

Heidi Philipsen

A Game with Aesthetics and Ethics: On the Film *The Five Obstructions*

English Summary

In this article my approach is to analyse what kind of ethics is implied in the experimental documentary film *The Five Obstructions* (2003) made by the Danish directors Lars von Trier and Jørgen Leth. What are the consequences for Leth when Trier tries to push him into making a miserable and ugly film through the help of certain rules that Leth would never have invented himself? What are the consequences for the citizens when Leth chooses to create a scene in the Red Light District in Mumbai? And how is the audience supposed to respond to this unusual film, in which Leth is creating five new interpretations of the short fiction film *The Perfect Human Being* (1967)? My answers to these questions will be that the life of the prostitutes in the Red Light District will carry on as usual after Leth has left this area. For Leth the constraints given to him by Trier have worked as a kind of ‘scaffolding’ (Wood, Bruner and Ross, 1976) and have inspired him to innovate in his own filmmaking. Concerning the audience of the film, they will be forced to judge for themselves whether they agree with the moral that Trier and Leth use in the film and what kind of ‘ethos’ this produces. Leth is going through an interesting development in *The Five Obstructions*, but this is certainly not the direction that Trier initially hoped he would take. The short films Leth creates – as demonstrated in the film as a whole – are primarily influenced not by the ethical approach from Trier, but by the scaffolding he offers Leth.

Heidi Philipsen

Adjunkt ved Medievidenskab, Institut for Litteratur, Kultur og Medier på Syddansk Universitet i Odense. Hendes forskningsområde er kreative filmskabelsesprocesser med fokus på ny dansk film. Har skrevet ph.d. afhandlingen *Dansk films nye bølge – afsæt og aftryk fra Den Danske Filmskole* (2005). Har bl.a. medvirket til at skrive og redigere bogen *Moving Media Studies – Remediation Revisited* (2007).

En leg med æstetik og etik

Om filmen *De fem benspænd*

Den afvigende dokumentar- og portrætfilm, *De fem benspænd* (2003), lægger op til en række etiske overvejelser både med tanke på selve filmskabelsesprocessen, der skildres – hvad instruktøren Lars von Trier udsætter instruktøren Jørgen Leth for – og når vi fokuserer på Leths genindspilninger af kortfilmen *Det perfekte menneske* (1967). Især resultatet af »Benspænd 2«, hvor Leth skal optage en scene fra filmen med et usselt, indisk fattigkvarter i baggrunden, er bemærkelsesværdigt set i en etisk optik. Her er det ikke alene interessant, hvad Trier udsætter Leth for, men også hvilket billede af det miserable, Leth rent faktisk tegner med sine film, og hvilke konsekvenser det har. Jeg vil i artiklen reflektere over konsekvenserne for både Trier, Leth, de fattige indiske beboere i Red Light District og tilskuerne til filmen *De fem benspænd*. Videre ønsker jeg at illustrere, hvad *De fem benspænd* gør ved 'ethos' (som Aristoteles beskriver denne) hos Trier og Leth, og hvilken rolle dette tildeler tilskuerne. Leth er en udtalt æstetiker, hvis film Trier gerne vil influere og udvikle med sine mere eller mindre rene taklinger. Men hvilke konsekvenser har Triers poetik for Leths? Gør de ham til etiker i stedet for æstetiker i Kierkegaard'sk forstand? Medlever i stedet for betragter? Eller noget helt andet? Artiklen diskuterer således etik primært i forhold til *De fem benspænd*, men også udsyn til, hvilken rolle etik har spillet i en række nyere danske film – det lille etiske bølgeskulp i den danske filmbølge.

De fem benspænd skildrer en slags filmpoetik, og tilbyder et sjældent – men naturligtvis iscenesat – indblik i en kreativ proces (både ideudviklingsfase og optagelser). Spilleregler er afsat for denne proces, og idet Leth anvender Triers regler på overraskende måder og skaber innovative kortfilm, er filmen med til at indikere, at spilleregler anvendt i filmskabelse kan være kreativitetsinitierende – selv når man spiller sammen med en garvet filminstruktør som Leth. Ud over at formidle en filmskabelsesproces, er det også oplagt at se *De fem benspænd* som et særdeles levende portræt af filmskaberens Leth. Der er altså tale om en skønsom blanding

af en portrætfilm, der indeholder både fiktion og (iscenesat) fakta, og en metapoetisk film, som tematiserer filmskabelse, -leg og -kreativitet. Filmen er med andre ord særdeles svær at rubricere og udgør derved også nytænkning i sig selv.

Manden, der portrætteres, Jørgen Leth (1937), er kendt som en modig og mangfoldig kunstner, der både har ageret filminstruktør, lyriker, sportskommentator og journalist. Hans ven og tidligere fotograf, Ole John, fortæller: »Det hele startede med en art minimalisme. Jeg mødte Jørgen dengang i begyndelsen af 60'erne. Han var lyriker. Han ville lave en film.«¹ Leths dyrkelse af minimalisme kan forbindes med flere udgangspunkter, bl.a. 60'er-modernismens sprogbevidsthed. Især de første af hans film indeholder en stærk (film)sprogbevidsthed, der undersøger, hvor enkle virkemidler, man kan anvende i skabelsen af en film. Til denne del af hans værker hører også *Det perfekte menneske*, der, af filmmanuskriptforfatteren Mogens Rukov, sammenlignes med »[...] samme konkrete og minimalistiske art som Pasolini samtidigt eller måske senere er optaget af i sit arbejde med filmens semiotik.«² Leth har været særligt optaget af professionsmennesker og både lavet film om *Peter Martins – en danser* (1978), *Michael Laudrup – en fodboldspiller* (1993) og lyrikeren Søren Ulrik Thomsen i *Jeg er levende* (1999). For nogle mennesker er Leth måske allermest kendt for selvbiografien *Det uperfekte menneske* (2005)³ og den debat, bogen skabte omkring hans ret til at kræve seksuelle ydelser af stuepigen. I de seneste mange år har han været bosiddende på Haiti.

Leth er endvidere kendt for at indtage en altid distanceret betragterrolle i skabelsen af sine film. Han har selv udråbt både filminstruktøren Jean-Luc Godard (kendt fra *Åndeløs* 1959) og antropologen Bronislaw Malinowski som forbilleder i forhold til denne distancerede position:

»Jeg opdagede tidligt, at jeg kunne bruge Bronislaw Malinowski pga. hans måde at betragte livet på blandt de indfødte på Trobriand Islands, hans prosa og ikke mindst hans egne fotografier [...] Han er min helt. Jeg elsker billedet af ham med benet oppe på en træstamme omgivet af indfødte, og jeg træder direkte i hans fodspor i *Notater Om Kærligheden* (1989). Idéen om at beskrive et så hot emne som seksuel adfærd med en kølig distance. Det ramte plet hos mig.«⁴

Trier bygger på den antagelse, at Leth er *for* perfekt, nøgtern og formfuldendt som filmskaber. Han vil derfor gerne have ham til at genindspille *Det perfekte menneske* og under denne proces opdage og vise sider af sig selv, der er mindre perfekte, mindre kontrollerede og ligeledes lave min-

dre formfuldendte film. Men lykkes han med denne bestræbelse, sådan som det skildres i filmen?

Søgen efter den uperfekte Leth

Trier laver filmen med Leth i regi af selskabet Zentropa Real, hvis vision bl.a. er at lave nye typer dokumentar. Man kan tolke det således, at han gerne vil udforske genren dokumentarfilm og ramme noget, der er 'real' hos Leth. Han tager udgangspunkt i sin kærlighed til Leths film *Det perfekte menneske*, og siger til ham, at det er en lille perle, som nu skal spoleres. I Leths *Det perfekte menneske* stilles, i forbindelse med en række hverdagssituationer, nogle spørgsmål, som f.eks.: »Hvad gør det her menneske?«, »Vi skal se det perfekte menneske i funktion, hvordan fungerer sådan et?« I *De fem benspænd* ønsker Trier – i det første benspænd han opstiller – svar på disse. Videre er reglerne: ingen klip under 12 frames, ingen scenografi og filmen skal optages på Cuba. Leth provokeres af den u-leth'ske regel, ingen klip under 12 frames, idet han siger:

»Det er jo fuldstændig galt, ingen klip under 12 frames, det er jo destruktivt, det er totalt destruktivt. Hvad fanden vil han have, jeg skal stille op med det? Det er som om, at han smadrer det fra starten. Altså – en spastisk film«.

