



*Kippur* (2000)

## Israelsk films enfant terrible

Et portræt af instruktøren Amos Gitai

*Af Carl Nørrested*

Amos Gitai er Israels mest markante film-skaber, anerkendt såvel i hjemlandet som internationalt. Han har dog altid været på kollisionskurs med de israelske myndigheder, da han forholder sig åbenlyst kritisk til statens officielle politik. Det billede, han har givet af livet i Israel i sine til dato omkring 40 spille- og dokumentarfilm, er multikulturelt, kaotisk og undertiden grusomt, men det kan også være morsomt, og i alt fald er det altid dybt fascinerende.

Hjemme i Israel er Gitai ofte blevet betragtet som en flanør, der – når han fandt det belejligt – dukkede op fra den intellektuelle amerikansk/europæiske diaspora blot for at give en overfladisk og ligefrem sårende tilstandsrapport. Ikke desto mindre er det for en stor del Gitai, der har sat en slags dagsorden for både dokumentar- og spillefilm om konflikten i Mellemøsten.

Mellemøstkonflikten har siden staten Israels oprettelse hørt til verdenspressens

foretrukne dramatiske stof, og Gitai har på den baggrund beskrevet mediedækningen af den som en slags 'tv-føljeton':

Den ene dag ser det ud til, at tingene løser sig. Folk taler sammen. Men dagen efter er situationen apokalyptisk. Det er meget svært at få en vedvarende fornemmelse af, hvad der sker. Som filmskaber komplicerer det ens arbejde, for dér fordres et perspektiv.<sup>1</sup>

Et andet sted har han ligefrem kaldt Mellemøstkonflikten arrogant, fordi den så effektivt har erobret massemediernes fokus, hvilket på én gang kan have en styrende effekt på konflikten udfald og effektivt aflede opmærksomheden fra verdens øvrige, nok så vigtige brændpunkter.<sup>2</sup>

Men ligegyldigt hvordan man end vender og drejer det, er Gitai selv en central brik i problematikken.

**Fra arkitekt til landsforræder.** Amos Gitai blev født i Haifa 1950. Efter faderens eksempel begyndte han i 1971 at studere arkitektur og opnåede sågar i 1986 en ph.d.-grad fra University of California, Berkeley. I de mellemliggende år var det dog blevet klart for ham, at det ikke var arkitekt, han skulle være, men filmskaber.

Af afgørende betydning for denne beslutning var hans deltagelse som 23-årig reservist i Yom Kippur-krigen i 1973. Her blev han sammen med fem andre livsfarligt såret i en Røde Kors-helikopter, der blev ramt af et syrisk missil og endte med en heldig nødlanding. Krigserfaringen, herunder nedskydningen, gjorde et dybt indtryk på Gitai, der siden har skildret de traumatiske oplevelser i den i vidt omfang selvbiografiske spillefilm *Kippur* (2000).

Allerede i 1972 var han så småt begyndt at eksperimentere med smalfilm om arkitektur og økologiske emner, og under Yom Kippur-krigen lavede han små 8mm-reportager. Men fra 1977 begyndte Gitai at



Den palæstinensiske Dr. Dajani besøger sit tidligere hjem i Jerusalem i *House* (Bait, 1979)

lave dokumentarfilm for israelsk tv. Allerede hans første egentlige tv-film, *Political Myths* (1977), fik imidlertid visningsforbud (på grund af sin skildring af højreekstremister), og også hans gennembrudsfilm, *House* (Bait, 1979), blev tilbageholdt.

*House* indledes i et stenbrud i Hebron, hvor nogle arabiske arbejdere opfører et veritabelt stykke atonal musik ved at hamre kiler ind i stenblokkene. En tekst oplyser, at sprængstoffer er forbudt af sikkerhedsmæssige årsager – Gitais informative tekster har ofte ironiske undertoner. En stor del af blokkene fra bruddet sendes til det hus i Jerusalem, som er filmens 'hovedperson'. Billig arbejdskraft fra Vestbredden (som efter 6-dages-krigen belejligt fungerer som en slags *free enterprise-zone*) er hyret til at indrette huset til luksusdomicil for en israelsk professor, som har købt ruinen. I mange år har Huset været beboet af algeriske jøder, efter at det ved staten Israels oprettelse i 1948 blev beslaglagt fra den palæstinensiske Dr. Dajani. I filmens nutid skuer Dr. Dajani bedrøvet ud over sit evigt tabte hjem. Huset er således et billede på områdets konflikter, og fremstillingen

falder ingenlunde ud til israelsk fordel.

