

## Inhaltsverzeichnis

1) Einleitung.....	1
2) Biographische Betrachtungen .....	3
3) Motive und Strukturen .....	6
3.1) Konstruktion von Identität .....	6
3.2) Dysfunktionale Familien und Familienstrukturen .....	8
4) Phasen Egoyans Schaffen .....	9
4.1) Figuren und Figurengrundlagen.....	9
4.2) Filmbild und Videobild.....	11
4.3) Der Wendepunkt „Exotica“ .....	13
5) „The sweet Hereafter“ .....	13
5.1) Synopse.....	14
5.2) Erinnerung .....	15
5.3) Trauer .....	19
5.4) Nostalgie .....	22
6) Schlusswort .....	23
7) Bibliographie.....	25
7.1) Sekundärliteratur.....	25
7.2) Zeitungsartikel.....	26
8) Versicherung über die Anfertigung .....	27
Anhang A) Die Filme Atom Egoyans .....	28
Anhang B) Szenenausschnitte .....	29
Anhang C) Zitierte Zeitungsartikel .....	30

## 1) Einleitung

Bis vor wenigen Jahre verband der Kinogänger mit amerikanischem Kino die Hochglanz-Filmwelten der Hollywood-Produktionen. Doch spätestens seit 1997 hat sich der kanadische Film seinen Platz innerhalb des amerikanischen Mainstreams erobert und seine ganz eigenen Darstellungsweisen und Themenkreise etabliert. Einer der erfolgreichsten Vertreter des neuen kanadischen Kinos dürfte der Autor und Regisseur Atom Egoyan sein.

Egoyans Filmwelten sind faszinierende hermeneutische Gebilde, die dem Zuschauer einiges an Arbeit abverlangen, um sie sich zu erschließen. Besonders die frühen Filme bis einschließlich „Exotica“ stellen durch ihre nonlineare Struktur und das permanente Infragestellen des Wahrheitsgehalts der gezeigten Bilder einen hohen Anspruch an den Rezipienten.

Gleichzeitig gehören sie zu den interessantesten Auseinandersetzungen mit Identität und Erinnerung im Medium des Films. Spätestens seit „The sweet Hereafter“, für den Egoyan eben 1997 zwei Oscar-Nominierungen erhielt, ist sein Name auch über den kleinen Kreis von Filmkennern hinaus dem großen Mainstream-Publikum bekannt. Das besondere an den Filmen des kanadischen Regisseurs armenischer Abstammung sind sowohl seine selbstreflexiven Spiele mit den Mitteln des Mediums Film als auch seine fortgesetzte Beschäftigung mit der Konstruierbarkeit von Erinnerung und Identität.

Meine Arbeit über Atom Egoyan soll sowohl die Verfahrensweisen Egoyans beleuchten als auch jenen Film näher untersuchen, der ihm den internationalen Erfolg brachte und für seinen Durchbruch sorgte. Sie gliedert sich dabei in zwei Hauptabschnitte: Der erste Teil beschäftigt sich mit einer allgemeinen Betrachtung über den biographischen Hintergrund Egoyans, den vorherrschenden Themen und Darstellungsinteressen in seinen Filmen und unternimmt den Versuch einer Einteilung seines Schaffens in verschiedene Phasen.

Im zweiten Teil meiner Hausarbeit unterziehe ich seinen Film „The sweet Hereafter“ einer Art „close reading“. Dabei sollen meine Interpretationen vor allem die Hauptaspekte herausstellen, welche den Titel des Seminars vorgeben, in dessen Verlauf diese Arbeit entstanden ist: Trauer, Erinnerung und Nostalgie. Auf die Bezüge zwischen diesen Themenkreisen werde ich im Verlauf meiner Arbeit noch näher eingehen.

Wie bereits im Vorwort des Bandes der „World Directors“-Serie zu lesen ist – einer Buchreihe, die sich mit herausragenden zeitgenössischen Regisseuren beschäftigt –, der Atom Egoyan behandelt, gestaltet es sich äußerst schwierig, Sekundärliteratur zu finden, die sich ausschließlich mit dem armenischen Regisseur und seinen Filmen auseinandersetzt:

This new series aims to present and discuss the work of leading directors from across the world on whom little has been written and whose exciting work merits discussion in an increasingly globalised film culture.<sup>1</sup>

Daher stütze ich mich im Folgenden in hohem Maße auf Zeitschriftenartikel und Interviews mit Egoyan, da dieser im Gegensatz zu anderen Filmschaffenden überaus offen und bereit ist, über seine Filme und die Darstellungsabsichten, die hinter diesen stehen, zu sprechen. Leider ergibt sich hier ein Problem mit dem korrekten Nachweis der Artikel, da die meisten englischsprachigen nur in elektronische Datenbanken im deutschen Raum aufzufinden sind. Daher habe ich mich zu einem verkürzten Nachweis entschlossen, die zitierten Artikel aber in einem separaten Anhang meiner Arbeit beigefügt, um sie dem Leser nicht vorzuenthalten.

