

## Atomets dele

Af Af [DORTE SCHMIDT-JØRGENSEN](#)

*I 1993 nåede Atom Egoyans Calendar de danske biografer. Den lille \$100.000-perle om fotografen, der mister sin kone til en fremmed mand og et fremmed land, markerede en accentforskydning – eller justering af balancen - i Egoyans øvre. Publikum inviteredes nu i højere grad til at engagere sig med hjerte og ikke kun (eller primært) med hjerne.*

### Atom Egoyan – en kort introduktion

Den canadisk-armenske auteur med det cool navn lavede i 1980'erne en række film, som man i bredere kredse nok vil karakterisere som både æstetisk og indholdsmæssigt dunkle (se filmografi i faktaboksen). Hans berømmelse blev hjulpet på vej af tyske Wim Wenders, der på Montreal Film Festival i 1987 afstod fra at modtage sin pris for *Wings of Desire* og i stedet gav den videre til "sin canadiske kollega". Siden er Egoyan støt og roligt blevet en fast bestanddel af Cannes-kredsløbet, og med *The Sweet Hereafter* (1997) om et lille samfund, der berøves sine børn ved en trafikulykke, var også nomineringer i fornemme Oscar-kategorier og dermed en vis grad af kommerciel gennemslagskraft i hus.

Egoyan er auteur fuldstændig efter bogen – til en grad, der ofte har irriteret kritikerne. Han skriver selv sine film enten fra scratch eller som adaptationer, indimellem fotograferer, klipper og spiller han også. Han opererer med en fast stab af samarbejdspartnere: Skuespillere (ægtefællen Arsinée Khanjian, Gabrielle Rose, David Hemblen, Elias Kotea, Maurey Chaukin, Don McKellar og et par stykker mere), fotografen Paul Sarossy, komponisten Mychael Danna, klipperen Susan Munro m.fl. Endvidere sikrede han tidligt i karrieren sin uafhængighed ved at etablere sit eget produktionsselskab *Ego Film Arts*.

### The Ontario New Wave

Ved sin karrieres begyndelse regnedes Egoyan for en del af "the Ontario New Wave" – en broget gruppe filmfolk, der med den kunstneriske fane højt hævet forsøgte at imødegå den amerikanske dominans i de canadiske biografer. Jonathan Romney beskriver dem således:

"Without shoehorning all these film-makers into a single notion of Canadian spirit, they can certainly be said to exemplify a critical, ironic relation to narrative conventions, betokening a more cosmopolitan spirit than most US cinema, even the independent sector." (Romney: 11)

Den narrative kompleksitet vil jeg vende tilbage til, men den kosmopolitiske ånd skal have et par ord med på vejen. Egoyan er et veritabelt renæssancemenneske – belæst og beåndet og kunstnerisk 'multibegavet' i en grad, der næsten fremstår excessiv. Det undrer således heller ikke, at han arbejder sig op mod en række kanoniserede kunstnere.

Han markerer således ofte sin inspiration fra europæiske filmmagere i sværvægtsklassen - Antonioni, Bergman, Buñuel, Godard og Bresson.



Atom Egoyan.



Egoyan på Cannes 2002.



Egoyan i sin egen *Calendar* (1993).

Han interesserer sig for absurd teater - Harold Pinter, Eugène Ionesco og har arbejdet med film og installationskunst med afsæt i Samuel Beckett. Han har studeret klassisk guitar, opsætter operaer og bruger fx i kortfilmen *Sarabande* (1997) en cello-suite af Bach som narrativt afsæt. Han arbejder endvidere både med dokumentarfilm, videokunst og teateropsætninger – you name it!

