

Jeg har lavet mange mærkelige ting med musikken

– en samtale med Jørgen Leth

ved Rikke Forchhammer og Arne Kjær

Foto: Arne Kjær

Samtalen fandt sted i april (1986), – på et tidspunkt hvor Jørgen Leth var ved at lægge sidste hånd på sine to nyeste film, *Notebook from China* (Dagbog fra Kina) og *Moments of play* (Det legende menneske). Begge film havde kort efter premiere i USA. – I samtaleens løb kommer vi ind på nogle få af de mange film, Jørgen Leth har lavet siden starten af 60'erne. Især omtales *Livet i Danmark* (1971), en række udvalgte scener fra den danske hverdag med musik af Henning Christiansen, – *En forårsdag i Helvede* (1976), som er en film om én dag i cykelløbet Tour de France, med musik af Gunnar Møller Pedersen, – samt spillefilmen *Udenrigskorrespondenten* (1984) med musik af Fuzzy.

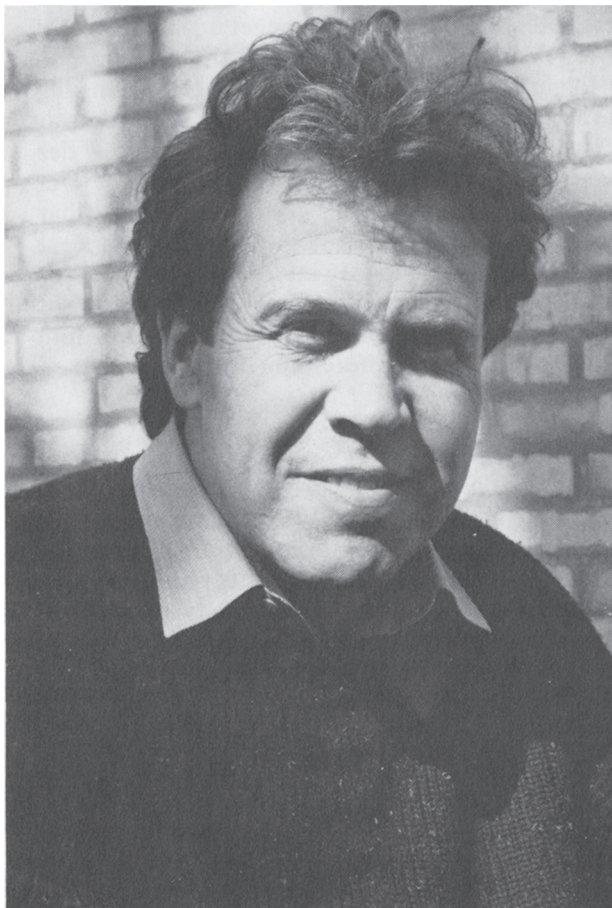
Musikalske rødder

Hvad er din musikalske baggrund?

Jeg har ikke nogen egentlig musikalsk baggrund, men jeg har beskæftiget mig meget med musik, også inden jeg blev filminstruktør. Jeg var jazzanmelder for Aktuelt og Politiken i årene fra 1967 til 1979, så jeg har skrevet utrolig meget om jazz.

Har du selv spillet musik?

Nej, det er det, jeg mener med, at jeg ikke har nogen egentlig musikbaggrund. Mit udgangspunkt som jazzkritiker var en intuitiv oplevelse og min måde at skrive på var meget poetiserende. Men jeg ved, der er mange, der nu synes, at det var en vigtig form for jazzkritik, som er meget anderledes, end man ellers ser den. Jeg var meget idiosynkratisk i min form for



kritik af jazz. Jeg havde nogle ting, som jeg godt kunne li', og jeg var temmelig intolerant over for det, som jeg ikke syntes var interessant. Jeg fik mange fjender i det danske jazzliv, fordi jeg syntes, det var så uinteressant det meste af det, der fandt sted. Bl. a. var jeg kritisk over for Finn Savery og Erik Moseholm og hele den gruppe der, og det blev de jo rasende over.

Vil det sige, at du opfatter jazzen som repræsenterende dine musikalske rødder?

