



Krystalbilleder

Tidsskrift for filmkritik

Nr. 1, sommeren 2012

Torben Ulrichs kropskrystal

Om tid, bevægelse og krop
i Jørgen Leths *Motion Picture*

Af MIKKEL FRANTZEN

Han var ingen vinder

Jeg kendte engang en spiller
hans spil var af en anden verden
hans kombinationer var raseri og leg
hans forhånd et nådestød
han hentede de umuligste bolde
et sted i rummet
han kunne og han ville det umulige
han var ingen vinder

Jeg kendte ingen større skuffelse
end når denne spiller tabte en kamp
han selv havde skabt,
men hans ærgerrighed lå på et andet plan
han ville betvinge øjeblikket
og hans kampe var en række store øjeblikke,
min skuffelse er min
han var ingen vinder

– Jørgen Leth om Torben Ulrich, *Sportsdigte*, 1967

Motion Picture er en film, som Jørgen Leth lakonisk har udtrykt det. Det her er et essay om dén film. Et essay, som samtidig står i dyb gæld til den franske filosof Gilles Deleuze. Så er det ligesom på plads.

I den små 20 minutter lange film fra 1970 optræder tennisspilleren Torben Ulrich i en række scener, hvor han bl.a. spiller tennis op ad en mur, server i en hal, løber som en astronaut på et tennisanlæg, laver samuraiagtige ketsjerbevægelser i en mørk have til soulmusik, sætter sig som i *slow motion* ved et bord, samt holder et filmkamera på en tilfældig strand.

Til de *uvidende*: Torben Ulrich (f. 1928) er tidligere toptennisspiller og jazzskribent, far til Lars Ulrich, buddhist, forfatter, og bosiddende i Seattle. Det særlige ved ham er ikke kun, at han med et lidt fortærsket udtryk er en 'multikunstner', men også at hans krop er evigt ung. Som der stod i et amerikansk magasin for snart en del år siden: „Torben Ulrich synes aldrig at blive ældre; han tror ganske enkelt ikke på det“.

Det er vigtigt at forstå, at *Motion Picture* ikke er en film om Torben Ulrich. Det er et samarbejde og lige så meget Ulrichs film, som det er Jørgen Leths. Ulrich er derfor, ifølge filmens tekstspor, et 'eksempel'. Han er måske ikke Det Perfekte Menneske, men i hvert fald et eksempel på Et Legende Menneske (titlen på en Leth-film fra 1986, hvor Ulrich optræder i et par scener),

Jørgen Leth selv har udtalt, at filmen „handler om bevægelse i billedet“ (*Tilfældets Gaver*). Det ligger ligesom i titlen på filmen. Det er billeder i bevægelse om bevægelse. Samtidig er det en film om tid: „...her arbejder vi med tid“, siger Leth i bogen *Jazz, bold & buddhisme* og fortsætter: „Den tid, der går gennem kameraet. Her havde vi en mand, som virkelig forholdt sig til det og oven i købet leger med tiden. Han skænker en kop te i real time, men får det til at se ud som slowmotion“. Et andet sted siger Leth, at filmen indrammer et stykke tid.

I filmen, og ligesom filmen, leger Ulrich altså med *tid* og med *bevægelser*. Det er dét, filmen handler om, og dét, der er emnet her. Men først lidt generelt om filmen.

Lidt om *Motion Picture*

Motion Picture er en typisk Leth-film, som heller ikke følger de konventionelle krav til filmens medium. Filmen har en åbenlyst eksperimentel og primitiv karakter: Der er ingen narrativ dramaturgi, stort set ingen kamerabevægelse (Ulrich bevæger sig ind og ud af rammen) og klipning (i traditionel forstand) er der givet afkald på. I stedet følger filmen to spilleregler: Klipning skal foregå i kameraet, og materialet bruges helt op. Der er en optagelsesratio 1 til 1: „Hver rulle kørt ud til det lysflimrende udløb“, som der står i *Tilfældets Gaver*.

