

'Mennesker bliver smukke, når man fanger dem i et forsøg på at finde ud af noget'

Anne Wivels ansigters mangeartede udtryk formidler et indre liv, og de taler til andre.

af Anne Jerslev

En levende vekselvirkning

Det jeg vil filme er, at personen *netop nu*, netop på denne måde, netop i dette rum, får denne tanke. Og udtrykker den. Eller måske røber, at han undertrykker den. Mennesker bliver smukke, når man fanger dem i et forsøg på at finde ud af noget', siger dokumentarfilmskaberne Anne Wivel i et interview med Morten Piil og Hanne Mortensen i Information d. 16. juni 1989. At hun både er klar over, hvad hun gør og har formået at give sine intentioner æstetisk udtryk, kan man overbevise sig om ved at betragte de mange *nærbilleder af ansigter* i Anne Wivels film, ansigter i færd med at tilegne sig viden, ansigter i færd med at finde ud af om de er enige i det,



der bliver sagt til dem, ansigter der lytter, tager imod, fordøjer – og også giver tilbage. Ansigter i bevægelse, indfanget af kameraet 'i det øjeblik, hvor der opstår fligen af en følelse, skyggen af en idé, spiren til en tanke'. Kameraet 'filmer den indre skønhed i ansigter, der livgives i et spontant dramatisk vekselspil med hinanden'.¹

I slutningen af Anne Wivels sidste film *Søren Kierkegaard* bliver det sagt, at 'det kan være sundt at holde

et sår åbent – oftest er det værst, når det gror til' – dette synes på en måde at være det dictum, der omsat til æstetik iscenesætter ansigterne i hendes film som evigt bevægelige landskaber. Det er naturligvis en intellektuel fornøjelse at følge de veltalende eksperter tekstudlægnings og argumenternes udviklen sig i dialog om interessante og vedkommende emner i film som *Ansigt til ansigt* og *Søren Kierkegaard*, men som æstetisk projekt omkring ansigter er det

egentligt spændende i hendes film, *hvordan* der bliver talt, mere end *hvad* der bliver talt om, og dermed, hvordan talen visuelt iscenesættes. Det gør den i en *nærbilledæstetik*, som er særegen for instruktørens værk.

Forestillingen om – eller utopien om – menneskets lyst til, evne til og mod til at bevæge sig, i både kropslig og mental forstand, er den idé om det menneskelige, der gennemsyrrer og binder Anne Wivels ret så forskellige film sammen til et *oeuvre*. De handler om bevægeligheden som et eksistentielt projekt i den forstand, at filmene viser bevægelighed som bevægelse i kroppe, ansigter og tale, som en *kamp for at komme et andet sted hen*, kampen mod kroppens grænser, kampen med de store spørgsmål om præstegerningen, livet og døden, kampen for at blive bedre og for at forstå. Derfor foregår filmene ofte i læresituationer, og de beskriver, som også Morten Piil og Hanne Mortensen har gjort opmærksom på, lærer-elevforhold.

Men jeg synes, Piil og Mortensen tager fejl, når de siger, at det er den stærke, der konfronteres med den svage i Anne Wivels rums 'nærbilled-konfrontation'. Snarere er det den grundvigske idé om 'Vexel-Virkningen', der formgiver disse nære, fascinerende billeder af kommunikation mellem lærer og elev, en æstetisk dokumentariscenesættelse der minder om, hvad Grundtvig formulerer (om folket) et sted i sine højskoletanker, nemlig at det er 'et stort borgerligt Selskab af levende Mennesker, der trænge til en fri og levende Vexelvirkning under Veiledning af de bedst Erfarne'.² Læresituationerne bliver i filmene formidlet som eksistentielle situationer. Det er de vældige indre og ydre kampe, som afspejler sig i kroppen og ansigternes skiftende udtryk, der gør menneskene i Anne Wivels værk både smukke og spændingsfyldte. Selv om mange af hendes film beskæftiger sig med mennesker, der på forskellig vis er eksperter udi deres fag eller kunnen, handler de om det store i alle mennesker, og det gør det ofte til en bevægende oplevelse at se hendes film, til trods for at vi f.eks. i knap tre timer 'blot' ser på mennesker, der taler med hinanden uden at lette sig meget fra de stole, de sidder på.

