

# Samtale med Jørgen Leth

Ole Michelsen

Ole Michelsen: Vil du fortælle filmens tilblivelseshistorie og redegøre for de forskellige etaper fra idégrundlaget til den færdige film?

Jørgen Leth: Der ligger flere stadier i forarbejdet, som i øvrigt har været mere langvarigt end de fleste forestiller sig. For mig er film og digt nær beslægtet, formelt. Jeg vil gerne have, at film har samme grad af total åbenhed og frihed i sit udtryk som digte, og det har jeg ligesom eksperimenteret med. Via »Livet i Danmark« nærmede jeg mig en større form. Hvor de tidligere af mine kortfilm har været en slags etuder eller nedtællinger kan man også sige, oftest med et asketisk indhold og et afgrænset snævert stof, så fik jeg lyst til at benytte en udvidet form og lave en spillefilm på de stilistiske præmisser, som jeg havde eksperimenteret mig frem til. Men afgjort med den hensigt at anvende langt mere stof. Det syntes jeg pludselig jeg kunne efter »Livet i Danmark«, hvor min magt over metoden gav mig appetit på at bringe et rigere stof ind simpelthen.

O.M.: Var det altså det, at du fik bedre fat om *formen* som gav dig mod på at arbejde i det større format?

J.L.: Ja, det var det afgjort.

O.M.: Det var altså ikke emnet, der pressede på?

J.L.: Nej, jeg startede med *formen*. Det var metoden, som krævede mere stof. Jeg var træt af askesen i stofvalget og følte, at jeg havde så meget styr på metodikken, at den ville æde mere stof. Jeg følte også, at jeg mestrede den på en sådan måde, at det kunne blive tilstrækkeligt underholdende, hvis den fik noget ordentligt stof at æde den maskine jeg havde bygget op, om jeg så må sige.

Men jeg har haft meget lange og omfattende overvejelser under forberedelserne til denne film, ikke så meget i forhold til udarbejdelsen af manuskriptet men i overvejelsernes vanskeligheder kan man sige. Jeg forsøgte flere gange at isolere mig for skrive, men på de vanskeligst tænkelige vilkår, fordi jeg af filosofiske grunde på forhånd måtte afstå fra at tage et såkaldt samfundsrelevant stof. Igennem min digtning har jeg mere og mere nærmet mig en besyngelse eller en beskrivelse af intetheden, flot sagt. Men det er jo immervæk det, det kredser om. De opbrugte illusioner, den gennemsigtige flygtige verden. Tomheden. Eller man kan også sige en beskrivelse af de *nærmeste* omstændigheder, de enkleste ting.

O.M.: Kan du beskrive, hvordan dit manuskript så ud, og hvordan selve arbejdet med det foregik. Det er vist ret



vigtigt, da det ikke var et ordmanuskript, så vidt jeg har forstået?

J.L.: Jeg startede med at skrive en lang række rablende notater om film-metode, om ting jeg sådan umiddelbart havde lyst til at lave. En samling notater først og fremmest, og nogle af dem er i øvrigt offentliggjort i min nye bog. En række notater, som på en måde beskriver et ret afsindigt forhold til det at fortælle på film. Min første idé kredsede om at slippe min fortællemaskine løs på den samlede danske litteratur. Hvis man kan forestille sig en afsindigt sulten maskine, som kaster sig over alt, hvad den kommer i nærheden af af litteratur og spytter det ud i en eller anden tilfældigt ordnet sammenhæng. Faktisk en collagemaskine. Jeg ville altså forholde mig meget brutalt til det rige materiale, som den danske litteratur i sin helhed udgør. Jeg ville være både overfladisk og brutal og blot tage stumper hist og her, stumper jeg havde brug for, som en meget voldsom forbruger af stof. Denne fortællemaskine skulle rable anekdotisk stof af sig og være vrangen på den episke film. Et overflødigshorn af anekdotisk stof, halve og hele historier i en pærevælling, sammentrængte forkortede og groft behandlede.

O.M.: Hvornår droppede du så den idé, som jo næsten intet har tilfælles med den film, der kom ud af det?

