

# DIVA

Instruktør: JEAN-JACQUES BEINEIX

Det mest slående ved »Diva« er den formidable sikkerhed, hvormed den er gennemført på alle planer, i instruktion, i spil, i musikanvendelse, i klip, i billedstil. Det er ikke sjældent at se ambitiøse debutfilm, men det er udsædvanligt at se en debutant gennemføre sit projekt med en så kølig elegance, en så selvbevidst dristighed, en så imponerende lyst til at imponere. Instruktøren af »Diva« er ligeglad med politiske problemer, sociale brydninger, psykologiske forskydninger. Han er ikke uvidende om dem, og han bruger dem som explicite og implicite forudsætninger for forløbet i sin film, men historien i »Diva« har kun ét formål: at give ham mulighed for at udfolde sin stil, Jean-Jacques Beineix's stil.

For selvfølgelig er der en historie i »Diva« – om forbrydelser på mange forskellige niveauer – og den har også et emne – hjertets renhed – men filmens anliggende er hverken at tage stilling til gangstere eller idealister, men at demonstrere, endnu en gang, at man på en kriminalfilms præmisser kan skabe en overrumplende visuel extravaganza, underholdende øjenlyst, en i ordets egentlige forstand pragtfuld film. Beineix er billedvirtuos, og hans fryd ved at mestre sit instrument så påfaldende og så smittende, at »Diva« bliver film som leg, som disciplin, som kunst for poesiens skyld. Hvor herligt!

Fra optakten demonstrerer Beineix, hvor suverænt han behersker sine virkemidler. Manende, stemningsmættede billeder af et moderne insekt, en ung mand med knallert og hjælm, sættes op mod bygningskonturer på en blå aftenhimmel og underlægges svulmende romantisk musik, der står i et mystificerende, men effektivt forhold til billedernes truende indhold. Men pludselig afbrydes musikken og stemningen brat, da den unge mand slukker for sin båndoptager, og det, vi havde troet var instruktørens musikalske kommentar til billederne, viser sig at være et stykke reallyd, incidentalmusik, valgt af en af filmens figurer, og altså udtryk for hans personlighed. Det er disse overraskende skift, tilvejebragt ikke ved en forbløffende handlingsudvikling men ved »rene« virkemidler, som billeder, lyd og klip, at Beineix får spændt »Diva« op i en stram og fascinerende filmisk kurve, et artistisk nummer, der flirter flot med tunge temaer.

Det er den visuelle udformning, som er filmens mest iøjenspringende dyd, og dens udseende er tydeligvis ikke bare resultatet af en dygtig fotografs selvstændige indsats, men realiseringen af en instruktørs vision, en vision af en film noir, formuleret som en film bleu, med alt hvad deri ligger af en veldefineret genres forbindelse med en blå farve og dennes associationer til poesi, til sorg, til renhed, til toner og til længsel. »Diva« rummer det hele. Filmens mest magiske figur, den mystiske uovervindelige Gorodish lever i sit store blå loftsrum med blå bøjeskulptur og et kæmpemæssigt puslespil af blå bølge på gulvet og associeres i det hele taget filmen igennem med vandet og renheden. Når han ryger cigaretter, er det naturligvis blå Gitanes, når han skal spise,

Wilhelmenia Wiggins Fernandez som operasangerinden Cynthia i »Diva«



Sort/hvide stills fra »Diva« formidler kun dårligt filmens visuelle stil, fordi Beineix i sine billeder beskæftiger sig mere med farven end kompositionen. Herover Frederic Andrei, der som Jules yder en lydefri præstation

holder han et zen-inspireret foredrag om kunsten at tilberede en kaviar-sandwich, han kan simpelthen det hele – og virker som om han ikke er af denne verden. Det er til gengæld Alba, hans orientalske teen-age veninde, for ganske vist betyder hendes navn hvid, men det er ikke en naiv uskyldig renhed, der præger hendes adfærd, tværtimod stjæler hun alt, hvad hun har lyst til: plader, armbåndsure, kaviar. På sit plan er hun en forbryder som størstedelens af filmens øvrige personer er det, på en eller anden måde, men hendes tyverier er uselviske, for hun giver spontant, både af sine tyvekoster og af sig selv. Gorodish og Alba er dog kun bifigurer, hjælpere, hvis man skal tale mytologisk, i forhold til filmens to centrale skikkelser, divaen og postbudet, kunstneren og beundreren, Cynthia og Jules.