I starten af den poetiske novellefilm *Den lille pige med skøjterne* fra 1985, lavet i forbindelse med Børne-

året, stopper den lille pige, der er på vej alene gennem det aftenbelyste København mod skøjtebanen, op foran en række tændte tv-apparater i et udstillingsvindue. Ulla Boje Rasmussens sensitive kamera panorerer fra det ene tv-apparat, hvor man ser et par gorillaer i kærligt livtag (optagelser til Wivels 1984-film *Gorilla, gorilla*), over det næste der viser en brødbager til det tredje, der transmitterer et naturvidenskabeligt program om mennesket og universet. Speakern til dette program høres allerede, mens kameraet panorerer forbi brødbageren; speakereren spørger 'Hvor kommer vi fra?' og forklarer, mens kameraet zoomer helt tæt på galaksen på tv-skærmen, at det besynderligt nok er sådan, at også vi mennesker består 'af stjernestof'. Mens han siger det, reflekteres lys fra bilerne på gaden i tv-skærmens glas, sådan at det ser ud, som om lysende gule stjerneeksplosioner farer gennem galaksen. Den sidste indstilling i sekvensen viser den lille piges stirrende brune øjne i ultranær.

Denne korte montage indeholder meget smukt essensen af det menneskesyn, der ligger bag Anne Wivels film og styrer deres æstetik. Mennesker er på én gang i besiddelse af en storhed af næsten kosmiske dimensioner, der kan bringes frem under de rette omstændigheder, f.eks. i dialogen mellem lærer og elev, og så er de jordbundne, vidt forskellige personligheder af kød og biologiske behov, der aldrig kan reduceres til selvfølgeligheder eller det samme. De genkommende indstillinger i Wivels værk af øjnenes tale, som f.eks. i sekvensens sidste ultranærbillede eller de mange indzoominger på øjnene på stålsticket af Kierkegaards ansigt i *Søren Kierke-*



Side 31: Anne Wivel under optagelserne til *Kierkegaard*, fotograferet af Henrik Saxgren foran Havels hjem i Prag. Herover: Anne Wivel fotograferet af Rigmor Mydtskov.

gaard, synes at sige, at hvis man kigger den Anden ind i øjnene, vil man se en refleksion af sjælen. Men det er netop kun et spejl, et billede. Blikket i den andens øjne vil også tale om den urørlige personlighedsrest, man aldrig kan nå, og som altid vil fastholde den anden som netop en Anden.

Stilstand

Anne Wivels film (hvoraf to, *Motivation – nærbilleder fra en ungdomsskole* fra 1983 og *De tause piger* fra 1985 er lavet i samarbejde med Arne Bro) bevæger sig fra at beskæftige sig med stilstand og fastlåsthed til at beskæftige sig med bevægelens mulighed, fra at dreje sig om angsten for forandring til at fokusere på situationer med mennesker, der er villige til at gå ind i den proces, som forandringen er. Der er dog ikke tale om et radikalt synsvinkelskift i instruktørens produktion. Begreberne fastlåsthed og bevægelighed er ikke hinandens modsætninger, for fastlåstheden sy-

nes at rumme længslen efter frigørelse, og bevægeligheden indeholder altid faren for den stagnation, der også kan opleves som ro:

De første fire film handler om fastlåsthed, enten i bogstavelig forstand, i et fængsel og i et bur i Zoologisk Have, eller som psykisk tilstand ved at beskrive unge mennesker, der har svært ved at bringe sig ud af en fastlåst situation, til trods for at de på ingen måde bliver ladet i stikken af de lærere, socialarbejdere og terapeuter, der optræder i filmene.

Afgangsfilmene fra Filmskolen i 1980, *Arbejde mod frihed*, har tre fanger fra Vridsløselille Statsfængsel som hovedpersoner, samtidig med at den forsøger at sige noget generelt om fangelivet og fængselsvæsenet. Især gennem de tre fangers beretninger fortæller den en barsk historie om ensomhed, om forråelse, om uundgåeligt at komme på stoffer, om forskellige overlevelsestrategier og om arbejdet i fængslet, der enten udføres i optimistisk tro på, at man kan starte et nyt liv efter frigivelsen ved hjælp af de færdigheder, man har erhvervet sig eller om dets totale meningsløshed, for, som det opgivende bliver sagt, 'man søger altid tilbage til det samme miljø, ikke'.