Det kan man, som cineast, lide eller ej - nogle finder måske Tarantinos videobutiks-dannelse mere tidssvarende – men Egoyans videoreferenceramme tilfører ofte filmene den (lille) ekstra fortolkningsmæssige dimension eller ramme, og ud over at berige filmen ægges også seerens bredere intellektuelle nysgerrighed. Man finder sig selv på vej hen til reolen for genopdage et stykke musik, den støvede kunsthistoriebog eller litterære klassiker. I *The Sweet Hereafter* er det fx Robert Brownings store digtfortælling *The Pied Piper of Hamelin* fra 1888, der fremdrages og giver os endnu et (om end ikke entydigt) lag til fortolkningen.

Vi er med andre ord et pænt stykke fra Hollywood, som Egoyan kun meget kort har flirtet med. Den uofficielle filmografi gemmer på kuriøsiteter som enkelte episoder af *The Twilight Zone*, *Alfred Hitchcock Presents* og en pilot for en *Fredag d. 13.* spin off i midten af 80'erne. Men at flirterne med Hollywood og amerikansk tv-industri har været korte skyldes ikke (udelukkende) en høj grad af kunstnerisk integritet fra Egoyans side. Det er lige såvel forholdene i den canadiske filmverden, der har æren.

Statslige institutioner som *Ontario Film Development Corporation* og *Ontario Arts Council* har støttet Egoyan fra begyndelsen, og deres politik om at støtte de samme filmmagere gennem længere tid frem for at skyde penge i enkeltstående filmprojekter har givet Egoyan kontinuerlig arbejdsro. Med slet skjult kritik af de amerikanske forhold udtrykker han det selv således:

"Maybe the simple explanation for the rapid growth of such a persistently, even stubbornly independent cinema is that it's virtually impossible to "sell out" in the canadian film industri. You really have to go south for that" (Romney:10)

### **Egoyans filmiske signatur**

Men lad os nu vende tilbage til kritikken af de konventionelle narrativer, der hos Egoyan resulterer i komplicerede narrative konstruktioner - og er ét af de træk, der konstituerer den påfaldende konsekvens og helstøbthed i hans oeuvre.

Fortællingerne rummer altid flere lag/dimensioner i tid og rum, og han klipper frit, ofte abrupt, mellem dem. Man skal således ofte som seer nyorientere sig: hvor er vi nu? hvornår? igennem hvis briller ser vi? Fortællingen imiterer aldrig et stykke uskyldigt real life, men tydeliggør sin egenskab af konstruktion. Der stilles således store krav til seeren, der, til trods for at filmene med årene er blevet lettere tilgængelige og alment vedkommende, aldrig får lov til at 'læne sig tilbage, tude og blive rensat'. I Eva Novrups nye interview sætter Egoyan meget præcise ord på sin strategi. Lagene skal aldrig skjules:

"På det her område føler jeg mig beslægtet med von Triers arbejde, for jeg har indtryk af, at von Trier også forstår, at hvis noget er forceret eller kunstigt, og man forstår konstruktionen af det, så bliver man nødt til at engagere sig mere aktivt, og det kan tage én til et andet plateau. Det forudsætter en vis intelligens og nysgerrighed hos tilskueren, som jeg på det kraftigste forsvarer." (Novrup: 58)

Denne holdning til den aktive seer er altså et gennemgående Egoyan-karakteristika, men langt fra det eneste.

Temaerne sex, tab, sorg, familie og identitet vendes og drejes til stadighed – og sidstnævnte identitetstematik har ofte en kulturel vinkel. Dén klinger i Egoyans tilfælde med stærke selvbiografiske undertoner.

Egoyan er født af armenske forældre i Cairo, men flyttede som 3-årig til Canada, hvor han helt indtil universitetsårene fornægtede sine armenske rødder. (Gen)opdagelsen af denne del af hans kulturelle identitet er blevet en integreret del af hans filmiske fortællinger. Vi præsenteres for armenske fotografier, malerier og videooptagelser, lægger ører til armensk musik, og et utal af figurer har armenske rødder og navne. I *Calendar* er det således - sigende nok - i lige så høj grad landet Armenien, som en ny mand, den canadiske fotograf (spillet af Egoyan selv!) mister sin kone (spillet af Arsinée Khanjian!) til. At Khanjian også i virkeligheden har armenske aner tilføjer filmens intrikate leg med virkelighed og fiktion et ekstra lag. Men også mere generelt har Khanjians stærke armenske bevidsthed sandsynligvis ansporet Egoyans 'armenske interesse'. Det har således ligget i kortene, at dén på et eller andet tidspunkt skulle være decideret kerneemne i en Egoyan-film - og med *Ararat* (2002), som jeg vil vende tilbage til, blev dette fuldt realiseret.

