

Filmiske benspænd

Anmeldelse af Jørgen Leth: *Tilfældets gaver* (Gyldendal 2009)

Af Erik Exe Christoffersen

Jørgen Leths *Tilfældets gaver* er en samling af »tekster om at lave film« på 400 sider om Leths værker, poetik og overvejelser omkring kreative processer. Der er en komplet gennemgang af filmene fra 1963 til 2003, og der er ældre og nye tekster som reflekterer, beskriver og udkaster nye ideer. Der er noter, manuskripter, reflekterende digte og kommentarer. Leth inviterer læseren ind i arbejdsprocessen, som for ham er en form for undersøgelse, udforskning af temaer, filmsprog og metoder, og han udfolder på den baggrund en film poetik. Leth følger modernismens tradition for udforskning af nye veje og vildveje og ikke mindst udforskningen af det, man ikke har kontrol over: forholdet mellem det intentionelle og værkets evne til autonomi. Kunstneren er i en form for interaktion med værket, materialet, formen og temaet. Netop her bliver tilfældet en gave fordi værket så at sige har sin egen stemme og »svarer« gennem kunstnerens indramning, men det er ikke tilfældigt når dialogen fungerer, tværtimod: »Tilfældet kommer ikke tilfældigt med sine gaver« (s. 15). Det kræver forberedelse, præcision og indramning gennem kunstneriske valg.

Leth vil, som i traditionen efter fx Susan Sontag, ikke fortolke den kreative proces, men interagere med »overfladen, huden, de enkle handlinger og opdage sprækkerne og de små fejl i overfladen« (s. 17). Sontag efterlyste i artiklen »Against interpretation« fra 1964 en erotisk kunsthåndling, i modsætning til en fortolkende, som fokuserer på betydningen bag overfladen, og det er

netop en sådan erotisk poetik Leth kan siges at udfolde. Han siger ganske vist, at »fjenden var modernismen« (s. 19), og mener den modernisme, som har et hierarkiserende dybdefokus. I 60'erne udvikles et teatralt modernismebegreb, undertiden kaldet konkretisme eller minimalisme, som dyrker overfladen, materialet og formen samt ikke mindst relationen til tilskueren. Det er traditionen fra Duchamps *readymade*, Warhols popkunst, 60'ernes eventkunst og Grotowskis ritualiserede teater, som Leth ser sig som en del af. Men Leths styrke og holdbarhed bunder i en opløsning eller overskridelse af denne modernisme-modsætning. Han dyrker både den modernistiske kunst og den teatraliserede begivenhed: hvad enten der er tale om portrætter af Warhol, Laudrup eller Søren Ulrik Thomsen eller fremstilling af kunstens kunnen i ballet, cykelsport eller erotik.

Leths udkast til og omtale af kortfilmen *Det perfekte menneske* (1967) viser denne dobbelthed. Filmen er en undersøgelse af »det perfekte menneske« gennem filmmediet. På en måde er det både en undersøgelse af filmmediet og det filmede perfekte univers. To personer befinder sig i det tomme hvide rum, som er typisk modernistisk ligesom den hvide flade var det for maleriet. Det er autonomiens intethed og abstraktion. Manden og kvinden udfører ritualiserede dagligdagshandlinger, mens de betragtes af kameraet fra alle mulige vinkler, vertikalt, tæt på, i total. Leths kommentar fokuserer undersøgelsen og understreger det mediale

blik, som derved synliggøres og mærkværdiggøres: »Det afgørende er den glatte, strålende overflade. Det hvide rum. En æstetik, jeg lånte fra reklamefilmens verden, som i det hele taget inspirerede mig. Det var præcis det jeg gik efter: at kunne isolere personer og ting, uden en unødvendig social virkelighed.« (s. 67). Både forfatter/instruktør og tilskueren er implicite som afsender og modtager i filmen, men de er usynlige og fraværende.

Filmene er central for Leth og bliver endnu vigtigere i remedieringen i *De fem benspænd*, hvor Lars von Triers vil »ødelægge« den filmiske perfektion. Afsnittet om »benspænd« er det længste på omkring 50 sider og filmen forekommer at være central og måske ligefrem årsagen til Leths poetik. Teksten er her bygget op med samme dramaturgi som filmen og er i det hele taget en nøje beskrivelse af forløbet bag filmen. Den dramaturgiske konstruktion drejer sig om kampen mellem de to filmskabere og har en »klassisk« spænding omkring den »gode og den onde« og hvem der taber eller vinder. Men konklusionen er, at kampen ender uafgjort og bliver tilskuerens afgørelse.