Ingen klip under 12 frames er en uLeth'sk regel, idet han foretrækker at arbejde med lange indstillinger, som vi f.eks. ser det i *Det perfekte menneske*. Umiddelbart vil det blive en hakkende film med meget korte indstillinger (ca. ½ sekund), der kommer ud af dette benspænd. Men Leth smadres ikke, ej heller gør hans film. Han tager udfordringen op og vender hjem fra Cuba medbringende en smuk kortfilm med forførende karakterer, delikate farver og lydbroer i form af voice-over og musik, som elegant binder indstillinger og sekvenser sammen, hvorved der skabes flow. Trier siger, da Leth kommer ind af døren på hans kontor: »Hvor ser du godt ud, det er ikke så godt. Du skulle jo være forslået.« Men han kan ikke andet end at indrømme, at Leth har udført opgaven og dermed bestået prøven. Trier ræsonnerer sig også frem til, at: »Det var da en gave med de 12 frames«, hvortil Leth svarer: »Jamen, det har jeg da også taget det som«. Trier konkluderer ud fra dette: »Vi må have dig længere ud i tovene [...]. Min plan med det her er ligesom at gå fra det perfekte til mennesket.« Trier vil gerne distancen til livs hos Leth og sætte hans moral, altså hans anvendelse af etik, på prøve. Leth skal ikke længere være på afstand af tingene, men placeres midt i dem og påvirkes af dem. Han skal

bringes ud af rollen som betragter og ind i rollen som medlever. Rukov har tidligere karakteriseret Leth som »[...] en tilskuer, der forbeholdt sig rollen som tilskuer.«⁵ Det er netop denne rolle, Trier ønsker at ændre. I sin bestræbelse på at nå ind til medleveren Leth, består »Benspænd 2« bl.a. i at sende ham til det usleste sted på jorden. I dialogen mellem Trier og Leth fremgår det, at Trier véd, at Leth er svær at ryste, men at det netop er hans sigte:

T: »Kunne du forestille dig nogle steder eller nogle temaer, man ikke kunne benytte? Det kan du vel ikke?«.

L: »Nej, umiddelbart ikke. Umiddelbart ikke. Men så grov er jeg jo heller ikke, trods alt, det er jo noget, jeg siger. Altså, det kan godt være, hvis jeg står over for noget, nogle valg, at der så var en grænse«.

Trier vil undersøge, om Leth og hans film påvirkes, hvis han bringes tæt på virkelighedens drama. Leth betragter det imidlertid som en romantisk forestilling hos Trier, at man skulle blive påvirket af et socialt drama f.eks. i Red Light District i Mumbai. Mumbai (det tidligere Bombay) er Indiens største by og en af verdens største med et estimeret indbyggertal på 13 millioner (tal fra 2006 ifølge Wikipedia) og cirka 20 millioner, når man regner forstæderne med. Ca. otte millioner af disse lever i slum og omkring 200.000 af dem er prostituerede – herunder en del børn.⁶ De fleste prostituerede bor i Red Light District. På vej til optagelser her opstår der en interessant situation, som er skildret i filmen. Leth kommer kørende i taxa, hvor han forstyrres af en fattig tiggerkvinde med et barn. Først afviser Leth at give penge og prøver at ignorere kvinden. Så forbarmer han sig over hende og donerer penge alligevel. Hans egen kommentar hertil er: »Det er dén scene, Lars von Trier vil have, ikke«. Men i selve genindspilningen af *Det perfekte menneske* i Mumbai, forekommer Leth at være forholdsvis upåvirket. Sammen med sit filmteam vælger han at spænde en transparent skærm op bag sig under optagelserne. Man ser altså hele tiden de fattige indere bag ham, men på afstand, mens han klæder sig på, barberer sig og sætter sig ved et veltilberedt måltid. Han ser alvorlig og fokuseret ud; dufter til vinen, smager på vinen; spiser et herregårdsmåltid iklædt sit Armani jakkesæt. Det er en sanselig og delikat scene. Han ryster en anelse på hånden, da han tager løgringe over på sin tallerken, men ellers forekommer han at være cool. Han synger og knipser, ligesom skuespilleren Claus Nissen gør i *Det perfekte menneske*. Komparativt i forhold til den oprindelige film, er denne genindspilning upåvirket af virkelighedens sociale tragedie. Karakteren Jørgen Leth udstråler samme lethed,

som den mandlige karakter (Claus Nissen) i *Det perfekte menneske*. Begge karakterer smiler og spiser, mens de synger: »Hvorfor er lykken så lunefuld, og hvorfor er glæden så kort, hvorfor gik du fra mig, hvorfor gik du bort?«. Efter dagens optagelser midt i et socialt drama, ræsonnerer Leth: »Jeg er jo så cool, det rører mig ikke. Jeg kan godt spille det perfekte menneske på en baggrund af *næsten* hvad som helst. Sådan er det bare.« (min kursivering). Det er dette *næsten*, som Trier i hele filmen efterlyser, men ikke rigtigt finder – heller ikke i Mumbai-scenen. Tværtimod ser man – efter optagelser af denne scene – Leth afbilledet smilende sammen med en række fattige indere, som også smiler.

Susan Dwyer, der er lektor i filosofi på University of Maryland, Baltimore County, hvor hun arbejder med anvendt og teoretisk etik, deler ikke min opfattelse af, at Leth fremstilles som forholdsvist upåvirket. Hun anfører, at: »[...] Leth, as a matter of fact and in spite of his pre-Mumbai remarks to the contrary, *is* affected by their suffering.«⁷ Hun fremhæver bl.a., at Leth har mareridt om Red Light District efter at have optaget scenen.⁸ Dwyers påpegning af dette mareridt er relevant for det billede, der fremstilles af Leth i scenerne mellem selve de film, han skaber. Her oplever tilskueren til tider en Leth, der anfægtes af omstændighederne. Men Triers pointe er, at disse anfægtelser *burde* smitte af på hans filmværker, hvilket – i min anskueliggørelse – ikke er tilfældet. Netop derfor dumper Trier Leths løsning på »Benspænd 2« med ordene: »Det er jo ikke den film, jeg bad om.« Han erkender ærgerligt, at det er en god film, Leth har lavet, »Det er det, du ikke må lave«. Han vil have Leth til at betragte det sådan, at den oprindelige udgave af *Det perfekte menneske* var den perfekte film; nu skal han lave en uperfekt udgave. Trier siger: »Jeg bliver nødt til at straffe dig. [...] Jeg bliver nødt til at bede dig arbejde uden nogen regler, en helt fri opgave er åbenbart det ondeste, jeg kan sætte dig til.« Leth skal således skabe *Det perfekte menneske* igen, som han synes, den er bedst, hvilket han ikke er spor begejstret for.