Motivation – nærbilleder fra en ungdomsskole (1983) beskæftiger sig, som titlen siger, med unge og usikre men også livslystne mennesker på en ungdomsskole, for hvem skolen på den ene side synes at være et kammeratskabs- og tryghedsrum, som de ikke har lyst til at forlade, også selv om mulighederne for efg og læreplads tilbyder sig. På den anden side kan 2 af de 3 unge mænd, som filmen især fokuserer på, heller ikke rigtigt finde ud af at følge skolens regler, komme til tiden, være ansvarlig overfor basisgruppen, osv.; derved sætter de hele tiden deres fortsatte tilstedeværelse på skolen på spil.

Den korte *Gorilla, gorilla* (1984) er en pudsig, indfølelse film om to umådeligt menneskelignende gorillaer bag tremmer i Zoologisk Have, mens den følgende langfilm *De tavse piger* (1985) handler om pigesind. Den foregår på Døgnkontakten på Vesterbro og følger tre vidt forskellige teenagepiger i intense nærbilleder og gennem samtaler med voksne behandlere, ligesom vi også får indblik i personalets kamp for, trods få ressourcer, både at give pigerne et ordentligt liv og at trænge ind til de unge gennem deres psykiske barrierer.

Jill, Rikke og Yasmin er fanget i indre fængsler, i et konfliktfyldt forhold til en mor, i incestoplevelser og (måske) en krop, der ikke ved, om den vil være pige eller dreng. De er, på hver deres måde, umådeligt skrøbelige, disse tre piger, elskelige og medynkvækkende i deres mere eller mindre skjulte smerte og hjælpeløshed og irriterende i deres stædighed. De to af pigerne er ikke meget for at snakke om sig selv med nogen af de voksne, men gemmer deres angst bag en sur maske eller en smart bemærkning, mens Jill, der snakker som et vandfald, ikke vil høre på spørgsmål, der forsøger at bringe hende videre.

Denne talefilm skildrer indfølelse såvel de indre kampe, der som alt andet end tavshed står prentet i pigernes kroppe som kampene med socialarbejderne, og den viser piger, der vægrer sig ved at lære, fordi angsten for den nye viden bliver for ubærlig, fordi en voksen indsigt ikke kan rummes i kroppene. *De tavse piger* er en social skildring af et stykke dansk pigeungdom, og så er den også et vældigt følelsesmæssigt drama om mennesker.

Bevægelse

Novellefilmen *Den lille pige med skojetterne* fra 1985 markerer en form for overgang fra stilstandsfilmene til bevægelsesfilmene. Dens rum er Østerbro Skøjtehal, og dens personer er unge piger, der under en lærers kyndige men også hårde vejledning træner til at blive skøjteprinsesser. Den viser i flotte glidende passager pigernes suveræne kropsbeherskelse, når de fejer hen over isen, og den viser faldene fra den syvende himmel, når de hvalpede kroppe ikke vil lystre og pigerne lander på halen – samtidig med at Laurie Anderson-musikken, der har ledsaget glidene hen over isen, brat stopper. *Den lille pige med skojetterne* er en billedfortælling om en flok pigers kamp for at blive bedre og gøre træneren tilfreds og om deres trodsige pubertetspigevægring ved at blive ved og ved med at øve de samme figurer, når han ikke rækker dem den mindste lillefinger til ros eller opmuntring. Samtidig handler filmen, set gennem den lille piges blik som vi møder foran tv-apparaterne i udstillingsvinduet, om længslen efter at blive større, om at få den kropsbeherskelse og den dygtighed

som de større piger har og om at blive en del af deres fællesskab.

Af de følgende film foregår de tre i læresituationer. *Ansigt til ansigt* (1987) er optaget på Pastorseminaret i København, hvor unge teologer forberedes på deres kommende præstegerning, dansefilmen *Giselle* (1991) handler om indstuderingen af balletten *Giselle*, og *Søren Kierkegaard* (1994) er iscenesat omkring undervisningssituationer på en højskole og Folkeuniversitetet og omkring diskussioner mellem Kierkegaardkenderne.

