

“Et rum, hvor kroppen oplyser og ord fordunkler”

Samtale med Mikkel Thykier om film, kritik og træer

– Redaktionen og Frederik Tøt Godsk

Den danske forfatter Mikkel Thykier har på forskellig vis undersøgt kritikkens ståsted i dag. Den essayistiske del af hans forfatterskab består af utallige åbne læsninger, hvor lys lukkes ind og ud af bøgerne. Udover at have undersøgt filosofi, litteratur, poesi, teori, billedkunst, politik og grammatik – og ladet disse forgreninger mødes – har han også undersøgt film. Afsættet for denne samtale var en diskussion om Chris Marker og Vincent Gallos film og deres respektive udsigelsespositioner. Mikkel havde forberedt et oplæg, samtalen derefter udviklede sig fra.

MT I foreslog, vi kunne tale om forholdet mellem Vincent Gallo og Chris Marker. Det fik mig til at tænke over, hvad jeg selv har skrevet om film, der hverken er decideret analyse eller kritik, men mere generelt indkredser filmen som kunstform. I *Dias* (2016) er der et kort notat om lysfilosofien hos [Gilles] Deleuze. Umiddelbart er jeg ikke nogen stor fan af, eller særligt begejstret for, Deleuze. Men i hans filmbøger er der trods alt dette element af en lysfilosofi, som han tilsyneladende har

hentet fra sin ven, romanforfatteren Michel Tournier. De taler begge om et kundskabsbillede, hvor kundskab ikke er som et lys, der falder på tingene og oplyser dem, tværtimod er tingene i sig selv lys. Hvis vi følger den filosofi tilbage til kilderne, kommer vi til den persiske/arabiske, muslimske filosof Suhrawardi fra det 12. århundrede. Suhrawardi beskriver verden som bestående af lys i forskellige grader. Faktisk passer hans beskrivelse af lys ret godt på spørgsmålet om, hvad det er der sker, når man ser en film. Film er jo en verden, der består af lys i forskellige grader. Suhrawardi arbejder med forskellige opdelinger; det største, det grundlæggende lys, er det, han kalder *det ulegemlige lys*, altså ting, der lyser af sig selv, og så er der ting, der lyser op, når de belyses, som han kalder *mørke legemer*. Derudover mener han, at hele verden kan beskrives som en fortætning, hvor der bliver mindre og mindre lys. Til sidst har man det fysiske stof, som er det helt mørke, tilbage. Dét er nærmest den helt grundlæggende illusion i film: Filmens verden er en verden, der lyser af sig selv og består af forskellige grader af lys. Film kan ligefrem siges at være en sammenvævning af forskellige lysende legemer; ting der lyser i sig selv, ting der lyser, når de belyses, ting som på en eller anden måde ligger i skygge, eller befinder sig der, hvor lyset aftager. Det er grundillusionen i enhver film, denne *luminøse ontologi*, der udfolder sig i tid og afføder synæstesi; andre former for sansninger, fortrinsvis lyd, vækkes af filmen, så lys bliver til lyd. Hvis vi leger videre med den tanke, kan vi måske sige, at enhver film, uanset hvilket tema den behandler, altid er et udspil i forhold til den her grundillusion – eller et modspil til den. Ud fra det vil vi så kunne sige, at film er en manipulation af lys, af forskellige *lysede legemer*, og at det er det, instruktøren arbejder med; at manipulere med lys. Derefter er det oplagt at tænke over, hvordan mennesker overhovedet forholder sig til lys, i almindelighed og i filmens verden, for hvis grundillusionen i filmen er, at *verden består af lys*, hvad er

så grundfiktionen i forhold til menneskeskildringer? Det spørgsmål vil så omhandle identifikationskraften, der kan opstå, når vi ser en film – denne helt barnlige og meget stærke identifikation med en person på lærredet. I den forbindelse ville det være en kliché at sige, at Platons hulelignelse er en beskrivelse af den første biograf. Jeg ved, at den russiske forfatter Maksim Gorkij omtalte hulelignelsen som “skyggenes hule”, men ud fra denne her idé, vil dét være misvisende. De skygger, der dukker op på lærredet, når vi sidder i biografen, er jo faktisk dét, som *ikke* er filmen. Derfor er det mere oplagt at forestille sig filmen som et bål foran os; bålet er ikke noget, der er bag ved os, som kaster skygger og genskær. Bålet er foran os, og filmen har den samme halvhypnotiske virkning som det at stirre ind i et bål har. Film har altså samme hypnotiske drømmevirkning som et bål. Det er den, der driver identifikationen med en filmkarakter, og det bliver så også den grundlæggende illusion i enhver film: Vi er lysende væsener. Tanken om, at vi ikke bare er brandbare væsener, men at vi er væsener af lys eller ild. Dette vil måske også kunne forklare den helt banale glæde, rigtig mange mennesker tilsyneladende har ved at se eksplosioner, skud og så videre på film – alle er indbegrebet af lyset, lysglimtet. Det kan måske også pseudo-forklare manges enorme fascination af kroppe i opløsning, fordi det bare er et andet aspekt af opløsningen i lys. Her er der mere tale om en drøm eller en dyb fascination af, ligefrem en drift mod, at blive oplyst og blive opløst i partikler. Denne tanke om kroppe i opløsning er også den paradoksale spænding mellem filmen, som er lysprojektion, og skuespilkunsten, der i virkeligheden er ren krop, eller hvert fald lader al erfaring trænge ind i kroppen og komme til udtryk gennem legemet, og det legeme forsøger filmen så at forvandle til lys; der findes en indlagt spænding.