Cynthia er stor som sangerinde, men hun har en Achilles-hæl, for hun vil ikke gå med til at indspille plader. Hun mener nemlig, at kunsten i hendes sang, kun kan udfolde sig foran et publikum, og derfor må det enestående øjeblik, som en kunstoplevelse er, ikke gentages. Umiddelbart forekommer hendes tanke både ideel og konsekvent, men i filmens slutning kommer det frem, at den i virkeligheden udspringer af angst. For da Jules spiller sin piratoptagelse med hendes arie fra »La Wally« for hende, udbryder hun henført »I never heard myself sing!«, og vi forstår, at det er, fordi hun ikke tidligere har povet at konfrontere sig med sin egen indsats, at hun er veget tilbage fra at lave plader. Hun er i virkeligheden eventyrens nødstedte prinsesse, holdt fanget, ikke af en slem trolde, men af sin egen blokering, og Jules' båndoptagelse bliver altså det kys, der hæver forbandelsen. I øvrigt er det et af de tiltalende, originale træk ved »Diva«, at den er et eventyr, hvor prinsen og prinsessen ikke får hinanden. Den forskel i de to personers alder og miljø, som historien i en amerikansk version ville have elimineret, netop for at kunne tilvejebringe en romantisk slutning, fastholder Beineix, hvis personer nok føler sympati for hinanden, men slet ikke i en grad, der gør deres kødelige forening til en følelsesmæssig nødvendighed. Filmens lidenskaber går ikke på seksualiteten, men på kunst eller penge.

Fordi »Diva« rummer så mange aspekter og antyder så mange muligheder – mestendels forførende blindgyder – må man dog ikke overse, at den i sit forløb, sit persongalleri, sine miljøer, sin billedstil og sin holdning er og bliver en kriminalfilm af nærmest klassisk tilsnit. Hvad Beineix tilfører genren er en hyperæstetisk, kølig sanselighed i billedernes farve-

sammenstillinger, samtidig med at kompositionerne i sig selv er forholdsvis funktionelle og prosaiske. Beineix er som billedkunstner kolorist, og den lyriske følelse, der gennemstrømmer filmen, må tilskrives den gennemgående blå farves styrke (forbundet som den er med filmens gode personer, mens de onde naturligvis associeres med den farve, der på farvecirklen ligger længst fra den blå, altså gylden-orange).

Beineix kan mere end sin metier. Det fremgår måske tydeligst, når filmen kommer til de situationer, der uomgængeligt er knyttet til genren: et drab, en chase, et slutopgør. Således bringer filmens første drab totalt ukendte skikkelser ind i et allerede usædvanligt handlingsforløb, men det er straks fra første billede af drabssekvensen klart, at her føres et sidetema ind i historien. Fra et roligt billede af Jules, som i sit pop-art rum nyder sin piratoptagelse med Cynthia, klipper Beineix nemlig til en teleoptagelse af en metrostation, hvor et ankomende tog og stimen af travle passagerer giver en hektisk kontrast til den afklarethed, der trods overraskende begivenheder, har ligget over de hidtidige scener omkring Jules og Cynthia. Nadia skiller sig ud fra mængden af rejsende ved sin åbenlyse uro og noget medtagne fremtoning. Det fremgår straks, at hun er et offer, og et enkelt blik på to mænd, der i bil ankommer til stationen, er nok til at vi ved, det er forfølgerne. Beineix er dygtig til at præsentere sine figurer, så vi straks kan placere dem. Han bruger selvfølgelig klichéopfattelsen af f.eks. luder, kunstnerinde eller lejemorder som udgangspunkt, men han individualiserer karakteristikken, så den enkelte type også fremstår som en person, man kan tro på. Nadias flugt gennem stationen er i sig selv spændende, og det lykkes Beineix at holde spændingen oppe, samtidigt med at han indfører to nye personer, en kriminalbetjent og den angiver, hun er sammen med, i det forløb, der kunne være løst enklere og næsten lige så spændende i en elementær krydsklipling. Beineix påtager sig bare en vanskelig jonglørøpgave, og løser den disciplineret og medrivende. Mere simpelt, men endnu mere nervepirrende filmer Beineix et så forslidt plotelement som en chase, der normalt får en til at gabe af kedsomhed så snart skuespillerne gør mine til at nærme sig en bil, og hvor blasertheden vokser i jævn takt med synet af smadrede køretøjer. Beineix holder sig fra tunede biler og faretruende overhalinger, henligger i stedet sin chase til en metrostation og lader Jules på knallert og en politimand til fods være parterne i en svimlende jagt gennem de lange gange, op og ned ad rullende trapper og ind og ud af toget. Er udstyret på tiltalende græsrodsniveau, er til gengæld udførelsen rytmisk og dramatisk på et meget højt professionelt plan, hvor spændingen i modsætning til, hvad der oftest er tilfældet med chases, ikke opstår på grund af de talrige livsfarlige situationer, der opstår undervejs, men i kraft af den dynamiske instruktion af en dramaturgisk relevant del af handlingen.