Hans frie opgave resulterer – efter en del frustration – i en film, der foregår i Brussel. Det er en svært tilgængelig thriller med en essayistisk form. Samtidig har den en særdeles formfuldendt æstetik med en elegant brug af bl.a. split screen. Trier må på ny konstatere: »Der er jo ikke gået et skår af dig.« Han forsøger nu at gøre noget drastisk. Der er kun én regel for den næste film: det skal være en tegnefilm. Begge instruktører smager idiosynkratisk på ordet 'tegnefilm' og siger skiftevis: »Jeg hader tegnefilm«, »Jeg hader tegnefilm.« Leth har aldrig set en tegnefilm, han kunne lide, så først synes han, det er uacceptabelt, at han selv skal producere én. Men så vælger han at opfatte det som en udfordring. »Tror du, du kommer til at lave noget lort denne her gang?« spørger fotografen (Dan

Holmberg) ham, hvortil Leth siger: »Nej, jeg tror, vi kommer til at lave noget, der er interessant.« Leth vender tilbage med et kreativt bud på en lyrisk Leth-tegnefilm inspireret både af *Det perfekte menneske* og nogle af hans digte. Voice-over'en i tegnefilmssekvensen siger blandt andet: »The perfect human, that's just something we say« (»Det perfekte menneske, det er bare noget, vi siger«); og man kan argumentere for, at heri ligger en af Leths væsentligste pointer: Ingen er perfekte, det er blot noget vi siger. Men hvad Leth siger og gør, er netop en del af et samlet værk. Han sætter sin uperfekthed i system. Han lever værket og gør uperfekte ting i den anledning, uden at finde det etisk ukorrekt.⁹

Som det fremstilles i *De fem benspænd*, må Trier medgive, at Leth har løst opgaven med at skabe en tegnefilm, og at den tillige er god. Desværre er den ikke grim, sådan som Trier kunne ønske sig det. En grim film i Trier'sk forstand må være en film, der – som nogle af dogmefilmene – giver køb på de normer, film – set i en klassisk optik – bør overholde for at være formfuldendte: kontinuitetsklipping, opretholdelse af 180-graders reglen mv. Endvidere kan en grim tegnefilm antageligvis være en, der overdriper eller spolerer brugen af farver eller andre generiske træk fra tegnefilmen. Men Leths bud på en tegnefilm bryder med det klassiske uden af den grund at være en uskøn film. Den er lyrisk og legende og et bud på fornyelse af tegnefilmgenren. Så skildres det, hvordan Trier opgiver at lade Leth løse flere opgaver selv. I stedet skal han (»Benspænd 5«) læse en speak op, som Trier har skrevet. Leth vil blive krediteret for den film. Trier tager i sin speak udgangspunkt i det billede af Leth, der er opstået, mens de to instruktører har talt sammen. I speaken lyder det bl.a. fra Leth:

»Hvis jeg nu bare fortæller, hvad jeg ser, intet andet, og bliver ved med det, som krigsfangen der under forhøret kun gentager rang og nummer, uden at lægge noget til, følelser er for farlige for mig, mon så ikke verden og jeg selv går på den? [...] Den uhæderlige var *dig*, Lars, fordi du kun så, hvad du ville se. Du ville afsløre mig, men afslørede dig selv.«

I denne subtile tekst indkredses Leths 'poetik' således som en tilgang, hvor han vedstår sig sin betragterrolle og sine valg. Leth beskriver – nærmest som en antropolog – primært hvad han ser, ikke hvad han føler. Det er Trier, der udråber sig selv til at være den uhæderlige i sin bestræbelse på at skabe sprækker i Leth og derigennem påvirke hans værker.

Den uperfekte filmsproglige æstetik

Den måde selve filmen *De fem bænd* er udført på, benytter audiovisuelle virkemidler som: akontinuerlig klipning, håndholdt kamera og deframing. Det er en dogme-lignende rå og uperfekt stil. Den giver *ikke* tilskueren det indtryk, at den rummer sandheden om det perfekte menneske, den perfekte filminstruktør, endsigte at den er perfekt i sig selv. De audiovisuelle virkemidler er anvendt på måder, der får filmen til at fremstå søgende, relativ og flosset. Trier har siden 1994 arbejdet med et klippe-princip, han kalder for: »love-cutting«. ¹⁰ Det er på sin vis love-cutting princippet, Trier vil udsætte Leth for: Han skal træffe valg ud fra følelser – ikke ud fra æstetiske hensyn. Derfor dvæler vi et øjeblik ved denne klippestil. Love-cutting princippet går ud på, at man *ikke* klipper indstillinger i en film sammen for at tilstræbe kontinuitet og kausallogik, men snarere klipper det bedste drama, de bedste følelser frem i relation til historien, der fortælles, karaktererne, der fremstilles. En karakter i en film kan f.eks. godt afbilledes med en rød bluse på i den ene indstilling og en blå i den næste, selvom dette almindeligvis ville regnes for en filmisk fejl. Tilskueren vil ikke forvirres af dette, hvis ellers udtrykket hos karakteren er det rette og formidler et intenst drama. Man klipper primært efter at få følelserne frem hos karaktererne og dermed også tilskuerne, ikke efter at skabe sammenhæng. Dette princip har Trier anvendt, siden han skabte *Riget I* (1994). Det anvendes således både i hans Guldhjerte- og Amerika-trilogi, ligesom *De fem bænd* er domineret af love-cutting. Triers overbevisning er, at hvis man som tilskuer ser en ildebrand (= drama) f.eks. i en hastigt sammenklippet nyhedsreportage, så ser man ikke den sjuskede klipning, men kun ildebranden. Samme teknik kan man overføre til både fiktions- og faktabaserede film.

Brugen af en sådan type klipning må ses som et opgør med det klassiske filmideal, der siden filmens begyndelse i 1896, har været at skabe gnidningsfri overgange via kontinuerlig klipning. Medieforskerne Bolter og Grusin (1999) ville beskrive det sådan, at filmmediets ideal er at skabe »immediacy«, hvilket vil sige tilskuerens oplevelse af det nærvær og den umiddelbarhed, der kan etableres, når han 'undgår' at få øje på filmens konstruktion. Hvis man forhindres i at leve sig ind i filmen, idet man forstyrres af dens pegen på sin egen konstruktion, så kalder Bolter og Grusin dette for »hypermediacy«. ¹¹ Den perfekte film, set ud fra denne optik, er filmen, der skjuler sin konstruktion og derved skaber immediacy hos publikum. Betragtet på den måde, er filmen *De fem bænd* alt andet end perfekt. Det urolige håndholdte kamera, brugen af love-cutting, de

mange billedformater, hvor personerne er skåret over f.eks. i panden (de-framing), skaber en opmærksomhed omkring filmen som film. Det samme gælder de indskudte hvide indstillinger med præsentation af de enkelte bensespænds betingelser. Endelig giver også selve metakonstruktionen (to filminstruktører der taler om filmskabelse) anledning til publikums oplevelse af hypermediacy. Men spørgsmålet er, om ikke netop disse elementer samtidig er med til at gøre filmens historie vedkommende, nærværende; altså skabe immediacy.¹² Spørgsmålet er også, om ikke præcis disse forhold medvirker til, at filmen i momenter rammer noget, der kunne forekomme at være »real« i betydningen: forekommer ægte. Især i samtalerne mellem værkerne, præsenteres vi for sider af Leth og Trier, som rummer autenticitet. Både hos Bolter og Grusin såvel som hos Trier og Leth er en del af målet, at film skal søge efter »the real«; men midlerne er væsensforskellige. Bolter og Grusin argumenterer altså for, at tilskueren oplever »the real«, hvis filmsproget er transparent (– immediacy). Mens Trier siden 1994 har anvendt et alt andet end transparent filmsprog til at udforske, om han kunne opnå at lave en ny slags film, der rummede noget sandt (også – en slags immediacy). I Dogme-95-kyskhedsløftet står det således formuleret:

»Ydermere lover jeg som instruktør at afstå fra at have en personlig smag! Jeg er ikke kunstner længere. Jeg lover at afstå fra at skabe et »værk«, idet jeg prioriterer sekundet frem for helheden. Mit ypperste mål er at aftvinge mine personer og scenarier sandheden. Dette lover jeg vil ske med alle midler og på bekostning af al god smag og al æstetik«¹³