Hvad der er god skuespilkunst, kan man selvfølgelig have sine forskellige

meninger om. Jeg synes personligt, at de bedste skuespillere ikke er cerebrale skuespillere, men rent kropslige skuespillere. Skuespillere som på en måde virker ordblinde eller analfabetiske. De kan faktisk ikke udtrykke sig verbalt, kun kropsligt. Sean Penn er et godt eksempel. Der er noget af det samme over Vincent Gallo. Mit indtryk af ham er, at han er en nærmest ordblind skikkelse, der har lært sig alt gennem praksis – og af denne ordblinde lære skaber han så en poesi af lys, lyd og billeder. I forhold til Gallo og Marker synes jeg faktisk, at der er ret mange lighedspunkter mellem de to, som måske ikke umiddelbart er oplagte, men træder frem på baggrund af den skitserede ide om en luminøs ontologi. Først og fremmest kan begge siges at arbejde med tid. Hvis vi godtager fiktionen om mennesket som et lysende væsen, hvis det er endemålet for filmens drift, så må spørgsmålet være, hvordan forholdet til fiktion og mennesket som lysende væsen kommer ind i forhold til spørgsmålet om tid. Her er der hos Vincent Gallo altid en tilbageføring til kroppen. Han har i interviews forklaret, at tanken med *Brown Bunny* (2003) oprindeligt var, at filmen skulle ende med et selvmord (hvilket ville svare til opløsningen i lys), men han indså, at det ville være en fuldkommen falsk måde at afslutte en film på. Hovedpersonen Bud Clay er motorcykelracerkører, og filmen skulle så slutte med et sidste løb, hvor han kørte galt med vilje. Men Gallo afviser selvmordet og derfor måske også opløsningen, i hvert fald lige i dette øjeblik. Hos Marker er der en klarere bevægelse mod lyset, bl.a. fordi han arbejder med sammenfald af forskellige tidsplaner. I *La Jetée* (1962) er der ligefrem et *sammenfald* af tidsplaner og det at dø. Her virker sammenfaldet som en opløsning i tid og rum og alting. Ud fra måden Gallo arbejder på, er det nok rimeligt at sige, at der i *Buffalo 66* (1998) hele tiden er en *sameksistens* af fortid og nutid. Det er egentlig en film om ikke at have givet slip på fortiden og derved ikke at kunne skelne mellem fortid og nutid. Til sidst når

hovedpersonen frem til at kunne gøre det, og giver sig så hen til tiden; tiden er gået, og det er en befrielse. Det er en positiv slutning, men det virker ikke, som om der er sket nogen større forvandling; der er snarere tale om en rodfæstelse i tiden, stedet og de mennesker, der er til på det tidspunkt. *Brown Bunny* handler også om at ville ændre på tiden. Det er, som om der er en fortid, hovedpersonen ikke vil erkende som fortid, og så kommer hele filmen til at handle om at nå frem til det tidspunkt, hvor fortiden bryder skarpt igennem og siger, at der er et tidsskel her. Samtidig arbejder filmen med at gøre sig selv kropslig. I de lange scener, der bare viser ham køre, mens insekterne splatter ud på vindspejlet, går tid og krop virkelig i ét. Så Gallo kan nok siges at beskæftige sig med det knusende ved en verden, der er fyldt af en drøm om en renhed, men denne drøm møder absolut modstand, fortrinsvis gennem andre mennesker. På den måde virker Gallo som langt mere desillusioneret end Marker. Det ville i hvert fald umiddelbart være min fornemmelse; godt nok arbejder Gallo med fiktionsfortællinger på et eller andet plan, men det er et fuldstændig desillusioneret plan. Til sammenligning arbejder Marker med poetiske dokumentar-essays, som nok tager udgangspunkt i virkeligheden, men som også hele tiden bærer på en illusion eller en drøm om en utopisk tilstand, hvor forskellige tider flyder sammen og opløses. Jeg forstår for eksempel ikke tiden i *Sans Soleil* (1983) som et fravær af sol, tværtimod, solen er sluppet løs og oplyser alle de steder på jorden, hvor den fiktive instruktør befinder sig. Selvom den har opgivet nogle af utopierne fra 60'erne og 70'erne, virker *Sans Soleil* meget som en lysets film. Samtidig med opgivelsen af utopierne, er der en deltagelse i menneskenes liv flere steder på jorden på samme tid. Så hos Marker er der en stærkere drift mod lyset. Jeg læste lige for nylig, hvilket jeg ikke var klar over, at Chris Marker lavede lige så meget i sine film, som Vincent Gallo altid har gjort. I et interview forklarede Marker, at det for ham virkede prætentivt at

lave rulletekster, hvor der stod "klipning: Chris Marker, musik: Chris Marker" og så videre. Derfor opfandt han en række pseudonymer til de forskellige funktioner. Pseudonymerne er med til at skabe de forskellige udsigelsespositioner, der er i hans film. De gør værkerne til en slags filmkrystal, hvor der er mange forskellige indgange, men samtidig skaber de en masse illusioner. Gallo gør mere eller mindre det samme, han spiller jo også det hele selv, filmer, klipper, står for lyd og musik. Han anvender bare sit navn, fordi det for ham slet ikke handler om at opbygge en fiktion, men om en desillusion, som på sin vis er en frigørende kraft.