Den kulturelle – eller om man vil etniske – vinkel har dog også andre implikationer, der bringer os videre i karakteristikken af Egoyans signatur. I *Calendar* har fotografen store problemer pga. sin manglende sproglige formåen. Han afskæres simpelthen fra konens og den anden mands i stigende grad intime samtaler, fordi han ikke forstår det armenske sprog. Det peger mod et generelt topos i Egoyans film: 'kommunikationsproblemer'. Personerne er trods de fællesskaber, de indgår i, på væsentlige punkter isolerede. Spindet af misforståelser, fortællinger og fortrængninger er vildt sammenfiltret. Personerne mangler generelt evne og/eller mod til at udtrykke deres følelser og erfaringer – og endnu en gang kommer seeren på arbejde. De gabende afgrunde mellem det, der bobler under overfladen, og det, personerne faktisk får sagt, tvinger os ud i behavioristiske fortolkninger.

Egoyans metode er 'showing, not telling' – og markant er det da også, at mangler personerne evne til at kommunikere, er de til gengæld tilsvarende gode og flittige til 'at se'. De betragter hinanden gennem vinduer, overvågningskameraer, hjemmevideoer, på billeder, malerier etc.

Denne brug og tematisering af (især video-)billeder og voyeurisme var som bekendt en markant tendens i 1980ernes film, hvor den blev angrebet fra et utal af vinkler. Det ses bl.a. i David Cronenbergs *Videodrome* (1982), flere Wim Wenders-film, John McNaughtons *Henry: Portrait of a Serial Killer* (1986), Rémy Belvaux' *Mand bider hund* (1992) og selvfølgelig Stephen Soderberghs *Sex, lies and videotapes* (1989), som er det mest prominente eksempel. Det er dog iøjnefaldende, at mens fx Soderbergh (med få gode undtagelser) har bevæget sig væk fra tematikken, er den konstant hos Egoyan, der stadig kredser om billeders subtile dialektik: de fastholder og skaber virkeligheden, men fjerner os samtidig fra den og konstituerer distance. At optage og afspille billeder indebærer en uendelig pendulering mellem nærvær og tab, der passer som hånd i handske med Egoyans interesse for identitetsproblematikken. Behovet for at søge, se og fastholde sig selv og sin personlige historie.

Den får selvfølgelig også æstetiske konsekvenser, idet filmenes grafiske tekstur qua sammenblandingen af film, video og tv bliver kollageagtig og iøjnefaldende. Ligeledes afføder de forskellige billedtyper flere mediespecifikke typer af klipning. Således lever videooptagelsers ofte grimme og 'skrattende' klippestil side om side med 16 mm.'ens mere usynlige grammatik.

### Egoyan ud af skabet

Som jeg har antydnet i manchetten til denne feature markerer *Calendar* en drejning i Egoyans filmiske univers. Kritikeren Jonathan Rosenbaum formulerede i 1994 Egoyans kursjustering således, at forskellen mellem *Calendar* og Egoyans andre film svarede til forskellen mellem "closeted obsessions and the world we all live in" og tilføjede at "the fact that Egoyan has stepped out to the other side is much cause for rejoicing" (Romney: 109). Egoyan trådte i Rosenbaums metaforik ud af skabet, adskillige skridt tættere på seeren - og vægtskålen mellem



Khanjian i det armenske landskab.



Egoyan og Khanjian, Cannes 2002.