J.L.: Ja, min opladning til denne film har strakt sig over flere år, og det næste, jeg nåede til, var den etnografiske metode, som jo også helt tydeligt er anvendt i »Livet i Danmark«, hvor jeg opfatter mig selv som en slags opdagelsesrejsende, der betragter den nærmeste virkelighed, den danske virkelighed, som omgiver os, som noget fremmed og eksotisk. Denne opdagelsesrejsende, som er besat af en mani med at ordne tilværelsen, sætte den sammen i rimelige overskuelige størrelser, men gerne på bekostning af »sandheden«, underforstået »Den findes ikke«. Den dokumentariske sandhed er mine film jo i øvrigt et opgør med. De har i hvert fald et meget spidsfindigt forhold til autenticitet og fiktion, ikke? Men det kan vi vende tilbage til. Men jeg søgte efter et ordnende princip, som da jeg lavede »Livet i Danmark«. Dengang satte jeg mig ned og læste avis, og hvad jeg faldt over, det var godt stof, det kunne jeg bruge. Det var de spilleregler, jeg vedtog for den film.

O.M.: Altså et rent subjektivt, individualistisk udgangspunkt.

J.L.: Ja, superindividualistisk. Ingen objektive kriterier. Men det paradoksale er, at beskrivelsen på sådant et pseudoetnografisk grundlag har i sig en påstand om objektivitet. Det er en tilsyneladende objektivitet, men i virkeligheden er udvælgelseskriterierne totalt enøjede og æstetiske. Men når jeg nu sidder og skriver den slags ting, har jeg nogle ret voldsomme kriser. Jeg keder mig for meget, når jeg skriver. Det er mit store problem. Hvergang jeg satte mig for at skrive mere udførligt, så mistede jeg lysten til at lave filmen, så det har været et betydeligt problem, kan jeg roligt sige. Tingene er nogen gange ved at skvatte sammen for mig og for at hjælpe lidt på den situation, fik jeg lavet noget papir, hvor der stod: »Scenebeskrivelse« og »personer« foroven og længere nede stod der »optik« o. s. v., og så tænkte jeg ved mig selv: »Dette her er orden. Det er orden på bordet.« Men det gik jeg simpelthen helt i stykker på. Det kedede mig helt afsindigt at skulle transformere mine notater til en sådan fornuftig beskrivelse, der kunne anvendes og læses af andre

end mig selv, hvilket jo var meningen med den. Men det holdt jeg op med. Dette forsøg på et manuskript savnede den friskhed og spontaneitet, som notaterne havde. Og det var min mening at lave en film, som var nøjagtig så let og luftig som notaterne. I virkeligheden ville jeg gerne have, at filmen fik en notatagtig struktur.

O.M.: Men må jeg lige åbne en parentes her. Til orientering for dem, der ikke ved det, så blev det vel dit held i forbindelse med realiseringen af denne film, at konsulentordningen var indført, så du overfor et menneske, et enkelt menneske, mundtligt kunne argumentere for alle disse mærkelige ting, som hændte dig under forarbejdet?

J.L.: Det var helt afgørende. Et filmråd, som sidder og forvalter en illusion om objektiv retfærdighed med flertalsbeslutninger, ville nok have haft meget svært ved at tage stilling til en notatsamling. Men en enkelt person, som kan tale direkte med en og få at vide, hvad det handler om, kan naturligvis langt lettere tage stilling. Det har helt afgjort været en fordel.

O.M.: Så lukker vi den parentes og vender tilbage til din film!

J.L.: Historien om manuskriptet er nemlig ikke færdig endnu. Altså det første afsnit var en synopsis med titlen »Det gyldne snit«, og den handlede om litteraturen som en stofmasse og min glubske fortællemaskine. Så faldt litteraturen bort, og etnografen kom ind inspireret af Malinowski, en klassisk antropolog, som jeg føler mig meget knyttet til, fordi han er så naiv, og fordi han er så firkantet, og fordi han arbejder med tableau-agtige stiliseringer af den virkelighed, han ser. Han var selv amatør fotograf og typen på den opdagelsesrejsende med foden oppe på træstubben og med tropehjelm under armen på et billede med titlen »Samtale med en indfødt«. Det blev til nogle rablende notater, nedfældet i en poetisk inspiration, som den jeg skriver digte på. Dyrt sagt: Nogle visioner om hvordan man kan arbejde med film på en anden måde. Det var det andet stadium, hvor jeg ville beskæftige mig med sådan noget som familien og boligen. Men på det tidspunkt fik jeg lyst til at gå ud og researche i den faktiske sociale virkelighed, men stadig uden nogen politisk 'hang ud', stadig kun på de pseudoetnografiske, uansvarlige grundlag. Jeg prøvede først at få nogle medarbejdere. Men det kunne jeg ikke finde ud af. Jeg er ikke så god til at samarbejde på manuskriptplanet. Det må jeg sige. Men så henvendte jeg mig i Brøndbyernes kommune til borgmester Kjeld Rasmussen, som jeg kender som sportsfan og sagde, at nu ville jeg gerne studere Brøndbyerne. Han er meget praktisk og hurtig, så han fik indkaldt de lokale blade til et møde med mig, hvor jeg fortalte om mine filmplaner, og de satte store artikler i de lokale blade, hvori de opfordrede folk til at henvende sig til mig med henblik på at tilvejebringe dette etnografiske materiale. I den følgende måned tid var jeg på talrige interviewsbesøg med kassettebåndoptager hos alle mulige familier. Men dér kedede jeg mig også. Jeg fik fornemmelsen af at gå på arbejde hver dag og samle pseudostatistisk materiale ind. Men det inspirerede mig ikke en skid, og jeg følte mig frustreret overfor det.