Ansigt til ansigt varer, som *Søren Kierkegaard*, næsten tre timer. Til trods for at det er spændende og medrivende at få indblik i lærde mænds engagerede, indlevede og ikke mindst lidenskabelige foredrag om motiver hos Kierkegaard, synes jeg *Ansigt til ansigt* er den bedste af Anne Wivels talefilm. Foruden muligheden for at følge en række interessante diskussioner om præstegerningens virkeområde, kirkens fællesskab, prædiken som kommunikationsform og en række eksistentielle spørgsmål, er filmen et meget smukt udtryk for læreprocesser som dialog og for samtalens mulighed – og dens nødvendighed. Den viser undervisningen som gensidighed, og at den bevæger både lærere og elever. Til trods for at *Ansigt til ansigt*, som Kierkegaard filmen, iscenesætter lærerne som 'de bedst Erfarne', er de også de første blandt ligemænd. De har deres erfaringer og lærdom at øse af, men de er også søgende; udover at tale lytter de, fordi de ved, at der ikke gives faste svar på de spørgsmål, der stilles.

Dette er også filmens holdning – ligesom det er den holdning, der ligger bag *De tavse piger* og *Søren Kierkegaard*. Man kan stille sig spørgsmålet, om *Ansigt til ansigt* eller *Søren Kierkegaard*-filmen ikke kunne have været en time længere eller tyve minutter kortere, og det kunne de måske godt – også uden at ødelægge filmenes rytme. Men pointen er, at de lange forløb ikke er styret af en olympisk fortæller, hvis hensigt er at bringe aktørerne mod et afklaret mål ved filmenes slutning. De ser ikke bevægelighed som en fremadskridende, lineær udvikling, og de har ikke form som udviklingshistorier. Derfor slutter filmene ofte lige så brat, som de er begyndt efter narrativt at have kredset i store formløse cirkler om personer og de emner, filmene har handlet om.

Efter *Ansigt til ansigt* lavede Wivel den lille nuttede og muntre sort-hvide film *Vand* (1988), om baby-svømning, jo unægtelig en film der viser bevægelse og bevægelighed gennem de små børns boltren sig som fisk i vandet, mens hendes store *kropsfilm* *Giselle*s anderledes strenge rum er Det kongelige Teater med de imponante lysekroner og de gamle mestre, der stirrer stumt og strengt fra deres gipssokler som for at sikre sig, at husets kunstnere tager arven op ved altid at være parate til at yde deres allerbedste. Dette 'digt om det at danse', som Anne Wivel har kaldt sin film, viser trænede, benede kroppe (især titelrolleindehaveren Heidi Ryoms), der under instruktørens årvågne vejledning, men også i en form for fundamental ensomhed svedende kæmper sig hen mod den tekniske og kunstneriske, næsten overmenneskelige perfektion, der skal udtrykke dansens handlinger og følelser, og som skal være udfoldet optimalt ved premieren. Samtidig er den et smukt, idealiseret portræt af læreren, instruktøren (Henning Kronstam) som den ligeledes ensomme kunstner, der fører danserne mod deres yderste ved både med sin krops bevægelser og sin tales fortolkning af kroppenes udtryk at instruere dem i, hvordan de alene med dansen og ansigternes mimik kan formidle de forskelligartede følelser, som ligger i dette balletmelodrama om kærlighed, uskyld, vanvid og død.

'Jeg havde lyst til at lave en fortælling uden ord', har Anne Wivel sagt, 'der er en koncentration, en meditation på spil i denne film, som gør, at du uden at vide det [...] bliver fortrolig med nogle bestemte sprogformer, som ligger i kroppen og ikke de steder, hvor vi ellers er vant til at høre det'.³ Filmens prolog prøver at indfange denne bestræbelse, som også er dansens mystiske væsen: En grand old man (Niels Bjørn Larsen), hvis aldrende og lidt stive krop stadig indeholder en ungdommelig graciøsitet, indfanges i et stort totalbillede, mens han øver sig eller varmer op; langsomt kører kameraet ind på ham, således at vi tydeligere kan se også hans eminente ansigtsmimik, der fuldender dette stumme sprog.