Ja, min første oplevelse af musik er fra jazzen decideret. Men det har bredt sig meget ud siden da. Nu har jeg ikke mere noget primært forhold til jazz, og jeg følger ikke med i jazzmusikken. Også dengang jeg var jazzkritiker – der var nogle, der syntes det var utilgiveligt, andre syntes det var glimrende – der havde jeg nogle ting, som jeg dyrkede voldsomt. Det er det jeg mener med idiosynkratisk, og sådan har jeg det stadigvæk. Der er nogle ting, jeg kan li' at høre til hver en tid, men jeg interesserer mig ikke for jazzen som bevægelse eller en bloc. Det, at jeg har nogle præferencer, er gået videre i mit syn på og min oplevelse af musik. Jeg hører kun det, som jeg har en særlig forkærlighed for.

Filmmusikken

Hvilken slags musik har du brugt i dine film?

Jeg har i nogle af filmene brugt det, man kalder originalmusik, dvs. musik komponeret til filmene, mens jeg i andre film har brugt allerede indspillet musik. Jeg arbejder med forskellige komponister i Danmark: Henning Christiansen, Gunnar Møller Pedersen, Louis Hjulmand i et enkelt tilfælde og Fuzzy. Henning Christiansen og jeg har haft samme udgangspunkt og har kunstnerisk hørt til den samme gruppe af mennesker. Per Kirkeby, Hans-Jørgen Nielsen, Henning Christiansen og mig. Der var hos os nogle filosofiske overensstemmelser, som gjorde det naturligt, at man arbejdede med de mennesker, man i øvrigt var enige med, og som man følte sig i gruppe med. Så Henning var en ven og medarbejder.

Han lavede musik til nogle af mine tidligste film. – Den allertidligste film var en film om jazzmusikeren Bud Powell, så den var udsprunget af min jazz-interesse.

Bortset fra denne tidlige jazzfilm, har du så ikke brugt jazz i dine film?

Nej, det har jeg ikke. Jeg har brugt Antonio Carlos Jobim, men aldrig jazzmusik. Jeg kunne godt tænke mig at bruge Thelonius Monk, men ellers er der ikke så meget jazzmusik, som jeg direkte har tænkt på i filmmusik-sammenhæng.

Spiller jazzen for stor rolle for dig ved siden af?

Ja, det kan man måske sige. Men det har også været nogle andre ting, jeg har søgt efter i musikken. Med Henning Christiansen var det det statiske, der interesserede mig meget. Og allerede der, kan man sige, skete et kraftigt valg væk fra den dramatiserende musik. Hans musik er absolut ikke dramatiserende musik, den er vegeoterende.

Kan du sige, hvilke kvaliteter du søger efter i den musik, du skal bruge til filmene?

Jeg betragter det at lave film som eksperimenter. Jeg prøver at lave noget nyt hver gang, og det gælder også i forholdet til musikken. Jeg interesserer mig meget for anvendelsen af musik. Jeg prøver så vidt muligt at se, hvad den kan bruges til på nye måder. Jeg har nok især søgt efter musik, som har en kontrapunktisk funktion i forhold til billederne.

Jeg har lavet mange mærkelige ting med musikken, f. eks. med Henning Christiansen. Et meget karakteristisk eksempel er fra *Livet i Danmark*. Der bestilte jeg et antal stykker musik, så og så mange i løsvægt, og de skulle allesammen være fra ti til tyve sekunders varighed, være behagelige at høre på, de måtte ikke stikke, de skulle stryge med hårene, men i øvrigt skulle de være uden dramatiserende funktion. Jeg fortalte ham om filmen, men jeg ville ikke ha', at han så filmen. Det leverede han så – en lang række notater for cello. Dem anbragte jeg så, nogenlunde hvor jeg synes, de skulle være. Men princippet var i virkeligheden, at de skulle kunne strøes ret løst

hen over filmen, efter den var klippet. Og sådan at jeg selv var nysgerrig efter, hvordan det virkede på billedet. Det var en meget anderledes radikal måde at tænke på musik på, end den normale, og det er sådan set den holdning til musik, som jeg stadigvæk har i nogen grad. Man kan gøre det mere eller mindre radikalt, men jeg selv bruger musikken som en slags kontrapunkt og sjældent som direkte kommentar og aldrig som dramatiseren i normal forstand.

Men musikken er også kontrapunktisk i »Livet i Danmark«. Det virker ikke, som om du bare strør musikken ud efter et tilfældighedsprincip.