Eine überaus große Hilfe war zudem die Dissertation des Medienwissenschaftlers Matthias Kraus, welche die einzige aktuelle deutschsprachige Monographie über Egoyans Filme und Leben darstellt und zudem das genuin kanadische Kino näher beleuchtet. Leider schied Kraus Anfang 2001 freiwillig aus dem Leben, so dass keine weiteren Schriften aus seiner Feder zu erwarten sind. Im englischsprachigen Raum ist vor allem der bereits angesprochene Band der „World Directors“-Serie über Atom Egoyan von Jonathan Romney zu empfehlen.

---

<sup>1</sup> Jonathan Romney: Atom Egoyan, London 2003, Seite ii.

## 2) Biographische Betrachtungen

Es mag als unerlaubter Biographismus ausgelegt werden, direkte Bezüge zwischen Egoys Lebens und Werk herzustellen und zu deuten. Da aber gerade sein Herkunftskontext als Einwanderer und Mitglied einer verfolgten ethnischen Minderheit sein Schaffen in vielerlei Hinsicht geprägt hat, ist eine biographische Betrachtung durchaus notwendig, um seine Filme in ihrer Tiefe interpretieren zu können.

Egoyan äußerte sich selbst zu diesen wiederkehrenden Bezügen: „As a dramatist you give life, present and explore certain characters. And [...] those trajectories come from a very private mythology, a very, very private source.“<sup>2</sup>

Dabei gehen diese Parallelen zwischen Leben und Werk jedoch nicht in einem reinen Abfilmen von wirklichen Begebenheiten aus Egoys Lebens auf. Er transformiert vielmehr seine eigenen Erlebnisse und spielt diese an seinen Figuren und Charakteren<sup>3</sup> durch.

Atom Egoyan wurde am 19. Juli 1960 als Sohn armenischer Eltern in Kairo, Ägypten geboren. Beide Elternteile, Joseph und Shushan, waren als Künstler und Maler tätig. Drei Jahre später sah sich die Familie gezwungen, nach Kanada zu emigrieren, da die aufkommenden nationalistischen Tendenzen Ägyptens die armenische Minderheit im Land bedrohten. Dieses emotionale Erbe des Verfolgten und Bedrohten prägte Egoys weiteres Schaffen und Leben und gipfelte schließlich in seinem Film „Ararat“, in dem er den Genozid<sup>4</sup> der Türkei an ihrer armenischen Minderheit aus verschiedenen Perspektiven schilderte. Zugleich verlieh dieses Fremdbewusstsein seinen Filmen einen Zug, der von aufmerksamen Beobachtern als jüdisch interpretiert wurde. In der Zuspitzung lehnt Egoyan es nicht ab, als Jude bezeichnet zu werden:

Because it happens all the time [...] that people project that I'm Jewish. [...] In a way, I completely understand the Jewish experience, because Armenians have been oppressed and have gone through a genocide, everything that from my point of view it means to be Jewish I understand. So there's no point in my saying I'm not.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Zitiert nach: Matthias Kraus: Bild – Erinnerung – Identität. Die Filme des Kanadiers Atom Egoyan, hg. von Heinz-B. Heller und Knut Hickethier, Marburg 2000, S. 14.

<sup>3</sup> Wird hier im Nachfolgenden von Charakter oder Figur gesprochen, so ist selbstverständlich eine Person der diegetischen Filmwelt gemeint.

<sup>4</sup> Aktuelle Forschungen gehen von 1,5 Millionen Toten in Folge der ethnischen Säuberungen aus, welche die Türkei zwischen 1915 und 1916 gegen die armenische Minderheit durchführte.

<sup>5</sup> Nick Harted: The tangled roots of Atom Egoyan, The Independent, 26. September 1999.