Der er ord i *Giselle*, men de har, hvis de ikke som i træningssituationerne bruges til at forklare, hvordan kroppen skal udtrykke følelser, karakter af en tavs monolog fra in-

struktørens indre rum; ordene formulerer i meditative eller drømmeagtige sentenser som f.eks. 'Og hendes sind bristede -hun blev vanvittig – og hun døde' de grundstemninger, som instruktøren vil have frem i danserne. *Giselle* handler om kroppens bevægelighed og om, hvordan kroppen som et stort poetisk register kan kommunikere og bevæge lige så meget som ordene i *Ansigt til ansigt* og senere *Søren Kierkegaard*. Og denne *kropsfilm* viser, som også de to *talefilm*, ansigtet som et af de vigtige udspring for følelsernes dialog.



Talefilm og kropsfilm

Der er en tydelig rytme i Anne Wivels produktion. En kort film følger ofte efter en lang (hvilket dog ikke gælder hendes tre sidste film); tilsvarende gør Morten Piil og Hanne Mortensen opmærksom på, at de korte film er lyriske, hvorimod prosaisten udfolder sig i de lange film. Jeg vil herudover tale om en vekslen mellem *talefilm* og *kropsfilm*, mellem film der som *Arbejde mod frihed*, *Motivation*, *De tavs piger*, *Ansigt til ansigt* og *Søren Kierkegaard* har talen, dialogen, i det filmiske centrum, og hvor *talen gives krop* gennem nærbillederne af ansigter og så filmene *Gorilla*, *Den lille pige med skojerne*, *Vand* og *Giselle* der har kroppen som det visuelle fokus, og hvori *kroppen gives tale* gennem bevægelsen. Der er altså igen ikke tale om to slags vidt forskellige film, men om fra *forskellige vinkler* at udforske de midler, med hvilke mennesker kan bringes i dia-

log med hinanden og derfra sættes i mental bevægelse.

Når dette vekselvirkningens mønster ikke går fuldstændig op, skyldes det den lange *talefilm* *David or Goliath* fra 1988, hvis rum er Jerusalem, Israel. Det er naturligvis ikke i sig selv væsentligt at gøre opmærksom på, at et mønster i en produktion, som alene filmanalytikeren har konstrueret, ikke er fuldendt. På den anden side er der en ikke uvæsentlig forklaring på, at det kontinuerlige skift mellem tale- og kropsfilm brydes med denne film. For *David or Goliath* kan ses som en slags meta-

Heidi Ryom i Anne Wivels fortælling uden ord – *Giselle*.

film, en film der i kraft af at kontrastere de øvrige film både illuminerer og kommenterer projektet i Wivels værk – udover at den beskæftiger sig med verdenspressen i Jerusalem i marts 1988 under den palæstinensiske opstand i de af Israel besatte områder.

David or Goliath handler, idet den tager medierne som udgangspunkt, lige præcis om *dialogens umulighed* i en politisk sammenhæng. Den viser den israelske censur og journalister, der bliver forment adgang til Vestbredden; den drejer sig om tilladelser til at kommunikere som en demokratisk rettighed, om at tale udenom hinanden og om at skjule noget. Således former en del af filmen sig netop ikke som dialog, men som en række *presseinterviews*, flere gange med en russisk-canadisk journalist med et veltrænet poker-face som velvalgt interviewer, idet hans

ansigt bag den høfligt interesserede maske synes at udtrykke, at den 'samtale', han har indledt sig på, blot er spil.

Efter en episode siger en talsmand for den israelske regering om udformningen af en pressemeddelelse, at der var et antal sårede, 'Lad os sige fem, så lader de os være i fred. Historien er den samme'. Det er lige præcis denne pragmatiske bemærknings afvisning af og mangel på interesse for mulighederne i dialogen, Anne Wivels produktion taler imod. Der er da heller ikke nogen af de talende nærbilleder i *David or Goliath*, som i de andre film danner bevægelighedens æstetiske grundstruktur.

Ansigtet og det absolut Ander

Anne Wivel konstruerer i alle sine film et magisk lukket rum, et dynamisk felt, hvor tiden synes at stå stille. Den ovale skøjtebane på Østerbro, hvorover lyset i et stort overskuende totalbillede bliver henholdsvis tændt og slukket i starten og slutningen af *Den lille pige med skøjterne*, Det kongelige Teater som en stor mytisk labyrint i *Giselle*, svømmebassinet i filmen *Vand*, der netop, som var hensigten at skabe et indre rum, starter med, at man kun hører lyden af vandet i den menneskefyldte svømmehal, det lukkede fængsel i *Arbejde mod frihed* og undervisningslokalerne i *Ansigt til ansigt* og *Søren Kierkegaard*. Rummene bliver således mere end konkrete lokaliteter til psykiske rum eller dialogiske flader, hvorpå ansigter og kroppe hæftes, og hvorover ord flager.