Fotografen udpeger sin egen skyggeeksistens gennem kameraet.

genkendelig følelse og køligt intellekt fandt en ny balance.

Her med yderligere et årtis bagklog distance kan tendensen kun bekræftes, men den begavede canadiers åbning er altså aldrig blevet til hede og villige favntag med patos og/eller grandiose straight stories, selv om den nyeste Egoyan-film i høj grad inviterer til det.

### **Ararat (2002)**

At Egoyan med *Ararat* vender sig fuldt ud mod den 'armenske forbindelse' og endelig gør den til hovedliggendet var som sagt ventet. Og med titlen, der refererer til bjerget Ararat, et centralt armensk nationalsymbol, er vinklen givet. Der venter os en historie om det armenske folkemord. Men måske lidt baggrund er nødvendig...

Historien om Armenien er den om et lille kristent land klemt mellem større og dominerende naboer – og derfor i lange historiske stræk erobret af og delt mellem disse. Efter Sojvetunionens sammenbrud i 1991 blev Armenien atter selvstændigt, og grænselandene hedder i dag Tyrkiet, Iran, Georgien og Azerbaidjan. Men inden det kom dertil, har det armenske folk været meget igennem. Egoyans *Ararat* kredser om en række begivenheder i byen Van under 1.V.K., hvor en betydelig del af Armenien var underlagt Tyrkiet. Med begrundelsen at nedkæmpe en armensk oprørsbevægelse deporterede, torturerede og myrdede tyrkerne løs på armenierne. Litteraturen synes at være uenig om de eksakte tabstal - de spænder mellem 600.000 og 2 millioner døde - men i 1917 var der af de oprindelige 3 millioner mindre end 200.000 armeniere tilbage i Tyrkiet.

At det overhovedet er nødvendigt at give denne lille opsummering peger direkte mod Egoyans motivation for at fortælle historien – tyrkerne har benægtet, at det skete, og vesten har ladet dem benægte det. Få kender til det. *Ararat* sætter i en nøglescene mellem hovedfigurerne Raffi og skuespilleren Ali (der spiller skurk i 'filmen') ord på det:

Raffi: "Do you know what Adolf Hitler told his military commanders to convince them that his plan [endlösung. Red.] would work? Who remembers the extermination of the armenians!"

Ali: "...and nobody did. Nobody does."

Historien om folkemordet er i den henseende vigtig at fortælle, og det er ikke, med diverse holocaustfilm in mente, svært at forestille sig den på det store lærred.

Få måneder inden premieren kunne distributionsselskabet Miramax ikke overraskende melde om protester fra tyrkiske grupper, og på Cannes blev Egoyan spurgt, hvordan filmen ville påvirke det aktuelle forhold mellem Tyrkiet og Armenien. Men frygten for, at *Ararat* som et storslået (manipulatorisk) spielbergsk epos skulle virke som anti-tyrkisk propaganda var og er ubegrundet. Egoyans projekt er nok en form for armensk 'oprejsning', men det er først og fremmest erfaringer om folkemordet filtreret gennem nulevende mennesker af kød og blod, der er ærindet. Han beskriver det således hos Novrup:



Onde tyrkiske øjne...?

"... jeg indså, at dette behov for at skabe et værk, som skulle bevise noget, det armenske samfund ventede på – filmen som skulle fortælle sandheden – var absurd. Det var absurd at tro, at opdigtede billeder ville fastslå noget, og det var i virkeligheden mere interessant for mig. Det føltes skrøbeligere og tættere på min egen oplevelse, og det førte til ideen om at fortælle historien gennem fire generationer; en der overlevede, et barn, et barnebarn og et oldebarn. Alle fire personer i gang med at lave noget, der dokumenterer deres oplevelse af begivenheden. (...) Pludselig blev historien mere personlig for mig og havde mere resonans" (Novrup: 57)

