

# Når æstetik bliver til sprog

*Med filmen 'Wittgenstein' bliver et dansk publikum for første gang inviteret ind i den engelske filmkunstner Derek Jarman's særlige univers. Fra området mellem drøm og bevidsthed har han lavet en lang række film, der gnistrer af en søgen efter sprog. Derek Jarman er en af det sidste tiårs allermest spændende europæiske filminstruktører.*

*Af Niels Bjørn*



**H**an er så produktiv som Woody Allen, så søgende som Wim Wenders, så kunstnerisk alsidig og personlig som Jørgen Leth og så scenisk kunstig som Peter Greenaway. Derek Jarman har igennem snart tyve år haft tilnavnet 'engelsk films enfant terrible', skønt han betegner sig selv som en ganske ligefrem og

konservativ filminstruktør, hvis film er ret almindelige og nemme at forstå.<sup>1</sup>

Men helt almindelige er Derek Jarman's film ikke. Disciplineret og stædigt har han bevæget sig i en konstant afsøgen af filmsproget og en stadig afprøven af mediets æstetiske muligheder.

Elleve biograffilm er det blevet til (spillefilm er et forkert ord at bruge i sammenhæng med Jarman), foruden en lang række kortfilm af længde varierende fra få minutter til omkring en time. I 1986 modtog han en sølvbjørn på festivalen i Berlin for sin film om senrenæssance- og barokmaleren Michelangelo da Caravag-

gio, og siden da har han haft pæn succes i lande som Japan og de større europæiske lande Tyskland, Italien og Spanien foruden i hjemlandet England. Så hvorfor har vi ikke set noget til ham i Danmark?

Svaret er, at færre og færre film nogensinde når til Danmark – antallet af årlige Danmarkspremierer er halveret fra 1980 til 1992, og opererer man – som Jarman må siges at gøre – ret langt ude på fløjen blandt de såkaldt 'smalle film', så er han økonomisk risikabel at importere og undertekste for et distributionselskab i et land med et så begrænset publikumspotentiale. Derfor er der desto større grund til at glæde sig over, at den århusianske biograf øst for Paradis nu har taget chancen med Derek Jarmans *Wittgenstein*.

Derek Jarman har skabt film efter film under umulige økonomiske forhold og med en fast skare af filmfolk, som sjældent lønnes for arbejdet. Selv kalder han sine film for team work, for enhver tekniker og skuespiller udfærdiger efter oplæg fra Jarman hver deres lille del af filmen. En proces, som kræver en uhørt mængde tillid. Derfor arbejder Jarman kun sammen med venner fra kunstnerkredsene eller de allerbedste professionelle. Men alle hans film er dog umiskendelige Jarman-film.

Derek Jarman læste historie og kunsthistorie, før han blev uddannet fra kunstakademiet i 1967. Han er autodidakt filmskaber (med kollegaen Ken Russell som inspirator og vejleder), skriver altid sine manuskripter selv, har udgivet digte, dagbogsoptegninger og en selvbiografi, og er stadig en anerkendt billedkunstner, som har udstillet over hele Europa.

Denne artikel vil koncentrere sig om Derek Jarmans film, med en enkelt afstikker til hans seneste malerier. Med analyser af hans særegne filmsprog vil jeg forsøge at trække tråde igennem hans filmproduktion og dermed placere filmen *Wittgenstein* i en større tematisk og æstetisk sammenhæng. Jarmans film er vidt forskellig i form og udtryk, og for at gøre hans værk overskueligt har jeg her opdelt det i to hovedgrupper, som jeg i mangel af bedre ord har kaldt 'collagefilm' og 'historiske film'.