Jo, der var et vist tilfældighedsprincip over det, men det synes jeg også kan være kontrapunktisk. Jeg tror meget på tilfældet. De år arbejdede jeg meget radikalt med tilfældighedsprincipper, og John Cage var den store inspiration for mange af os.

Fire danske digtere i »Livet i Danmark«, – Svend Aage Madsen (siddende), Hans-Jørgen Nielsen (liggende), Dan Turèll og Kristen Bjørnkjær.



Musikken og den talte kommentar

Har musikken kommentarens funktion?

Kommentaren er for mig et fritstående element på samme måde, som musikken er et fritstående element. Det er vigtigt at understrege disse ting, for det er en meget modsat holdning af det normale. Det normale er, at man laver en film, og derefter smører man forskellige ting på, som understøtter det, man

vil sige med den film, f. eks. musik, der i banaleste forstand dramatiserer groft. Det kan gøres med mere eller mindre smag. En speakerkommentar er en kommentar, der fortæller, hvad den der laver filmen vil ha' ud – man fordobler. Jeg er meget optaget af at bruge speakerkommentaren næsten som musikken, som en slags kontrapunkt, og jeg har i forskellige film eksperimenteret med tekst, der måske ikke

Fra »Stjernerne og vandbærerne« (Eddy Merckx).



direkte modarbejder billedet, men som i hvert fald ikke bare stryger med.

Men foruden den kontrapunktiske brug af kommentaren, har du også f. eks. i »Stjerner og Vandbærerne« anvendt den mere direkte?

Ja, i *Stjernerne og Vandbærerne* er jeg gået den modsatte vej. På et tidspunkt, hvor man i øvrigt i dokumentarfilmen syntes, at nu måtte man til at afskaffe det der med, at en dokumentarfilm skulle have en kommentar overhovedet, fordi billederne skulle klare sig selv, der havde jeg selvfølgelig lyst til at gøre det modsatte. Så der skrev jeg en kommentar, som meget, meget direkte fortæller, hvad der sker i billederne. Næsten yderliggående meget.

Har du prøvet at bruge musikken på tilsvarende måde?

Nej, det har jeg ikke.

Det vil sige, musikken skal op imod billederne?

Ja, det føler jeg. Eller også byde over i en sådan voldsom grad som i *En Forårsdag i Helvede*. Det er en meget stor, bred symfonisk film. Den er optaget af et meget stort antal kameraer – 21 tror jeg det var – så det er en meget sammensat fortælling om én dags begivenhed. Gunnar Møller Pedersens første reaktion var, at han sagde, han ikke brød sig om cykelløb. Men da han nu alligevel blev fastholdt på at skulle lave musikken, sagde han på et tidspunkt, at han syntes, at nogle sekvenser i filmen kaldte på et korværk. Det blev jeg meget forbavset over, men jeg lytter altid efter, hvad komponisten siger og lod ham gøre det. Han har så lavet et ret godt stykke korarbejde til filmen, der næsten er et overbud på, hvad man kan gøre. Det er sådan en slags pathétique, og det synes jeg godt om i denne film. I cykelfilmene havde jeg tilmed det formål at ville understrege nogle mytologiske ting, som ikke normalt forbindes med sport, så det passede godt, at præcis musikken kunne bruges til det. Og det synes jeg, den gør. Den understreger, at dette er et heltepos i græsk-klassisk forstand med en mytologisk luftighed, og der skabes en meget virkningsfuld kontrast til det realistiske, som lige

præcis får fat i det, jeg gerne vil sige. Jeg vil netop gerne trække filmen op over reportagen.

Erkendelsesprocesser

Har du brugt allerede eksisterende musik i dine film?