Hvilken betydning har den historiske katastrofe i et nutidigt perspektiv? Hvorfor er det vigtigt, at den bliver fortalt i dag? Disse dimensioner får filmen med i kraft af sine mange fortællelag. Uden nutidshistorierne, de levende skæbnetråde, der forbindes, var historien uvedkommende. Hvem har brug for endnu et klassisk historisk drama, der postulerende peger fingre af fortidens synder? *Ararat* tager afsæt i vores nutid, vores 'craving' efter identitet. Og 'fornægtelsers' betydning mere generelt. "It's a film about living with the effects of the denial of that event into the present", siger Egoyan (Romney: 173). Ja, men i *Ararat* bliver 'fornægtelse' et bredere topos. Det er ikke spørgsmålet om "denial of that event", men også "denial" generelt.

Og det er det, der gør *Ararat* interessant. Det er langt fra Egoyans bedste film, men den er bedre end sit rygte – og umiskendelig egoyansk.

### **Ararat og den klassiske fortælling**

Den typiske egoyanske kritik af konventionelle narrativer ligger selvfølgelig i hans affærdigelse af dem som relevant skabelon for historien om det armenske folkemord. Og han giver os helt eksplicit et eksempel på, hvordan historien kunne se ud, hvis man lod traditionen råde. Det sker via filmen i filmen.

Den fiktive instruktør Edward Saroyan (spillet af Charles Aznavour, der også har armenske aner) laver i *Ararat* en film om begivenhederne i Van i 1915. Hovedfiguren i denne film er den amerikanske læge Clarence Ussher (spillet af Martin Harcourt, igen spillet af Egoyan-skuespilleren Bruce Greenwood), der tilser de armenske ofre i en lille beskyttet lejr. I baggrunden tårner bjerget Ararat sig majestetisk op - i virkeligheden ville det ikke kunne ses fra Van, men manuskriptforfatteren henviser bekvemt til 'poetic license'. Blot ét eksempel på, at stilen i Saroyans film er symboladet, sentimental og storslået. Ussher - de forfærdede amerikanske(!) øjne på tragedien - spilles med indfølt method acting, flere scener viser tyrkernes mishandling af armenske børn og kvinder - og ved premieren ser vi filmens bagmænd med tårer i øjnene betragte en scene, hvor en kvinde voldtages oven på en hestekærre af en tyrkisk soldat. Kameraet følger hendes arm nedad, og vi ser, hvordan hun holder sin lille skræmte datter, der gemmer sig under kærren, i hånden. Billederne er skræmmende, men også sensationslystne grænsende til det excessive. Saroyans projekt er at åbne for følelserne og vise en hårrejsende historisk realitet, der får al tvivl til at forstumme og medynken til at vælde frem.

Egoyans holdning til dette projekt synes dobbelt. Saroyan skildres som sympatisk og karismatisk, hans stjerneskuespiller ligeledes karismatisk, men også egocentrisk og manuskriptforfatteren som en lidt kedelig, men også arbejdsom ildsjæl. Egoyan sympatiserer tydeligvis med intentionerne bag deres projekt - han forstår drivkraften. Men omvendt udleveres de qua overdrivelserne, som gerne skulle fremgå af ovenstående, også til ironi. De laver den klassiske film, som Egoyan aldrig kunne drømme om at lave selv. *Ararat* ekspliciterer selv dette, når den lader sin hovedfigur Raffi, der flere gange synes at tale med Egoyans tunge, sige: "I'm suspicious of stuff that's supposed to make me feel anything"! Dét er Egoyans udgangspunkt, og hans *Ararat* har snarere til formål at skabe såvel refleksion som emotion.



Ararats unge elskende, Raffi og Celia, der på hver sin vis søger sig selv i fortidens historier.



Raffis mor giver et foredrag om armensk kunst.



Egoyan-stjernen Bruce Greenwood som Ussher.



Saroyan til sin grand opening.