### De første kortfilm

'Jeg var maler, jeg var kun interesseret i rummet: landskaber og byer. Jeg blev filmskaber, da jeg fornem-

mede, at jeg ikke 'kom videre' som maler. Malerier og maleri manglede noget! Der manglede noget fra det ene billede til det næste, og netop derfor manglede der noget i det enkelte billede. At sige at der manglede liv ville være for forenklet; jeg mente snarere, at det der manglede var begrebet om, forestillingen om tid. Da jeg begyndte at filme, opfattede jeg mig selv som rummets maler på jagt efter tiden. Det er aldrig faldet mig ind at kalde denne proces 'fortælling'.<sup>2</sup>

Så smukt har Wim Wenders beskrevet sin begrundelse for at skifte malerpenslen ud med filmkameraet. Rummets maler på jagt efter tiden. Men citatet kunne lige så vel være af Derek Jarman, der også var maler, før han blev filmskaber. Tid og rum har været to helt afgørende tematikker siden de allerførste kortfilm.

I Derek Jarmans første, minutter korte *Studio bankside* fra 1970 følger vi nogle timer – måske en dag – i Derek Jarmans atelier, med venner som kommer og går, lange telefonsamtaler, etc. Filmen er skudt i én indstilling, et totalbillede, og i stedet for 24 billeder i sekundet, har Jarman kun optaget ganske få billeder i minuttet! Virkningen er, at man får en film, som kører ekstremt hurtigt, blot er der ingen bevægelsesmæssig sammenhæng i billederne, men kun lynhurtige blitzglimt af skikkelser.

Forenklet kan man sige, at Jarman med filmen skildrer rummet som konstanten, mens tiden er flygtigheden, det som ikke kan fastholdes. Han placerer dermed rum og tid som begreber i forhold til hinanden.

En anden af de helt tidlige film, den ligeledes seksminutter korte *Garden of Luxor* fra 1972, er også et formeksperiment. Kameraet undersøger en sammenfalden bygning, der ligger smukt placeret i en skov, og et andet af Jarmans gennemgående temaer dukker her op for første gang: menneskets forhold til det rum, som er blevet det givet: naturen. I filmen retter han linsen mod et nedbrudt rum (ruinen), som dog ligger i et større, bestående (men forandrende) rum (naturen), der helt er ved at overtage mure, sprækker og de tag-spær, der stadig sidder tilbage. Herved får Jarman defineret en harmoni/disharmoni i forholdet 'menneske – rum', og dermed det menneskeskabte kontra det naturskabte: skovens planter har faktisk overtaget huset. Som en tillægsgevinst får Jarman også udbygget sin gennemgå-

ende afsøgning af tidsbegrebet, som han startede med *Studio bankside*, og som jeg senere vil gå nærmere ind på.

### Jarmans historierelativisme

I 1976 lavede Derek Jarman sin første spillefilm, *Sebastiane*, der byggede på et sagn om martyren og helgenen Sankt Sebastian. Filmen var en 'no-budget'-produktion og vakte en del røre, da den kom frem. For det første havde Jarman optaget filmen på latin, hvilket gav ham mulighed for at lade skuespillere fra forskellige lande arbejde sammen uden sprogproblemer(!) Filmen fik påklæbet engelske undertekster. For det andet er der, bortset fra den korte og surrealistiske åbningsscene, kun mænd i filmen, og alle er stort set nøgne hele tiden, højst med en kappe slængt over skuldrene eller et par sandaler på fødderne.

*Sebastiane* foregår blandt en deling romerske soldater, udstationeret i et ørkenagtigt 'middle of nowhere', og indenfor filmens realverden kan nøgenheden forklares med den hede sol, som branker kroppene og gør tøj varmt og unødvendigt. Men især forsøger Jarman med nøgenheden at fylde manderummet med seksuelle spændinger ikklædt sadomasochistiske over- og undertoner. Uheldigvis er forsøget ikke vellykket, hvilket primært skyldes det stadig kejtede filmsprog. Indstillingerne er kantede og kommer til at virke karikerende, klipningen er abrupt, og mændene forbliver på nær i et par vellykkede poetisk erotiske scener patetiske og uvedkommende. Kun er det lidt pudsigt, at skt. Sebastians martyrdød (bundet til en pæl skydes han af de andre soldater med pile) skildres som den lykkelige masochists endelige og totale forløsning.