Leth søger også med sine film at aftvinge personer og scenarier en form for sandhed, men ikke på Triers måde. Uanset hvilke bensespænd Trier udsætter ham for, så rokker det ikke ved, at Leth er en kunstner, der sværger til at skabe små, helstøbte scener med en skøn æstetik, som samtidig ikke leverer faste fortolkninger. Jørgen Leth *er* et æstetisk projekt med en personlig smag, og han lever af at skrive og iscenesætte sig selv som et værk konstant. Han ser det som en mulighed *selv* at etablere mening via kunstnerisk skaben, men ikke på bekostning af god smag og æstetik. At skabe kunst kan således anvendes til at skærme sig mod den almindelige verdens uperfekthed. Almindelige trivialiteter så som at blive skilt, at være depressiv, at udnytte andre osv., er uperfekte elementer, der, set i ovenstående optik, skrives ind i en værkkontekst, som skærmer mod det uperfekte. Leth skildres i *De fem bensespænd* som vedvarende velformuleret og velovervejet (selv midt om natten eller når Trier provokerer

ham). Det fremstilles tillige, hvordan han altid er velklædt og solbrændt, hvordan han konstant skriver i sin notesbog, altså at han er æstetiker og kunstner til fingerspidserne. Leth *er* på en måde som sine værker: Svært tilgængelig at forstå, men særdeles formfuldendt. Som Rukov skriver om den stilbevidste Leth: »Bravura er hans stil. [...] Han kan godt lide dyrt tøj, han nævner i forbifarten små modehuse, der er in i Paris, Rom, New York, han kan lide dyr mad, gode vine etc.«¹⁴ Det er en del af den samlede Leth-æstetik. Trier prøver desperat at finde sprækker i Leth-æstetikken ved at give ham provokerende opgaver, der bl.a. gerne skulle bringe ham i nogle etiske dilemmaer og få hans person og dermed også film bragt i affekt. Men Leth, der i filmen beskriver spillet med Trier som et tennis-spil, hvor det gælder om at returnere konsekvent på modstanderens hårde serv, afværger konstant Triers forsøg på at finde den uperfekte Leth-film. Han bliver bedt om at lave en 'love-cutting', der medfører en grim film; men svarer med alternative former for klipning, der ikke gør æstetikken grim. Om 'the real' dukker op i Leths genindspilninger, er op til tilskueren at dømme.

Enkelte steder oplever man, som tilskuer til *De fem benspænd*, skildringen af små sprækker, når Leth skal honorere Triers krav. I scenen op til optagelserne af Mumbai-filmene, indrømmer Leth, at han hellere må have valium med på settet, hvis han skulle blive nervøs. Men han indtager dem ikke – ifølge filmens udsagn. Enkelte gange skildres han liggende søvnløs om natten med rodet hår og soveøjne, mens han filosoferer over, hvad han skal gøre med Triers benspænd. Men han vælger i alle fem tilfælde at betragte dem som en gave, en mulighed. I stedet for at blive bragt ud af fatning, i stedet for at lave ufuldendte og grimme værker, bliver Leth – som det illustreres i filmen – bedre og bedre for hvert benspænd og tager det som en udfordring, når Trier server hårdt. Leth leverer *ikke* en spastisk film ud fra benspænd nr. 1 (til trods for reglen om de 12 frames). Hans film virker *heller ikke* synderligt påvirkede af at været lavet i det usleste kvarter i Mumbai – ud fra »Benspænd 2«. Ligesom han *ikke* leverer en grim og kikset tegnefilm ud fra »Benspænd nr. 4«. Faktisk bliver han allermest bragt fra koncepterne, da Trier straffer ham efter »Benspænd nr. 2« med at give ham en helt fri opgave som »Benspænd nr. 3«. Dette resultat korresponderer med resultater fra min tidligere forskning, hvor jeg netop illustrerer, at det kan føles befriende for filmskaberens og indvirke positivt på filmen, hvis han arbejder ud fra spilleregler; mens den totale frihed i filmskabelse kan skabe stress og virke frustrerende. I *De fem benspænd* formidles Leths frustration, da han står over for den frie opgave, via scenen, hvor han går hvileløst rundt i hotel-korridorerne og er fanget i en slags labyrint, hvor han tydeligvis er frustreret og desorienteret, indtil

han får skabt sit eget system omkring filmskabelsesprocessen.

Hotel-scenen er ydermere et signifikant eksempel på den iscenesættelse af både Leth, Trier og hele forløbet, som *De fem benspænd* er udtryk for. Til trods for at Leth i et interview til Mette Hjort i *Dekalog* (2008) har udtalt: »We never modified what was said or manipulated what the two cameras recorded«,¹⁵ er der naturligvis tale om en vinkling og selektion på vejen fra råbånd til den endelige film. Klipper, Camilla Skousen, har – sammen med Trier og Leth – medvirket til at udvælge scener, der viser de sider af f.eks. Leth, som tjener filmens formål. I hotel-scenen har formidlingen tydeligvis til formål at vise, hvordan han midlertidigt farer vild. Endvidere er hotel-scenen med til at skildre Leth som typen, der stiller sig uden for en lukket hoteldør og lytter til andres højlydte samleje, velvidende at han bliver filmet. Dette billede af Leth korresponderer fint med det, som Leth tegner af sig selv f.eks. i biografien *Det uperfekte menneske* (2005). Han er typen, der indrømmer, at han er uperfekt (og gør dette til en del af sit image, sin selvopfattelse, sit værk). I *Det uperfekte menneske* beskriver han sin ret til at udnytte stuepigen seksuelt, når han havde lyst. Det er ikke i Leths øjne et uetisk projekt, der giver ham dårlig samvittighed. Ligesom det heller ikke påvirker ham nævneværdigt at lave film i Red Light District. Det er os som tilskuere af filmen, der evt. finder, at det rækker ved den 'ethos', vi forbinder med Leth.¹⁶ Det er os, der evt. bliver følelsesmæssigt påvirket. Selv fremstilles Leth – qua sin filmskaberidentitet – cool og upåvirkelig. Måske er det netop et greb – fra Leth og Triers side – at tegne et angribeligt billede af Leth, hvorved publikum bringes ind i en rolle, som indebærer etiske overvejelser: Er det i orden at Leth agerer, som han gør? Hvordan ville jeg selv have handlet?

Æstetiker eller etiker

Leth er en erklæret æstetiker, som Trier gerne vil udfordre både som æstetiker og etiker. I filosofen Søren Kierkegaards bog *Enten – Eller* (1843) beskrives netop to divergerende livsanskuelser: Den æstetiske (illustreret via A's papirer) og den etiske (illustreret via B's papirer), der måske ikke er så divergerende endda.¹⁷ Den æstetiske livsholdning går overordnet ud på, at livet kræver afveksling fra situation til situation; og at hvert øjeblik i bedste fald bør opleves som intenst og sandt. Men netop derfor kan det være svært at skabe sammenhæng i tilværelsen, og æstetikeren risikerer at blive en desperat og tvivlende person. En æstetiker er nemlig qua dette i sanselighedens vold, og en primært æstetisk livspraksis kan føre til frustration og fortvivlelse. Vejen ud af en sådan fortvivlelse kan være det etiske valg, hvor valget mellem det gode og det onde bør være omdrejnings-

punktet i ens liv. Det etiske valg fører til, at man må 'vælge sig selv', dvs. påtage sig ansvaret for, hvad man gør, overtage sig selv som den, man er. Et menneske kan 'vælge sig selv' ved at stå inde for sit eget liv (dette synspunkt står etikeren Vilhelm for i *Enten – Eller*). Andetsteds i forfatter-skabet problematiserer Kierkegaard imidlertid en sådan tilgang til livet og argumenterer for, at troen på noget, en religiøs holdning, kan tilsidesætte det etiske (*Frygt og Bæven*, 1843). Kierkegaard fortsatte arbejdet med at reflektere over den etiske livsholdning bl.a. i bogen *Begrebet Angest* (1844), der indkredser, at mennesker først er rigtigt menneskelige, når de påtager sig opgaven at blive dem selv. Her er min intention ikke yderligere at diskutere Kierkegaards forfatterskab, men blot kort at introducere hans to livsanskuelser: den æstetiske og den etiske og reflektere over, om Leth er en æstetiker, der af Trier forsøges at blive gjort til etiker?

Som jeg har anskueliggjort, er Leth æstetiker i den forstand, at han opfatter kunsten som stedet for form og sanselighed. Samtidig er han æstetiker i den Kierkegaard'ske forstand, idet han dyrker det intense og sande i mange intense øjeblikke – betragtet ud fra hans hidtidige film, hvor intense øjeblikke i f.eks. en barbering, en bordtenniskamp, en klaversolo, et måltid, en kop kaffe, en massespurt, et samleje mv. dyrkes. Leth har selv udtalt om sin optagethed af øjeblikke:

»Jeg har f.eks. altid gerne villet lave det optimale billede af kaffe der drejer rundt i koppen, sådan som i den uforglemmelige scene på caféen i *Made in USA* (1966). Den bedste endnu er nok téscenen i min Søren Ulrik Thomsen portrætfilm *Jeg er Levende* (1999). Der er noget af den kosmiske fornemmelse som jeg ville have frem.«¹⁸

Men man kan også argumentere for, ud fra fremstillingen af ham i *De fem benspænd*, at han netop bruger sine værker til at skabe helhed i disse øjeblikke, hvorfor de hjælper ham væk fra fortvivlelse og depression. Endvidere er Leth en mand, der står ved sine valg og påtager sig opgaven at stå ved sig selv. Dette må siges at være agendaen i bogen *Det uperfekte menneske*. Måske er det således mest præcist at konkludere, at Leth både er æstetiker og etiker. Det er denne erkendelse af et 'både og', Trier formidler i »Benspænd 5«, og filmen *De fem benspænd* som helhed ekspone- rer: En filminstruktør vil transformere en anden instruktør fra æstetiker til etiker, men oplever, at de to roller kan hænge ubrydeligt sammen.