Endelig er slutopgøret på Jules' loft forbilledligt spændende og uforudsigeligt. Dels gør Beineix brug af det virkningsfulde kneb med at lade begivenhederne udspille i et mørke, så man kun med mellemrum orienteres om personernes identitet og placering, og samtidig har han i elevatorskaken en lurende trussel og i den nervepirrende langsomme elevator et suspensemiddel, der udnyttes maksimalt og med usvigeligt rytmisk instinkt.

Desværre hævdes det jo samstemmende, at Beineix' opus to, »La lune dans le caniveau« ikke lever op til de forventninger, man må have til instruktøren efter »Diva«. De beskyldninger, der har været rettet mod Beineix som en overfladisk billedmager, der læner sig kraftigt op ad reklamefilmens æstetik, er, som man vil have forstået, ikke min vurdering af hans talent, selv om Cynthias og Jules nattevandring kan få



mig til at forstå, hvorfor andre kan have den opfattelse. Men pålidelige kilder er enige om, at Beineix' talent for at skabe frapperende billeder nu har fået lov at dominere filmen på dramaets bekostning. Det er beklageligt, men der er nok ingen grund til bekymring. Beineix er så talentfuld, at han givetvis vil kunne undersøge andre sider af sin begavelse end

den mest indlysende, og anvende sin billedfantasi lige så kontrolleret, som han har gjort det i »Diva«.

I øvrigt mener jeg, at en mand, der kan lave et billede som det åndeløst smukke skud af den hvide Citroën, der kører bort fra fyrtårnet i solopgangen – han bør have store vekslers at trække på.

Jørgen Bonnén Oldenburg

# LEV FARLIGT

Instruktør: PETER WEIR

**W**ayang kulit, hedder en speciel javanesiske form for skyggespil, hvor smukke profiludskårne dukker bevæges bag et stykke udsættet lærred, således at publikum kun ser skyggerne. Der er ikke blot tale om en form for underholdning; Wayang-spillet er en ganske farlig form for mystisk meditation, idet de guder og dæmoner, som dukkerne skal forestille, ifølge javanesiske tro faktisk nedstiger til og besætter såvel figurer som dukkeførere i den tid spillet varer. Det er et spil, der er blevet mere og mere populært på Java i de seneste århundreder – måske i takt med koloniseringen af deres land.

Skyggespillet omtales i en central scene i Peter Weirs seneste film »The Year of Living Dangerously« (Lev Farligt). Personen der omtaler det, er den australsk-kinesiske dværg Billy Kwan. Han er kameramand for nogle australske TV-selskaber, og i besiddelse af en højt udviklet moral.

Handlingen i »The Year...« foregår i Indonesien på baggrund af begivenhederne i september 1965, hvor præsident Sukarno, der siden Indonesiens uafhængighed i 1949 havde prøvet at balancere mellem forskellige politiske grupper og amerikansk, russisk og kinesisk indflydelse, omsider måtte give op. Sukarno forblev præsident i endnu et par år, men kun som stråmand for de egentlige magthavere: en militærjunta med den senere præsident Suharto i spidsen. Militærets magtovertagelse i 1965 førte til, at kommunistpartiet blev forbudt, at omkring en halv million kommunister blev dræbt, og at folk i hundredetusindvis blev sat i politiske fængsler.

