

# Mike Figgis

Jazzmusikken og avantgarde-teateret er udgangspunktet for englænderen Mike Figgis, som har prøvet at overføre nogle af deres kvaliteter til sine film. Selv om han også har stået for flere anonyme Hollywoodproduktioner, har han især i sine seneste film satset på low-budget-eksperimenter med en dogmeagtig afvisning af det glatpolerede, megen improvisation og handlingsforløb der sammenvæver flere samtidige historier

Mike Figgis' debut som spillefilminstruktør fandt sted på et relativt sent tidspunkt: Figgis (f. 1948) var 40 år gammel, da *Stormy Monday* havde premiere i 1988. Han havde tidligere lavet en tv-kortfilm for Channel 4, *The House* (1984), som blev rosende modtaget, men hans egentlige baggrund var rock- og jazzmusik og eksperimentalteater. Op gennem 1970'erne var han en del af eksperimentalteatertruppen *The People Show*. Han forlod den i 1980 og dannede sin egen trup. I deres forestillinger indgik musik og filmindslag sammen med sceneoptræden, og disse multimediale produktioner banede vejen for Figgis' filmkarriere.

*Stormy Monday*, en atmosfæreladet film der foregår i Figgis' hjemby Newcastle, lader glatte amerikanske skurke støde sammen med lokale gangstere. Filmen har et stort galleri af personer, hvis historier væves behændigt sammen til et indledningsvist uoverskueligt, men alligevel medrivende og elementært spændende forløb. Filmen blev en stor succes, og snart kom der en indbydelse fra Hollywood.

Mødet med den kommercielle filmindustri var imidlertid ikke ubetinget vellykket. Kriminaldramaet *Internal Affairs* (1990, *Interne affærer*) med Richard Gere som en korrupt og morderisk politimand er effektivt og antyder lidt af den moralske tvety-

dighed der udmærker *Stormy Monday*, men forbliver i sidste ende en konventionel film. Richard Gere spiller også rollen som den maniodepressive *Mr. Jones* (1993), men skildringen af hans sygdom og dramatiske op- og nedture ender i banal sentimentalitet. Producenterne tog filmen fra Figgis og omarbejdede den, så han kan ikke gøres til eneansvarlig for det mislykkede resultat. Også tv-novellefilmen *Mara* (1991, efter Henry Miller) blev molesteret af producenterne.

Frustrerende for Figgis var også den sløje markedsføring af den ganske interessante film noir-pastiche *Liebestraum* (1991), som helt blev svigtet af publikum. Hovedpersonerne fanges ind af et tragisk trekantsdrama, der udspillede sig 30 år tidligere, og som de er dømt til at gentage. En atmosfære af fortrængt, perverteret erotik klæber til historien og giver filmen en betydelig fascinationskraft.

Gennemført konventionel er til gengæld Figgis' blankpolerede, Ridley Scott-producerede filmatisering (1994) af Terence Rattigans skuespil *The Browning Version*. Det dannede i 1951 grundlag for en af Anthony Asquiths mest velanskrevne film med Michael Redgrave i hovedrollen som den aldrende og upopulære latinlærer, hvis kone bedrager ham. Hos Figgis spilles rollen med stor autoritet af Albert Finney,

men derudover har filmen ikke meget at byde på.

Sin hidtil største succes fik Figgis med low-budget-filmen *Leaving Las Vegas* (1995), som sikrede Nicolas Cage en Oscar for hans rolle som en falleret forfatter, der søger direkte mod bunden i en selvmorderisk kæmpedruktur. Uden at overdrive får Figgis behændigt romantiseret selvdestruktionen. Undervejs møder Cage en luder, spillet af Elisabeth Shue, der kommer til at nære varme følelser for ham, og filmen krydser frem og tilbage mellem deres historier.

**Håndholdt umiddelbarhed.** *Leaving Las Vegas* har haft afgørende betydning for Figgis' videre arbejde. På en enkelt undtagelse nær har han fulgt de samme principper i sine følgende film: et lavt budget, et sammenpresset indspilningsforløb, lette håndholdte kameraer, meget begrænset brug af lysætning og ofte ukonventionelle handlingsstrukturer. *Leaving Las Vegas* blev optaget på 4 1/2 uge, og Figgis benyttede super-16mm film i stedet for 35mm. Super-16-kameraer er meget mindre og lettere end almindelige 35mm filmapparater. Billederne bliver selvfølgelig ikke så skarpe og klare, men eftersom Figgis' målsætning er at komme væk fra Hollywood-filmens blankpolerede finish, var det nærmest en kvalitet i sig selv. Mange af filmens scener er ikke lyssat, men fotograferet ved den belysning, som måtte findes på stedet.