I 1998 (nøjagtigt 50 år efter Husets beslaglæggelse) lavede Gitai filmen *A House in Jerusalem (Bait be Yerushalayim)* for sin faste franske producent siden 1989, Laurent Truchot. *A House in Jerusalem* er en mere essayistisk opsummering i spillefilmlængde af Husets historie ført op til samtiden – en tilgang, som Gitai ofte har benyttet.

Huset er i sen-70'erne blevet piftet yderligere op af nogle svenske ejere, og Gitai ransager dets omegn for karakteristiske skæbner. Det ligger i en gade med det særegne navn Dor dor Vedorshav, der betyder noget i retning af 'hver generation har sin fortolkning' (underforstået: af Bibelen). Ikke nok med at den palæstinenske Dr. Dajanis søn og barnebarn, der har canadisk statsborgerskab, opspores og udspørges i området, en etnolog trækker også de historiske linjer helt tilbage til den ottomanske periode. Kameraet tracker manisk langs murenes sten og gadeskiltet og hviler indiskret på filmens vidnefortællere. Det virker så intenst opsøgende, at tilskueren mister det ligefremme visuelle overblik.

Denne stil blev etableret allerede i Amos Gitais første samarbejde med den israelske fotograf Nurith Aviv, der er uddannet i Frankrig og blev den første officielt anerkendte kvindelige filmfotograf i Frankrig. Gitai og Aviv arbejdede første gang sammen på *Field Diary (Yoman sade, 1982)*, hvor et lille hold på fire personer anført af Gitai følger den israelske okkupation af Gaza-striben.

Filmholdet har sat sig for at opsøge Nablus' palæstinensiske borgmester, Bassam Shak'a, som under besættelsen simpelthen kom i husarrest, og Nurith Avivs bilmonterede kamera skildrer indledningsvis 1:1, dvs. i realtid og uden klip, en lille gruppe israelske soldaters raseri over det anmas-

sende filmhold og vedvarende forsøg på at hindre Gitai i at interviewe borgmesteren. Det nærmeste, filmholdet kommer denne ledende opponent mod Israel, er en teleoptagelse af Shak'a, som fra sin kørestol (en jødisk undergrundsbevægelse havde i 1980 anbragt en bombe i hans bil og knust begge hans ben) venligt tager imod en delegation fra en israelsk fredsbevægelse.

Som en slags roadmovie følger filmholdet derpå indrykningen på Vestbredden og i Sydlibanon, og vi er vidne til en masse stupide militære overgreb mod den arabiske civilbefolkning. Med kulsort humor og en grotesk sans for Israels absurditet skildrer filmen, hvordan soldaterne nærmest er stolte over den forenkling af tilværelsen, som den vedvarende militære situation har medført. Og som underscoring høres premierminister Menachem Begins nationalistiske tirader over radioen.

Herefter blev Gitai stemplet som landsforræder, og han og filmen flyttede fluks til Frankrig. *Field Diary* blev dermed på én gang det franske produktionsselskab Les Films d'ici's første produktion og Gitais første europæiske film.

**Europæiske kunstfilm.** Israels boykot af Gitai udløste straks produktionsstøtte fra Europas mere progressive tv-producenter såsom britiske Channel 4 og tysk-franske Arte, og han fik mulighed for at rejse rundt og lave indignerede film om sociale skævheder i verden. En flyvende start, men kun til glæde for et dedikeret europæisk tv- og filmfestivalpublikum.

Les Films d'ici, der var stiftet af Yves Jeanneau og Richard Copans som 'Selskabet for auteur-dokumentarfilm', stod bl.a. bag Gitais *Pineapple (Ananas, 1984)*, som med sin afdækning af komplicerede kapitalstrategier i Dole Food Company bringer mindelser om *House*.