O.M.: Virkeligheden greb forstyrrende ind!

J.L.: På det tidspunkt havde jeg en idé om at bruge de der Albertslund-huse som en slags kulisser med fast indstilling, for de er jo fuldkommen ens, og så kun skifte møblerne og menneskerne ud ligesom i et dukkehus.



O.M.: Men det kedede dig?

J.L.: Det kedede mig helt enormt at møde virkeligheden helt konkret. Det sagde mig ikke en skid. Det må jeg tilstå, men er i øvrigt glad for at få sagt det i denne her sammenhæng.

O.M.: Så du gik tilbage til din gammeldags, individualistiske arbejdsform!

J.L.: Det gjorde jeg faktisk. Tilbage til mine egne idiosyncrasier og først og fremmest til friskheden i mine egne arbejdsnotater. Jeg blev klar over, at jeg måtte befri filmen for pligter overfor den sociale virkelighed. Jeg røg simpelthen ind i en ny krise, for man må forstå, at det stof, jeg ville hente i Brødbyerne, var det samme som litteraturen i første omgang. Men jeg fandt ud af, at den procedure var ugyldig for mig, og at jeg simpelthen måtte gå videre på den arrogante forestilling om, at jeg faktisk kunne lave filmen helt udfra min egen næse. Jeg måtte tage springet ud, som jeg har gjort det med alle kortfilmene, men som jeg pludselig frygtede med denne spillefilm. På grund af det lange stræk, måske? Men før vi når frem til optagelserne, er der endnu et stadium. Jeg husker ikke, om man forlangte af mig, eller om jeg krævede af mig selv at udarbejde et essay som en slags 'sales talk' for filmen, og det essay blev til den tekst, jeg siger i filmen. Det er de stumper skrift, som er røget med over i den endelige film. Det er skrevet for at andre, f. eks. skuespillerne, skulle kunne forstå min film. En brugsanvisning.

O.M.: Filmens økonomi?

J.L.: Blandt de spilleregler jeg opstiller for mig selv i forbindelse med en film, er de økonomiske de vigtigste. Jeg har altid valgt økonomien først og så tænkt filmen op til den økonomi. Produktionsomstændighederne fremkalder en bestemt æstetik, og det er jeg interesseret i. Jeg har tidligere lavet enormt billige film, og det pres, de er blevet til under, har været inspirerende. Det er en ting, jeg altid har forbeholdt mig meget præcist til. »Det gode og det onde« har efter mit eget ønske været ret billig at lave, fordi den helt klart var et eksperiment. De begrænsninger, som det medfører, kan jeg kun føle inspirerende. Enhver form for praktisk begrænsning får jeg næsten altid noget positivt ud af i mit forhold til apparatet.

O.M.: Men nu må vi hellere se at nå frem til selve filmen, det færdige produkt efter disse lange indledende manøvrer. Der er to ting, som slår mig i den, og det er det anti-anekdotiske og det amoralske. Er du enig i, at de to begreber er vigtige?

J.L.: Ja, det er jeg helt enig i, men jeg vil helst have, du siger noget først!

O.M.: Det jeg vil frem til er, at du i opbygningen af en film, som ingen historie har, vel må have gjort dig nogle overvejelser over, hvordan man så fanger et publikums opmærksomhed. Du har jo selv sagt, at du gerne ville lave en underholdende film? Hvordan laver man en underholdende, historieløs film?

J.L.: Det mener jeg, man gør ved at lave det enkelte billede så sansepirrende at læse eller at opleve, at det i sig

Jørgen Leth under optagelserne af  
»Det gode og det onde« – i baggrunden  
bl. a. Claus Nissen og Lars Knutzon.



selv er underholdende, at det i sig selv fører videre på den måde, altså ikke ved at en *suspense* fører en handling videre, men ved at man kan fordybe sig i hvert eneste billede, som i noget, der på alle måder kildrer ens nysgerrighed og ens sanser.