Optakten til disse spegede begivenheder, uroen, volden og demonstrationerne, samler naturligvis verdenspressens hungre hyæner. En af dem er radioreporteren Guy Hamilton (spillet af Mel Gibson, der også havde en rolle i Weirs »Gallipoli«). Han er temmelig uerfaren, umiddelbart set lidt mindre moralsk anløben end gennemsnitsjournalisten og kanøfler derfor i den lille klike af kyniske australske mediefolk, der er forsamlet i Indonesiens hovedstad Jakarta.

Tilfældet vil, at den moralske outsider Billy Kwan vælger at bruge Guy Hamilton som marionet. »Med dig som journalist og mig som fotograf kan det ikke gå galt«, lokker Kwan, »vores team må blive det bedste! Man må lade Billy Kwan, at det ikke er tomme løfter, han kommer med. Inden længe ser den australske mediekoloni på Hamilton med misundelse, fordi det er lykkedes ham at få et interview med lederen af det indonesiske kommunistparti; noget man ville have anset for en umulighed. Det er selvfølgelig Billy Kwan, der har skaffet interviewet.

Guy Hamiltons nyvundne succes forandrer ham, således som succes altid forandrer. Hans tidligere usikkerhed afløses af en betydelig tro på eget værd. Ambitionens ånd – for nu at blive i Wayang-jargonen – bosætter sig i ham.

Det ulige par Billy og Guy – skønheden og udyret – fortsæt-

ter deres succesrige fremfærd. Billy indvier Guy i sydøstasiens sære samfund; hvor mystik og malaria går hånd i hånd, hvor vesteuropæisk – og australsk – tankegang er ude af stand til at forklare noget som helst. Billy Kwan tror, at han på grund af sin australsk-kinesiske herkomst er udset til at bygge bro over kulturkløften. På samme måde som man i Wayang-spillet prøver at etablere en balance imellem gode og onde guder, prøver Billy at føre sine dukker frem til en form for balance. Hjemme i sit hus, der ligger i et lokalt indonesisk kvarter, har han etableret et helt arkiv med personlige data, fotos og breve vedrørende alle de personer, han kommer i berøring med. Hans vægge er tapetseret med fotos af hans helte, blandt andet den store »dukkefører« Sukarno, og fotos fra episoder, der har gjort særligt indtryk på ham. I disse omgivelser prøver han at leve sig ind i forskellige personer og forskellige kulturer med det formål, at kunne bruge dem i sit store moralske spil.

Billy Kwan lader på et tidspunkt Guy træffe en sekretær fra den britiske ambassade. Hun hedder Jill (Sigourney Weaver) og er en nær ven af Billy. Han forestiller sig, at også dette team må være perfekt, men han selv er stadigvæk iscenesætteren og man aner, at Guy Hamilton er tænkt som en Billy Kwan i smukkere, mere acceptabel udgave. Det lykkes faktisk Billy at få Guy og Jill til at forelske sig i hinanden.

Så vidt opfører Billy Kwans marionetter sig, som de skal.

Balancen i Billys spil forrykkes samtidig med, at Sukarno mister grebet om sine dukker. Guys ambitioner gør ham unanipulerbar for en moralsk dukkefører. Han går så vidt, at han bruger nogle oplysninger om våbentransporter til kommunisterne, som Jill har givet ham, men som bestemt ikke er ment til at fremme hans karriere. »Hvis jeg ikke må bruge oplysningerne«, forsvarer han sig, »skulle du ikke have givet mig dem«. Journalistens evige dilemma.

Samtidig med Guys svigfuldhed dør et indonesisk barn, som Billy har påtaget sig at sørge for. I stedet for at følge Billys råd om at tilkalde en europæisk læge, har barnets mor sat sin lid til traditionelle indonesiske lægemidler som mystik og håndspålæggelse.

Disse begivenheder gør – sammen med urolighederne i det hele taget – at det ikke længere er muligt for Billy at opretholde en balance imellem det personlige og det professionelle. Hans overblik går tabt, og han begynder med en ukarakteristisk bitterhed at irettesætte Guy og de øvrige »fremmede«.

Under et sidste desperat forsøg på at gøre opmærksom på uretfærdigheden dræbes han af Sukarnos soldater.

Her ender filmens virkelige historie. At den fortsætter endnu en rum tid og fortæller, hvordan det lykkes Guy og Jill at slippe ud af landet efter den mislykkede kommunistiske opstand og militærets efterfølgende magtovertagelse, må alene tilskrives en emsig producents ønske om både love-story og