I den første scene spiller Torben Ulrich – med tennisketsjeren i venstre hånd og pandebånd for at holde sit lange hår på plads – bold op ad en mur. Det er en rytmisk dans, et stykke musik: Bolden rammer muren, den rammer jorden, den rammer ketsjeren, den rammer muren: Boldens klang, bevægelsens puls. Ind imellem afbrydes dette stykke musik af tavshed, lyden forsvinder, kun billedet er tilbage. Indtil det starter igen, og lyden kommer igen. Der er en karakteristisk billedtekst i bunden af billedet: „En bold en mur hvadsomhelst“; „nogle billeder og nogle lyde“. Så kommer Leth ind i billedet i blå jakkesæt og klapper i hænderne, som var han et levende klaptræ. Torben Ulrich er i træningssæt, Adidassko, hans ketsjer er af træ. Han pruster, stønner, han slår uden *spin* på bolden, hans åndedræt, ind- og udånding, ligger pludseligt langt fremme i lydbilledet. Så klippes der: Så spiller han mur med sine fødder som ketsjer.

Men hvorfor en mur? Hvorfor ser man ham ikke i kamp? Fordi selve resultatet, udfaldet af tenniskampen som sådan, ikke spiller

nogen rolle for Torben Ulrich. Det var ikke uden grund, at han til tider forlod kampe i utide (mest berømt og berygtet blev Ulrich, da han i 1966 forlod DM-finalen for at komme hjem og se VM-finalen i fodbold). Det gælder, med Torben Ulrichs egne ord, om at komme væk fra sportens dualisme af sejr og nederlag. Han udfører i stedet, med ketsjeren og kroppen, bolden og muren, en serie af bevægelser, som ikke kan opdeles eller inddeles i „nu-gælder-det og nu-gælder-det-ikke, i nu-vandt-jeg og nu-vandt-jeg-ikke“ (*Jazz, bold & buddhisme*). Scoren er uinteressant, resultatet er en rent ydre konsekvens og der er ingen kausalitet eller formålsrationalitet. Spillet op ad muren er et spil hinsides godt og ondt, vinder og taber. I sit værk *The Logic of Sense* kalder Gilles Deleuze i forbindelse med *Alice i Eventyrland* et sådant spil for et *ideelt spil*: Spillet som gentagelse og tilblivelse og nonsens snarere end som et resultat spil. Der arbejdes med et virtuelt mulighedsfelt, eller som Leth siger i *Tilfældets Gaver*: „Man forstår også her Torbens tanker om, at der hele tiden er et spektrum af muligheder, og at nogle af dem ikke bliver til noget“.

Klipningen og filmens formsprog understreger denne logik og struktur. Der er strengt taget ikke nogen forbindelse mellem billederne eller mellem billede og lyd: Hvert billede er et tomt interval, et mellemrum. Klipping er en papirtiger, som Jørgen Leth prægnant formulerer det. Hans metode i filmen – og i *æuvret* – hviler på en slags uvidenhedens poetik og et aleatorisk princip: „Filmene skal ikke være for kloge/de skal være lidt dumme“ skriver Leth. Scenerne skal blot sættes sammen i tilfældig rækkefølge. Selvfølgelig er det inspireret af Godard: Der er altså ingen overgange mellem scenerne; de står som de står. Det handler om, understreger Leth i *Tilfældets Gaver*, at „klippe med bind med for øjnene“. På samme måde som Torben Ulrich i en vis forstand både spiller med bånd om håret og bind for øjnene.

Bevægelsen

Så vidt så godt. Men hvad er det for nogle bevægelser, Torben Ulrich udfører filmen igennem? Har det noget med tennis at gøre? Både ja og nej. I en scene står Torben Ulrich og flugter, dvs. han tager og rammer bolden i luften, inden den rammer jorden. „Ved nettet“, lyder teksten, som på samme tid forstærker og punkterer billedet. Endnu en gang flytter kameraet sig ikke ud af stedet. Der klippes, og så står Ulrich lidt længere tilbage på banen, ved serverlinjen cirka. Nu begynder Ulrich at bevæge sig i *slow motion*, han lader boldene ramme jorden, inden han med langsomme bevægelser slår til dem. Pludselig foretager han et typisk temposkift: Han styrter frem til nettet og flugter et par gange med hidsige bevægelser. Så tilbage på banen, tilbage til slow.