Jeg har brugt Erik Satie i filmen *66 Scener fra Amerika*. Det var sådan set lidt med samarbejdet med Henning Christiansen in mente, for han er jo tæt forbundet med Satie. Jeg begyndte at høre Satie, og der var ikke budget til originalmusik til den film – det er jo somme tider sådan noget, der afgør det – så jeg skulle finde noget musik, der var indspillet. Jeg kunne mægtig godt li' Satie, for han havde præcis det statiske og vegeterende, som jeg godt ku' li' – tilstandsbilleder. Musikken er anbragt lidt ligesom i *Livet i Danmark* sådan med løs hånd rundt omkring i filmen. Det er ikke sådan, at bestemte scener absolut krævede musik, men jeg har interesseret mig for, hvad musikken gør ved billederne. Det er en anden meget spændende oplevelse, man som filmmand kan ha'. Hvis man ikke kommer og siger til komponisten, at man har lavet en film, og man skal bruge musik der og der til at understrege nogle virkninger, – men hvis man derimod har næsten et filosofisk fuldstændig anderledes synspunkt, det med at billede og lyd i virkeligheden ikke hører sammen, men er to forskellige paralleltkørende forløb, så er man interesseret i, også med tilfældighedsfascinationen in mente, hvad slags virkning musikken egentlig har, anbragt mere eller mindre tilfældigt valgte steder i en film. Det er jeg optaget af.

Har du så været ude for, at de sammenstød mellem billede og lyd, du har lavet, har givet nogle andre kvaliteter, end du regnede med?

Ja, jeg synes, at det ofte gi'r nogle andre ting, end jeg havde forudset, og det synes jeg er spændende. Det forhold har jeg også til kunstnerens arbejde i almindelighed. Der er ingen grund til at lave kunst, hvis man på forhånd ved, hvad det fører til. Det er meget vigtigt, at arbejdet er en slags erkendelsesproces i sig selv.

Man kan næste konkludere, ud fra det du siger, at du ikke har kunnet bruge musik, der har haft en eller anden bestemt associationsværdi på forhånd, som f. eks. noget kendt musik?

Det vil jeg ikke udelukke. Jeg forbereder for øjeblikket en spillefilm, der som arbejdstitel har *Kærlighedskataloget*, og der har jeg skrevet ideer ned til musikken, som består af kendt musik, som også har bestemte romantiske referencer. Jeg har tænkt på en del klavermusik, men det vil jeg ikke komme nærmere ind på, for det er et fremtidigt projekt. Men jeg vil ikke udelukke, at man kan bruge noget musik, som måske udløser bestemte følelser hos publikum.

Antonio Carlos Jobim

Jeg kunne egentlig godt tænke mig at slå en krølle tilbage omkring jazzen og din jazzinteresse, fordi jeg har en formemmelse af, at jazzen har betydet et eller andet oplevelsesmæssigt for dig. Det at du ud over filmen om en bestemt saxofonist ikke har brugt jazzen, har det en sammenhæng med, at den musik har repræsenteret et bestemt oplevelsespotentiale for sig, som ikke rigtigt kan integreres i filmene?

Ja, jeg tror også det hænger sammen med, at jazzen ofte er for heftig for min måde at bruge musik på i filmene.

For ekspressiv?



Ja, præcis det. Det nærmeste jeg har brugt i retning af jazz er Antonio Carlos Jobim. Ham har jeg brugt til min sidste film *Moments of Play* (Det legende Menneske). Jeg har altid syntes godt om hans musik, og så kom jeg ved et tilfælde til at møde ham i Rio for halvandet år siden, hvor jeg lavede filmoptagelser. Han har lavet en sang til filmen, og jeg bad ham lave nogle fragmentariske versioner af temaet, nogle mindre stykker i forskellige tempi, nogle udskilninger af hovedtemaet. Han har lavet et slags totaldesign. Det er jo et kup, fordi han er meget berømt og populær, og det er usædvanligt for mig at bruge en komponist, der laver meget iørefaldende musik.

Det var altså et nyt eksperiment?

Det kan man godt sige, men der er en hilsen til ham i spillefilmen *Det Gode og det Onde*, som Gunnar Møller Pedersen lavede musik til. I den er der to dansescener, hvor jeg bruger et nummer fra en plade med Jobim.

Filmkomposition

Vi vil også gerne ind på brugen af musikalske referencer på et andet plan. Noget af det der f. eks. binder en film sammen er den rytme, som den enkelte film får tildelt. Det er jo for så vidt en musikalsk størrelse. Kan du uddybe dette aspekt af filmkompositionen med musikalske begreber?

Ja, måske. Hver film må på en eller anden måde finde sin rytme. Klippingen er en måde at skabe rytme på. Jeg arbejder meget bevidst med tempi i filmene. De fleste af mine film er nok kendt for at være meget langsomme, hvis man kan bruge sådan en term. Jeg insisterer meget på det enkelte billede. Rytmask klipping er nok ikke det, man allermest vil hæfte på mig, fordi det forbinder man med meget hastige, effektive klippinger, hvor der skiftes rytme meget. Det tager jeg afstand fra direkte. Mange af mine film er en slags negativ kommentar til filmklipping.