Leth er i kierkegaardsk forstand menneskelig, idet han netop påtager sig og står ved sine roller og valg og konsekvenserne af dem. Leth vedstår sig, i en samtale med Trier (før benspænd 3, den frie opgave), at han for ca. syv år siden besøgte Red Light District og faktisk blev påvirket af dette

i en sådan grad, at han fik trang til at løbe skrigende bort. Men han vælger alligevel at gense dette ubehagelige kvarter, da Trier beder ham finde det usleste sted i verden og optage måltidsscenen. Han genser det med den agenda, at han laver film på stedet. Han skyder så at sige værket ind som en slags skærm mellem sig og verden for at kunne sætte form på oplevelsen. Som almindeligt besøgende menneske for seks-syv år siden blev han altså bragt i affekt; men som filmskaber ca. syv år senere, lader han sig ikke anfægte, idet han er i sin betragterrolle. Samlet betragtet viser filmen *De fem benspænd* således en emotionel side ved Leth, men den formidler samtidig, at denne ingen afsmittende effekt har på hans værker i filmen. Som Leth skildres, er han således ikke enten æstetiker eller etikker, han er både og. Ligesådan kan han heller ikke kategoriseres i to kasser som mennesket Jørgen Leth eller filmskaber Jørgen Leth, idet de to er (næsten) en og samme person. Trier får derfor – i bagklogskabens klare lys – Leth til i den sidste film at sige: »Du ville gøre mig menneskelig, men kan du ikke se, det er dét, jeg er«. Måden, Trier ville gøre Leth menneskelig på, var at forsøge at tvinge ham ud i et etisk projekt, der antageligt ville påvirke hans film. Men Leth reflekterer over opgaven og returnerer serveren som en blanding af æstetiker og etikker.

Hvad er konsekvenserne?

Hvis man skal vurdere, hvor moralsk forkasteligt det er, at Leth f.eks. vælger at indspille måltidsscenen med sig selv i hovedrollen midt i Red Light District, kan man indvende, at dét at have en god moral (anvende etik på en forsvarlig måde) ofte må ses i sammenhæng med konsekvensetik. For hvem får ens handling en god eller dårlig konsekvens? Hvis man slår ordet »etik« op i *Fremmedordbogen*, står der bl.a.: »Læren om den rette handlemåde«. Etik har altså som omdrejningspunkt at handle på rette måde, at gøre det rigtige i en given situation. Vi kan spore ordet 'ethos' tilbage til Antikken og bl.a. Aristoteles' *Retorik* (1991).¹⁹ Ordet stammer fra det græske ord for skik, vane eller brug. Du er, hvad du gør. Dine handlinger og vaner udtrykker din ethos. I *Retorik* (1991) opererede Aristoteles tillige med 'pathos', 'ethos' og 'logos' som tre mulige appelformer, man kan anvende retorisk i taler. Aristoteles definerer ethos som den påvirkning talerens karakter udøver under selve talen, inklusiv de indtryk, som modtageren har af taleren, før han fremfører sin tale.²⁰ Ethos kan altså være en teknik, der er velegnet til at overbevise publikum. Ethos er et led i en overtalelsesproces (argumentation, disposition, vægtning af ord mv.). Om det lykkes at overbevise eller ej, har bl.a. at gøre med afsenderens ethos, om han/hun forekommer troværdig i sin

appel til modtageren. Man kan overføre dette til, om en film via sine virkemidler (klipping, framing, farver mv.) formår at virke troværdig og dermed etablere en overbevisende ethos. Som demonstreret tidligere i artiklen, er stilen i benspænds-filmene bevidst skabt og iscenesat som uperfekt. Det medvirker, at hypermediacy'en umiddelbart er tydelig, og at den er med til at pege på tilskueren og lade det være op til denne at afgøre, om handlinger og budskab i filmen er forbundet med en forsvarlig eller flosset ethos.

Ethos kan naturligtvis også vurderes i forhold til både Leth og Trier (idet den kan forbindes både med enkeltpersoner, institutioner, værker mv.). Hvilken opfattelse har vi af dem hver især på forhånd, og hvordan fremstiller de deres budskaber i filmen. Opfattelse af ethos hos de to afhænger antageligt af, hvad tilskuerne til filmen ved om dem på forhånd. Ethos er nemlig ikke en fast størrelse, ligesom den også må betragtes som kontekstafhængig.²¹ Man kan dels have en 'initial ethos', som er den ethos, man f.eks. forbinder en person med, før han begynder at tale; en 'afledt ethos', som er den talen/værket etablerer hos tilskueren; og en 'endelig ethos', som er det samlede sluttelige indtryk af afsenderens troværdighed.²² Initial ethos kan hos tilskuerne til *De fem benspænd* godt være præget af, om man f.eks. har læst Leths lyrik, hans biografi, om man er en fan af hans film, eller om man ikke kender manden for andet end, at han blev sat fra posten som TV2's Tour de France-kommentator. Sidstnævnte type tilskuer vil måske opfatte Leth som utroværdig, før filmen ses. På samme måde influerer ens forhåndskendskab til Trier på den ethos, man forbinder ham med. Hvordan ethos kan tænkes at ændre sig, når filmen er set til ende, vender jeg tilbage til. Først medtænker jeg endnu et aspekt ved troværdighed, nemlig indsichtsformen 'phronesis'.²³

Forsker i retorik, Jens E. Kjeldsen, anfører at: »Ethos benevner opfattningen af en persons karakter (dyd), kompetanse (forstandighed) og velvilje over for tilhørerne.«²⁴ Med 'forstandighed' (norsk for 'forstandighed') refereres til Aristoteles' phronesis, som er relevant kort at introducere ud fra »VI. Bog (1138b18-1145a11)« i *Den nicomacheiske etik* (1995). Aristoteles antager her, at de veje, ad hvilke sjælen når sandheden, er fem former for indsigt eller dyder.²⁵ I lærebøger om pædagogik mv. er det oftest kun *episteme*, *techné* og *phronesis*, der anvendes.²⁶ Dét der forandrer sig, kan man ikke føre et strengt bevis for (*episteme*). Derfor fremfører Aristoteles, at phronesis – ligesom kunst – ikke kan være videnskab. Phronesis og kunst har dét til fælles, at begge dele navigerer i foranderlige og komplekse situationer, der kræver evnen til selvstændigt og i fællesskab at kunne træffe 'de rette' valg. Phronesis fokuserer på det variable, der kræver god dømmekraft, og som ikke kan indfanges af universelle regler.

Aristoteles skriver: »Så vi kan vel i almindelighed sige, at en forstandig mand er én, som har evne til at overveje og fatte råd.«²⁷ Phronesis drejer sig om værdierne 'godt' eller 'dårligt' som udgangspunkt for handling, hvorfor jeg finder denne indsigtsform vigtig at medtænke i relation til ethos i *De fem benspænd*. Phronesis er grundlaget for at kunne foretage den gode, kloge og rigtige handling, og begrebet knyttes af Aristoteles sammen med 'livets skole'. Men man kunne her tilføje, at ikke blot livets læreprocesser, men også læreprocesser i – og ud fra – en film, kan medvirke til at udvikle denne indsigtsform hos de medvirkende i filmen såvel som hos tilskuerne. Phronesis udvikles ifølge Aristoteles bl.a. i praksis sammen med andre. Væsentligt for phronesis er også, at selve handlingen eller processen i første omgang er vigtigere end produktet. Phronesis er endvidere situationsbundet, da indsigten beror på menneskets evne til at vurdere omstændighederne i forskellige situationer og deres konsekvenser for andre. I casen *De fem benspænd* kan man argumentere for, at dér hvor phronesis primært udvikles hos de to filminstruktører, sådan som det er fremstillet i filmen, er i de processer, hvor de evaluerer og aftaler nye spilleregler. Det er her, de diskuterer, hvor langt Trier kan tillade sig at gå med Leth, og hvor langt Leth er villig til at gå med sine film.