I *Sebastiane* trækker Jarman for første gang forbindelsestråde imellem religion, vold og seksualitet – en trekantet tematik, som kommer til at præge stort set alle hans senere film.

To år senere instruerede han punkfilmen *Jubilee* (1978), som hans brutale kommentar til det hule op-rør, han mente, punken var. Filmen er sat i en fortids/fremtidsramme, og Jarmans historiske interesse fra universitetsstudiet bryder her frem med kraft. Fortællerrammen er, at Englands dronning Elizabeth I (1533-1603) beder om at få lov til at se ind i fremtiden for at stille sin nysgerrighed. Hun er i fuld gang med at re-

formere det engelske samfund og ønsker at se konsekvenserne af den udvikling, hun har sat i gang. Til hendes forfærdelse viser det sig, at fremtiden (en post-punk tid, hvor anarkismen har besejret demokratiet) ikke er harmonisk, som hun troede. Bander af punkerpiger terroriserer byerne, slår mænd ihjel (igen kædes vold og seksualitet sammen) og afsværges kærligheden.

Selve fortællingen – som ikke er en massiv blok af en fortælling men en masse små tråde, der flettes sammen – er bevidst fortalt uden kausalitet og ofte endda ukontinuerligt, som alle hans senere film. Men vigtigst i filmen er dog, at Derek Jarman får introduceret sin historierelativisme, der senere kommer til at få meget plads i hans historiske film:

*Jubilee* er ved første kig en historisk samfundskritik, når Jarman hævder, at den udvikling, som Elizabeth I startede, er skyld i det engelske samfunds krise. (Hun genindførte den anglikanske statskirke i England, hvilket har gjort hende til religions-traumatikeren Jarmans yndlingaver-sion. En aversion han tilsyneladende deler med kollegaen Sally Potter, som i *Orlando* med fryd skildrer Elizabeth I som en magtsyg kælling.) Men i et større perspektiv bliver filmen en historiekritik – en påmindelse om, at al historieskrivning til enhver tid vil være givet af de normer, regler og love, som er gældende på skrivetidspunktet, dermed relativ og derfor ikke sand.

En af punkerpigerne i det kollektiv, som udgør filmens knudepunkt, er historiker. Filmen igennem omskriver hun historien ud fra sin anarkistiske 'overbevisning' og prioriterer og ser alle begivenheder i dette perspektiv.

Historierelativismen er en gennemgående tematisk pointe i Jarmans historiske film, og som konsekvens bliver filmene i sidste ende også en kritik af sig selv: Ved at relativere al historieskrivning, underminerer han i *Jubilee* troværdigheden også til sin egen historiske figur, Elizabeth I, som i stedet kommer til at fremstå som Jarmans personlige fortolkning, og dermed ødelægger han muligheden for på vanlig vis at skabe filmisk realisme og troværdighed. (Jarman nærer et indædt had mod historiske film, som giver sig ud for at være sande fortidsbilleder, idet han mener, filmene med deres falskt idylliske billeder af tidligere tider får folk til at længes efter de gode gamle

Side 20: Derek Jarman fotograferet af Howard Sooley, der i øvrigt har taget samtlige fotos i denne artikel. Til højre: Kunstneren Derek Jarman arbejder. Side 24 og 25: Fra Wittgenstein.

dage. James Ivorys Forster-filmatiseringer hører ind under denne kategori.) Men det forunderlige er, at Jarman kommer ud på den anden side og genvinder troværdigheden på et andet plan. Han smider filmens troværdighed som historisk dokument væk til fordel for sin egen troværdighed som filmskaber ved tydeligt at udstykke grænserne for sin egen realisme. Han ønsker ikke at fjerne publikum fra virkeligheden, men at bevidstgøre. Og i det lys er Jarmans film realistiske, selv om de ofte anklages for ikke at være det. Hans idol, maleren Caravaggio, har sagt: 'Alt hvad der i kunsten ikke er hentet ud af livet, er uvæsentligt'<sup>3</sup>, og det samme kunne være sagt af Jarman selv.