*

B Det var især dit essay om Vincent Gallo, der fangede vores opmærksomhed angående din filmkritik. Derfor tænkte vi, det ville være interessant at høre, hvordan du gik til at skrive om *Buffallo 66* og *Brown Bunny* i første omgang.

MT Grundlæggende kommer jeg til at skrive om ting, der på en eller anden måde har fanget min opmærksom, og det er ofte meget impulsivt. I lang tid kendte jeg kun Gallo som skuespiller og grunden til, jeg overhovedet blev fascineret af ham, er måske ret personlig, og har ikke nødvendigvis kritisk relevans. Men for det rent anekdotiske aspekt kan jeg da fortælle om det. For 20 års tid siden havde Gloria biograf nogle midnatsforestillinger, som kørte hele ugen, ofte et ret fedt program. Der var en film, *Arizona Dream* (1993), med Johnny Depp, som Vincent Gallo havde en rolle i. Det der egentligt fængede mig ved ham, var hans udseende, fordi han mindede mig om en kvinde, der arbejdede på hovedbiblioteket. Hun havde et meget fascinerende ansigt, der mest af alt bare undrede mig. Jeg havde en idé om, at jeg havde set det før et eller

andet sted. Jeg troede måske, at det var hans, fordi jeg havde set ham i *Arizona Dream*, men senere fandt jeg et fotografi fra 1930'erne, der lignede hende ekstremt meget, men også lignede ham lidt. Så det var som én i en række af den slags ligheder på tværs af identitet, tid, sted og rum, jeg blev opmærksom på ham. Et par år efter udgav han også en plade (*When*, 2001), jeg blev glad for. I hvert fald blev det vigtigt for mig at forstå, hvad der lå i den plade, som tekstmæssigt er meget banal; at undersøge hvad det var for en drivkraft, der kunne skære noget ned til noget så banalt og se vigtigheden i det. Det blev også min indgang til *Bufallo 66* og *Brown Bunny*; spørgsmålet om det mest banale, der også er det mest basale. Allerede året efter *When* udgav han en plade med filmmusik, som han havde skrevet tyve år forinden, men som ikke skilte sig ud fra den nye musik fra året før. Så den viste altså, at der var en konsistent æstetik igennem alle årene. Det gav mig indtryk af, at det her var en fyr, der arbejdede ekstremt determineret, og der kunne derfor være god grund til at gå til de her film mere seriøst, end hvad der umiddelbart fremgik af de anmeldelser og omtaler, jeg kunne støve op. *Bufallo 66*, der var omtalt som en indie semi-nyklassiker, som var lidt skæv og sjov, *Brown Bunny*, der virkelig fik vendt tomlen ned af.

B Den blev kaldt den værste film i Cannes' historie.

MT Ja og det var jo god motivation til at gå til den med helt friske øjne. Især fordi Gallo havde sagt forskellige ting i interviews gennem årene, der var langt mere intelligente, end hvad nogen nogensinde havde skrevet om hans film. Så bevægelsen, for nu at gå fra et anekdotisk plan til et kritisk perspektiv, begyndte vel med nogle meget personlige impulser, der så blev helt overtaget eller opslugt af, hvad der er Gallos kunstneriske problem, og det kom så til at fortrænge de mere personlige impulser.

Samtidigt syntes jeg også, at jeg kunne bruge ham til at sige nogle ting, der var væsentlige for mig, også på et mere personligt plan. Jeg kan ikke huske, om det er med i bogen (*Fanculo Crepa*, 2015), men på et eller andet tidspunkt har jeg hvert fald kaldt teksten om Gallo for et "imaginært selvportræt". Så der kan nok tales om en personlig forvandling i tre trin: noget fanger mig, det fører til en fase af total opslugthed og så forandrer det både mig selv og mit forhold til det objekt, der har optaget mig. På et tidspunkt bliver det svært at skelne de to ting fra hinanden. Det meget personlige begynder med at stå i forgrunden, undervejs ender det i baggrunden, og så ligger det pludseligt i et mellemstadie, det bliver til en slags maske. Jeg vil tro, at det også er sådan for andre.

B Du kalder Gallo-essayet for et imaginært selvportræt, men for Gallo selv bliver filmene vel også som imaginære selvportrætter? I dit essay beskriver du bl.a., hvordan Gallo i sine film portrætterer familien ved at inddrage ting, han genkender fra sine egne forældre, og at skuespilleren, der spiller hans far, på et tidspunkt mimer noget ...