In Kanada angekommen, mied die Familie Egojans jedoch bewusst jene Städte wie Toronto oder Montreal, in denen eine armenische Exilgemeinschaft zu finden war, und siedelte sich in Victoria in British Columbia an. Dieses gezielte Vermeiden der kulturellen Wurzeln und des genuin armenischen Vermächtnisses wurde jedoch konterkariert durch die Bemühungen der Eltern, die armenische Sprache bei ihren Kindern lebendig zu erhalten und jede Minute der Kindheit aufzuzeichnen. Joseph Egojyan füllte buchstäblich hunderte Super8-Kassetten mit dem Aufwachsen Atoms und seiner jüngeren Schwester Eve. Man darf annehmen, dass dieses beständige unter Beobachtung stehen sich nachhaltig auf das spätere Schaffen des Kanadiers aufgewirkt hat, auch wenn er anstelle der Super8- vielmehr die Videotechnik und die ihr innewohnenden Möglichkeiten der Selbstbeobachtung und -bespiegelung thematisierte.

Interessant ist hier der Gleichklang zwischen ‚Atom‘ und ‚Adam‘ bei schneller englischer Aussprache. Damit stellen die Geschwister Atom und Eve quasi die Stammeltern einer neuern Generation von Egojans da, welche in der Fremde aufwachsen. Atom verweigerte sich den Bemühungen der Kulturbewahrung jedoch, er versuchte vielmehr, eine neue Identität als ‚richtiger‘ Kanadier zu konstruieren und aufzubauen: „Ich kam nach Amerika und musste einen neuen, ‚englischen‘ Jungen konstruieren.“<sup>6</sup>

Daher verzichtete er auf die armenische Sprache, da sie mit zu seiner Ausgrenzung während seiner Schulzeit geführt hatte, und entwarf sich selbst als perfekt assimilierten Einwanderer.

Bereits während seiner Schulzeit schieb er – beeinflusst vom europäischen absurden Theater der 50er- und 60er-Jahre – Theaterstücke, was er während seines Studiums fortführte und im Skript für seinen ersten Kurzfilm, „Next of Kin“ gipfelte, den er 1984 drehte. In diesem verarbeitete er das armenische Erbe seiner Eltern und den kulturellen Schock, der ihn in Folge dieser bewusst gewählten Anpassung ereilte, als er in Toronto mit der dort lebenden armenischen Exilantengemeinschaft konfrontiert wurde. Dabei wurde ihm eines der fundamentalen Prinzipien bewusst, das sich später in allen seinen weiteren Filmen finden lassen sollte: „[...] that identity is possibly a construct“<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Zit. n. Marcia Pally: Vom Schätzer zum Erzähler, Berliner Zeitung, 05. März 1998.

<sup>7</sup> Zit. n. Brian D. Johnson: Atom's Journey, Maclean's, 13. September 1999.

Zu einem besonders prägenden Motiv für seine drei späteren Filme „Exotica“, „The sweet Hereafter“ und „Felicia’s Journey“ wurde der sexuelle Missbrauch einer Freundin durch ihren Vater. Für Egoyan war dies ein wirklich einschneidendes Erlebnis, was sich fast in allen seinen Filmen durch eine gestörte Sexualität der Figuren zeigte und in der Inzest-Thematik in mehr oder minder schwerer Form in den drei oben genannten Filmen gipfelte. Zu diesem Erlebnis äußerte sich Egoyan in einem Interview folgendermaßen:

There was this young woman whom I adored [...]. Later on, it was revealed that there was an abusive relationship with her father. All the dues were there. [...] I went into denial over it, like everybody else.<sup>8</sup>

Egoyan fühlte sich als Voyeur, der genauso wie sein Umfeld die Zeichen hätte deuten müssen, es aber nicht tat, obwohl sie klar und offensichtlich waren. Er erging sich vielmehr in der Verleugnung des Unsagbaren, weil es einfacher und emotional weniger belastend war. Dieses Spannungsfeld zwischen Beobachter und Beobachtetem – zu dem er sich durch das beständige Filmen seines Vaters reduziert fühlte – zieht sich wie ein roter Faden durch alle seine früheren Filme. Auf deren zentrale Aspekte möchte ich im folgenden Kapitel noch zu sprechen kommen. Aber neben diesen tiefreichenden psychologischen Begebenheiten waren es auch die ganz banalen Alltagsereignisse, die Eingang in seine Filme fanden. Als es zu einem Brand im elterlichen Möbelgeschäft kam und ein Gutachter von der Versicherung dazu gerufen wurde, verarbeitete Egoyan dieses Szenario in „The Adjuster“. Der Weggang der Großmutter von der Familie in ein Altenheim wiederum inspirierte ihn zur Figur „Armen“ in „Family Viewing“.