### Den historieløse film

Året efter *Jubilee* lavede Derek Jarman *The tempest* (1979) – en fortolkning af Shakespeares stykke af samme navn, men mildt sagt en fri fortolkning. Godt nok blev mange scener filmatiseret trofast mod forfatteren, men Jarman byttede rundt på rækkefølgen af scenerne, så man igen endte med en film uden kausalitet. (Det kunne ligne en dekonstruktivistisk tolkning af Shakespeares stykke, men Jarmans projekt med opsplittningen er ikke en søgen efter ny mening, direkte, men en søgen efter nyt sprog og derigennem ny mening.) Endelig forkastede Jarman stykkets tragiske slutning til fordel for en bevidst kitschet happy end.

Et mønster begyndte at tegne sig: Derek Jarman forkastede fortællingen til fordel for en søgen efter sprog på et teknisk plan, og på et handlingsmæssigt plan til fordel for en



fordybelse i de enkelte scener hver for sig. Han tilsidesatte det normale krav om en dynamisk historie og skabte i stedet en oplevelse af, at der nok var sammenhæng, men at man som publikum selv skulle deltage aktivt og skabe den.

Jarmans produktion blev fra *The tempest* tostrøget. Samtidig med at han udviklede sit eget sprog til collagefilmene, lavede han de film, som kom til at betyde hans gennembrud som filmkunstner.

Gennembrudsfilmen *Caravaggio* er en af Jarmans historiske film, men som alle hans film unddrager den sig fortællingen som fremdrivelsesfaktor. Den er ved første blik et portræt af senrenæssancemaleren Caravaggio, som levede 1573-1610 i Rom og var en af grundlæggerne til barokmaleriet. Men langt vigtigere er det, at Jarman bruger filmen til at åbne diskussioner med sit publikum omkring væsentligheden og værdien af kunst og seksualitet og diskutere begreber som kunstnermyten, skønhed, vold, moral, liv, død og religion.

De historiske film fortælles i en ukontinuerlig flash back eller flash forward form, og både i disse og i collagefilmene er tidsbegrebet derfor ophævet som en lineær funktion. I stedet skabes en cirkulær- eller spiralbevægelse, som særligt et tydeligt i collagefilmene, fordi filmstumper fo-

rekommer flere gange i løbet af en film, ofte i en ny sammenhæng, eller blot forekommer udtrykket nyt, fordi filmen har bragt sit publikum videre end sidst man så klippet. Derved får montagen en ny funktion, og der skabes et billedmæssigt flow, som fjerner opmærksomheden fra selve montage-teknikken og lægger betydningen dels i de enkelte filmstumper, dels i den overordnede fornemmelse, som collageformen skaber. Med den amerikanske billedkunstner og arkitekt Donald Judds ord: *Singleness and wholeness*<sup>4</sup>, enkeltdele og helhed.

### Collagefilmene

Derek Jarmans måske bedste film – collagen *The Angelic Conversation* fra 1985 – blev lavet uden penge, uden skuespillere (næsten), uden kamera-mand, uden teknikere (andre end et par af Jarmans venner), uden noget! Jarman filmede selv, og han overtalte sin ven og producent James Mackay til også at sætte kameraet for øjet. De to hovedroller (faktisk de eneste roller) spilles af amatørerne Paul Reynolds og Philip Williamson.

Rammen for *The Angelic Conversation* er fjorten af Shakespeares sonetter, som reciteres af skuespillerinden Judi Dench. Lydsiden er renset for alt andet end hendes stemme, lyden af bølger, et tungt åndedrag og insekters summer. Kun i ganske få øjeblikke er der reallød på filmen.

Billedsiden, derimod, er lige så kompleks som lydsiden er enkel. I stedet for 24 billeder i sekundet, filmer Jarman her med 3-6 billeder i sekundet og lukker dermed af for den naturlige oplevelse af bevægelse, man har ved at se film. Bevægelsen skæres i stykker og opdeles i enkelte stills, som netop varer så længe, at billedet står stille for øjet, og netop skifter så hurtigt, at billederne alligevel hænger sammen. Jarman spiller på den tid, det tager fra øjet ser til hjernen opfatter at øjet har set.