I den næste scene: Jørgen Leth står på en sti mellem to tennisbaner, i baggrunden, for enden af stien, anes Torben Ulrich. Leth klapper, action, flytter sig ud af billedet og man ser Torben Ulrich begynde at løbe op af stien mellem banerne og frem mod kameraet. Han er nu klædt i jeans og sort Lacoste-sweater. Der er ingen lyd, og lydløst tilbagelægger Ulrich distancen og bevæger sig ud af billedet. Klip. Scenen gentager sig, men denne gang hopper Ulrich som et dyr eller som en mand på månen – der er i hvert fald en anderledes tyngdekraft på færde i bevægelsen, i billedet – mens han bevæger sig fremad; billedet er uskarpt og Ulrich er ude af fokus det meste af tiden. Tredje og sidste gang bevæger Ulrich sig rytmisk i en art free style dans, hvor han næsten snubler frem mod sit mål uden mål.

Den næste scene igen: Hellerup, have, helt sort. Det er nat i en have i Hellerup, og mens der lyder soulmusik inde fra huset, står Ulrich i sorte bukser, hvid t-shirt og bare tæer og laver baghåndsbevægelser med sin ketsjer. På enkelte af musikkens slag udfører han sit slag, ud i luften uden bold, *dang*. 1,2,3, *dang*. I disse momenter zoomer kameraet skiftevis helt ud og helt ind på ham. Det er med andre ord en række synkroner slag, men det er alligevel mere

en dans, en samuraiopvisning, end tennistræning, Torben Ulrich er i gang med.

I alle scenerne er bevægelsen under alle omstændigheder frigjort fra konventionelle tennisbevægelser, fra sportens motoriske restriktioner. Gilles Deleuze ville kalde det unormale bevægelser. I sine to bøger om film, *Cinema I* og *Cinema II*, skelner han mellem bevægelsesbilledet og tidsbilledet. Deleuzes grundlæggende idé er, at bevægelsen og tiden udgør filmens fundament. Den indbyrdes relation herimellem adskiller den 'klassiske' film inden, og den 'moderne' film efter, 2. Verdenskrig. Den klassiske film er et bevægelsesbillede: Tiden er en funktion af bevægelsen, hvorfor der kun kan gives et indirekte billede af tiden. Dette forhold undergraves og omvendes af den moderne films tidsbilleder. Bevægelsen forsvinder ikke i tidsbilledet, men bliver i stigende grad afvigende og 'falsk', suspenderet og immobiliseret, uden forbindelse til nogen handling eller narration: Unormal. Den filmhistoriske inddeling er ikke særlig relevant i denne sammenhæng; det afgørende er forholdet mellem tid og bevægelse og, her i første omgang, den unormale bevægelse. Unormale bevægelser har naturligvis tidligere været vist i filmhistorien, men det nye er, at de omfavnes og gøres til en konstitutiv del af selve filmen.

I *Motion Picture* omfavner Leth Ulrichs unormale bevægelser. Men hvor foregår disse bevægelser så? Måske i det, som i Deleuzes filmbøger hedder „any-spaces-whatever“. Rummene i *Motion Picture* kan på den måde beskrives som heterogene, taktile og tomme rum uden metriske relationer, rum i en slags virtuel og singular mulighetstilstand. Det er et rum foran en mur, en have i mørke, en hvilken som helst hal. Det er en rumlig beskaffenhed, som endda udtrykkes af teksten i filmen: „En bold en mur hvadsomhelst“. Det er i dette hvilket-som-helst-rum, at bevægelsen i filmen, og filmen som bevægelse, foregår.

Det er i en vis forstand, som om Ulrichs unormale bevægelser

bliver udført i et lufttomt rum, uden centrum og tyngdekraft og hvor fysikkens bevægelseslove er sat ud af kraft. Det er en slags astronautbevægelse: Ulrich som astronaut på månen; Ulrichs bevægelser som *moon walk*, som dans, som bevægelser med forrykket tyngdepunkt og tyngdekraft. Det er en bevægelse uden centrum, og uden begyndelse og afslutning: „Jeg ville ikke have noget imod at løbe 42,95 km, men jeg ville være lige så glad for at løbe en meter kortere eller længere“ (*Jazz, bold & buddhisme*).