Det bliver tydeligt, at Leth forener 60'ernes lukkede modernisme med det teatraler hvor forfatteren, instruktøren, tilskueren og mediet ekspliciteret. Leth laver de fem *remakes* og reflekterer samtidig over denne gentagelse ikke som noget overstået eller med en ironisk distance, tværtimod er processen stadig absolut alvor for Leth, men han betragter den også udefra som filmpoetik. Leth og Trier repræsenterer to forskellige poetikker: Leth er den distanceskabende og Trier er den nærhedsskabende, som indgår i en udveksling. Trier er ude på at forrykke Leth fra den kunstneriske formelle

virkelighedsdistance, som er Leths metode og »instinkt«. Gennem benspændene vil han få ham til at nærme sig virkeligheden og blive påvirket af denne. I *faldet* mister man kontrollen og dermed distancen og bliver et med situationens realitet. Spillereglerne eller obstruktionerne er kreative principper, som Leth altid har benyttet, men her bliver de synliggjort, således at risikomomentet bliver det centrale. I Triers optik gælder det om at opsøge fejlen, det modsatte af perfektionen og kontrollen, og som han siger i filmen, er det en gave, hvis skuespillerne laver noget »lort«. I den virkelige verden er Leth og Trier principielt enige i benspændets poetik. Obstruktionerne skaber risikoen for faldet eller tabet, men er jo stadig en kreativ konstruktion og rykker kun tilsyneladende værket og subjektet ud af kunstens verden. Trier søger autenticitet og nærhed, hvad enten det er gennem den formelle teknik, forbud mod scenografi, ved at ekspliciterer forfatterens autobiografi eller ved at gøre det muligt for tilskuerne at gribe ind. Trier følger sine egne dogmeprincipper og deres forsøg på filmisk nærhed og »opløsning« af filmens skærm. Fx er benspænd #2 netop karakteriseret ved, at Leth skal spille manden, at kvinden er fraværende, og der fokuseres på middagen. Filmene skal optages i et ekstremt fattigt prostitutionsmiljø i Bombay, og tilskuerne må ikke vises direkte. I teksten om de fem benspænd fortæller Leth om forberedelser på et personligt plan og blander det med spørgsmålet om det etisk forsvarlige i overhovedet at lave film på denne baggrund. Leth åbner her for diskussionen, som især efter *9/11* har været aktuel, om civilisationernes sammenstød og modsætningen mellem vestens filmtilskuer og »de andre«. Leths film udspiller sig i den fattigste gade i Bombay, hvor

der er placeret en halvtransparent skærm, der afgrænser scenen, hvor Leth udfører sit *remake*, fra »virkeligheden«. Men dog er det mulig at se tilskuerne til scenen, ligesom de selvfølgelig kan se ind på scenen. Tilskuerne spejler de reale tilskuere og globaliserer så at sige tilskuerblikket. Synet på handlingen er betinget af konteksten og tilskuernes forskellighed. Leths greb med den halvtransparente skærm formår både at fastholde kunstens autonomi eller distance og at vise, at »de andre« findes og ser med deres optik, som vi måske kun kan »håbe(r) at forstå en dag« som replikken fra den oprindelige film lyder (faktisk stammer replikken ifølge Leth fra Ian Flemings James Bond-roman *Moonraker*).

»Lykken er lunefuld« synger Leth og »indrømmer« dermed, at de nye tilskuere påvirker og forrykker filmens betydning. Det halvtransparente kan faktisk ses som en metafor for den nye udvikling hos Leth.

Trier ønsker et opgør med dramaturgi, æstetik og den personlige distance. Han vil »redde« Leth ved at tvinge ham til at snuble og derved sætte sig selv på spil. Det lykkes tilsyneladende ikke at få Leth til at snuble. Men det sker jo i så rigt omfang senere (utilsigtet) med Leths selvbiografi i 2005, som fordømmes moralsk i pressen for sine erotiske scener

Modsætningen mellem Leth og Trier er retorisk og handler om æstetik og kunst, om forholdet til det personlige og om etiske og æstetiske spilleregler. Leths bog placerer sig mellem 60ernes kunstopgør mellem modernisme og popkunst og fører diskussion videre til i dag mellem den autonome kunst og den virkelighedssøgende kunst. *Tilfældets gaver* er som poetik og som gennemgang af Leths værk på en måde stadig i frugtbar dialog

med Trier omkring overvejelserne omkring de kreative processer. Kunsten opstår ikke i et totalt frit rum, men gennem kampen med forhindringer, grænser og begrænsninger. Det er fokuseringen på og etableringen af spilleregler som skaber uventede og tilfældige »gaver«. På den måde er Leth i en vis forstand en foregangsmand i forhold til hele Dogme 95-konceptet. Spillereglerne er begrænsninger, som gør det muligt for subjektet at være skabende, men man kan også sige, at spillereglerne netop flytter fokus væk fra en moralsk forpligtigelse. Hvad enten man nu mener, kunsten skal være overskridende, bekræfte det gode i mennesket eller forbedre samfundet, så er det, som om Leth gennem spillereglerne befries for den moralske binding. Det er hvad *Tilfældets gaver* handler om, ligesom i øvrigt hans biografi om det *uperfekte* menneske.

At *De fem benspænd* har fået en betydelig international opmærksomhed fremgår også af det første nummer af tidsskriftet *Dekalog* (Wallflower Press, 2008), som er på engelsk og »hjem for seriøs filmkritik«, der udkommer to gange om året baseret på et tema og en gæsteredaktør. Nummeret er redigeret af Mette Hjort og rummer syv artikler, som på forskellig vis behandler »The five obstructions«. Mette Hjort, Peter Schepelern, Paisley Livingston, Trevor Ponech med flere skriver om filmens æstetiske og etiske problemstillinger, om stil og kreative processer, om det autobiografiske og der er et interview med Jørgen Leth. En uddybende og fornem koncentration om et centralt værk. Også her fremstilles det, som er Leths styrke i *Tilfældets gaver*: svingningerne mellem det æstetiske og det etiske, blottet for moralismens gustne overfortolkninger.