Man får en fornemmelse af, at tiden opløses. Filmen er meget langsom, og når bevægelserne fragmenteres – fordi de ikke længere afgrænses logisk af den tid, som de tager – eliminerer Jarman filmens realtid. Men tidstematiseringen, som det i virkeligheden er, er en dobbeltbevægelse. Tiden opløses, men den synliggøres også:

En tilbagevendende billedsekvens er et totalbillede i profil af en ung mand, der vandrer blandt kæmpe klippestykker. I sekvensen er selve

bevægelsen målet for Jarman, og selve iagttagelsen af bevægelsen, eller en fordybelse i iagttagelsen, er målet for beskueren. Jarman vil med scenen give en oplevelse af mandekroppen, og en refleksion over bevægelse og tid. Tid fordi sekvensen fortsætter relativt længe og vender tilbage flere gange i løbet af filmen (uden manden på billedet er kommet længere i sin vreden). Man har nærmest en fysisk oplevelse af tid, mens man ser filmen.

Billedsiden er holdt i en tone i området orange/gylden/brun, og de to-tre lag billeder, (af forskelligt udtryk, fordi noget er optaget på film, andet på video), som ligger over hinanden, klippes ikke synkront. Lagene skaber en fornemmelse af genomsigtighed, som noget der er ved at forsvinde, mens lydsiden derimod er tæt på, klar og renset for alt overflødig. Tilsammen skaber billeder og lyd en nærværende men svævende fornemmelse, der mest af alt minder om drømmen.

Hvor *The Angelic Conversation* er en poetisk og melankolsk men smuk stille film, bruger Derek Jarman i filmene *The Last of England* (1987), *War Requiem* (1989) og *The Garden* (1990) collageformen til at skabe nogle anderledes truende og aggressive virkninger. Videoptagelser blandes igen med film, både sort/hvid og farve, men Jarman nøjes med ét lag billeder, så klippene er her skarpe, og i passager klippes filmene hurtigere end musikvideoer med flere klip i sekundet igennem nogle minutter.

*The Last of England* er – som titlen antyder – Derek Jarmans opgør med det britiske samfund. I en vred og hård montageform gør han op med Thatcher-firsernes sociale ulighed, nymoralske love og stigende menneskelig elendighed.

Der er ingen tale i filmen men en bastant lydside af musik og lyde. Der forekommer heller ingen rigtige scener i filmen, for alt klippes op og placeres fragmenteret i forskellige sammenhænge. Jarman er ikke interesseret i at fortælle skæbnehistorier, som nemt bliver patetiske. Derimod stiller han uden at skabe psykologisk indlevelse i filmens figurer skarpt på følelser som fortvivlelse, vrede og frustration.

*War Requiem* er humanistens barske antikrigsfilm, mens *The Garden* er en drømmefilm, som fra utopi kører over i mareridt.

Filmene kan synes oplagte at un-

derlægge en semiotisk læsning. Især collagefilmene består af en lang række punkter, både billed- og lyd-side er klippet op og bliver til tegn, der kan tydes. Men selv de historiske film er med de mange anakronismer, den ikke-kausale scenesammensætning og de løsrevne symboler, som forekommer i enhver scene – det være sig farve-, kompositions-, bevægelses-, ord- og objektsymboler – oplagte emner for en semiotisk tolkning. Men man skal passe på ikke at tolke diktatorisk og med vold og magt få alle spor til at pege i samme retning, for ofte peger symboler og montage flere forskellige steder hen på samme tid, ofte er flertydigheden hensigten. Derek Jarman er ikke de nemme løsnings og klare sandheders mand.

### Wittgenstein

Derek Jarmans collagefilm får vi sikkert aldrig mulighed for at se herhjemme, men hvis *Wittgenstein* bliver en rimelig succes, kan man håbe, at også andre af Jarmans historiske film kommer hertil.