MT ... til en optagelse af Gallos far, som synger en eller anden schlager. Samtidigt hænger de historier, Gallo har fortalt om sine forældre gennem årene overhovedet ikke sammen. Så der er virkelig mange fiktionslag, mytiske lag, mytologiske lag. Så ja, der er helt klart også tale om, at filmene er imaginære selvportrætter. Det er en måde, han arbejder på: Der er et uklart forhold imellem, hvad der er reelt selvportræt og hvad der er fiktionsfigur. Det gør måske, at han kan undvige nogle af de banale problematikker, eller måske kan håndtere og vinkle dem på forskellige måder.

B Jeg synes, det var spændende, det du sagde om Gallo. Det med,

at han nærmest virker ordblind. Dét kunne være sjovt at snakke videre om, for det lyder jo nærmest som det, der var Robert Bressons metode og mål, når han instruerede sine skuespillere. Bresson bad sine skuespillere om at indøve deres replikker så det blev til ren automatisme, til der kun var krop tilbage. Kan du uddybe dine tanker om denne ordblindhed?

MT Det er det indtryk, jeg får af ham. Den måde han taler om forskellige ting på. Jeg synes, det er oplagt, at han er temmelig intelligent, men der er ikke nogen, der har lært ham, hvordan han skal tænke om noget som helst. Så når han taler om ting, føles det på mig som om, det er noget, han har lært ved at arbejde med tingene. Når han bliver interviewet, kan han jo formulere sig enormt præcist, men de ting, der indgår i replikkerne i hans film, og de småting, jeg har set, han har skrevet, minder mig om, og nu skal jeg selvfølgelig passe på med at symptomlæse, men jeg har læst ting som folk med ordblindhed har skrevet, og der er samme famlen over det, samme fornemmelse af ikke at have et sprog på forhånd, men at måtte bygge det op fra grunden, mere eller mindre hver gang.

B Der bliver måske tale om et sprog, der ikke kan læse sig selv klart, altså både rent og færdigt. Hvis man går til skrift ordblindt, kan man ikke vide sig sikker på om skriften virker på papiret, og at det så kommer til at kræve en anden erfaring at få ordene frem. Den type ordblindhed, du beskriver, bliver vel så en anden form for sprog, et andet sprog at arbejde inden for.

MT Gallos karakterer virker i hvert fald i høj grad blinde over for indholdet af, hvad de siger eller konsekvenserne af, hvad de siger. Det er, som om replikkerne bare går ud i verden og så forsvinder, før de når

frem til deres mål. Der er jo klart mest tale i *Buffallo 66*, men det virker, som om alt hvad der bliver sagt får helt andre konsekvenser, end hvad der var meningen. I *Brown Bunny* er ordenes del af filmen skrællet ned til det allermest nødtørftige og nødvendige, fokus ligger mere på bare at have nogle personer i et rum og lade dem mødes. Der skal ikke være nogen tale for at mediere deres forhold, det er bare at sætte sig foran en kvinde på en rastepads og begynde at kysse med hende, for så at indse, at det ikke går, uden det overhovedet bliver forklaret. Det er kendetegnende for de møder, der er i filmene, indtil det allersidste møde, hvor hovedpersonen, Bud Clay, møder sin ekskæreste, mindet om hende eller hendes genfærd, eller hvordan det nu skal forstås. Det er tydeligt at se, at hun har ordet og tiden mere i sin magt, end han har, fordi hun har accepteret, at der er sket noget, der ikke kan laves om på. Så dér sker der et enormt magtskifte. Han var filmens udøvende magt, indtil han bryder sammen, og det så bliver hende, der totalt dominerer, ligefrem knuser ham. Jeg ved ikke rigtigt, hvordan man skal tale om det her med ordblindhed. Det er jo ikke i en klinisk forstand, men mere i en overført forstand. Der er noget af det samme over Sean Penns måde at være skuespiller på. Der er en enorm menneskelig erfaring, der samtidigt er fuldstændig rodfæstet i kroppen og kommer til udtryk gennem den. Jeg har overhovedet ikke en fornemmelse af, at han selv ville kunne skrive sine replikker. Han kan godt sige nogle gode replikker, hvis folk har skrevet dem til ham, men ellers er min fornemmelse, at tingene ligger i kroppen. Så på en eller anden måde er det ting, der foregår i et rum, hvor kroppen oplyser og ord fordunkler.

B *Buffallo 66* åbner med, at hovedkarakteren bliver løsladt fra fængsel, men lægger sig så på en bænk udenfor indgangen til fængslet, og vil så tilbage igen, fordi han skal tisse. Det handler også om at famle rundt i

sociale koder og strukturer, han ikke kan læse på samme måde som andre.