Det bliver tilfredsstillende på den led. Jeg er godt klar over, at det er en anden slags opmærksomhed, sådan en film kræver, men jeg føler slet ikke, at den er en ørkenvandring. Jeg føler, at det ene sanselige moment efter det andet gør filmen tilstrækkelig attraktiv. For at sige det på en anden måde: Jeg er interesseret i, at filmen rører direkte ved publikum.

O.M.: Den har dette præg af modejournal, af billedbog. Man har en fornemmelse af henslængt at bladre et eller andet igennem!

J.L.: Det er noget helt afgørende. Hvor den normale episke, anekdotiske film fører publikum videre i en ganske bestemt retning, som instruktøren har valgt, har jeg en anden model, som går på, at man kan fordybe sig i den enkelte scene, ligesom man vil. Man kan også lade være. Der vil formentlig være noget, man kan lide, og noget man ikke kan lide. Men netop denne bladrende fornemmelse er jeg meget interesseret i. Min film er indrettet med en slags vegetativ stemning (er det nu et rimeligt ord at bruge i den forbindelse? Ja, det tror jeg). Man skal selv afstemme sin oplevelse af den enkelte scene. Hvis nogle af scenerne så er uforståelige eller mystiske, er det også i orden, synes jeg. Jeg er helt klar over det rebusagtige over nogle af scenerne, men jeg mener de er nysgerrighedsfremkaldende. Og i øvrigt ligger der aldrig mere i dem, end publikum selv har lyst til at komme med.

O.M.: Men der er alligevel en afgørende forskel, når vi nu taler om at bladre i billedbøger. Her er det dig, der vender bladet for os!

J.L.: Filmen er ret langsom. Den er statisk, og det tror jeg gør, at man står friere overfor rækkefølgen af scenerne, af filmen på langt, end man gør i en film, hvor man føres ved hånden fra den ene scene til den anden. Man står friere, og det nærmer sig mere aflæsningen af et illustreret blad.

O.M.: Den frihed, tror jeg, nok er en illusion. Men der er givet en metode, som skal benyttes til at se filmen med, og den melder sig jo nok automatisk hos den, der gider at gå med på legen. Man lærer spillereglerne at kende *under* filmen i modsætning til de fleste andre film, hvor man kender spillereglerne *på forhånd*. Det er nok på det punkt, den er anderledes.

J.L.: Man lærer spillereglerne undervejs. Jeg ser selv filmen som en samling kasser, indholdsmæssig men også rent strukturelt. Jeg har forøvrigt altid set modellen til mine film som en række kasser. Men jeg vil gerne have, at de forskellige kasser har forskellig strømstyrke, forskellig intensitet. Det hele må ikke være lige stærkt. Jeg vil gerne have, at noget af det er enormt slapt, næsten udflydende, ligesom Beach Boys' musik. Deres metode er parallel til min. Ligesom min film er de glatte på overfladen, men i intensitet meget blafrende sommetider helt slapt, faldende fra hinanden, andre gange helt svirpende, præcist skarpt. Den metode har altid virket stimulerende på mig. Det er faktisk en statisk bevægelse, der er i Beach Boys' musik. Det er tilstandsbilleder. Tilstandsbilleder er også et ord, man kan bruge om min film. Den er statisk på langs, men det enkelte billede kan rumme en voldsom

dynamik, som næsten truer med at sprænge scenen, mens andre scener er sådan helt bløp, bløp, bløp, helt bløde ...

O.M.: Den intensitet, der ligger i dine billeder, ligner mere fotografiets end maleriets.

J.L.: Jeg afstår totalt fra at bruge kameraet som dramatiserende middel eller som middel til at skabe en illusion inden i filmen. Når man normalt bruger en kameraindstilling, zoom, eller travelling eller panorering, så gør man det jo for at understrege noget. For at pege på noget.

O.M.: Kameraet som den klassiske romans fortæller ...