*Wittgenstein* (1993) er et fint eksempel på, hvor ren Derek Jarmans stil er blevet. Filmen er meget sikker i sin æstetik og følger fint udviklingen fra *The Tempest* (1979), *Caravaggio* (1986) og *Edward II* (1991). Billederne er knivskarpe, opbygget som tableauer og holdt i klare, dybe farver, der giver spræl og ro på samme tid, fordi kameraet næsten konstant er statisk, samtidig med at kostumer og rekvisitter er hentet fra et overdrev i vulgaritet og bevidst smagsforvirring.

Både udendørs- og indendørs-scenerne udspilles i rumløse rum. Man ser aldrig en væg, aldrig et loft, baggrunden er altid bare sort, og kun personer og remedierne er oplyst, så de står frem af mørket. Udover en ro, skaber mørket også en opløsning af rummet. Vi får på intet tidspunkt defineret og afgrænset rummet, men ligesom med Jarmans tidstematisering, betyder opløsningen samtidig bevidstgørelse og dermed samling. Det rumløse tiltrækker sig opmærksomhed, og man kommer uvægerligt til at reflektere over rummet som begreb. Jarmans hensigt er altså opløsning og samling, at skille ad for at undersøge. Enkeltdele og helhed.

Kun til allersidst i *Wittgenstein* brydes det sorte baggrundsmørke, da den unge Wittgenstein trækker tæppet til side, og man et sekund tror, at himlen åbenbares i al sin vældige

skønhed, før man opdager, at det bare er en kulisse. Filmens omdrejningspunkt er den østrigske filosof Ludwig Wittgensteins (1889-1951) udvikling som filosof, og på et tematisk plan peger scenen med bagtæppet på Wittgenstein selv, som i filmen netop er død: Dødsøjeblikket er ikke den store åbenbaring, men afslører blot endnu en kunstig virkelighed bag den første.

Ludwig Wittgenstein troede på og talte for, at alle filosofiske gåder var fiktive. Han mente, at alle sandheder kunne læses direkte ud af sproget, men sidst i livet ændrede han denne opfattelse, som han havde levet hele sit liv på. At Jarman vælger at portrættere netop denne filosof på film, er oplagt at tolke som et udtryk for Jarmans egen sandhedsrelativisme. I

*Wittgenstein* demonstrerer Jarman så tydeligt som nogensinde den historiske relativisme, som han altid har plæderet for, og han gør det her med et overskud og en frækhed, som gør filmen til en raffineret og stimulerende fornøjelse.

### Jarmans anakronismer

Alle Jarmans historiske film er fyldt med anakronismer, som underbygger hans historierelativisme. I *Caravaggio*, der foregår i 1500- og 1600-tallet, regner en kardinal beløb ud på en lomme-regner; i *Edward II*, som foregår i starten af 1300-tallet, leger kongens nevø med robotlegetøj, og dronningens tøj er en parade af de sidste syvhundrede års skiftende mode; der er nutidige bøsse-demonstrationer og regering og militær i filmen er klædt nutidigt på. I *Wittgenstein* forekommer en telefon fra 1970'erne og nutidige joggingdragter side om side med prangende kjoler fra 1800-tallet og knæbukser fra halvtredserne.

Anakronismerne har den oplevelsesmæssige funktion, at de piller stivheden og højtideligheden af filmene og virker som indforstået selvironiske træk. Men på et tematisk plan er anakronismerne alvorlige nok. Ikke bare manifesterer de Derek Jarmans historierelativistiske holdning, de går endda specifikt ind og kommenterer forskellige tiders historiske tolkninger.

Mange scener i *Caravaggio* udspiles som levendegjorte Caravaggio-malerier, men også andre værker citeres, eksempelvis Jacques-Louis Davids berømte *Den døde Marat i badekarret* (fra 1793), som er langt senere end Caravaggio, og malericitatet optræder dermed som Jarmans kommentar til den kunsthistoriske opfattelse på Davids tid. På maleriet ligger den døde Marat i badekarret og med et selvmordsbrev i hånden. I *Caravaggio* lader Jarman en kunst-

rer at opfatte som sand, kan være det. Jarmans historierelativisme er altså en sandhedsrelativisme. Det er ikke en værdifornægtende relativisme, som siger: alt er lige gyldigt og derfor er alt i sidste instans uden værdi, men derimod en opfordring til publikum om at forholde sig kritisk til samtidens historieskrivning.