MT Den film er også et meget usædvanligt mandsportræt. I virkeligheden er det jo en slags joker eller gøglertype, der overhovedet ikke spilles *som* nogen af tingene. Blandt de nordamerikanske prærieindianere var der en tradition for shamaner og krigere ... Ja, oprindeligt nok bare for uregerlige unge. De fik tildelt en særlig rolle i samfundet, hvor de skulle være dem, der gjorde alting omvendt: give lussinger til dem, de holdt af, kaste sig ned i sandet og vaske sig i det og så løbe ud i vandet for at tørre sig i det. De skulle sidde omvendt på hesten, kaste sig ud i kampen, når de andre krigere trak sig tilbage, fuldstændig gennemført. Det er lidt den samme figur, vi ser hos hovedkarakteren i *Bufallo 66*. Han spiller op til alle mulige mandsportrætter og klichéer, men spiller dem hele tiden i den modsatte retning. Indtil han ad forskellige veje når frem til en accept af, at det er den vej, tingene trækker, bl.a. i retning af de allermest banale glæder. For øvrigt findes den her kultur med det omvendte også i *Det syvende sejl* (1957) af Ingmar Bergman, hvor der i en gøglervise synges om “hanen, der sidder på bundet af søen og galer”. Det er altså en transkulturel tradition. Det er nok også det, der gør, at folk har svært ved at forstå seriøsiteten eller det alvorlige anliggende hos Gallo. Han spiller op til alle mulige stereotyper uden at falde ind i dem og uden at give nogle klare retningslinjer for, hvordan filmenes begivenheder skal aflæses. Han er nok i virkeligheden også mere humoristisk, end folk har indtryk af, eller også vil folk bare ikke se i øjnene, hvor stor en humorist han også er.

B I forhold til tiden i Gallos film handler de meget om en forløsning, om at kunne finde sig til rette i den tid, der omgiver en. Der er en konstant spøgende fortid, der bliver meget nærværende i traumerne,

hvilket er meget synligt for seeren, men måske ikke lige så synligt for hovedkarakteren. For eksempel, når han er i sit es i bowlinghallen og åbner sit skab med sin personlige bowlingkugle i, hvor der hænger et billede af hende kvinden, der så senere viser sig aldrig at have haft et forhold til ham, men til gengæld viser os, at han har været en stor beundrer af hende (uden hun har været medvidende om det, og hun faktisk ikke bryder sig om ham). Der handler det om ikke at være i stand til at give sig hen til et nu, et sandfærdigt nu, og kunne lære at leve med sin fortid ved at kunne erkende den. Her bliver der også tale om en slags utopi. Han forestiller sig også pludseligt en begravelsesscene, der viser sig at være hans egen begravelse, hvor hans forældre sidder og snakker om baseball.

MT Hvis man ser hans film på et psykologisk plan, så er det oplagt, at det er traumefilm. Der er virkelig tale om en gennemspilning af en fortidig hændelse på en måde, så den ikke er til at skelne fra nuet. I *Bufallo 66* er der også alle de scener, hvor man ser familien sidde rundt om bordet og så åbner scenen op med et billede i billedet, som genspiller en barndomsscene. På den måde virker det, som om hans film forsøger at komme overens med de traumatiske gentagelser og slippe ud af dem.

Hos Chris Marker har forestillingen om samtidighed tilsyneladende en mere utopisk karakter. Fremtiden er allerede indlejret i fortiden. Det virker, som om Marker ser en eller anden form for utopi eller forløsning i at have en ikke-traumatisk samtidighed af forskellige begivenheder. Men det kan godt være, at det varierer fra film til film. Det er ikke sikkert, at han har et helt konsistent forhold til tid på den måde. Det tør jeg ikke gøre mig klog på. Men det er i hvert fald helt klart, at han har en idé om den spiralske tid, som han også følger som figur – hvirvlen. Der er nogle

scener, som han ofte vender tilbage til; Hitchcocks *Vertigo* (1958), hvor der er den berømte hårhvirvel, som også findes hos Tarkovskij – der desuden også svarer til årringene i et træ. Tarkovskij, for lige at dvæle ved ham og hans betydning for Marker, er helt klart en instruktør, der stræber efter en opløsning i lys i sine film. Der er alle de mænd, der svæver bort, rives med af vind eller andre opadstræbende kræfter, og der er ildebranden til sidst i *Offret* (1986). Og så er der hvirvlen, som jo faktisk også er filmrullen. Det forhold til tid, der er i filmrullen, er fuldstændigt det samme som hvirvlerne og træernes årringe; øjeblikke, der er adskilt i tid, kommer til at ligge oven på hinanden, rumligt, lagdelt, så der kan skæres eller klippes lige igennem dem ved at bevæge sig på tværs af hvirvlen. Så det er nærmest en morfologisk logik, der vikler sig ind i Chris Markers film. Så måske det også bare er hans tiltro til filmmediet; at filmmediet er det medie, der kan skabe denne samtidighed, som kan fremdrage nogle af de traumer, nogle af de ting i fortiden, som bærer minder om fremtiden. I og med at filmen kan gøre det, bærer den også på en drøm om at bringe os ud af den traumatiske gentagelse.