Tilsvarende transformeres tidslige forløb til en række cirkulære tidslommer, i hvilke samtaler eller kropsbevægelser synes at kunne fortsætte efter en anden orden i evigheder. I *Giselle* klippes der frit mellem de forskellige tidspunkter i øveforløbet. I *Ansigt til ansigt* har personerne af og til andet tøj på, og man kan formode, at vi er på et andet tidspunkt i uddannelsesforløbet; men om det i tid er før eller efter den foregående sekvens, gøres der ikke opmærksom på, for det er ikke af synderlig vigtighed. I *Søren Kierkegaard* ser vi pludselig en række helt nye lyttende ansigter og tænker, om vi er sammen med et nyt hold elever på en anden lokalitet. Det er ligeledes uden egentlig betydning.

Også krydsklipning på point-of-view, der normalt etablerer en rumlig og kropslig forbindelse mellem personer, har en lidt anden funktion hos Wivel – eller kan måske knap kaldes point-of-view klipning. Nogle gange panoreres i filmene lynhurtigt fra taler til lytter eller omvendt som ville kameraet understrege, at der lige nu foregår en dialog mellem bestemte personer i lokalet, og det er disse personer, det handler om. Noël Carroll siger, at point-of-view klipningen er beregnet på at eliminere netop denne kamerabevægelse, der så at sige mimer blikket mellem den seende og det, denne ser på, samtidig med at dens betydningsindhold opretholdes.⁴ Men når de hurtige panoreringer forekommer relativt ofte i Wivels film er det måske tilsvarende, fordi point-of-view klipningen ikke har ganske samme funktion som i filmen normalt.

Carroll mener, at standard point-of-view klipningen skal give tilskueren information om en aktørs emotionelle forhold til eller reaktion på det, hun eller han netop ser og hører. Forholdet mellem 'point/glance' indstillingen og 'point/object' indstillingen er gensidigt afhængigt, idet 'point/glance' indstillingen viser følelser, hvis helt præcise karakter og betydning derefter fastsættes i 'point/object' indstillingen. Denne gensidighed er naturligvis også tilstede i Anne Wivels film, idet den æstetisk er med til at betydningsfastlægge *det dialogiske*, men i overensstemmelse med den betydningsmæssige uafsluttedhed i instruktørens værk, og idet både tids- og rumforholdene bliver gjort usikre i filmene, er gensidigheden løsere forankret end i den traditionelle point-of-view klipning. Dette betyder, at den enkelte indstilling tilføres mere betydning end normalt, hvor den, i den efterfølgende indstilling, så at sige afventer det spejl, der endeligt skal fastlægge betydningen. De følelsesmættede ansigter får betydning i sig selv. De bliver på én gang rum og flade, som tilskueren kan gå på jagt i og henover for at suge *alle de mangeartede* udtryk til sig, der i løbet af få sekunder aftegner sig og måske netop aldrig kan samles til et hele i det menneskeansigt, som den tyske filosof Franz Rosenzweig har kaldt for *forløsningens stjerne*.

Béla Balázs siger, at 'Facing an isolated face takes us out of space, our consciousness of space is cut out and we find ourselves in another di-

mension: that of physiognomy'.⁵ Fysiognomiernes mangfoldighed suger al rumlig realitet til sig, og tiden ophæves. Ansigtet i nærbilledet, det som Balázs kalder 'the 'polyphonic' play of features', er sandhedens maske; det indeholder betydninger, som ikke kan undertrykkes eller kontrolleres. Det udtrykker 'the multiplicity of the human soul', og det er filmens fortjeneste, at den har bevist det, mener Balázs; alene i filmens forstørrede nærbilleder, hvor hver lille sitren i en muskel bliver tydelig, har vi mulighed for at skue bunden af sjælen.