Fra sit eksil i den europæiske diaspora kastede Gitai sig imidlertid også over spillefilmen, hvor han skiftede æstetisk kurs og nærmest lagde sig efter Wim Wenders' manierede eksempel. Som Wenders besluttede Gitai at inddrage den aldrende franske fotograf Henri Alekan (1909-2001), der i sin tid havde opnået verdensry med befordringen af Jean Cocteaus surrealisme i bl.a. *La belle et la bête* (*Skønheden og udyret*) og af René Cléments stiliserede realisme i *La bataille du rail* (*Kampen om jernbanerne*), begge fra 1946. Alekan var nærmest glemte, da Wenders i 1982 støvede ham af og polerede ham til ny verdensglans med det sort/hvide science fiction-eksperiment *Der Stand der Dinge* (*Tingenes tilstand*) og siden lod ham stå for sit absolutte hovedværk, *Der Himmel über Berlin* (*Himlen over Berlin*, 1987). Fire år senere udgav Alekan, nu dyrket som en gudsbenådet cheffotograf, sine betragtninger over filmfotografering i bogen *Des lumières et des ombres*.

Gitai fik sin æstetiske filmskoleuddannelse af Alekan, som han første gang entrede med i forbindelse med filmen *Esther* (1986). Her holdes den flaksende Aviv i skruestik af Alekan, og resultatet er perfekt komponerede og belyste tableauer, tydeligt inspireret af persiske miniaturer (og måske også af Derek Jarman), suppleret med små kalkulerede travellings.

*Esther* handler om den persiske kong Ahasverus (Xerxes), der har forkastet sin dronning og nu søger den smukkeste kvinde i kongeriget, med hvem han vil dele sin magt. Valget falder på den landflygtige Esther, der er af jødisk oprindelse (som hun dog holder hemmelig). Esther opholder sig i Susa på flugt fra babylonerkongen Nebukadnezar sammen med sin onkel Mordecai, som Ahasverus står i taknemmelighedsgæld til. Imidlertid beklager kongens premierminister Haman sig til Ahasverus,

da Mordecai nægter at ære Haman. Haman får straks lov til at udrydde samtlige jøder. Som modtræk får Mordecai Esther til at omstøde ordren til den stik modsatte, nemlig at jøderne får lov til at knuse deres fjender – og udryddelserne indledes med Hamans dødsdom. Der er åbenbart intet forsonende ved den jødiske arv i kvindespæktiv – fred opnås kun ved hævn.

Handlingen udspiller sig i tidløse, forfaldne bygninger dels i Wadi Salib i Haifa omegn (et araberkvarter, der blev ødelagt 1959, mens det husede marokkanske jøder i opstand mod Arbejderpartiet), dels i en af verdens ældste havnebyer, Akko, hvor korsfarerne gik i land i Palæstina i den ottomanske periode. Storylinen befordres ikke ligefrem af filmens anakronistiske *tableaux vivants*, hvor man undertiden hører jetfly og politisirener og ser biler og brændende bildæk – alt imens filmens komparseri passerer forbi i kostumer, der skal illudere cirka 460 år før Kristi fødsel.

Esthers historie gennemspilles (mere eller mindre) i denne tableauform, hvor en fortæller (Shmuel Wolf) ved helt umærkelige fokusskift dukker op de særeste steder i billedets forgrund. Som epilog følger vi hovedrolleskuespillerne vandre enkeltvis rundt. I baggrunden blander nutid sig med fortid, mens de kort fortæller deres respektive livshistorier, som alle bunder i eksilets fremmedgjorthed.

Filmen, der for størstedelen var finansieret af Channel 4 (executive producers: Ruben Kornfeld og Edgar Tenenbaum), var produceret af Gitais eget selskab, som han fra og med *Esther* kaldte Agav Films. Det blev også Agav Films, med Laurent Truchot som produktionsleder, der producerede Gitais næste spillefilm, *Berlin – Jerusalem* (1989).