B Det er som om, at det lys, du snakker om i forhold til Tarkovskij, også er et lys, der ophæver den specifikke funktion, den som udgangspunkt har. Det brændende hus bliver lys i sin egen enhed, og er ikke længere et hus, der brænder, fordi det er blevet antændt. Det løsriver sig ligesom fra sin form og bliver tid. I forhold til tiden hos Marker, synes jeg, det er interessant, hvordan du læser titlen *Sans Soleil*, der kan betyde “sol-løs”, men nok snarere “uden sol”. Jeg ved ikke helt om, jeg synes den franske titel betyder det samme som solløs, som en frislippelse.

MT Hvis vi nu ser på, hvad der konkret sker i filmen, så er det, som om solen er sluppet løs og kaster sit lys ned på forskellige steder i verden.

Oprindeligt er titlen jo både *Sunless*, *Sans Soleil* og den russiske titel. Nu kender jeg ikke de finere nuancer, der ligger i ordene på de tre sprog, i hvert fald ikke russisk, men hvis vi siger *sanseløs* på dansk, betyder det jo også i virkeligheden, at sanserne er sluppet løs. Der er ikke tale om et fravær, så jeg vil tillade mig at kalde det det.

*

B En måde, du har belyst kritik på, er ved at oversætte. Du har bl.a. oversat Maurice Blanchots to tekster *Dagens Vanvid* og *Mit Dødsøjeblik* og suppleret med et efterskrift, der indledes med Blanchots eget citat: "Kritikken starter der, hvor sammenligningerne holder op". Hvordan går man til en læsning af et forfatterskab uden at komme til at sammenligne? Jeg læser det hvert fald som et kritisk udgangspunkt, som du deler med Blanchot.

MT Som jeg husker det, skriver Blanchot, at ethvert forfatterskab, der er navnet "forfatterskab" værdigt, er en undtagelse. Virginia Woolfs forfatterskab er en undtagelse, og de forfattere, der er inspireret af hende, gør hendes undtagelse til en regel. Så det handler om at forstå det enestående. Ikke i den enkelte bog eller i den enkelte tekst, men i det samlede værk. At forstå værket som et sprog, forstå hver bog i et forfatterskab som et ord eller en sætning i det sprog, som hele forfatterskabet er, og det er så et "undtagelsessprog", en undtagelse fra den regel, som dagligdagens fælles sprog, den daglige tale, er.

B At en anmelder modtager en bog, og går til den, fordi vedkommende skal give en anmeldelse, kan selvfølgelig betyde, at denne falder i en række fælder (ved at lave den samme slags tematiske læsninger

uanset forfatter, kort spalteplads, for opridset handlingsplan osv.), men er der ikke også noget fint ved bare at gå til en bog uden nødvendigvis at vide ret meget om den eller forfatteren forinden? Nu taler vi også om Marker og Gallos film – er der ikke en fare for, at *det* kan ende med at blive sammenligninger?

MT Jeg husker citatet på den måde, at kritikken begynder, når den komparative litteraturvidenskab holder op, fordi den så kan begynde at stille nogle spørgsmål, der går langt dybere og når en helt anden abstraktionsgrad. Det ville så være kritikeren eller kritikens opgave: at stille denne type spørgsmål og gå til værket på den måde. I forhold til det her med anmelderen, der får en bog og reagerer på den, er det jo en meget forståelig tilgang, men jeg synes også, det er en meget let tilgang. Det er virkelig at fraskrive sig selv en mere krævende opgave. Det er enormt let at sammenligne, og det er enormt svært overhovedet ikke at sammenligne. Så måske skal det ikke forstås alt for bogstaveligt, men mere som en fordring om, at sammenligningen ikke skal være den dominerende figur, fremfor at lave de her optegnelser af slægtskaber, af hvordan den ene påvirker den anden, er fordringen både at binde tingene sammen og drive dem væk fra hinanden.

B Billedet, du præsenterede først i samtalen om, hvordan personen, der træder ind foran projektoren, kastes op på lærredet, som noget der ikke er en del af filmens verden, var interessant. Skygger “den dårlige sammenligning” for værket?

MT Jeg kunne i virkeligheden godt tænke mig en lidt omvendt figur. Tidligere talte vi lidt om Tarkovskij. Nu ved jeg ikke om I har set Chris Markers film *Une journée d'Andrei Arsenevitch* (*One Day in the Life of*