Måske stemmer især dokumentarfilmens – og i hvert fald Anne Wivels – nærbilledæstetik overens med den ungarske filmteoretikers formuleringer af en slags nærbilledets semiotik. For i modsætning til f.eks. den klassiske Hollywoodperiodes visuelle iscenesættelse af (den kvindelige stjernes) ansigt som en blank skærm, hvorpå allehånde følelser kunne projiceres, lægger dokumentarfilmens usminkede billeder af menneskeansigter fyldt med en polyfoni af betydninger alene igennem deres udsigelseskraft op til en dialog med tilskueren. Gennem nærbilledæstetikken fordobles det dialogiske princip, som Anne Wivels film vedvarende kredser om, i retning af tilskueren; vi går ind i talefilmens samtalerum, ikke som en del af dem og ikke for at blive opslugt, men med mulighed for at forholde os til de meninger, der udtrykkes.

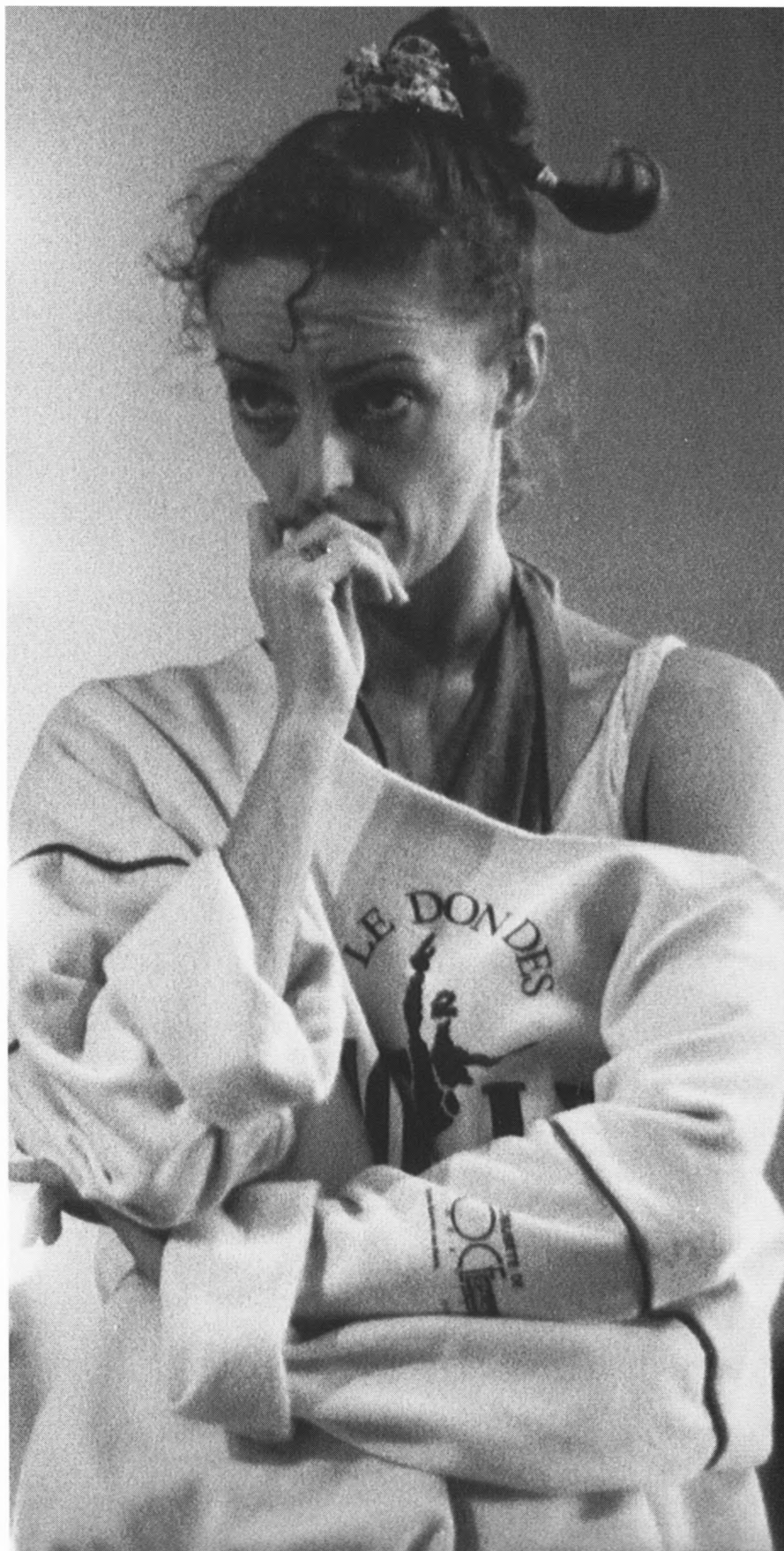
Med sin formidling af medmenneskelighed og respekt for den anden kan Wivels nærbilledæstetik forstås som en visuel parallel til den franske filosof Emmanuel Lévinas' tanker om ansigtet som det sted, hvor vi møder den Anden og finder ud af, hvad menneske vil sige.⁶ Lévinas' tanker om ansigtet er fundamentalt etiske, idet ansigtet hos ham udtrykker en fordring om at tage vare på den anden, og det kan man kun, hvis denne ikke blot opfattes som det samme.