Set ud fra en konsekvenstetisk vinkel har Leth ikke opført sig etisk ukorrekt ved at gennemføre måltidsscenen i Red Light District. Det får ingen negative konsekvenser for de prostituerede og andre fattige i kvarteret, at Leth har indspillet en film. Derfor rokker det antageligvis ikke ved den ethos, som tilskueren forbinder ham med. Hvis Leth havde delt sit måltid med dem, kunne nogle ganske få indere været gået mætte i seng en enkelt dag. Men ellers kunne Leths handlinger ikke have influeret inderne, ej heller hvis hans film var blevet emotionelt påvirket. Man kunne tværtimod argumentere for, at dét, at Leth vælger at optage en scene i netop det kvarter, retter tilskuerens opmærksomhed mod, at dette sted, denne elendighed findes. Hvis man bliver provokeret af scenen og af fremstillingen af Leths mangel på empati, kan det antageligt rokke ved tilskuerens egen phronesis og lyst til at handle. Det usædvanlige ved scenen er netop, at vi ser en dokumentarfilm, der bl.a. foregår i et fattigkvarter, uden at diskursen i værket eller formidleren af denne, udtrykker medlidenhed. Måske er det netop ved at vise publikum, at en film på en ny måde kan være med til at etablere debat, at denne skabes. Kan man fremstille det sådan? Bør man det? Bør jeg gøre noget? Det er tilskueren, der placeres i etikerens rolle, mens Leth hovedsageligt gennemfører en blanding af æstetikerens og etikerens.

Hvad med Triers ethos i forhold til Leth? Kan han tillade sig at sende ham på provokerende missioner til usle steder? Har det konsekvenser

for ham? For nogen? Hvilken ethos forbinder vi Trier med, når han udfordrer Leth på denne måde? Leth er kendt som en depressiv mand, det vedkender han sig eksempelvis i bogen *Det uperfekte menneske*. Kunne Trier ikke risikere at bringe Leth ud i depression? Ifølge filmens udsagn er det nærmest det modsatte, der sker. Leth ser bedre og bedre ud for hvert benspænd. Han er fokuseret, inspireret, udvikler sig som kunstner, udviser stor arbejdsglæde. Som det fremstilles i filmen, beklager Trier sig højlydt over, at Leth har det så godt. Det er jo en slags terapi, jeg laver, erklærer han om samtalerne mellem de to. Men samtalerapien bryder ikke (eller kun i glimt) Leth ned. I stedet bliver filmskabelsesprocesserne, som han gennemgår, til en slags terapi, hvor han skyder værket ind imellem sig og verden. Udsagnet i filmen bliver, at (film)kunsten er hans måde at sætte form på det menneskelige kaos, som han udsættes for. Således må man konstatere, at Trier – med sine hjælp-Jørgen-Leth-eksperimenter – ikke udsætter Leth for andet end inspiration som kunstner. Trier ville gerne fremvise Leth back-stage. Men dét filmen viser er, at selv back-stage er en slags frontstage for Leth.²⁸ Hans liv er en del af hans værk.

Spilleregler sætter rammen

Spilleregler i filmskabelse kan virke som hjælp (bl.a. til inspiration) i en mental og didaktisk proces. Komplexitet og stress kan holdes i skak via regler. Når ikke alt er muligt, koncentrerer man sig om dét, der er muligt. *De fem benspænd* er baseret på antagelsen, at begrænsninger frisætter fantasien og derved fordrer bedre film.²⁹ I min ph.d. afhandling og i en tidligere artikel i *K&K*³⁰ er en af hovedpointerne, udledt af en større empirisk undersøgelse på Den Danske Filmskole, at regelsæt kan medvirke til at begrænse filmfolkenes præstationsangst, som vi ser det praktiseret og illustreret i *De fem benspænd* såvel som i Dogme 95 og andre beslægtede filmkoncepter. Det dogmatiske kan således være en afgørende faktor i selve den skabende proces. Via spilleregler kan filmskabelse minde om leg og/eller spil, hvorved processen for både filmfolk og skuespillere bliver udfordrende, hvilket resultatet også kan profitere af. Hvis man medtænker forskning af den amerikanske psykolog, Barry Schwartz, så fremhæver han, at der, for det moderne menneske generelt, kan være store konsekvenser forbundet med at skulle navigere i for stor frihed uden spilleregler. Resultatet kan være stress, frustration eller depression.³¹ Ud fra både Schwartz' og mine egne resultater kan man således argumentere for, at filmen *De fem benspænd* viser, hvordan Trier faktisk *hjælper* Leth ved at opstille benspænd, og at den største konsekvens (og dermed etisk angribelige sag) han udsætter Leth for, er at tage spillereglerne – dvs.

støtten – fra ham i »Benspænd nr. 3«.

Fraregnet benspænd 3, støtter Trier altså Leth via reducere af frihedsgrader (via benspænd) samt vejledning (via samtaler). Disse to niveauer indgår netop i de seks niveauer for såkaldt ‘scaffolding’, som læringsforskerne Wood, Bruner og Ross opstillede i en artikel i 1976. Hvis vi medtænker denne artikels indkredsning af støtte i læringsprocesser, så tilbyder Trier en slags ‘scaffolding’ (på dansk ‘stilladsering’) til Leth, idet han guider ham og giver ham konkrete opgaver. Scaffolding på forskellige niveauer sikrer altså en lærende person den rette støtte, så vedkommende ikke frustreres, men bringes videre i sin læring (Vygotsky 1935 + Wood, Bruner og Ross 1976). Selvom scaffoldingsteorien er baseret på studier af børn, vil jeg argumentere for, at brug af scaffolding også kan bringe filmskabere videre i deres skaben ved at lægge gode rammer for kreativitet. Leth konstaterer, at de spilleregler, han tilbydes af Trier, netop inspirerer og udfordrer ham samtidig med, at de bringer ham videre som filmskaber. I et senere interview har Leth om Triers agenda udtalt: »Når jeg ser tilbage i dag, så lykkedes det ham at sende mig i en helt ny retning, og det har jeg bestemt lært noget af.«³² Dette kan ikke betragtes som en negativ konsekvens. Så set i dét lys har Trier *ikke* handlet etisk uforvarsligt over for Leth. Den ethos, tilskueren forbinder Trier med, kan til og med være forbedret via oplevelsen af, at Trier faktisk hjælper Leth. Man kan endvidere antage, at ethos i forhold til Leth også kan opfattes positivt efter denne filmoplevelse, idet Leth i filmen præsenteres, som om han på ærlig og personlig vis betragter Triers taklinger som en støtte. For de tilskuere, der måske ikke havde en positiv initial ethos forbundet med enten Trier, Leth eller dem begge, kan filmens uperfekte stil og umiddelbart ærlige tone, måske også initiere en forbedret ethos.