Bevægelsen foregår altså ikke mellem a og b, det handler for Ulrich ikke om at bevæge sig *derfra* og *derhen*, med det og det formål, bevægelsen er ren midte. Ulrichs bevægelser i *Motion Picture* er ikke-orienterede, usammenhængende og uforudsigelige. Med et velkendt Deleuziansk begrebspar: Det er en virtuel snarere end aktuel bevægelse. Hvis dette hvilken-som-helst-rum er et rum af virtuelle konjunktioner, hvis dette rum er det muliges og potentielle rene rum, så er det klart, at bevægelsen ikke blot finder sted i sin aktualitet. I samtalebogen med Lars Movin, *Udspil*, udtrykker Ulrich en lignende tanke, eller rettere en interesse i bevægelsens udtryk, inden den bliver til et – aktualiseret – aftryk: „Det er et aftryk af noget, som lige før, det blev et *aftryk*, var et *udtryk*. Det er lige dér. Hvis man kan fange det lige før, det stivner i et udtryk, så er det interessant“. Det er bevægelsens tilblivelse, Ulrich tilstræber i al almindelighed og i *Motion Picture* i særdeleshed; en virtuel bevægelse indfanget, mens den er i færd med at blive til, og før den stivner i sin aktualisering eller realisering.

På den måde arbejder Ulrich – og Leth – også med bevægelsen som mulighedsfelt (som altså ikke er styret af resultatets hegemoni og som derved ophæver inddelingen i tab og vind). De spørger: Hvad med de muligheder, som ikke bliver eller blev til noget? Kan vi få øje på de muligheder? Kan vi fastholde bevægelserne i deres udtryk og rene og skære mulighed?



Motion Picture. 1970. DVD: DFI/Billed- & Plakatarkivet.

Der er to yderligere aspekter af bevægelsen: Gentagelsen og spiritualiteten. Ulrich udfører hele tiden bevægelser, der gentages. Bevægelsen *er* en gentagelse. Og omvendt. Ulrichs mest ekstreme manifestation af forholdet mellem gentagelse og bevægelse kom til udtryk i hans buddhistiske glidefaldsprojekt fra København til Rødby i 1987. Glidefaldet går ud på, at man knæler, lægger sig udstrakt på jorden med ansigtet nedad og armene strakt frem foran sig; så rejser man sig, tager opstilling ved det punkt, som fingerspidserne nåede i den horisontale position. Og så gentages glidefaldet. Igen og igen.

Om glidefaldets rejse af gentagelse har Ulrich i *Jazz, bold & buddhisme* sagt følgende: „Ved at fordybe sig i gentagelsen er det som om det tilsyneladende monotone afløses af en indsigt i den uophørlige fornyelse af alt levende, kornet, høsten, spillereglerne – og ens egne skridt. På den måde bliver der heller ikke tale om målet som et godt stykke nede ad vejen. Det er hele tiden ved hånden“. Målet er *ved* hånden, og *efterhånden* bliver gentagelsen til bevægelse og omvendt. Til den tid er der ikke andet end bevægelsens og gentagelsens mulighedsudtryk tilbage. Endestationen Rødby som rent mulighedsrum!

Men samtidig er det som om, at hver gentagelse, at gentagelsens mulighed, huser sin egen blokade, og det er dét, der gentages: „ ... gentagelsens umulighed er dens mulighed, så at sige, som et forløb“. Der er noget paradoksalt over gentagelsens bevægelse: Det er en bevægelse, som både er mulig og umulig, og som bevæger sig i flere retninger på samme tid (gentagelsen er rettet både mod fortiden og fremtiden for eksempel). Det er også en ubevægelig bevægelighed og vice versa. Scenerne, hvor det er mest tydeligt, dvs. hvor Ulrich bevæger sig uden at bevæge sig, eller hvor han ikke rigtig bevæger sig, selvom han bevæger sig med lynets hast), er vi ikke nået til endnu. Men man kan konstatere, at denne gentagelses paradoksale bevægelse *også* er en spirituel bevægelse for Ulrich. Hvad vil det sige, en spirituel bevægelse?

Ifølge Kierkegaard er troens bevægelse et spring eller en dans på stedet. Troens ridder er en danser. At tro er at springe uden at springe, at danse uden at danse. I et fuldentd paradoks modsvares den indre bevægelse netop ikke af den ydre. Således også for Ulrich: En troens ridder i danserens skikkelse. At det ikke er kristendommens, men buddhismens dans er ikke så væsentligt her. Det relevante er gentagelsens paradoksale karakter og den pointe, at bevægelsen ikke kun er indre og spirituel men også ydre, kropslig og atletisk. Der er en blanding af disciplin og løssluppenhed over bevægelserne. Man kan ikke entydigt tilskrive Ulrichs spirituelle bevægelser hans velkendte buddhisme.