## Egoyanske temaer

*Ararats* primære attraktioner ligger således heller ikke i de overekspliciterende billeder fra Saroyans film, men i spændingen mellem de nutidige personer - og ikke mindst i samspillet mellem Raffi (debutanten David Alpay) og den ældre toldbetjent David (Christopher Plummer). Scenerne mellem de to rummer æggende tomme huller - på ægte egoyansk vis ligger de væsentligste pointer dér hinsides eller under det fortalte.

Raffi har været i Tyrkiet/Armenien i søgen efter sine rødder og vender hjem til Canada med dels videooptagelser dels rigtige filmrulleæsker i tasken. Filmrulleæskerne har han fået med af en armener, der har hjulpet ham med forskellige ting i Armenien, men David er med rette skeptisk over for, hvad de indeholder. Til slut lader han Raffi gå, men hvorfor står hen i det uvisse. I samtale med sin søn, der er sprunget ud som homoseksuel og nu danner par med Ali, giver David begrundelsen: "...because I thought of you".

Hvad er forbindelsen? Anerkender David hermed det mod, det kræver at være sig selv tro? Ikke at fornægte hvem man er? Egoyan giver os ikke mange svar, men det er i scener som omtalte, at *Ararat* træder i karakter som Egoyan-film. Den handler om identitet, om tab, om familie, om tilgivelse, men det varer lidt, før man opdager det.

Godt hjulpet på vej af traileren og det øvrige pressemateriale tror man fejlagtigt, at dette primært er en film om armenere og deres tragiske historie. I virkeligheden handler den om meget andet. Det er også en metafilm om de store fortælleskabeloners 'shortcomings' og ikke mindst om 'diaspora' i ordets oprindelige betydning. Om at være eller føle sig 'spredt', ikke kun som folk, men som menneske.

På den måde er Egoyan ingenlunde blevet utidssvarende, men han ér nået til et punkt, hvor der er brug for nye input. Mange synes at mene, at hans øjeblikkelige optagethed af at lave operaer og installationer markerer et krisetegn i hans filmiske karriere. Men hvorfor egentlig? Renæssancemennesket Atom Egoyan er ikke gået i stå, men i fuld gang med at akkumulere kunstneriske erfaringer.

### Faktaboks

#### Litteratur:

Jonathan Romney: *Atom Egoyan* (BFI 2003) giver en næsten komplet introduktion til Egoyans univers - såvel film som andre projekter behandles.

Eva Novrup: *Vi er alle ofre for gode historier* i *Mifune* nr.2, 2004.  
Samme har analyse af *The Sweet Hereafter* i *Kosmorama* nr. 224 (1999)

Af de danske anmeldere har især Eva Jørholt interessante pointer, hvis man skal arbejde med/ læse om Egoyan.

#### Atom Egoyans filmografi:

*Howard in Particular* (1979, kortfilm)  
*After Grad With Dad* (1980, kortfilm)  
*Peep Show* (1981, kortfilm)  
*Open House* (1982, kortfilm)  
*Next of Kin* (1984)  
*Men: A Passion Playground* (1985, kortfilm)  
*In this Corner* (1985, tv-film)  
*Family Viewing* (1987)  
*Looking for Nothing* (1988, tv-film)  
*Speaking Parts* (1989)  
*The Adjuster* (1991)



Plummer og Alpay i forhørslokalet.



Plummer og det 'egoyanske' videokamera.

*En Passant* (1992, kortfilm)  
*Gross Misconduct* (1992, tv-film)  
*Calendar* (1993)  
*Exotica* (1994)  
*A Portrait of Arshile* (1995, tv-film)  
*The Sweet Hereafter* (1997)  
*Sarabande* (1997, kortfilm)  
*Felicia's Journey* (1999)  
*Krapp's Last Tape* (2000, adaption/kunstfilm)  
*The Line* (1976-2000, kortfilm)  
*Diaspora* (2001, kortfilm)  
*Ararat* (2002)



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

«|| [forrige side](#) | [næste side](#) ||»

.....  
■ 16:9, juni 2004, 2. årgang, nummer 7

5