Eine besondere Rolle nimmt in seinem Wirken dabei Arsinée Kanjian ein, seine frühere Freundin und heutige Ehefrau. Kanjian spielte in allen seinen Filmen seit „Next of Kin“ eine wichtige Rolle, in „Exotica“ jedoch verwischten sich die Grenzen zwischen filmischer und realer Welt. Die Schwangerschaft Kanjians spiegelte sich direkt in der schwangeren Nachtclubbesitzerin, die sie in „Exotica“ spielte. Aber nicht nur durch das beständige Auftreten von Egoyans Ehefrau lässt sich in seinem Werk eine Kontingenz finden, die im Gegensatz zu manch anderem Regisseur nicht nur hineingedeutet, sondern tatsächlich vorhanden ist. Vielmehr verlässt sich Egoyan bei sei-

---

<sup>8</sup> Ebd.

nen Filmen seit Jahren auf ein Ensemble von immer den gleichen Schauspielern und Mitarbeitern, was eben nicht nur für bekannte Gesichter innerhalb der Diegese sorgt, sondern auch die Inszenierungen bestimmt und beeinflusst.

Seit seinem ersten Film, „Next of Kin“, drehte er nicht nur Spielfilme, sondern inszenierte unter anderem mehrere Opern und schuf verschiedene Videoinstallationen. Eine genauere Übersicht über das Werk Egoyans findet sich am Schluss dieser Arbeit.

Alle Werke Egoyans lassen sich daher sowohl für sich interpretieren als auch in Bezug auf das Leben des Kanadiers untersuchen:

Egoyans Kindheit, sein jetziges Leben und seine Arbeit bilden eine geschlossene künstlerische Einheit. [...] Die Gesamtheit aller Lebensabschnitte fügen[!] sich organisch zusammen und bilden das künstlerische Ganze. [...] Wo sich aber die Grenzlinie zwischen Leben und Fiktion befindet, können wir nicht feststellen.<sup>9</sup>

Egoyan ist seit einigen Jahren mit Arsinée Kanjian verheiratet und Vater eines Sohnes, Arshile, der 1993 geboren wurde. Interessanterweise legt er nun selbst exakt jenes Verhalten an den Tag, das ihn an seinem Vater abgestoßen hat. Er dokumentiert mit der Videokamera akribisch das Aufwachsen seines Sohnes – und gibt damit das Bedürfnis, wichtige Momente des privaten Lebens ob ihrer Vergänglichkeit aufzeichnen zu müssen, schon früh an die nächste Generation weiter.

### 3) Motive und Strukturen

#### 3.1) Konstruktion von Identität

Egoyan ist sich – wie bereits angeführt – der Konstruiertheit des Konzeptes Identität gerade im Zeitalter der Aufzeichnungsmedien und Mechanismen mehr als nur bewusst. Beständig wird man durch die omnipräsenten Medien mit Identitätsangeboten überschüttet, wächst mit ihnen auf und integriert sie unbewusst in die eigene Vorstellungswelt: „Wer ‚Ich liebe dich‘ sagt, hat mittlerweile alle möglichen Filmszenen vor Augen.“<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Svenja Cussler: Die Filme des Atom Egoyan. Mediatisierte Menschen, technische Gedächtnisbilder, Bilder schaffen, Gott sein als Regisseur des Lebens, hg. von Georg Hofer, Alfeld 2002, Seite 127.

<sup>10</sup> Zit. n. Marcus Rothe: Der Arrangeur, Süddeutsche Zeitung, 5. März 1998.

Zugleich bieten die Aufzeichnungsmedien beständig Möglichkeiten der Selbstreflexion: „Identität ist eine Sache des Bewusstseins, d.h. des Reflexivwerdens eines unbewussten Selbstbildes.“<sup>11</sup> Der mediale Mensch spiegelt sich andauernd in den Aufzeichnungen auf Photos und Videoband wider, ohne sich selbst als Ganzes betrachten zu können. Er verliert sich vielmehr in einer Anzahl von Facetten.

Er konstruiert daher durch die Auswahl der aufzuzeichnenden Momente sein Archiv, sein persönliches Gedächtnis und bestimmt damit letztendlich seine Identität oder genauer: sein Selbstbild. Denn das Konzept von Identität greift auf bestimmte Schlüsselemente der Lebenswirklichkeit zurück, um sich also in Abgrenzung zu den anderen Elementen des sozialen Lebens zu positionieren: „People [are] collecting and altering the memories – and thus, the reality – of their lives, especially through video.“<sup>12</sup>

Deutlich wird dieses Verhalten schon in Egoyans erstem Film „Next of Kin“. Ein gelangweilter Kanadier aus besserer Familie beschließt auf die Videoaufnahmen einer armenischen Familie hin, die Rolle ihres verlorenen Sohns anzunehmen. Seine neue, armenische Identität konstruiert er dabei aus den Familienaufnahmen. Dabei steht sowohl die Rolle der Medien als Konstituent von Identität als auch von Erinnerungen im Vordergrund. Die medial vermittelten Erfahrungen werden zum Kontext und zum Gedächtnis des Protagonisten. Zugleich wird Identität als eine zu wählende – oder besser auszuwählende – Rolle gezeigt, die beliebig angenommen und abgestreift werden kann.