J.L.: Ja, det har jeg ikke noget at gøre med. Tværtimod har jeg en endnu urealiseret drøm om at kameraet har sin egen bevægelsesmusik, at lade det bevæge sig uden at det har noget forhold til det, som foregår i scenen. Jeg er interesseret i en slags kamerasyntaks, som ligger parallelt med filmens nominelle indhold. På samme måde som jeg benyttede musikken i »Livet i Danmark« anbragt ud fra et på forhånd opmålt metrisk system. Slet ikke for at understrege en bestemt scene. Fuldstændigt tilfældigt. Jeg kunne have sat den på med bind for øjnene. Musikken til »Livet« var også bestilt statisk, udramatisk. Jeg drømmer om at anvende musikken som en slags følsomme strøg tilfældige steder i filmen. Og selv er jeg interesseret i at se, hvordan disse strøg afsætter sig emotionelt på dem, der ser på. Kameraet bruges på samme måde, som en slags bevægelsesmusik, der slet ikke går ind i handlingen. Et sanseligt sprog med en forførende hensigt men på helt andre betingelser end de normale. Så langt er jeg blot endnu ikke kommet. Længst ude i den retning var jeg i »Ophelias blomster«, men det var meget etudeagtigt. Men jeg forsøger at anvende kameraet bevidst antisubjektivt. Der er aldrig tale om smarte vinkler. Det må jeg afstå totalt fra. Og i øvrigt bryder jeg mig ikke om den senere udvikling i fotografiet, soft focus o. s. v. Det er alt for manipulerende smart og simpelthen udtryk for dårlig smag. En vigtig del af min metode er, at billedrammen er givet på forhånd. Der er aldrig tale om flere bud på kameraindstillinger. Kun ét er rigtigt. Snittet er valgt på forhånd, hvad den oprindelige titel også udtrykte. Billederne er tænkt som en sanselig effekt, en berøring af huden, et kærtegn, eller et syntaktisk tegn ...

O.M.: Som er indholdsløst ...

J.L.: Som er indholdsløst men ikke usanseligt. Men mine tanker på det område går langt videre næsten til en programmering af kameraet, hvis du kan forestille dig det. Min teori er, at jo køligere, jo strengere selve apparatet er, jo mere opvarmet bliver det, som betragtes gennem apparatet.

O.M.: Begrebet l'art pour l'art lurer under overfladen!

J.L.: Hvis du siger l'art pour l'art, så vil jeg svare, at det som jeg promenerer som livsholdning er sådan set æstetikeren (i Kierkegaardsk forstand), og det er jo et moralsk valg.

O.M.: Ja, gu' er det det, og når man taler om begrebet l'art pour l'art er det altid negativt, og det mener jeg også er en forkortning i forbindelse med din film ...

J.L.: En enorm forkortning.

O.M.: Filmen er jo en argumentation mod den puritanske angst for det æstetiske, det æstetiske virkemiddel.





Middagsselskabet  
i »Det gode og det onde«.

J.L.: Det er provokationen i filmen, ikke en tilfældig valgt provokation, den kommer helt indefra, det at jeg ser på virkeligheden som en æstetiker ser på den. Jeg leger voyeur og fremviser et voyeuristisk forhold til tilværelsen, og jeg ved nøjagtigt, hvad den holdning indebærer etisk set. Jeg vil gerne undersøge, hvor jeg bæres hen af mine fascinationer. Jeg kan ikke stå af, fordi de evt. fører mig ud på dybt vand. Tværtimod de må føre mig hvorsomhelst hen. Jeg er hele tiden interesseret i at undersøge stedet, tilstanden.

O.M.: Og du vil delagtiggøre os i den afdækningsproces? Selvom filmen på et vist niveau er uetisk, så er den det jo ikke i sin grundholdning, i udvælgelsen. Der rører den jo ved noget eksistentielt!

J.L.: Sanseligheden har jo sin pris. Melankolien f. eks. Hvadsomhelst har sin pris. At køre den model, som er æstetikerens, er jo ikke et tilfældigt greb i maskineriet. Det er for mig simpelthen en nødvendighed. Det er det eneste, som kan holde mig vågen. Skulle man se det udefra, hvad der jo ikke er min opgave, så må det ligesom også have en polemisk betydning at få præsenteret en holdning og se de erfaringer, den bygger på. Jeg har ihvertfald ingen dårlig samvittighed.

O.M.: For mig at se ligger der helt klart et moralsk aspekt i den æstetiske grundholdning, og så er spørgsmålet bare:

Hvad består det moralske aspekt i? Det består måske netop i at gøre opmærksom på den æstetiske dimension?

J.L.: Det synes jeg er en god formulering, og jeg vil faktisk nødt til gå mere detaljeret ind i den argumentation. Du kunne også sige, om der overhovedet er noget politisk i den film, og så ville jeg svare ja, men jeg vil ikke diskutere det på det politiske niveau. Det ligger måske forud for filmen, men jeg vil sgu overhovedet ikke bidrage med nogen oplysning om de ting. Jeg har slet ingen trang til at forklare mig på det plan. Jeg har ikke noget budskab, ikke noget jeg synes jeg skal belære andre mennesker om. Jeg forholder mig også afslappet til om folk forstår min film på nøjagtig den måde, som jeg selv har tænkt den, for det ved jeg knapt nok. I de bedste tilfælde, både hvad angår mine bøger og mine film, har jeg sommetider bagefter erfaret, f. eks. ved læsning af særligt indforståede kritikere, hvad jeg egentlig mente med dem.