Andrei Arsenevich, 1999), der handler om Tarkovskij. I filmen er Tarkovskij syg, og man følger ham helt til begravelsen. Der er nogle scener, hvor Tarkovskijs stemme selv fortæller om begravelsen og om de mennesker, der er deltagende. Da jeg så filmen, havde jeg en oplevelse af, at Chris Marker deltog i begravelsen, og at hans greb i filmen er at lade den døde Tarkovskij filme Chris Markers deltagelse i begravelsen, ganske kort passerer han forbi foran kameralinsen. Jeg ved ikke, om der er noget i det. Det er bare filmet på en måde, der minder om den scene i *Le 6^{ème} face de Pentagon* (1968), tror jeg det er, hvor Marker bliver arresteret af amerikansk politi. I forhold til figuren, hvor anmelderen eller læseren kan komme til at stille sig op foran værket og skygge for det, så er der jo her faktisk tale om den fuldstændig modsatte figur: Ophavspersonen kan på en eller anden måde langt hen ad vejen være skjult bag værket og alligevel passere igennem det som en slags ånd, tilskueren overhovedet ikke har noget begreb om, hvilken betydning har. Jeg tror nok, der er flere eksempler på, at folk har plottet Chris Marker til at være med dér og dér i sine film, selv om stemmen i filmen aldrig er hans egen. Han fik altid skuespillere til at snakke for sig og sine pseudonymer. Jeg ville forbinde det med en tradition fra renæssancens malerier, hvor maleren brugte sit eget selvportræt som en signatur i sit værk, skjult, ligesom inde under det andet portræt. Der er fx den italienske renæssancemaler Carravagio, der brugte sine egne ansigtstræk til at skildre Goliaths afskårne hoved, holdt frem mod betragteren af en sensuelt portrætteret fjortenårig David. Ud over en håndfuld mennesker, der kendte maleren personligt, har betragtere dengang jo ikke haft nogen som helst chance for at vide, at det var kunstnerens kontrafej, de så afbildet i al dets dødelige gru. Gennem historiske kilder er den viden nået frem til os i dag. Så i forhold til det imaginære selvportræt, vi talte om i forbindelse med Gallos film, er der også nogle sære selvportrætter i Chris Markers film, men ophavspersonen

stiller sig an på en måde, der gør at kritikerne og læseren ikke kan skygge for værket. For er det noget, der sker uden at læserne eller tilskuerne bemærker det, så er det et punkt, der aldrig er nogen, der kan komme til at kaste skygger over.

B Vi talte om ansigtet som et dragende træk ved Vincent Gallo. I *Sans Soleil* blev Marker også betaget af et kvindeligt ansigt blandt en flok mennesker, så meget at det tog fokus væk fra det politiske. I en af dine bøger udviste du skepsis over den kritik, der beskriver Markers brug af forskellige udsigelsespositioner (altså hans brug af forskellige navne og en offentlighed, der ikke kendte til hans ansigt), som en “leg” med identiteter.

MT Jeg tænker i hvert fald, at tanken om, at man leger med et eller andet ofte bliver fremført på en måde, der fordrer en stor grad af kontrol: “Jeg leger med diverse roller”. Måske er det omvendt: “Alle de her roller leger med *mig*”, og fordi de leger med mig, er der en grebthed af alle rollernes forskellige muligheder, der fuldstændigt overstiger, hvad der er muligt at kontrollere. Så forestillingen om en leg er for uforpligtende i forhold til, hvad der bliver sat i spil ved at arbejde med flere forskellige udsigelsespositioner.

B Det, jeg synes gør dine essays så meget værd at læse, og noget, der først gik op for mig efter lang tid er, at det personlige pronomen “jeg” ikke indgår som andet end eksempler på brugen af det. “Mig’et”, derimod, udfylder eller erstatter “jegets” vanlige rolle. Kan du uddybe brugen af “mig” som pronomen? Hvordan går man til skriften med et “mig”?

MT I det øjeblik, det personlige pronomen “jeg” anvendes som udsigelsesposition, følger der en bestemt kasus med, og en fiktion om, hvordan mennesket forholder sig til verden. Det ville så være som én, der aktivt udelukker. Bare se hvor “jeget” står placeret i en sætning. Det vil ofte stå placeret som første sætningsled og så er der noget, der skydes ud fra det, som er et mål eller en genstand. Men med den måde et “mig” placeres i en sætning på, vil verden være rundt om mig. I sætningen vil der både være noget før og noget efter “mig”. Sig “mig”, og så er der ikke kun en instans, der påvirker verden, men også en instans, der i høj grad bliver påvirket *af* verden.

B I forhold til udsigelsespositioner, sker der lidt den samme omstrukturering af sproget hos Gallo og Marker i måden, de bruger pseudonymer på. Selvom Gallos navn udfylder produktionsrollerne, skribentrollerne og skuespilrollerne i sine film, er der, som vi også har talt om, alligevel så mange dele, der ikke hænger sammen i de interviews, han har givet. Så selvom der står Vincent Gallo på skærmen, kunne det lige såvel være fem forskellige navne, fem forskellige udsigelsespositioner, fem forskellige selvportrætter. I al fald er der vel tale om en slags omstrukturering af den vanlige udsigelsesposition, hvori man, som du også skriver om i *Fanculo Crepa*, bliver nødt til at rense billeder med billeder, sproget med sproget.

Da du besluttede dig for at skrive om Gallo, var det så anderledes at gå til filmen, end hvad du sædvanligvis har beskæftiget dig med, det værende litteratur, filosofi eller alt mulig andet. Gjorde du dig nogen medieovervejelse? Nogle vil jo insistere på, at der er en decideret *filmicitet*, eller at litteraturen kun kan behandles på sine egne præmisser.