Der er klare mindelser om Dogme 95 i Figgis' fremgangsmåde, og i forbindelse med sine seneste projekter har Figgis flere gange henvist til dogmefilmene som udtryk for bestræbelser der svarer til hans egne. Der er det samme ønske om at komme væk fra det glatte og at finde en form, der bedst muligt udnytter skuespil-

lernes energi og talent. Improvisation og åbenhed over for tilfældigheder er en vigtig bestanddel.

Efter succesen med *Leaving Las Vegas* har Figgis kun lavet en enkelt Hollywood-film, utroskabshistorien *One Night Stand* (1997). Det oprindelige manuskript var forfattet af den berygtede Joe Eszterhas (*Basic Instinct*, *Showgirls*), men Figgis skrev det helt om. Filmen er dekoreret med en del uortodokse detaljer, bl.a. får flere af personerne lov til at fortælle direkte til kameraet. Figgis forsøgte at kopiere den arbejdsform, der havde virket så godt i *Leaving Las Vegas*, med letvægts-35mm-kameraer, men det virkede ikke efter hensigten.

Meget mere tilfreds var han med sin dokumentarfilm *Flamenco Women* (1997), der følger en flok flamencodansere under et ugelangt prøveforløb. Figgis' metode, der baserer sig på håndholdt udstyr og umiddelbarhed, er tydeligt beslægtet med dele af dokumentarfilmtraditionen. Normalt forsøger fluen-på-væggen-dokumentarister så vidt muligt at undgå at involvere sig i den virkelighed, som de fotograferer, men det havde ikke Figgis' interesse. Han var lige så fuldt involveret som de medvirkende dansere og musikere. Han har senere lavet optagelser til en interviewfilm om Hollywood, som tilsyneladende ikke er blevet udsendt endnu.

Nogle af dokumentarfilm-erfaringerne udnyttede Figgis til sit næste spillefilm-projekt, hans nok mest personlige projekt til dato. Han skrev selv manuskriptet til *The Loss of Sexual Innocence* (1999) næsten tyve år tidligere, og det indeholder en god portion selvbiografiske elementer: en af hovedfigurerne, filmmanden Nic (spillet af Julian Sands), er opkaldt efter Hemingways alter ego, Nick Adams, og har ligesom Figgis tilbragt sin barndom i

Afrika (han render også rundt med Figgis' yndlingsjakke på). Episoder fra Nics barndom og tidlige ungdom er flettet sammen med en historie om den voksne Nic, der igen berører forskellige andre historier, bl.a. en om to tvillinger, der er blevet skilt ved fødslen: deres blikke mødes et langt, intenst øjeblik i Roms lufthavn, men så forsvinder den ene ud af filmen, mens den anden træder ind i Nics historie. Endelig indgår historien om Adam og Eva i paradiset have, som kører parallelt med de øvrige beretninger. Ikke alle dele af de forskellige historier præsenteres i kronologisk rækkefølge, og filmen virker som et meget beslutsomt forsøg på at bryde med mainstream-filmens fortællestrukturer. Filmen rummer en række virkningsfulde momenter, men også utåleligt prætentiose passager, og helhedsindtrykket er ikke ubetinget vellykket.

Filmen er igen optaget på super-16mm, og mange scener er optaget med to håndholdte kameraer på én gang, ét betjent af filmfotografen og ét af Figgis selv. Allerede i *Leaving Las Vegas* var han begyndt at arbejde på denne måde, og hans næste film blev helt konsekvent optaget på denne facon. *Miss Julie* (1999) er en filmatisering af Strindbergs skuespil, optaget over en to-ugers-periode i en enkelt, lukket dekoration - det store køkken på herresædet. I enkelte scener træder personerne udenfor, men eksteriøret er tydeligt en kulisser, der er bygget i tilknytning til køkkenet. Filmen blev optaget i lange, fortløbende indstillinger (super-16mm-apparaterne rummer op til et kvarters film i en enkelt kassette). Figgis og fotografen, sammen med et enkelt par teknikere, bevægede sig rundt inde i den lukkede dekoration sammen med skuespillerne, mens alle andre måtte se til på monitorer udefra. I klipningen er de lange optagelser dog ble-

vet brudt; Figgis klipper ivrigt frem og tilbage mellem de to kameraer.