*Berlin – Jerusalem* er umiddelbart lettere tilgængelig end *Esther* og bryder også



Esther (1986)

med dennes tableaustil, måske fordi Alekan og Aviv her fungerer som sideordnede fotografer. Filmen sammenholder den tyske digter Else Lasker-Schülers udvandrings fra det fascistiske Tyskland med den socialistiske russiske pioner Tania Villuchevic Schokhats frustrerede arbejde for kibbutz-idéen – to kvindeskæbner, der skal repræsentere henholdsvis poesien og politikens utopier. Gitai lader deres desillusionerede veje mødes på en måde, så man aner, at det er kvindelige visioner, og ikke mandlig chauvinisme, der bør forme fremtidens Israel. Simon og Markus Stockhausens musik fungerer som et fint integrerende element, og Simon skulle herefter blive en del af Gitais faste team.

**Trendy tågesnak.** Havde Gitai med sine spillefilm oparbejdet et lille trofast publikum, fik han det effektivt stødt fra sig igen med den såkaldte Golem-trilogis mærke-

lige kombination af eksperimentalfilm, essayistik og spillefilm. Trilogien, der består af filmene *Naissance d'un Golem: Carnet de notes* (1990), *Golem, l'esprit de l'exil* (1991) og *Golem, le jardin pétrifié* (1993), blev lavet for tv-producenter, som nu lå på maven for ham. Selv kravlede han yderligere ind i sin europæiske Wenders-rolle, som han efterhånden udfyldte ganske godt.

*Naissance d'un Golem* fungerer som en slags fælles notesbog for Gitai og manuskriptforfatteren Tonino Guerra, der bl.a. skrev manuskript til Antonionis *L'Avventura* (1960, *De elskendes eventyr*), fra en rejse gennem Sovjetunionen (lige før dennes opløsning), Frankrig og Israel, hvor Annie Lennox fra Eurythmics som en kvindelig Golem ses opstå fra leret.

I *Golem, l'esprit de l'exil* går Gitai helt amok i bibeludlægnings (især Ruths bog). Desuden fremstår filmen som en ufrivillig parodi på trendy rollebesætning à la euro-

pæisk kunstfilm. Blandt de medvirkende er således Hanna Schygulla (som 'l'esprit de l'exil'), Bernardo Bertolucci, Bernard Levy, Philippe Garrel, Marceline Loridan, Bernhard Eisenschitz og Samuel Fuller. I underbukser og høj cigarføring har sidstnævnte som Elimelech (fra Ruths bog) åbenlys fornøjelse af at iagttage den luftigt påklædte Naomi, der spilles af Gitais ungdomsveninde Oprah Shemesh. Instruktøren må have villet den aldrende Fuller det godt – som venlige Wenders, da han forsøgte at revitalisere Antonioni med diverse nymfer i *Al di là delle nuvole* (1995, *Bag skyerne*).<sup>3</sup>

I trilogiens sidste del, *Golem, le jardin pétrifié*, føres en Golem-statues materialiserede kæmpehånd (som en rusten hilsen til Theo Angelopoulos) fra Sibirien til galleriejerer Daniel (Jerome Koenig) i Paris. På en desperat rejse gennem det opløste Sovjet helt ned til grænsen til Kina leder Daniel efter resten af statuen, men da han når den gamle autonome jødiske region Birobidjan, forvandles hånden til ler og opløses. Imens krukker bl.a. Fuller og Schygulla rundt i galleriet. *Golem, le jardin pétrifié* blev Alekans sidste film – han var her suppleret af den franske fotograf Luc Drion og den russiske Eduard Timlin og havde selv kun en begrænset funktion.

Gitai var dog åbenbart ikke helt kørt træet i den europæiske filmkunsts tåger. Han holdt sit dokumentaristiske sindelag ved lige bl.a. i en trilogi om nyfascismen i Europa – *In the Valley of the Wupper* (1993), *Queen Mary 87* (1994, om den franske popgruppe, som blev opdaget af Annie Lennox og Dave Stewart og bragt fra den parisiske forstad Gennevilliers til London) og *In the Name of the Duce* (1994, om Alessandra Mussolinis opstilling til borgmestervalget i Napoli). Højrekræfterne vandt tydeligt frem i Europa.

**Fra Haifa til Grand Canyon.** Da Oslo-freds aftalen mellem Israel og PLO var blevet undertegnet i Washington af Rabin, Clinton og Arafat i september 1993, valgte Gitai atter at slå sig ned i Israel, hvor det efterhånden er lykkedes ham ligefrem at opnå status af agtet borger.