### Det homoseksuelle element

Umiddelbart synes de personer, som Derek Jarman har behandlet i sine historiske film, vidt forskellige: maleren Caravaggio, filosofen Wittgenstein, martyren og helgenen skt. Sebastian, forfatteren William S. Burroughs (i kortfilmene *Pirate tape* fra 1982 og *The dream machine* fra 1984) og den engelske middelalderkong Edward II, men de har det tilfælles, at de var homoseksuelle, og heri finder man en væsentlig årsag til, at Jarman har udvalgt dem. Han er selv homoseksuel og ser en nødvendighed i at manifestere det. Han gør konstant opmærksom på, hvilke store mænd igennem tiderne, der var homoseksuelle og ved at vise sin stolthed fremprovokerer han nødvendigvis en reaktion hos modtagerne.

*Edward II* (1991) er dog den eneste af de historiske film, som er direkte homopolitisk – i de andre forekommer homoseksualiteten blot som element og bliver ikke tematiseret som sådan.

I sin malerkunst, derimod, har Derek Jarman arbejdet med det homopolitiske, og på et af sine nyere billeder kalder han sig endda bøssekunstner. Teksten på billedet, som Jarman har skrevet med sin finger i den brændende gule maling, lyder:

Copies sent to the arts minister

Dear William Shakespeare  
I am 14 years old and I'm  
queer like you in learning  
art I want to be a queer artist  
like Leonardo or Michelangelo  
but I like Francis Bacon best  
I read Allen Ginsberg Rimbaud  
I love Tchaikovsky – if I make films  
I will make them like Eisenstein  
Murnau

Pasolini Visconti  
Love from Derek<sup>5</sup>



kritiker sidde i badekarret og skrive sin perfide anmeldelse af en Caravaggio-udstilling på en skrivemaskine.

Jarman påpeger med sine anakronismer, at mens et kunstværk i sig selv er konstant, er dets værdi ukonstant. Hvad der i dag betragtes som væsentligt kan om ti år ændre eller helt miste sin betydning. Alt vurderes efter den tid, som er nu, også fortiden, som derfor hele tiden revurderes. Men Jarman påpeger også, at skønt historiske holdninger skifter med tiden, så forekommer alle holdninger samtidig: Vi har i dag skriftligt vidnesbyrd om alle tiders syn på middelalderkongen Edward II og på Caravaggio, og den simple tilstedeværelse af disse forskellige vidnesbyrd umuliggør, at den nutidige holdning, den som vi i skolerne læ-

Alle de nævnte personer er faktisk Jarmans idoler og inspirationskilder. Han har spillet rollen som den italienske filminstruktør Pasolini i en kortfilm, der handlede om dennes mystiske død, og han har gennem hele sit værk beskæftiget sig med Shakespeare.

Maleriet indgår i Derek Jarmans seneste serie fra 1992, som kunne ses på en stor udstilling på filmmuseet i Berlin først på efteråret. Billederne på udstillingen var alle lavet efter samme metode: Lærrederne målte 251,5 x 179 cm, og på hvert lærred var klæbet 36 (6 x 6) ens forsider fra engelske tabloidaviser – forsider der alle hetzede mod enten bøsser eller aids, ofte en smagfuld kombination. Forsiderne fyldte til sammen lærredet ud.

På det ovenfor nævnte maleri var de 36 ens forsider fra the Sun, som i store typer forarges over, at skolebørn i deres skolebøger kan støde på billeder af homoseksuelle. Oven på disse havde Jarman malet i kraftige farver, den gule farve var dominerende, men en rød iblandet gav en oplevelse af ild, som om Jarman med malingen brændte forsiderne og dermed forkastede avisens hetz. I malingen var så kradset ordene, som en ny stolthed, der voksede ud af forkastelsen af den foragede moralisme.

