ville vi ikke sælge vores frihed. Og Hollywood er sikkert lige så bange for os, som vi er for Hollywood. Man er mistænsom over for os, fordi vi er anarkister uden tilhørsforhold. Man ved aldrig, hvad vi kunne finde på, hvis vi fik penge at arbejde for. Selvfølgelig er Hollywood også bange for at miste penge på os. Der skrives ganske vist mege om os i smudspressen fordi undergrundsfilm går for at være frække og sexede, men de eneste af vores film, der virkelig har lavet penge, er vist Andy Warhols »Chelsea Girls« og Kenneth Angers »Scorpio Rising«.

– *Selv om I ikke kommer ind på at vurdere hinanden i New York, kunne De måske alligevel sige, hvilke New York-instruktører De føler Dem knyttet til kunstnerisk?*

– Det er sjovt, fordi de film, jeg holder af, ofte er dem, der ligger i en helt anden retning end mine egne. Det skyldes måske, at hvis nogen prøver at gøre, hvad jeg selv prøver, og det lykkes for ham, så bliver jeg fantastisk jaloux. Så derfor er jeg måske mest interesseret i mine modsætninger. På den ene side holder jeg meget af, hvad Leacock, Pennebaker og the Maysles laver, på den anden side holder jeg af de poetiske film, som laves af Stan Brakhage, Bob Nelson, Bruce Conner, Bruce Baillie og Gregory Markopoulos. Når jeg endelig ser film, er det næsten altid undergrundsfilm, og måske er det ikke hele filmen, der interesserer mig, ofte blot nogle korte øjeblikke, der er provokerende og rækker ud over selve filmen. Desuden holder jeg altid af folks første film – ligegyldig hvor dårlig den kan være rent teknisk. Det, at en ny ung instruktør kommer til og betragter verden på sin egen måde, det fascinerer mig altid.

De æstetiske værdier forandres i øvrigt ofte, når man beskæftiger sig med film og udvikles ad den vej. F. eks, hader jeg i dag mine kortfilm for deres stivhed og prætentiose atmosfære. De er pinlige. Jeg kan godt lide bestemte øjeblikke i mine spillefilm, men som helhed er jeg nok mere utilfreds end tilfreds med dem, og det vil være skønt, når de ikke eksisterer mere. Jeg har i almindelighed den følelse, at bortset fra de rent historiske interesser, ville det være i orden, om mine film forsvandt med årene. Det kunne måske være sjovt at gemme »The Connection«, »The Cool World« og »Portrait of Jason« i nogle hundrede år som eksempler på, hvordan mennesker levede og opførte sig i 1960'ernes USA, men af kunstneriske grunde ville det være katastrofalt at gemme dem...