Op til den enkeltes phronesis at vurdere ethos

Det er op til den enkelte tilskuer at reagere på dét, Trier og Leth skaber og står for. Det er op til publikum at dømme handlingerne og udsagnene i filmen *De fem benspænd*. Der lægges ikke en fast tolkning ned over filmen, som udgør læsningen af den. Der er flere mulige læsninger, mange små fortællinger, og det er op til den enkelte (og dennes ethos-opfattelse af Trier og Leth) at dømme, om dette er en film med forsvarlige handlinger og troværdige karakterer. I Triers nyere film, især *Dogville* (2003) og *Manderlay* (2005) serveres heller ikke en fastlagt fortolkning. Det er op til den enkelte tilskuer at agere etiker. Man kan argumentere for, Triers film har gennemgået en udvikling, hvor han i ‘Europa-trilogien’ primært appellerede til tilskuerens intellekt via logos som strategi, i ‘Guldhjerter-

trilogien' hovedsageligt appellerede til publikums følelser via pathos, mens det i 'Amerika-trilogien' er ethos-appellen, der anvendes til at bringe den enkelte tilskuers phronesis ind i en etisk vurdering: Er det forsvarligt og/eller troværdigt, at hovedpersonen, Grace, handler som hun gør? Er det amoralsk, at indbyggerne handler, som *de* gør over for hende? Er det rigtigt af Trier, at formidle det han gør, på den måde han har valgt? Trier har – for mig at se – skabt film med et modtagerorienteret fokus, siden han startede i 1980'erne, i den forstand, at man selv som tilskuer har skullet foretage en aktiv læsning af filmene for at forstå dem. Men den retoriske henvendelse, han retter til publikum, er i de seneste film blevet stilet mere mod deres stillingtagen. De må bruge deres phronesis-kompetencer til at vurdere den ethos, som filmens karakterer står for.

Samme (ud)fordring mener jeg – uden at have foretaget en større empirisk undersøgelse af dette – kendetegner en række andre nye danske film: *Elsker dig for evigt* (2001) og *Brødre* (2004) af Susanne Bier, *En Soap* (2006) og *Dansen* (2008) af Pernille Fischer Christensen, *Forbrydelser* (2004) og *Lille Soldat* (2008) af Annette K. Olesen, er blot en håndfuld danske film, der *ikke* kan betegnes som 'traditionelle' danske feel-good komedier. Temaerne er her etiske dilemmaer som f.eks.: En mand køres ned, hvorpå hans kone er ham utro med bilistens mand; en soldat vælger at banke en anden soldat ihjel for at redde sit eget liv, mens hans kone måske har en affære med hans bror; en kvinde går fra sin mand og forelsker sig i en kvinde, der viser sig at være en mand, som gerne vil have en kønsskifteoperation; en kvinde forelsker sig i en tidligere voldtægtsforbryder; en synsk kvinde i fængsel rådgiver fængselspræsten til at få en abort; og endelig en hjemvendt kvindelig soldat tager et opgør med sin far og hans bordelforretning i forsøget på at redde en nigeriansk prostitueret. Disse og andre temaer bringes op i nyere danske fiktionsfilm, og måden de formidles på, og ikke mindst afrundes på, eller netop *ikke* afrundes på, skaber til tider flere spørgsmål hos tilskueren, end de giver svar. Det er op til den enkelte tilskuer at vurdere karakterernes handlinger i de nævnte fiktionsfilm.

Som nævnt indledningsvis er *De fem bænd* hverken en traditionel fiktionsfilm eller dokumentarfilm. Den opfinder ikke en rent fiktiv historie til lejligheden, men den dokumenterer heller ikke en reel sandhed eller et sagsforhold. Den påstår ikke at repræsentere en reel historie om Jørgen Leth. Den præsenterer blot små fortællinger om dennes samarbejde med Trier, og den gør det til og med på en måde, hvor konstruktionen hele tiden påpeges, altså den opleves som hypermedieret. Hypermediacy er traditionelt set ikke dét, man forbinder med dokumentarfilm. Disse skulle netop gerne være forbundet med immediacy og give tilskueren en

oplevelse af nærvær og autenticitet. Men også inden for danske dokumentarfilm er der i de senere år kommet en række film, som dels udstiller deres egen grad af konstruktion og dels lægger op til publikums egenhændige vurdering af sagen. Mest kendt er måske film som Sami Saifs og Phie Ambos *Family* (2001), Søren Faulis *Min morfars morder* (2004) og Christoffer Guldbrandsens *Den hemmelige krig* (2006), som alle vakte stor debat. Også inden for dokumentargenren (som *De fem benspænd* jo medtænker generiske træk fra) kan man argumentere for, at en modtagerorienteret tendens med fokus på den enkeltes dømmekraft, har indfundet sig. Endvidere kan man opfordre til, at fakta og fiktionsfilm, som nævnt i dette afsnit, også foranlediger, at analytikere og forskere i højere grad tør læse film på måder, hvor etiske vurderinger medtænkes. Denne tilgang har den norske filmforsker Anne Gjelsvik opfordret til og givet konkrete redskaber til, bl.a. i hendes artikel »Ethiske løsninger i fiksjonens frirom« i nærværende nr. af K&K.

Leth udvikler sig – ikke som Trier

Hvis man medtænker Triers egen filmproduktion, så har han udviklet sig fra at være en æstetiker, der igennem 1980'erne skabte stilbevidste film, hvorigennem man som tilskuere oplevede en udstrakt grad af hypermediacy, der forhindrede oplevelsen af 'the real' eller immediacy (tænk især på *Befrielsesbilleder*, 1982, *Forbrydelsens element*, 1984 og *Europa*, 1990); til fra midten af 90'erne og frem at være bevidst om *ikke* at være stilbevidst i sine værker (tænk her på *Riget*, 1994 + 1997, *Breaking the Waves*, 1996, *Idioterne*, 1999, *Dancer in the Dark*, 2000, *Dogville* 2003, *Manderlay* 2005 og *De fem benspænd* 2004). Med Dogme 95 var intentionen netop at skrue ned for den formfuldendte æstetik og op for momenter, der skulle rumme en ægthed. Dette simple regnestykke, mindre fokus på æstetik – mere ægthed, og den udvikling, som filmskaberen Trier selv har gennemlevet, ønsker han også at udsætte Leth for. Men Leth er ikke enig i Triers teori: »Lars has this crazy theory that truth comes out if you are broken. And I don't agree with that. It's a romantic and sentimental notion. He wanted me to break down.«³³ Måden, Trier vil bryde hans betragterrolle ned på, er ved at udfordre ham i en etisk kamp, som han antager, vil smitte af på Leths film. Men Leth returnerer elegant serveren primært som æstetiker. Selvom Trier vil nedtone æstetikken og opprioritere indholdet, som efter hans overbevisning burde være influeret af Leths sindstilstand, så sorterer en sådan optik på æstetik og indhold ikke under Leths blik på skaben. Han har tidligere udtalt, »[...] stilen er for mig indholdet«,³⁴ og den overbevisning rokker Triers taklinger ikke ved. Det

lykkes dog utvivlsomt Trier at tilføre Leths film noget nyt, men udviklingen sker ikke via en nedbrydning af Leths betragterrolle eller hans films æstetik. Den sker i stedet via den gave, Leth betragter spillereglerne som. Dette er i hvert fald en mulig udlægning af *De fem benspænd*.

På samme måde som scaffolding kan støtte den lærende i en svær læringsproces,³⁵ yder benspændene i genindspilningen af *Det perfekte menneske* Leth en støtte, som giver ham inspiration og lyst til at gå i nye retninger. Dette sker bl.a., fordi Trier samtidig er med til at tage noget af ansvaret for de konsekvenser, der kommer ud af at eksperimentere i filmskabelse. Hvis Leth skaber et dårligt værk ud af benspændene, kan han proklamere, at det skyldtes, at Trier stillede forhindringer i vejen for at skabe noget perfekt (12 frames pr. indstilling f.eks.). Netop fordi ansvaret deles med Trier, føler han sig inspireret og provokeret, og derfor skaber han værker, der både er innovative og interessante. Selvom Leth altid har arbejdet med filmskabelse via spilleregler – lige siden hans tid i 60'erbewægelsen ABCinema – får han via Trier regler, som han aldrig selv ville have fundet på. Leth har nemlig udtalt: »Jeg vælger nogle spilleregler der passer mig, ikke nogle der ikke passer mig.«³⁶ Reglerne i *De fem benspænd* er udtænkt af en person, der kender hans filmskaben særdeles godt og giver ham regler, han ikke ville have budt sig selv:

»Von Trier ferrets out precisely the constraints that Leth will find the most challenging. Only someone intimately familiar with Leth could have chosen these obstructions to such good effect.«³⁷