Problematisch wird dieses Verhalten, wenn die aufgezeichneten Bilder durch ihre Auswahl oder Bearbeitung eine Situation konstituieren, die so nicht gegeben war. Man sieht in arrangierten Aufnahmen das Familienidyll, ohne einen Blick hinter das Photo auf den real existierenden Streit werfen zu können. Dabei sind alle Aufzeichnungen in dem Moment, in dem ein Sucher einer Kamera oder eines Photoapparates auf das Objekt gerichtet wird, schon durch die Auswahl bearbeitet. Als Individuum muss man daher die aufgezeichneten Bilder bzw. Realitätseindrücke immer kritisch hinterfragen, wie es Egoyan in seinen Filmen tut.

Er zergliedert die gängigen Erzählkonventionen des Filmes, splittert den Plot in eine Vielzahl von Handlungssträngen auf und überlässt es dem Zuschauer, aus diesem

---

<sup>11</sup> Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992, Seite 130.

<sup>12</sup> Jimmy Fowler: Atom smasher, Dallas Observer 18. November 1999.

prismatischen Chaos die für ihn passende Handlung zusammensetzen. Das mache das interaktive Element seiner Filme aus, der Zuschauer müsse selbständig mitarbeiten, um eine Ordnung in die ihm dargebotenen Realitätseindrücke zu bringen: „[...] ein zur Mitarbeit aufforderndes Filmchen.“<sup>13</sup>

Ein ‚richtig‘ oder ‚falsch‘ kann es dabei nicht geben, jede Sichtweise auf das ausgewählte Material ist legitim. Jedes Bild für sich müsse misstrauisch untersucht und in den Gesamtkontext eingeordnet werden, damit es in der Gesamtheit seiner Bedeutung erschlossen werden könne.

### *3.2) Dysfunktionale Familien und Familienstrukturen*

Wie bereits in den biographischen Anmerkungen erläutert, prägte Egoyan zutiefst die Erfahrung des sexuellen Missbrauchs eines Mädchens, in das er über lange Jahre leidenschaftlich verliebt war. In scharfem Gegensatz dazu stehen die glückliche Kindheit des Kanadiers und sein liebevolles Elternhaus. Sozial von dem positiven Klima seiner Kindheit geprägt, interessiert er sich ganz besonders für Konstellationen, in denen das Elternhaus fragmentiert und zerrüttet ist: „All of Egoyan’s narratives are investigations of damaged or dysfunctional families“<sup>14</sup>.

Betrachtet man seine Filme unter diesem Aspekt, so fällt auf, dass die Protagonisten immer Teil einer familiären Situation sind, ob die weiteren Familienmitglieder nun anwesend sein mögen oder nicht: „[...] in meinen Filmen geht es immer um Familien“<sup>15</sup>. Selbst verstorbene Angehörige haben noch Macht über die Lebenden, so etwa die tote aber auf Video festgehaltene Mutter des Mörders Hilditch in „Felicia’s Journey“.

Die Charaktere agieren innerhalb eines Beziehungsgeflechts, das ihre Handlungen bestimmt oder zumindest teilweise leitet. Insofern ist der Hintergrund „Familie“ wiederum identitätskonstituierend. Dabei gehen diese Figuren jedoch niemals im Konzept Familie auf, vielmehr sind sie emotional gestört oder labil, leiden an einer dysfunktionalen Sexualität und verhalten sich entgegen der möglichen integrativen Insti-

<sup>13</sup> Cussler: Die Filme des Atom Egoyan, S. 1.

<sup>14</sup> Russel Morton Brown: Familiar relations. A Canadian family at that. In: University of Toronto Quarterly, Heft 3 (2002), S. 824.