For Deleuze tilhører alt dette en særlig *dansk* tradition. Han tænker her på Kierkegaard, men også, og ikke mindst, på Carl Th. Dreyer, om hvem han skriver, at billedet reduceres til to dimensioner for derigennem at åbne op for en fjerde dimension: Spiritualitet. Og en femte: Tid.

Tiden

Ulrich siger det selv: „Jeg er sådan én, der rumsterer i rummet“. Men han rumsterer også i tiden. Måske kunne man sige, at han snarere bevæger sig i tiden end i rummet, i en hvilken-som-helst-tid? Eller at tiden har forrang frem for bevægelsen? Hvad er forholdet mellem bevægelse og tid? Disse spørgsmål kan ikke udsættes længere.

I en scene fra *Motion Picture* er et bord, en stol og noget te stillet op foran den mur, som Torben Ulrich tidligere har spillet bold op ad. I denne scene bevæger Ulrich sig ekstremt langsomt ind i billedet fra højre og hen til et bord, hvor han sætter sig ned og skænker en kop te. Ved første øjekast ser det ud som om, at scenen er optaget i *slow motion*. Men vinden i hans lange hår og teen, som løber fra kanden og ned, afslører, at der er tale om *real time*.

Der er to tidsligheder på færde her: Ulrichs krop i langsom- og

omgivelserne, vinden, i 'normal' hastighed. Ulrichs virtuelle bevægelse ledsages af, eller indstifter, en virtuel tid, som hele tiden er på nippet til at undergrave den aktuelle tid. Scenen synes med andre ord at korrespondere med det, som Deleuze døber *krystalbilledet*, inden for eller i hvilket to temporaliteter er sameksisterende. Det er en krystallisering af det aktuelle billede med dets virtuelle billede. Der er tale om en spaltning eller fordobling. Billedets på samme tid aktuelle (omgivelsernes) og virtuelle (Ulrichs) tider er reversible og trådt ind i en uskelnelighedszone. Det er *ikke* et lineært kronologisk forløb af en empirisk, aktuel tid, men et krystalkredsløb, hvor de to billeder (det aktuelle og det virtuelle) bliver ved med at løbe efter hinanden, indtil de ikke er til at skelne fra hinanden.

En anden og helt igennem analog scene forekommer kort tid derefter: Torben Ulrich står og server i en mørk hal. Det giver en rungende lyd. Teksten lyder: „Serve“. Men i virkeligheden er der ikke kun én Torben Ulrich. Der er to. Scenen er blevet optaget ved, at „[kameramanden] kørte en rulle sort-hvid film igennem, spolede den tilbage og eksponerede ovenpå, langsomt og hurtigt“ (*Tilfældets Gaver*). Langsomt og hurtigt. Effekten er, at der konstant er flere hastigheder og flere billeder af Torben Ulrich i samme billede. En Ulrich server, og en anden Ulrich forbereder sin serv, en tredje Ulrich er færdig med at servere (filmens sidste scene er næsten identisk hermed, bortset fra at den afspilles baglæns og til en slags stammemusik). Det er hele tiden en smule forskudt, bevægelsen stivner aldrig, tiden falder aldrig til ro i én og kun én tid. Det er igen et billede med (mindst) to tider og to sider, hvor altså en spaltet tidslighed er på færde: En aktuel og en virtuel. Eller måske snarere: To sameksisterende, virtuelle tider. Det er ikke længere til at sige, hvad der udgør den aktuelle tid, hvor nutiden er, eller hvad der er før og efter. Men berettiger dét til at sige, at bevægelsen er underordnet tiden? Det er ikke sikkert, og måske er dette spørgsmål også irrelevant. Så lad os bare konstatere, at tiden og bevægelsen ikke

altid følges ad. I slow-motion-scenen og servescenen har tiden i en vis forstand løsrevet sig fra bevægelsen, eller i hvert fald fra den bevægelse, der udelukkende er rumlig, som alene foregår i rummet. Ulrich befinder sig et sted i tiden, som er uforenelig med den position, han indtager i rummet. Hans krop er både hurtig og langsom, virtuel og aktuel på én og samme gang.

Disse sceners tidsbilleder slører grænserne herimellem, og beskueren præsenteres på den måde for et tidsbillede, et krystalbillede: Et direkte billede af en tid, som er af-kronologiseret, virtuel – emanciperet, om man vil. Tiden gøres synlig og injiceres i billedet; billedet åbner sig for tiden. Det er på nuværende tidspunkt og i sådanne sammenhænge, at Deleuze plejer at citere Marcel Prousts tanke om *et lille stykke tid i ren tilstand* (ligesom bevægelsen er et lille stykke bevægelse i ren tilstand).