Da premierminister Yitzhak Rabin, denne Israels fermeste forhandler i Mellemøsten, blev myrdet i 1995, satte Gitai tre uger efter mordet ud på en række natlige rundrejser på kryds og tværs gennem landet for at lodde stemningen. Resultatet blev *The Arena of Murder (Zirat Ha Rezach, 1996)*, der låner fra alle dokumentarfilmens genrer, tematisk brudt op af Aviv Geffens (Israels svar på David Bowie) patetiske hyldest fra en mindekoncert. Filmen indeholder ikke mindre end tre interviews med enken Léa Rabin, der forsikrer, at hendes dybe sorg ikke har udviklet sig til vrede.

*The Arena of Murder* udvikler sig selv til en intens selvkonfrontation, hvor Gitais mor, Efratia Margalit-Gitai, fortæller om de oprindelige socialistiske drømme, og Gitai selv opsøger den *wadi* (dvs. et næsten udtørret flodleje) ved Haifa, hvor han i sin barndom oplevede palæstinensere og israelere leve i fred og samdrægtighed. Og endelig besøger han i filmen også det traumatiske sted, hvor han i helikopterstyrtets konfrontation med døden opdagede værdier, han ikke troede sig i besiddelse af.

Wadi Rushmia ved Haifa kom også til at danne basis for den vigtigste serie i Gitais dokumentarisme. Rushmia er strengt taget ikke en ægte wadi, men et stenbrud, som englænderne efterlod efter at have udbygget Haifas havn. Araberne flygtede til Rushmia i 1948 og blev senere fulgt af alverdens udstødte.

Gitai dokumenterede stedet første gang for israelsk tv i 1978 – i kortfilmen *Wadi*

*Rushmia* – da byrådet skulle tage stilling til, om området aktivt skulle inddrages i byudviklingen eller, som det rent faktisk skete, leve lidt videre på egne vilkår. *Wadi* (1981) fokuserer på en jødisk, en arabisk og en blandet familie og viser deres bevidsste afhængighed af hinanden – og dét på et tidspunkt, hvor byrådet var godt i gang med at konfiskere arabisk ejendom. Ti år efter kom en sammenfattende rapport på godt og ondt, *Wadi, Ten Years After*, hvor bypresset har ført til yderligere proletarisering og forurening, og de største originaler er på vej bort. Helt galt står det til i seriens foreløbig sidste kapitel, *Wadi Grand Canyon 2001*; nu er højhusbyggeriet vundet frem på dalens sider omkring et kolonormt center. En fremmedgjort beboer fra dalens bund trisser benovet rundt på byggepladsen og kigger på centrets vægudsmykning, der forestiller det ægte Grand Canyon.

Wadi-filmene er et ret fantastisk bud på moderne etnologi, og de bliver ikke mindre stærke af, at man mere end fornemmer Gitais intime kendskab til området.

**Vintage Gitai.** I *The Arena of Murder* bliver Gitai spurgt, om han nu ikke vil holde op med at lave film. Han svarer, at han vil fortsætte, men i en mere minimalistisk og mindre formel stil.

Han lagde derefter hovedvægten på spillefilm og valgte den produktive schweiziske veteran Renato Berta (f. 1945) som permanent cheffotograf. Hvem kunne vel være mere kvalificeret minimalist end parret Jean-Marie Straub og Danièle Huillet næsten faste fotograf? Gitai lagde ud med en trilogi om samtidens byliv i tre store israelske byer. Den første, *Devarim* (1995), er som den eneste af de tre baseret på et litterært forlæg, en roman af Ya'akov Shabtai. Den udspiller sig i Tel Aviv og skildrer generationsmodsatninger repræsenteret ved et par mænd i midtvejskrise og en mere resigneret ældre drømmer.

Manuskriptet til de to øvrige film i trilogien – *Yom yom* (1998) og *Kadosh* (1999) – er skrevet af Gitai i samarbejde med andre. *Yom yom* udspiller sig i hjembyen Haifa og har den glimrende skuespiller Moshe Ivgi i rollen som den halvt jødiske halvt arabiske Moshe, der er havnet i parforholdets sløve midtvejsapati, hvorfra han kun kan kvikkes lidt op af en ung kostbar elskerinde, som han – uden at vide det – deler med alle sine lige så tumpede venner.