<sup>15</sup> Zit. n. Christian Russ: Hollywood gleichsam durch die Hintertür, taz, 5. März 1998.

tution Familie. Liebe und Zärtlichkeiten sind nicht als Zeichen emotionaler Verbundenheit zu sehen, sondern immer als Symbole der Macht und der Machtverhältnisse. Sam hat Macht über seine eigene Tochter, solange sie sich an die Fiktion der romantischen Liebe in „The sweet Hereafter“ klammert. Der trauernde Vater in „Exotica“ hat Macht in Form von Geld über die jugendliche Stripperin, welche zudem seine tote Tochter nachahmt. In „Family Viewing“ verhilft die Sexualität zu Macht über die Vergangenheit: Der Vater überspielt die Familienvideos mit Aufnahmen von sich und seiner neuen Partnerin beim Geschlechtsakt. Es findet eine Überschreibung des Gedächtnisses statt, denn ein bewusstes Vergessen ist ein Paradoxon für sich und nicht möglich. Um also die Gegenwart umzudeuten und neu zu beherrschen, müssen die Gedächtniszeugen der Vergangenheit neu kodiert werden. Es scheint, als wären „Sexualität, Familienhierarchien, Machtverhältnisse [...] in Egoysans Filmen zu einem dicken klumpigen Knoten verworren“<sup>16</sup>. Als Kondensat für die stetige sexuelle Dysfunktion kann das wiederkehrende Motiv des Inzests gewertet werden, das sowohl den ultimativen Machtmissbrauch als auch die absolute Grenzübertretung thematisiert.

#### **4) Phasen Egoysans Schaffen**

Um Egoysans Werk in Phasen zu gliedern, bietet es sich an, zum einen den Status des aufgezeichneten Bildes und dessen Funktion innerhalb der Filmes näher zu betrachten und zum anderen die Figuren und deren Konstruktion genauer zu untersuchen.

##### *4.1) Figuren und Figurengrundlagen*

Die bereits beobachtete Kontingenz in Egoysans Werk rührt zu einem Großteil vor allem daher, dass der Kanadier bis zu „The sweet Hereafter“ immer sowohl als Drehbuchautor als auch als Regisseur in Erscheinung getreten ist. Erst mit „The sweet Hereafter“ verließ er sich auf eine externe Textquelle, die ihm als Vorlage diente und die er auf seine eigene Weise nachbearbeitete, was im weiteren Verlauf seines Schaffens nun öfters vorkommen sollte. Dieser Wechsel bei den Vorlagen spiegelt

---

<sup>16</sup> Cussler: Die Filme des Atom Egoyan, S. 45.

sich auf eklatante Art und Weise in seinem Personal wider. Egoys Charaktere werden nun zunehmend psychologisch greif- und verstehbar, liefern dem Zuschauer Möglichkeiten der Identifikation, ohne jedoch in diesen Rollen ganz aufzugehen. Erste Tendenzen dazu lassen sich bereits in „Exotica“ finden, werden aber eben erst in „The sweet Hereafter“ zu voller Ausprägung gebracht.

Zuvor, etwa in „Calendar“, dienen die Figuren Egoyan lediglich dazu, bestimmte Ideen und Aufgabenstellungen an ihnen durchzuspielen: „Ich sammelte nur die Äußerlichkeiten der Figuren, um sie in einer filmischen Phantasie aus Aspekten meiner eigenen Persönlichkeit zusammen zu setzen“,<sup>17</sup> so Egoyan in einem Interview. Dementsprechend sind seine früheren Figuren über den Aussagegehalt ihrer Rolle nicht psychologisch greifbar, sie werden von Egoyan nur auf ihre Funktion innerhalb eines sozialen Umfelds untersucht und wie diese Funktion es ihnen ermöglicht, hinter dem Deckmantel ihres Berufes in die sozialen Sphären anderer einzudringen. So kritisiert Donald Masterson in seiner Arbeit Egoys Film „Calendar“, in dem er das armenische Erbe ein weiteres Mal behandelt, mit den Worten: „But the main character [...] is barely more than a cipher. We care little about him, and the film suffers as a consequence“.<sup>18</sup> Um eine gängige Definition aus dem Theaterbereich zu bemühen: Die Figuren in Egoys frühen Filmen sind lediglich Typen, keine Individuen. Aber nur Letztere bieten dem Kinobesucher genau jene emotionale Zugänglichkeit, die er sich bei seinem Filmbesuch erhofft und ersehnt. Damit lässt sich auch der vielfach vorgebrachte Vorwurf erklären, Egoys Filme seien „kalt und leer“. Spätestens seit „The sweet Hereafter“ jedoch verweigert der kanadische Filmemacher seinem Publikum keine kathartische Wirkung mehr: Seine jüngeren Filme zeichnen sich durch eine breite emotionale Palette aus.