Kroppe og krystaller – en afslutning

Lad os som et sidste skridt vende tilbage til Torben Ulrichs krop. I *Motion Picture* udforskes bevægelsen og tiden og også selve filmmediet, filmens sprog. Man er vidne til bevægelsen og tiden (og billedet) som simultan serie, snarere end som successiv orden. Dette involverer en tilblivelse (frem for en væren), et aftryk (frem for et udtryk), hvorved altså empiriske sekvenser transformeres til virtuelle serier, eller krystallinske serier, bevægelseskrystaller, tidskrystaller. Men også: Kropskrystaller. Den virtuelle serialitet er nemlig først og fremmest kropslig og leder således hen til Deleuzes begreb om kroppens film eller kinematografi, som er en variant af tidsbilledet, og som for Deleuze ligefrem kan genskabe troen på verden, eftersom troen på verden går direkte gennem kroppen. Måske er det i sidste ende også dét, Ulrichs krop (i Leths film) viser sig i stand til: At genskabe troen. På hvad? På verden, på (tennis)spillet, på filmen? Det er under alle omstændigheder en spiritualitet, som er forankret i kroppen, i den atletiske, disciplinerede og legende krop.

I kroppens kinematografi drejer alt sig om kroppen. Men kroppen kan ikke siges at være *i* tiden, tværtimod installeres der flere forskellige tider i kroppen, i den samme krop. Måske kan Ulrichs krop i bevægelse således bedst forstås som et variabelt sæt af hastigheder og tidsligheder. Kroppen selv bliver et tidsbillede. På den måde krystalliseres Ulrichs krop, hans krop forvandles til en krystal, men en aldeles tilfældig krystal, et spontant opstået mønster. Enhver krystal synes at sætte tiden i stå, at stå *uden for* tiden – og her er det vigtigt at ihukomme, at Torben Ulrich ikke synes at blive ældre, han synes ikke at leve *i* tiden eller at være *ramt af den*. Men på trods af sin solide struktur, samt sin umiddelbare ubevægelighed og uforanderlighed, bærer kroppens krystal i *Motion Picture* alligevel vidne om skjulte bevægelser, andre tider og et helt igennem flydende og improviseret indre.

I dette kroppens krystalpalads er tennisspillets resultatorientering uinteressant. Det er en anden type spil, en anden form for film. For Torben Ulrich er det en passage til et sted hinsides pointenes dualistiske hegemoni. Som han sagde til BT i 1969: „Resultatet er ligegyldigt resultatet er ikke ligegyldigt. Skriv den sætning uden punktum imellem. For sådan er det“. Det epos, som Leth opsøger i cykelsporten, det drama i bjerge og på brosten, med vindere og tabere, stjerner og vandbærere, det findes ikke i denne film. Ulrich er et 'eksempel' på det modsatte, på noget andet, og aldeles eksemplarisk i sin tilgang til tennissporten, spillet, verden. Der er kun begivenheden i spillet, ikke udfaldet af det. Giver det mening at sige, at man har vundet, at man kan vinde, over en mur? Nej. Derfor foregår en af filmens sidste scener underligt nok på en strand, hvor Ulrich går rundt med et filmkamera foran ansigtet. Det kamera, der filmer *ham*, er yderst uroligt og ude af fokus. Billedteksten: „Et andet sted“. Det er dér Torben Ulrich og Jørgen Leth tager hinanden, beskuerne, tennissporten og kunsten hen. Til et andet sted. Et hvilket som helst andet sted.

Film

Motion Picture, Jørgen Leth og Ole John, 1970, DFI.

Litteratur

Cinema I. The Movement-Image. Gilles Deleuze, 2005 [1983], Continuum • *Cinema II. The Time-Image*. Gilles Deleuze, 2005 [1985], Continuum • *Sportsdigte*, Jørgen Leth, 1967, Gyldendal • *Tilfældets gaver*, Jørgen Leth, 2009, Gyldendal • *Udspil. Samtaler med Torben Ulrich*. Lars Movin, 2004, Lindhardt og Ringhof • *Jazz, Bold & Buddhisme*, Torben Ulrich [redigeret af Lars Movin], 2003, Informations Forlag