Manuskriptet til *Kadosh*, der handler om et retroende par i Jerusalems zionistiske Mea Sharim-kvarter, er skrevet i samarbejde med den franske forfatter Eliette Abécassis, der er datter af en professor i judaisme. I 2000 lod hun manuskriptet omarbejde til romanen *La Répudiée*. Filmen blev Gitais endelige gennembrud på verdensplan, og i Israel blev den både prist og angrebet. Filmens kvindelige hovedperson (spillet af Yaël Abecassis, der i virkeligheden var israelsk fotomodel og ikke i familie med Eliette), gennemlæder i filmen

En af Wadi Rushmias oprindelige beboere besøger områdets nye Grand Canyon-shoppingcenter i *Wadi Grand Canyon 2001*



et sandt middelalderligt martyrium for sin barnløshed.

*Kadosh* blev indstillet til hovedkonkurrencen i Cannes. Den fik ganske vist ingen pris, men var den første israelske film nogensinde, der var blevet udtaget til Cannes. Sidst israelsk film havde opnået international opmærksomhed, var, da instruktøren Uri Barbash fik Venedig-filmfestivalens kritikerpris og blev Oscar-nomineret for fængselsfilmen *Beyond the Walls (Me'Aho-rei Hasoragim)* i 1984.

Amos Gitai og palæstinenserne Elia Suleiman (f. 1960) er de af Mellemøstens instruktører, der har opnået størst gennemslagskraft ved internationale filmfestivaler, og de to instruktører respekterer hinanden som gode kolleger. Sammen har de i øvrigt lavet den underfundige diskussionsfilm *War and Peace in Vesoul* (1997), der blev optaget som en lille komedie på deres fælles rejse til filmfestivalen for asiatiske film i den franske by Vesoul. Af de to var det ejendommeligt nok kun Gitai, der blev udvalgt til den halvhjertede fransk-internationale manifestationsfilm *11'09"01 – September 11* (2002).

Ved årtusindskiftet og som 50-årig fik Gitai endelig udsendt *Kippur* (2000), der bygger på hans egne oplevelser under Yom Kippur-krigen. Ingen havde forestillet sig, at en film om krigen absurditet nogensinde skulle udgå fra en militærstat som Israel. Men da Gitai lavede filmen, regnede han med, at der stadig var rige forhandlingsmuligheder for fred i Mellemøsten, og han mente derfor, at det var på tide at få sat skik på fortiden.

Filmen skildrer både soldaternes angst for tilintetgørelsen og deres alltrodsende overlevelsesvilje. Netop de elementer af ærlighed havde Gitai sat pris på i Samuel Fullers film baseret på egne oplevelser under Anden Verdenskrig, især *The Big*

*Red One* (1980, *Den barske elite*) – blot kunne han ikke forlige sig med dens æresbegreber. I *Kippur* følger vi Gitais alter ego, Weinraub (faderens familienavn), som vi indledningsvis møder i en anstrengt *make-love-not-war*-sekvens, hvor Weinraub og hans kæreste fingermaler hinanden med lidt for symbolske farver. Straks derefter føres vi til det uoverskuelige krigskaos, hvor helikoptere pisker forvirret rundt om mænd, der skyder rædselsslagne om sig, mens kommandoer gjalder i luften. Meget ofte udspilles de dramatiske situationer i fjerne, mudrede totalbilleder, som intensiverer indtrykket af soldaternes uoverkommelige og absurde opgave med at hente de sårede i sikkerhed. Efter at have oplevet krigen mange genvordigheder direkte på sin krop vender Weinraub demonstrativt tilbage til sin intense erotik.