Under arbejdet med filmen fandt Figgis kimen til sine seneste eksperimenter; han vænnede sig undervejs til at se de lange optagelser igennem parallelt, så han havde billederne fra sit eget kamera på en skærm og dem fra fotografens på en anden ved siden af. Virkningen syntes han var tilstrækkelig fascinerende til at lade den samlejescene, der udgør filmens midtpunkt, gengive på den måde i den færdige film; her ser vi altså en split-screen optagelse med to synkronede indstillinger, taget fra forskellige vinkler.

**Tidseksperimenter.** I *Timecode* (2000) har han taget skridtet videre. Den er optaget på digital video med fire forskellige, synkroniserede apparater i én 93 minutter lang indstilling uden et eneste klip: under hele filmen er lærredet delt i fire felter, og i hvert felt kører så en af de fire optagelser. Idéen synes at være udviklet uafhængigt af dogmebrødrenes nytårsprojekt *D dag* (2001), og Figgis benyttede sig ikke af et kontrolrum eller tilsvarende, men betjente selv et af de fire kameraer. Selv om *Timecode* har et stort persongalleri (man fornemmer en vis inspiration fra *Short Cuts*), er der tale om et sammenhængende net af historier, hvor personer påvirker hinanden.

Over en to-ugers produktionsperiode blev filmen optaget i alt femten gange, og de medvirkende fik den forevist samme dag med mulighed for at diskutere og ændre ved helheden. Selv om Figgis havde fastlagt det overordnede handlingsforløb (manuskriptet blev skrevet på nodepapir med de fire kameraer som fire melodilinjler), var dialogen og mange af detaljerne overladt til skuespillerne. Den endeligt udsendte film er det femtende og sidste



*The Loss of Sexual Innocence*

take; dvd-versionen indeholder også det allerførste. Figgis' styring af tilskuerens opmærksomhed sker alene gennem lydsporet, hvor snart det ene, snart det andet billedfelt dominerer; på dvd-udgaven er der en interaktiv option, hvor man kan sidde og skifte frit frem og tilbage. Det giver bl.a. mulighed for at høre alle dele af den filmprojekt-præsentation (eller *pitch*), som en ung, superintellektuel kvindelig instruktør fremlægger for en flok producenter. Projektet er tydeligt nærmest identisk med *Timecode*, og selv om Figgis lægger en vis ironisk distance til præsentationen, er henvisningen til Erwin Piscator og hans teater, hvor film og sceneoptræden blandedes, utvivlsomt alvorligt ment.

Figgis har været meget tilfreds med resultatet, og *Timecode* er da også en

opfindsom og underholdende film. I øjeblikket arbejder han med *Hotel*, en ny film optaget i februar og marts 2001 og baseret på det samme fire-billede-princip som *Timecode*. Den understøttes af et avanceret website.

I juni 2001 fik den engelske kunstner Jeremy Deller arrangeret en rekonstruktion af et voldsomt sammenstød mellem politi og minearbejdere under den store strejke i 1984 i Orgreave ved Sheffield. Denne kæmpe-happening, en totalteaterperformance med små 1000 medvirkende, blev filmet af Figgis, og optagelserne skal danne basis for en tv-film, *The Battle of Orgreave*, der forventes udsendt i 2002.

Casper Tybjerg

## Litteratur

Manuskripterne til *Liebestraum*, *Leaving Las Vegas*, *One Night Stand* og *The Loss of Sexual Innocence* er udgivet i bogform.

Interviews: *Sight and Sound* (Spring 1990), *Time Out* (26.10.1994), *Sight and Sound* (marts 1995), *Time Out* (17.1.1996), *Sight and Sound* (maj 1999), *EPD Film* (juli 1999), Besty Sussler (red.), *Speak Theater and Film* (Amsterdam 1999).

Internet: [www.filmfour.com/hotel](http://www.filmfour.com/hotel)

## Filmografi

- 1984 The House (tv, kort)
- 1988 Stormy Monday
- 1990 Internal Affairs/Interne affærer
- 1991 Mara (del af *Women & Men 2: In Love There Are No Rules*) (tv, kort)
- 1991 Liebestraum
- 1993 Mr. Jones
- 1994 The Browning Version/Livets skole
- 1995 Leaving Las Vegas
- 1997 Flamenco Women (dok)
- 1997 One Night Stand
- 1999 The Loss of Sexual Innocence
- 1999 Miss Julie
- 2000 Timecode