Trier kan således have ret i, som han udtaler i filmen, at han er ekspert på området Jørgen Leth og ved mere om ham, end Leth selv gør. Trier kommer til at fungere som en moderne muse, der inspirerer ham til at bevæge sig nye veje. Den vej, Trier selv har bevæget sig (fra sin filmskabelse i 80'erne til nu), fra brug af logos til ethos, er også den vej han udpeger for Leth. Men det er *ikke* den rute, Leth vælger at følge. Han går sine egne veje på nye måder. For Leth og Trier har konsekvenserne af at lave *De fem benspænd* antageligvis ikke været negative. Det samme gælder inderne i Red Light District; og for tilskueren af *De fem benspænd* er konsekvenserne formodentlig heller ikke mere farlige end, at de giver stof til eftertanke. Jeg tænker, at når Leth i et interview har udtalt: »At jeg bruger distance som metode, betyder jo slet ikke, at jeg ikke beskæftiger mig med følelse«,³⁸ så markerer han, at hans poetik og metode er en anden end Triers, men at den alligevel har en vis rummelighed i forhold til følelser. Måske hænger sansninger og følelser tæt sammen i Leth-æstetikken. Måske er det i de minimalistiske tegn, at følelsesafsmittningen og

oplevelsen af 'the real' i Leths film findes: Måden han ryster lidt på hånden, når han rækker ud efter skålen med løg midt i Red Light District; eller stemningen der skabes via hans betoning i voice-overen, som når han siger »ulyst« i starten af sin tegnefilm i *De fem benspænd*, mens en skildpadde bevæger sig langsomt gennem billedet. Det er små, forførende tegn på en *ikke* objektiv formidler. For nogle tilskuere kan det forekomme uetisk, at udslagene ikke er større. Mens andre måtte finde det befriende, idet der levnes rum for tilskuernes egen oplevelse og fortolkning, deres brug og udvikling af indsigtsformen phronesis og deres vurdering af ethos hos henholdsvis Trier og Leth.

Noter

- 1 Mogens Rukov: »Jørgen Leths historie« in Lone Erritzøe (red.): *Stil på strimler – om moderne film*, Kbh. 1992, p. 118.
- 2 Ibid.
- 3 Jørgen Leth: *Det uperfekte menneske – scener fra mit liv*, Gylling 2005.
- 4 Lisbeth O. Nielsen: »Jørgen Leth: En filmsproglig æstetiker og eklektiker« in 16-9 nr. 5 (2004). Se også Mette Hjort og Ib Bondebjerg: *The Danish Directors: Dialogues on a Contemporary National Cinema*, Bristol 2001, pp. 61-62.
- 5 Rukov, p. 116.
- 6 Susan Dwyer: »Romancing the Dane: Ethics and Observations« in *Dekalog – The New Home for Serious Film Criticism* 1 (2008), pp. 8-9.
- 7 Op.cit., p. 9. Min oversættelse: »[...] Leth er faktisk – på trods af før-Mumbai-bemærkninger – følelsesmæssigt påvirket af deres lidelse.«
- 8 Op.cit., p. 10.
- 9 Som eksempel på, at Leth bruger sit eget liv som en del af et værk, kan nævnes indslaget med ham på morgen tv, TV2 d. 17/11-08. Her lod Leth en smuk, forførende pige (som han havde mødt på Filmhøjskolen, og som fik ham til at danse) udgøre en del af en improviseret fortælling. Jørgen Leth, Mikael Simpson og Frithjof Toksvig har lavet en poetisk plade med musik og samtaler. De tre herrer medvirkede i morgen tv d. 17/11 2008 og fik Leth til at lægge stemme til et improviseret værk.
- 10 Søren Frank: »Lars von Trier i Lynch-stemning« in *Euroman* 13 (1994).
- 11 Jay Bolter & Richard Grusin: *Remediation – Understanding New Media*, Cambridge 2000, hvor især pp. 22-30 introducerer immediacy og hypermediacy.
- 12 Heidi Philipsen: »Remediation in Trier Trilogies – An Analysis of Another Kind of Creating Immediacy« in Heidi Philipsen et.al. (red.): *Moving Media Studies – Remediation Revisited*, Gylling 2007, p. 63.
- 13 Thomas Vinterberg: *Festen – alle familier har en hemmelighed*, Viborg 1998, p. 8.
- 14 Rukov, p. 117.
- 15 Mette Hjort: »The Dekalog Interview: Jørgen Leth« in *Dekalog* 1, 2008, p. 144. Min oversættelse: »Vi ændrede aldrig ved det, der blev sagt eller manipulerede ved det, som de to kameraer optog.«

- 16 Det var således også TV2-Sports-afdelingens ethos, der spillede ind, da de valgte at fyre Leth som kommentator på Tour de France. TV2 var bange for at komme til at stå i et uheldigt lys, hvis sagen om Leth smittede af på dem som tv-kanal.
- 17 Søren Kierkegaard: *Enten – Eller*, Kbh. 2000.
- 18 Jf. Nielsen: »Jørgen Leth: En filmsproglig æstetiker og eklektiker« in *16-9* nr. 5 (2004)(se note 4).
- 19 Aristoteles: *Retorik* (oversat af Thure Hastrup), Kbh. 1991.
- 20 Jens E. Kjeldsen: *Retorikk i vår tid – En innføring i moderne retorisk teori*, op.cit., p. 116.
- 21 Kjeldsen giver eksemplet, at ethos forbundet med den amerikanske præsident Bill Clinton dels kan have ændret sig hos nogle, da Monica Lewinsky-affæren blev offentlig, og dels kan være afhængig af, om man tænker på Clinton som politiker eller som ægtemand. Jens E. Kjeldsen: *Retorikk i vår tid – En innføring i moderne retorisk teori*, Oslo 2004, p. 118.
- 22 Op.cit., pp. 123-131.
- 23 Aristoteles: *Den nicomacheiske etik* (oversat af Niels Møller), Frederiksberg 1995, p. 122.
- 24 Kjeldsen, p. 116.
- 25 Han betegner dem: *techné, episteme, phronesis, sophia* og *nous*. De to sidste vidensformer: visdom og fornuftsmæssig indsigt, er forholdsvis sparsomt beskrevet i »VI. Bog (1138b18-1145a11)« i *Den nicomacheiske etik*, Frederiksberg 1995.
- 26 Begrundelsen er, at det anses for at være de tre af dyderne, som kan sættes i direkte relation til de kundskabsformer, som anvendes i uddannelsesmæssig eller læringsmæssig sammenhæng.
- 27 Aristoteles, p. 121.
- 28 Frontstage og backstage anvendt som det gøres i Erving Goffmans *The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959.
- 29 Uanset ordlyden i de manifestere (Dogme 95, Directors Cut mv.), som er fremkommet i dansk film, handler det om – i didaktisk øjemed – at minimalisere kompleksiteten, så filmkunstneren koncentrerer sig og gør sig umage inden for de muligheder, som eksisterer.
- 30 Heidi Philipssen: *Dansk films nye bølge – afsat og aftryk fra Den Danske Filmskole*, Odense 2005, p. 345 og »En rammefast filmkolekultur«, in *K&K. Kultur og Klasse* 104 (2007), p. 126.
- 31 Barry Schwartz: *Valgfrihedens tyranni: Om at overleve i en verden med ubegrænsede muligheder*, Helsingør 2005, pp. 12-16.
- 32 Jacob Neiindam: »Jørgen Leth om *De fem benspænd*« in *Mifune* 2003, p. 009.
- 33 Dwyer p. 13. Min oversættelse: »Lars har denne vanvittige teori, at sandhed kommer ud, hvis du er brudt ned. Og jeg er ikke enig i dette. Det er en romantisk og sentimental tanke. Han ville have, at jeg skulle nedbrydes.«
- 34 Jf. Lisbeth O. Nielsen.
- 35 Lev Vygotsky: »Interaction between Learning and Development« in *Mind in Society*, Harvard 1935/1978; samt David Wood, Jerome Bruner & Gail Ross; »The Role of Tutoring in Problemsolvings«, in *Journal of Child Psychology*, vol. 17 (1976).
- 36 Jf. Lisbeth. O. Nielsen.

- 37 Dwyer, p. 7. Min oversættelse: »Von Trier opsnuser præcis de begrænsninger, som Leth vil finde mest udfordrende. Kun nogen med et meget nært kendskab til Leth, kunne have udvalgt disse begrænsninger med så god effekt.«
- 38 Jf. Lisbeth O. Nielsen.