Forestillingen om den Anden som det fundamentalt anderledes er væsentlig i Lévinas' tankning. Den Anden skal opfattes som Uendelighed, som værende af et sådant omfang, at han aldrig kan gribes fuldstændig eller reduceres til det, jeg er. Denne uendelighed finder Lévinas i ansigtet og i mødet med den Anden ansigt til ansigt. Den Anden må altid opfattes som udenfor i radikal forstand; kun hvis han betragtes sådan, kan

man tage imod hans verden og forholde sig til ham. Den Anden er altid noget nyt, som ikke kan forestilles; derfor kan han kun sættes i relation til mig ansigt til ansigt, i dialogen. Peter Kemp siger med Lévinas, at 'Det etiske forhold til den Anden som Uendelighed oprettes af den Andens udtryk, af henvendelsen til mig, af den Anden som ansigt (visage)'. 'Ansigtet kan ikke være en ejendom, som nogen besidder, men heller ikke et bytte, man erobrer, eller et offer man har i sin magt. Det kommer udefra som det helt fremmede'.⁷

Anne Wivels ansigters mangeartede udtryk formidler et indre liv, og de taler til andre. De er sanselige, åbne og kommunikerende, de er aftryk af de andres tale og er dog mere end det, for de er også oversanselige og i besiddelse af en urørlighed, der gør dem u(be)gribelige. De er nær på os – ofte i meget lang tid – og dog forbliver de fremmede. Kunsten i at kunne formidle en sådan moralsk holdning til det menneskelige er ikke bare at lede længe nok efter de rette fysiognomier; det drejer sig også om en fortællemæssig musikalitet og er, tror jeg, et spørgsmål om både at være interesseret i og indfølelse overfor de personer, man har med at gøre og så samtidig at kunne se på dem med et totalt fremmed blik.

1. Morten Piil og Hanne Mortensen. Lige som de andre referencer til de to skribenter i min artikel, stammer også denne fra Information d. 16-6-89. Artiklen, som er det bedste jeg har set på tryk om Anne Wivels film, består egentlig af to artikler, dels et kommenteret interview med instruktøren med titlen »Mine film er en form for fiktion« og dels artiklen »Den store fornyelse« om linjer i ny dansk dokumentarfilm, hvor især Anne Wivel og Dola Bonfils bliver fremhævet.
2. Fra Et højskoleskrift af N.F.S. Grundtvig ved A.D. Jørgensen, 1843, her citeret efter Kaj Thaning: Menneske først – Grundtvigs opgør med sig selv, Bind II, s. 402.
3. Både dette og det foregående citat stammer fra Lone Bastholms interview med Anne Wivel, inden *Giselle* blev sendt på TV 2.
4. I »Towards Theory of Point-of View Editing: Communication, Emotion and the Movies, Poetics Today vol. 14, no. 1, 1993.
5. Bálazs: »The close-up« fra Theory of the Film, 1952, optrykt i Gerald Mast, Marshall Cohen og Leo Braudy: Film Theory and Criticism, Oxford University Press 1992.
6. Mine referencer til Lévinas' tænkning her og i det følgende stammer fra Peter Kems introduktioner til filosofien i Peter Kemp: Det uerstattelige – en teknologietik, Spektrum 1991 og Peter Kemp: Lévinas, Forlaget Anis, 1992.
7. Peter Kemp: Lévinas, henholdsvis s. 47 og 48.



'Det jeg vil filme er, at personen netop nu, netop på denne måde, netop i dette rum, får denne tanke. Og udtrykker den. Eller måske røber, at han undertrykker den.'