Billedet virker meget stærkt, når man ser det. Dels fordi det er så stort og farverne så kraftige, brændende, dels fordi udtrykket på samme tid er tydeligt og flertydigt. Der er vreden i de brændende farver, som destruerer avisforsiderne, men der er også den naive og uskyldige insisteren i ordenes glæde og stolthed. Og i det faktum, at Jarman præsenterer sig selv som 14-årig, som den uskyldige.

Andre af billederne rummer langt større smerte, og mange af dem handler om aids og Jarmans eget sygdomsforløb for Jarman har aids i udbrud, og lægerne har givet ham til slutningen af 1993. Gennemgående for billederne er de stærke, klare følelsesmæssige udtryk og den konstante forbindelse af elementerne kærlighed, sex og død.

I et helt rødt maleri, ovenpå 36 eksemplarer af en forside om aids, har Jarman blot over hele lærredet kradset ordet 'blood' igen og igen. I et andet på en forside om en julemand, der blev fyret fra jobbet, da det blev opdaget, han var bøsse, har Jarman i den knaldblå maling skrevet med store kantede bogstaver:

TIME  
dear Santa please send  
ME<sup>6</sup>

### *Blue – Jarmans sidste film*

Jarmans seneste film *Blue* bliver på grund af hans kritiske tilstand sandsynligvis hans sidste, men filmen er måske hans smukkeste og samtidig vildeste eksperiment. *Blue* er noget så selvmodsigende som en film uden billeder, eller rettere en monokrom film. Lærredet er, under de 100 minutter som filmen varer, blåt. Blot blåt. Alt foregår på lydsiden, som er en selvbiografisk dagbog fra Jarmans hospitalsindlæggelser.

Med dette eksperiment har Jarman bevæget sig så langt ud i sin søgen efter billedsprog, som man kan komme på film, og han stiller igen formen nogle grundlæggende spørgsmål: Kan man overhovedet tale om æstetik? Kan man tale om et filmsprog i en monokrom film? Måske. I hvert fald forstår Jarman med den gribende, morsomme og smertelige lydside at få den blå farve til at skifte udtryk hos publikum. Den blå farve er både frihedens, melankoliens og kuldens farve, og man får det hele at mærke. Man bemærker, at den blå farve trods sin konstans, skifter udtryk.

Umiddelbart kunne *Blue* godt lyde som en Warhol-idé, men forskellen på de to er, at Jarman bruger den eksperimenterende form i et personligt og følelsesmæssigt stærkt

projekt, som dog aldrig kammer over og bliver patetisk. Jarman er – i modsætning til Warhol – aldrig eksperimenterende for eksperimenterens skyld, og derfor forældes hans film ikke så hurtigt, som eksperimenterende film kan gøre.

Så lad dette stå som en opfordring til danske filmdistributører: køb roligt Jarmans ældre film hjem til danske distribution. De er ikke forældede!

- 1) Interview med undertegnede, okt. 1993
- 2) Wim Wenders: Billedernes logik, p. 61
- 3) Kunstleksikon
- 4) Kunstleksikon
- 5) Letter to the minister. Olie på fotokopier på lærred, 1992
- 6) Time. Olie på fotokopier på lærred, 1992

### *Litteratur:*

Derek Jarman: Derek Jarman's Caravaggio (Thames & Hudson, 1986)

Derek Jarman: The last of England (Gustable 1987)

Derek Jarman: Queer Edward II (1991)

Derek Jarman: Modern nature (Vintage 1992)

»Magnus«, juni 1991

»Sight & Sound«, april 1993

»Sight & Sound«, okt. 1993

Stil på strimler – om moderne film (Amanda, 1992)

»The Face«, marts 1993

Kirsten Wächter: Derek Jarman (uudgivet speciale fra filmhistorie, Bochum universitet, Tyskland)

Wim Wenders: Billedernes logik (Rævens sorte bibliotek 1991)