Men nogle af dine film har en rolig rytme?

De har en rytme. I nogle af mine film er der nærmest klippet efter metriske modeller, hver scene må ha' den og den længde og skal vare så og så længe, og det tror jeg er analogt med visse komponisters arbejde.

Man taler bl. a. om den ny enkelthed indenfor musikken sidst i tresserne, hvor man dyrkede det meget statiske.

Ja, præcis. Det er igen det der med, at princippet hedder: så må man se, hvad der sker. Hvis man gør det og det, så må man se, hvad der sker. Det har været en ledetråd i meget af mit arbejde, at man laver nogle spilleregler for sig selv, og de spilleregler er ufravigelige. For mit vedkommende er de ufravigelige fra det øjeblik, jeg har bestemt mig for, at jeg kun må det og det inden for en films æstetik. Hvis jeg bestemmer mig for, at jeg ikke vil flytte kameraet, så gør jeg det heller ikke i den film, og så må jeg se, hvad der sker, hvis jeg holder mig det for øje. Jeg er meget rigoristisk med mine spilleregler. De kan have meget forskellig form. I *En Forårsdag i Helvede* var spillereglen, at jeg ikke ville snyde med tiden – med kronologien. Det var en begivenhed, som udspillede sig på én dag, og den var til gengæld filmet af utroligt mange forskellige mennesker, mange forskellige kameraer, og så skulle det bagefter monteres sammen til én helhed, som i virkeligheden havde et dramatisk forløb, nemlig cykelløbet.

I nogle film er systemet, som er i den enkelte film, meget synligt, – i andre film er det næsten usynligt. *En Forårsdag i Helvede* virker først og fremmest umiddelbart som en medrivende, dramatisk film. Systemet er der alligevel. Men det betyder jo ikke, at filmene ikke i sidste ende bliver ekspressive alligevel. Tværtimod. Der er noget med, at gnidningsvarme opstår af koldt og varmt mod hinanden. Det er ihvertfald en teori, som jeg har, at hvis man har et meget varmt stof og over for det bruger en meget kold metode eller mekanik, så bli'r det yderligere

ophedet.

Dit hovedformål er altså ikke at lave en filmhelhed, som er umiddelbart virkende?

Jo, jeg håber, at filmene virker umiddelbart. Systemerne er kun til for min egen skyld. Det er absolut mit mål, også når jeg skriver. At digtene klarer sig selv, uden at man forstår systemet.

»Livet i Danmark« handler meget om sin egen tilblivelse – om sin skrift. Er det ikke en form for distance?

Jo, det er rigtig nok, men jeg mener, at distancen til materialet er vigtigt i et arbejde. Filmene handler meget ofte om deres eget sprog. Indirekte kan de læses som en serie af øvelser eller essays i filmsproget, men det mener jeg er noget sekundært. Det er vigtigt for mig, – men jeg regner med, at hver eneste af filmene klarer sig selv.

Klarer sig selv, – det vil sige, at de giver en umiddelbar oplevelse?

Ja.

Der må du have nogle erfaringer med, om filmene nu virker, som du tænker dig?

Ja, det har jeg meget gode erfaringer med. *Livet i Danmark*, da den kom frem, havde meget modsatte og mange forskellige slags oplevelser, kan man sige. Der var mange, der havde svært ved at forlige sig med, at den var så distanceret.

Og man havde også svært ved at forstå, at den ikke var ironisk i normal forstand. Jeg tror nok, det var et mindretal, der havde det sådan med filmen, og det havde noget at gøre med den tids moralisme. Men sådan var den jo ikke. I mine egne øjne var den ikke en film, der var udleverende i sin form.

Konventionen irriterer mig

Du har flere gange brugt udtrykket polemisk, om det du laver. Er det nogle bestemte tendenser f. eks. her inden for de sidste år, som du er oppe imod, eller er det mere et universelt princip du har?