Bleibt man bei dieser Betrachtungsweise, so lässt sich das Oeuvre des Kanadiers folgendermaßen einteilen: Das Frühwerk umfasst alle Filme von „Next of Kin“ bis einschließlich „Calendar“. „Exotica“ kann als Übergangsphase gesehen werden, in der Egoyan sich mehr auf die psychologische Glaubwürdigkeit und Motivation seiner Figuren besinnt, was in seinem Spätwerk ab „The Sweet Hereafter“ bis zum aktuellen „Where the Truth Lies“ stark in den Vordergrund tritt. Die Grundinteressen Egoys

<sup>17</sup> Zit. n. Marcus Rothe: Der Arrangeur, Süddeutsche Zeitung, 5. März 1998.

<sup>18</sup> Donald Masterson: Family romances: memory, obsession, loss, and redemption in the films of Atom Egoyan. In: University of Toronto Quarterly, Heft 3 (2002), S. 883.

an Identität, Erinnerung und verborgenen Geheimnissen bleiben aber nach wie vor erhalten und konstituierend für die bearbeiteten Versionen der Filmvorlagen. So wie sich Egoyan von seinem eigenen emotionalen Universum zu lösen scheint und nun verstärkt auf fremde Vorlagen für seine Bücher zurück greift, so sehr löst sich auch seine ‚Familie‘ aus Stammschauspielern auf. Während der Cast in den Filmen bis „Exotica“ mehr oder minder homogen immer aus den gleichen Akteuren besteht, dominieren ab „The sweet Hereafter“ die „großen“ und bekannten Namen: Bob Hoskins und Kevin Beacon treten an die Stelle von Tom MacCamus oder David Hemblen. Insofern verändern sich die Figuren nicht nur auf der Ebene des Filmes inhaltlich, sondern auch in Hinsicht auf die sie darstellenden Schauspieler.

#### *4.2) Filmbild und Videobild*

Atoms Egoyans Handschrift in seinen frühen Filmen, durch die er für seinen Stil bekannt geworden ist, ist geprägt durch das Spiel mit den Möglichkeiten des Mediums. Wie bereits angeführt, experimentiert Egoyan mit dem im Videobild innewohnenden Potential, Gedächtnis, Erinnerung und daher letztlich Identität zu konstituieren. Er untersucht das Ich durch eine Analyse des Videomaterials. Das bezieht sich dann nicht nur auf die Handlungsebene des Films, in der das Videobild angesiedelt und wirkend ist, sondern auf das Filmmaterial ganz direkt. „Speaking Parts“ oder auch „Family Viewing“ zeichnen sich durch stellenweise heterogene Bildqualität aus, in der einkopiertes Videomaterial zum Einsatz kommt und durch seine Materialität auf den selbstreferentiellen Charakter der Szenen verweist.

Dabei bietet sich Video für seine „Untersuchungen“ geradezu an: Das Videobild kann trotz seines illusionistischen Anspruchs, die Wirklichkeit abzubilden, täuschen und manipuliert werden. Es zeichnet auf, gibt wieder und kann bespielt, teilweise gelöscht oder fragmentiert werden. Es stellt damit das perfekte Medium für Egoyans Betrachtungen über Erinnerungen dar: Das Videobild mit dem materiellen Verweis auf seinen Status wird zum Symbol für Erinnerung oder Erinnerung. Der deutlich erkennbare Wechsel zwischen Film- und Videoband verweist auf einen Wechsel der Zeitebene. Die Videoaufnahmen schaffen daher eine „offizielle“ Erinnerung, eine selektierte und aufbereitete, die nicht unbedingt den tatsächlich stattgefundenen Ereignissen der Wirklichkeit entsprechen muss.

Egoyan modelliert durch die Aufzeichnungs- oder besser Erinnerungsmedien die Prozesse des Gedächtnisses nach und zeigt deren konstruktiven, nicht mimetischen Charakter. Zu diesem Ergebnis kam auch schon der Anthropologe und Soziologe Maurice Halbwachs in seinen Studien zur Gedächtnisforschung:

Erinnerungen werden also bewahrt, indem sie in einen Sinn-Rahmen ‚eingehängt‘ werden. Dieser Rahmen hat den Status einer Fiktion. Erinnern bedeutet Sinngebung für Erfahrungen in einem Rahmen.<sup>19</sup>

Genauso wie Medien immer innerhalb eines bestimmten Kontextes wahrgenommen werden, verhält es sich auch mit den „Bildern“ des Gedächtnisses. Egoyans Videoeinkopierungen müssen daher immer im Kontext des jeweiligen Filmes gesehen und somit in einen „Sinn-Rahmen“ eingehängt werden.