O.M.: Hvis man forestiller sig en film eller et hvilken som helst andet kunstprodukt som en åbning ind til noget sanseligt ind til SANSELIGHEDEN, så får det vel også konsekvenser for alt andet og forlængelser ud i det såkaldte samfundsliv.

J.L.: Det er simpelthen en undersøgelse, som på mange måder afsætter nogle modeller for forholdsmåder.

O.M.: Vi kan tage den modsatte pol. Da Calvin regerede i Genève og indførte det protestantiske terrorregime, forbød han salmer, hvor musikken var for dominerende, for æstetiske, fordi det førte folks opmærksomhed bort fra

salmernes moralske indhold. Der har vi den modsatte yderlighed af din holdning.

J.L.: Jeg har en tilfredsstillende fornemmelse af, at det hænger sammen, fordi jeg, som jeg sagde før om kameraet, er klar over, at det er et etisk valg, som Godard engang har sagt fuldstændig præcist og rigtigt. Det er den samme form for uansvarlighed, amoralitet som man vil sige, min film står for, og som den også står for på en vis måde. Den går helt ned i det praktiske arbejde, helt ned i valget af kameravinkel. Det svarer nøjagtigt til det med Calvin.

O.M.: Noget så abstrakt som musik kunne være en trussel mod Calvins regime. Vender vi den 360 grader, så er vi derhenne, hvor du er i en vis forstand.

J.L.: For nu at træde det helt ud, så mener jeg også, at det sanselige i tilværelsen er farligt for bevidstheden. Mere kan jeg ikke sige. Men den fare skal sgu ikke forhindre mig i at eksperimentere med det.

Den eneste form for samvittighed, jeg kan opmønstre, er en følelse af, hvor nødvendigt det er at arbejde i den retning i disse tider.

O.M.: Du betragter altså også din film som et argument?

J.L.: Jeg har intet imod, den også forstås på det plan.

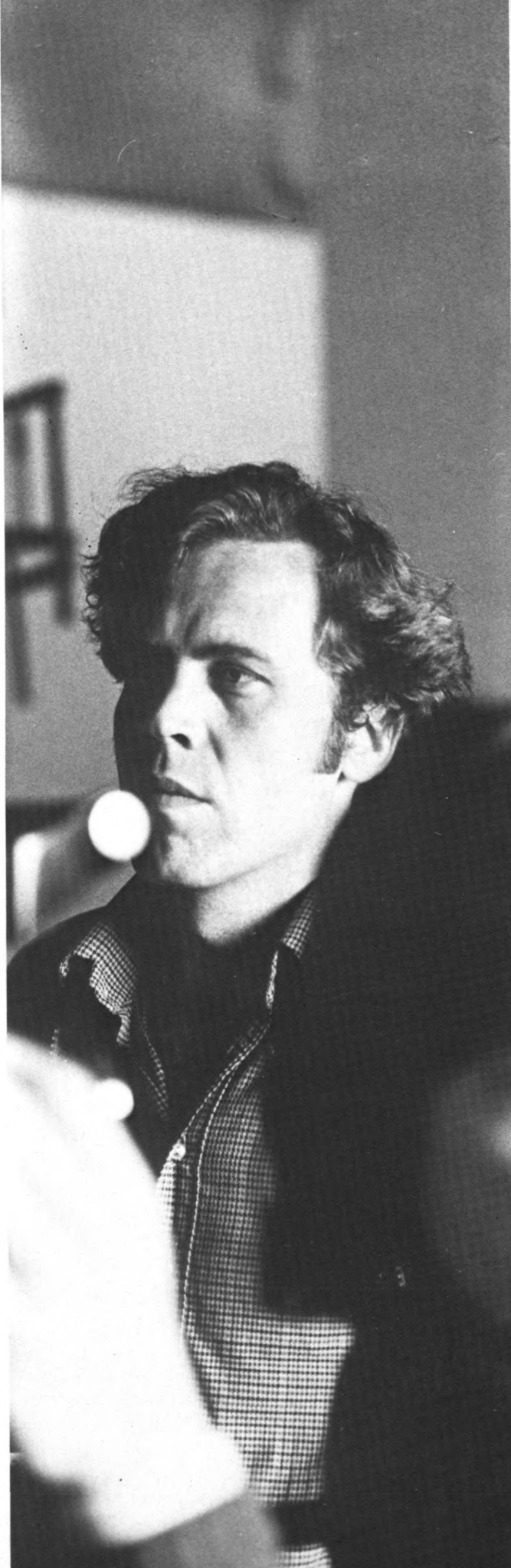
O.M.: Men ikke destomindre kvier du dig ved at fremlægge et program.