Jeg har en stærk trang til at lave ting på min egen

måde, og konventionen irriterer mig. Det irriterer mig at se film, som er lavet uden en stærk vilje til at lave filmen. Jeg elsker at se store amerikanske film, og jeg kan godt lide at blive godt underholdt i biografen, så det er ikke de film, jeg taler om. Jeg tænker mere på den der Ikea-realisme i dansk film. Den synes jeg er helt ubrugelig og uinteressant. Psykologisk normalrealisme er jeg altså ikke meget interesseret i.

Når man skriver er afstanden fra indfald og impuls til udførelse temmelig kort. I film er der derimod rent praktisk temmelig langt mellem indfaldet og udførelsen. Det er et kæmpeapparat. Det har altid været mit mål at komme så nær tanken som muligt, og det har jeg praktiseret på mange måder. F. eks. i den spillefilm jeg lavede for et par år siden, *Udenrigskorrespondenten*, hvor jeg prøvede at skrive manuskriptet undervejs og udsætte mig selv for meget vanskelige forhold under optagelserne. Det synes jeg var en god motor for inspirationen. Det skulle være vanskeligt at optage filmen på Haiti, – rent praktisk en ret kompliceret affære –, så vanskeligt, at omstændighederne ville spille så kraftigt ind i filmarbejdet, at det ville kunne ses som aftryk i filmen.

Var det ikke med til at gøre afstanden mellem ideen og realiseringen større?

Nej, det synes jeg ikke, fordi jeg skrev manuskriptet undervejs. Jeg skrev det inspireret af det jeg mærkede, så og oplevede. Så jeg fandt tit på scener, som jeg ikke havde med hjemmefra. Og det gjorde afstanden decideret kort. Desuden havde jeg et relativt lille filmhold, og samarbejdet om den enkelte scene var meget tæt, også på grund af de anderledes omstændigheder.

Så jeg synes, det hele tiden går ud på at skabe sig nogle spilleregler, som er krævende. Som kræver, at man må være vågen, at man ikke gentager sig selv, at man ikke gør det, som man kan alt for godt allerede, at man ikke kører på rygmarven. Jeg søger virkelig at sætte mig selv i situationer, der er uhyre vanskelige. Det er en slags moral, kan man sige.

Musikalske byggeklodser

Ja, jeg synes vi har fået, hvad vi skal ha'.

Og nok om musik?

Ja, det tror jeg.

Jeg fik ikke omtalt Fuzzy så meget. Det skylder jeg ham at gøre, for jeg havde så godt et samarbejde med ham på *Udenrigskorrespondenten*. Han forstår film. Han forstår virkelig film, og han har lavet utrolig meget, har megen erfaring med film. Han har samme generationsmæssige, filosofiske udgangspunkt som Henning og jeg, og han er meget leveringsdygtig og meget fleksibel.

Jeg mener, han kom med et virkeligt stærkt bud på musikken til *Udenrigskorrespondenten*. Han gik direkte ind i processen med lydarbejdet og optog en del af lydene på Haiti og var meget opfindsom også med det instrumentale. Han lavede bl. a. nogle mærkelige ting med glas. Han har jo sit eget musiklaboratorium. Og ligesom Gunnar Møller Pedersen kom med det der fantastiske bud med korværket, så kom Fuzzy med et tilsvarende vanvittigt bud, som man næsten skulle tro lå uden for hans område. Foruden at lave en del for syntheziser lavede han det vigtigste i filmen på orglet i Grundtvigskirken. Et meget smukt stykke musik. Han kom til mig og sagde, at det var det, han havde lyst til at lave, og jeg var ret forbavset og syntes, det blev kolossalt godt.

Du tror på komponisternes bud?

Ja, det gør jeg. Jeg tror, jeg selv kan se eller fornemme nogle fællestræk hos de komponister, jeg har valgt – Henning, Gunnar og Fuzzy. De deler en manglende angst for det, nogen ville kalde banalt og sentimentalt. De er ikke bange.

De er alle tre præget af det, der skete i dansk musik i 60'erne.

Ja, men der er andre fra samme generation, Per Nørgård f. eks., som har et andet musiksprog. Jeg ser ham som en vigtig komponist, men jeg ser ham ikke i familie med dem. Jeg ville ikke kunne bruge den der komplekse attitude til musik. Jeg har brug

for nogle rene og enkle ting i musikken. Det er det jeg går efter: enkle elementer, nærmest en slags byggeklodser.