**Stakkels Miller.** Efter *Kippur* har det været vanskeligt for Gitai at finde den hellige gejst, men hans arbejdstempo er ikke mindsket. Han lagde ud med at kaste sig over stakkels gamle Arthur Miller (f. 1915), som han i *Eden* (2001) gav en umulig debut som skuespiller. *Eden* bygger på Millers novellesamling *Homely Girl, A Life: And Other Stories* fra 1995, og det luftige manuskript blev skrevet af Gitai i samarbejde med et par medforfattere. Filmen er et prætentøst flop, der fortæller om nogle europæiske jøders fremmedgørelse i Palæstina før staten Israels oprettelse. Stoffet forekom ret ivedkommende i 2001, og samarbejdet med Miller ophørte, så han kunne dø i fred sidste år.

*Kedma* fra 2002 er også retrospektiv historieskrivning. *Kedma* er et skib lastet med monotont patetisk diskuterende overlevende fra kz-lejre. De møder kun spredt modstand ved deres landgang i Det Hellige Land i 1948.





Alila (2003)

Gitais tre efterfølgende samtidsfilm er af ekstremt svingende kvalitet. Den eneste vellykkede, den kalejdoskopiske *Alila* (2003), bygger på romanen *Returning Lost Loves* (2001) af en af Israels kendteste nulevende forfattere, Yehoshua Kenaz (f. 1937). I attitude har filmen, der udspiller sig i Tel Aviv, mindelser om *Yom yom*, men med mere vægt på kvindesiden. Den er langt mere homogen, ofte vellykket humoristisk og yderst velspillet (Yaël Abecassis ses eksempelvis for fuld udblæsning som en sexhungrende ung kvinde, stik imod sin rolle i *Kadosh*).

I *Promised Land* (2004) tager Gitai kvindelige østeuropæiske prostitueredes situation op. Han demonstrerer patetisk, hvordan denne forværres betragteligt, da de pludselig befinder sig som eksportvarer til Israel. Filmen er hektisk, rodet dokumentarpræget og virker inspireret af Hanekes *Le temps du loup* (2003, *Ulvetider*).

*Free Zone* (2005) – en israelsk film indspillet i Jordan – blev vist ved Copenhagen Filmfestival 2005. Skønt godt besat med Natalie Portman i hovedrollen forbliver den en gold, indforstået allegori med alt for lukkede kulturelle referencer. Er Gitai

nu også i spillefilmene ved at arbejde sig så langt ind i specifikke israelske referencer, at han vil skubbe det ellers trofaste europæiske festivalpublikum fra sig?

Skønt den ekstremt produktive Gitai har demonstreret, at han til fulde behersker spillefilmens konventioner og forstår at værdsætte den gode professionelle skuespiller – fornemst i *Yom yom*, *Kippur* og *Alila* – er der ingen tvivl om, at hans force ligger i den kreative udvikling af den klassiske dokumentarfilm. Hans excesser udi manieret europæisk eksperimentalfilm forekommer stadig at være et ufordøjet kapitel, men med sine dokumentarfilm om hverdagen i Mellemøstkonfliktens brændpunkt – ikke mindst dokumentar-serierne om Huset i Jerusalem og wadi'en i Haifa – har Gitai ikke alene indskrevet sig i den internationale filmhistorie, han har også givet fascinerende anderledes og dybt humanistiske perspektiver på den konflikt, som han selv har betegnet som en tv-føljeton. I øjeblikket arbejder han på et nyt afsnit af Husets tilsyneladende udtømmelige historie.

#### Noter

1. Cit. Ray Privett: "Directing Chaos, Amos Gitai's 'Kippur'". IndieWIRE d. 10. april 2000 - [http://www.indiewire.com/people/int-Gitai\\_Amos\\_001109.html](http://www.indiewire.com/people/int-Gitai_Amos_001109.html)
2. I interviewfilmen *Amos Gitai: Images of Exile* (2001), der forefindes som ekstrap materiale på den amerikanske dvd-udgivelse af *Esther*.
3. Under arbejdet med *Golem, l'esprit de l'exil* optog en medarbejder, Claire Childéric, i øvrigt den ganske morsomme *Alekan-Cochet automne 90* (1991) – et dobbeltportræt af Alekan og hans hengivne jævnaldrende chef-elektriker, Louis Cochet. Alekan, der denne gang stod alene som cheffotograf, råber ustandseligt "Cochet!!!!", og fra kulissen svarer Cochet beredvilligt "Oui, Alekan".