J.L.: Programmet rummes jo i formen. Hvis man vil spørge, hvorfor der ingen handling er i filmen, så er det fordi jeg qua min indstilling som sensualist, eller hvad man ellers skal kalde det, ikke oplever tilværelsen som et samlet hele. Jeg kan ikke opleve livet som en række sammenhængende historier. Derfor kan jeg heller ikke deltage i kulturradikalisters og de venstreorienteredes verdensforklaringer, fordi de altid går ud fra tingene set som dele af et stort klart mønster. Jeg oplever principielt verden punktuelt, fragmentarisk. Det er måske også derfor, jeg skriver digte og ikke romaner. For mig er verden fragmenter. Jeg keder mig, hvis jeg skal forstå større sammenhænge. Alting er for mig sanselige påvirkninger.

O.M.: Hvad er film overhovedet?

J.L.: Jeg synes, at Per Kirkeby, min generationskammerat, har sagt meget præcist, at film er *billeder*. Det betyder først og fremmest, at film ikke er historier, og det vil jeg betegne som en slags tabt uskyld. Historien er næsten umulig for os, men det kan være jeg engang vil nærme mig den, men så bliver det hinsides den tabte uskyld og med et andet greb. Alle de 'nødvendigheder' jeg ser i den traditionelle film forekommer mig fantastisk bevidstløse eller naive, og det er ikke muligt for mig at skrive mig tilbage til den tilstand. Der er ingen bydende grund til at pålægge sig en række så nødvendige omstændigheder for filmarbejdet. Det føler jeg selv, at det, jeg laver, er langt mere direkte, og hvis der er tale om tilegnelsesvanskeligheder for publikum, så kan jeg egentlig ikke forstå det. Det kan ikke være andet end vaner.

Når alt dette er sagt, må jeg også bekende en stor kærlighed til de store illusionsmestre. Der er ingen film, jeg hellere ser end de klassiske genrefilm. Hawks og





Renoir, de store historiefortællere, og nu om dage ser jeg måske helst Sergio Leone. Muligvis er der en selvmodsigelse i det. Men det må jeg så leve med, og det er let nok, da jeg ikke behøver at forklare alle tings sammenhæng.

Men for at blive lidt ved Leone så mener jeg, at bevidstheden hos ham er meget høj. Han er virkelig kommet ud på den anden side af fortællekonventionerne. Sådan som jeg ser hans film, så er de en række strålende billeder sommetider på de mest absurde betingelser. I virkeligheden er det et kæmpestort orgiastisk drab på historien, han er igang med.

O.M.: Og en fabelagtig stilisering! Man har engang sagt om hans film, at man nærmest burde se og høre dem som operaer!

J.L.: Det er jeg helt enig i. Netop det, at han ser det mytiske westernliv som en række ceremonier, og på det punkt føler jeg en forbindelse med ham. Også jeg ser livet som ritualer, ceremonier. Han er for mig den store antihistoriefortæller af idag. Hawks og Renoir oplever jeg som en lykkelig tid, hvor man endnu kunne fortælle historier.

O.M.: Det er måske også lidt primitivt at skyde nogen i skoene, at der ingen overensstemmelse er, mellem det de laver, og det de holder af!

J.L.: Det er jeg glad for, du siger. Jeg har ikke den trang til, at alting skal rime og hænge sammen.

O.M.: Et princip i filmen har vel været, at du på en eller anden måde ville bringe orden i kaos og lave en tilsyneladende sammenhæng. Nu tænker jeg på den forbindelse kommentar, som du selv har indtalt, og hvor du forsøger at definere det gode og det onde som begreber, og hvor du er helt ude i karikaturen ved at vedtage og forudsætte, at noget er grimt og smukt eller ondt og godt. Metoden er helt subjektiv. Hvorfor har du gjort det så skematisk?