MT Jeg kan ikke huske at have haft nogle særlige overvejelser om, at det var et andet medie, at der derfor var nogle andre krav. Mit udgangspunkt er nok ret intuitivt og et spørgsmål om at følge mønstre. Det, der fanger min interesse, er væsentligst ting, som bevæger sig på kryds og tværs af medier, og det gør Gallo jo utroligt meget. Teksten om Gallo handler jo også om, hvordan filmene og musikken hænger sammen. Når jeg bruger mange interviews med ham i langt højere grad end jeg ellers ville gøre, er det ikke bare, fordi de tilføjer filmene og musikken en oral, talt eller sproglig dimension, som mangler i filmene og musikken. Det er også, fordi der er en næsten performativ karakter i interviewene. Derfor giver det ikke så meget mening for mig at acceptere gængse faste rammer og sige "Det her er musik, det her er film, her er han skuespiller for andre, dér bliver han interviewet". Det er bare forskellige medieformer, der alle sammen influerer og rammer hinanden. Chris Marker arbejder jo også på kryds og tværs af alle mulige medier. Det er sandsynligvis også det, der har gjort, at jeg har opretholdt en interesse for hans værk.

B I *Le Depays* (Chris Marker, 1982), der også er en fotobog, står der i forordet, at billeder og tekst måske mødes, træffer hinanden, men at det ville være trættende i længden at skulle søge en større sammenhæng, end de tilfældige møder, der opstår. Tekst og billede er hverken modsigelser eller sammensværgelser, og de kan lades stå tilbage som to energier.

MT Dét synes jeg helt elementært, der mangler forståelse for i dansk kritik. Udgiver en digter en bog, hvor der også er links til forskellige videofilm, er videofilmene ikke en tilføjelse, men en uddybelse af værket. Det bliver noget, der er langt mere naturligt for kommende generationer at arbejde med. Andet kan jeg ikke forestille mig. Der er ingen grund til,

at folk, der i dag vokser op med forskellige medier ved hånden, skulle skelne mellem at skrive en tekst og sende en video, tage billeder osv. Så det er fuldstændig bagstræberisk at holde fast ved de kendte opdelinger af kunstformer og genrer. En kritik, der gerne vil diskutere sin samtid og ikke formår at forholde sig til de her ændringer af medierne og bevægelsen på tværs af medierne, der er bygget ind i selve medierne, ender med at være fuldstændig usamtidig på den værste måde, og diskuterer ikke noget som helst. Det er ikke noget, jeg selv har dyrket i nævneværdig grad, men i forhold til, hvad der motiverede kritikken om Chris Marker, Vincent Gallo og andre, der er faldet ind foran mit synsfelt, er det netop deres evne til at bevæge sig frit, ikke at isolere de forskellige medier fra hinanden.

Hvis jeg lige kan vende tilbage til dét, jeg talte om med Marker som en passerende skygge i sine egne film, forbinder jeg det intuitivt med, hvordan han i filmen om Tarkovskij taler om, at Tarkovskij er den eneste instruktør, hvis filmiske værk begynder og slutter med et træ. En virkelig fin, kritisk observans, der ligger fuldstændig uden for normale parametre for, hvad man holder øje med i et kunstnerisk værk. Samtidig er der i Markers eget værk også en opmærksomhed på træer, i hvert fald i en fotobog, *Staring Back* (2007), som han udgav nogle år inden han døde. I den er der et fotografi fra '68-demonstrationerne i Paris, hvor en folkemasse står langs en gade og ser ud over en demonstration; fotografiet er sat op mod et fotografi fra demonstrationerne mod Le Pen i 2001. Helt personligt, igen på et anekdotisk plan, har fundet af den fotobog haft en særlig betydning, fordi det gik op for mig, at Chris Marker fotograferede en række demonstrationer i Paris, jeg selv var til og selv fotograferede. Det var ret bizart; Marker, dette filmspøgelse, havde kredset i periferien af de samme demonstrationer og havde filmet dem. På en måde havde vi

kredset om hinanden, samtidig med at vi bevægede os ind og ud af den samme oprørte menneskeskare.

B Vildt sammenfald. Men Markers udtalelse om, hvordan Tarkovskijs værk starter og slutter med et træ, kunne vel også være en meget cheesy ting, man kunne sige om manges værker? Altså at start- og slutbilledet danner ring.

MT Ja, men jeg tror, at grunden til, det ikke virker cheesy, når Marker siger det, er hans opmærksomhed på selve træets materialitet, dets stofflighed, og den måde, træet borer sig ned i jorden på. Træet er grundfæstet i det allermest stofflige, der overhovedet findes, mens det foretager en rejse op mod lyset, som kan genfindes i alle Tarkovskijs film. Så det er virkelig et essentielt blik for, hvad der sker i Tarkovskijs film, det bliver bare præsenteret på den mest *offhand*-måde.

Vi samler os for at læse billedteksten til de Chris Marker-fotografier, Thykier omtalte. Ved siden af billederne står der:

“Within these few inches, 40 years of my life.”

Mikkel Thykier, forfatter, senest udgivet 'Narcis', 'Daglig Tale I-III' og 'Coda' i oktober 2018.

Frederik Tøt Godsk, stud. mag i Fransk sprog og kultur ved Københavns Universitet; Oscar Pedersen, redaktør på Balthazar; Viktor Retoft, redaktør på Balthazar.