J.L.: Systemet går amok og løber med stoffet. Måske er det et forsøg på et galgenhumoristisk greb på stoffet. At vælge LIVET med stort L er fuldkommen meningsløst, og så kommer alle de mekanikker, som ødelægger drømmen om sandhed. Det er en parodi på det normskabende. Jeg går ud fra min egen etnografiske lyst til at ordne tilværelsen, som er uoverskuelig, samtidig morer det mig, at det går i stykket, hvad det jo altid gør. Enhver orden går i stykker, fordi den altid er på bekostning af nuancer. Ethvert system, som vil opdele godt og ondt, er jo dømt til at tage fejl. Så det system forråder jeg med en nærmest satanisk lyst.

O.M.: Og nu er vi lige ved at være tilbage i debatten om det samfundsrelevante igen i den forstand, at din film også kan ses som en belysning af relativiteten i såvel moralske som æstetiske principper?

J.L.: Yes. — — — Netop.

Det var jo også oppe, dengang jeg ville have taget fat på litteraturen, den forhåndsenværende litteraturs officielle værdi. Jeg var interesseret i at oplyse og så samtidig demotere. I »Livet i Danmark« opererede jeg meget med at give et billede, som man så kan aflæse umiddelbart, men samtidig trykker jeg en vurdering, et stempel ind på det, som fremmedgør det hele og måske gør billederne tvetydige, dobbeltbundede. På en måde et forsøg på at krænke den umiddelbare oplevelse. Men det giver jeg

forøvrigt nogle concepts på i den sidste halvdel af min sidste bog, »Det går forbi mig«. Det handler om det, teoretikerne kalder skriftens dialektik. De bedste hoveder blandt dem, Hans Jørgen Nielsen og Per Højholt f. eks., har skrevet om disse ting. Og det morer mig, da jeg selv er så lidt teoretisk. Jeg har aldrig læst noget af al det der. Men jeg tager det som et bevis på, at man ad intuitionens vej kan bevæge sig i samme retning som teoretikerne. Men der er bare det med mig, at jeg køber ikke den teoretiske overbygning i form af marxisme og hvad det ellers er, som de andre vil have med. Al det der med det bevidsthedsundertrykkende sprog.

O.M.: Når vi nu taler om skriftens dialektik, så mener du vel noget i retning af forholdet mellem det skriften er i sig selv i kraft af, at den er skrift, om det så er billedskrift eller almindelig skrift (jeg bruger ordet i den franske betydning »écriture«) og så denne skrifts indhold?

J.L.: Det handler filmen meget om. Der er hele tiden en påstand om, at nu kommer sandheden, og så er den sandhed absurd eller bliver relativiseret af et andet udsagn, som ligger i formen eller i placeringen indenfor filmen for eksempel.

Ordet *hvadsomhelst* er et nøgleord for mig, hvadsomhelst kan være hvorsomhelst. Det kunne være forfærdeligt uinteressant og uunderholdende og meget andet dårligt, hvis der ikke lå den intention bag ved, at den på en måde var en vej til at lave noget komisk og mærkeligt, at det bliver en historie på en anden måde, en helt afsindig historie.

O.M.: Det bliver en ny historie, for ved at opløse billedsproget og rytmen i billedet eller i billedkæden og destruktionen af den episke fortælling, så når du jo i grunden ikke længere end alle andre, idet du jo bare skaber en anden historie, en anden slags fortælling? Et andet sprog en anden historie men med den samme indbyggede dynamik, de samme regler?

J.L.: Det mener jeg også.

O.M.: Men du maser en masse ting ned inden du når helt derhen, men i virkeligheden når du måske til det samme resultat. For ved at opløse fortællestrukturen og billedgangen skaber du jo en anden struktur. Men struktur er det immervæk!

J.L.: Ja.

O.M.: Hvis vi skal afrunde med et helt andet spørgsmål, så må det blive, hvordan skuespillerne reagerede på oplægget og på de ikke psykologiske roller, de skulle spille?

J.L.: Jeg havde ingen problemer med skuespillerne. Men jeg gav mig også god tid til at forklare dem metoden, fordi de jo ingen knage havde at hænge deres hat på. De havde ingen rolle at udfylde, men skulle tværtimod levere eksempler indenfor de rammer dér. De havde ingen figur at gå ud fra. Ingen figur at klæde på. Men næsten alle var både nysgerrige og entusiastiske overfor den måde at gribe tingene an på. Karakteristisk nok var Holger Juul Hansen, som jo nok er låst meget fast i et rollefag. Han var meget glad for at stå frit m. h. t. at komme med forskellige bud indenfor dette helt rolleløse område. Gennemgående var de meget indstillede på at gøre det, som jeg var bange for, at de ville synes, var for lidt eller at sige ting, som var helt tomme. De legede virkelig med på mine vilkår. Det må jeg sige.