Das besonders Ironische dabei ist, dass der medial geprägte Zuschauer durch so genanntes Reality-Fernsehen geneigt ist, Videobilder als realitätsnäher anzusehen als etwa Filmbilder. Er nimmt nicht wahr, dass er eine konstruierte Realität betrachtet – und sei sie nur konstruiert, weil der entsprechende Kamerawinkel ausgewählt wurde. Er hat gelernt, dem Videobild zu vertrauen, und genau dieses Vertrauen in die Bilder möchte Egoyan in seinen frühen Werken erschüttern, wenn nicht sogar komplett zerstören. Dass dieser Charakter durchaus auch noch bei den späteren Filmen vorhanden, aber durch eine zugänglichere filmische Darbietung verdeckt ist, werde ich bei der näheren Betrachtung von „The sweet Hereafter“ noch genauer untersuchen.

Bis einschließlich „Calendar“ spielen diese Verweise auf den Status der Aufzeichnungsmedien eine große Rolle im Werk des Kanadiers. Erst ab „Exotica“ verliert das Videobild seine Wichtigkeit in den Filmen, es ist nur noch ein weiteres Hilfsmittel, um emotionales Chaos zu strukturieren und organisieren.

Ab „The sweet Hereafter“ finden sich keine Brüche mehr in der Materialität der Bilder wieder, Erinnerungs- und Gedächtnischarakter der betreffenden Szenen bedürfen nun keiner direkten materiellen Hinweise mehr. Zudem wird die Erinnerung nun bevorzugt versprachlicht und knüpft Verbindungen zwischen den Zeitebenen, in die Egoyan seine Filme verschachtelt, durch Off-Kommentare, die von den Erinnernden zu den memorialen Bildern führen.

---

<sup>19</sup> Zit. n. Aleida & Jan Assmann: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: Klaus Merten, Siegfried J. Schmitt, Siegfried Weischenberg (Hgg): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft, Opladen 1994, S. 118.

#### 4.3) Der Wendepunkt „Exotica“

„Exotica“ stellt daher gleich in zweierlei Hinsicht einen Wendepunkt in Egoyans Werk dar: Zum einen werden ab diesem Film die Figuren psychologisch greif- und verstehbar, zum anderen rücken die medienreflexiven Betrachtungen über Aufzeichnungsmedien und die ihnen innewohnenden Fähigkeiten in den Hintergrund:

So erweist sich Exotica [...] als Einstieg in einen psychologischen Realismus, der selbstreferentielle Verfahren der Repräsentation wenn nicht verabschiedet, so doch derart mit einem erzählerischen Illusionismus kombiniert, dass Egoyans Filme nun auch einem größeren Publikum zugänglich werden.<sup>20</sup>

Egoyans Filme sind nun vor allem den sie bevölkernden Figuren und hauptsächlich der erzählten Geschichte verpflichtet. Das aufgezeichnete Bild als unzuverlässiger Lieferant von Geschichte und Identität wird nicht mehr exponiert als Element der visuellen Gestaltung oder des Plots verhandelt. Vielmehr verweisen die Geschichte und die Inszenierung an sich auf die Unzuverlässigkeit von Bildern. Ab „Exotica“ werden

Egoyans Filme „mainstreamiger“ und – paradoxerweise – tiefgründiger. Denn unter der Oberfläche des mimetischen Erzählkinos verhandelt Egoyan weiterhin „seine“ Themen. Nur braucht es nun ein genaueres Hinsehen, um sie auch zu entdecken. Auf der anderen Seite ist somit auch ein größerer Kinogenuss für den anspruchlosen Zuschauer möglich: Trotz der nonlinearen Darbietung des Plots kann die Geschichte für sich gesehen und genossen werden. Eine tiefere Beschäftigung mit den Bildern ist nun nicht mehr nötig – aber dennoch möglich.

#### 5) „The sweet Hereafter“

In dem nun folgenden Teil meiner Arbeit möchte ich die Komponenten Erinnerung, Trauer und Nostalgie in „The sweet Hereafter“ genauer betrachten und dabei aufzeigen, wie Egoyan in diesem Film vorgeht, um sie zu vermitteln. Wie bereits angeführt, handelt es sich bei dem „Süßen Jenseits“ um den ersten Film Egoyans, der in seiner Darbietung stärker auf den Allgemeingeschmack zugeschnitten scheint als alle seine

<sup>20</sup> Kraus: Bild – Erinnerung – Identität, S. 206.

Filme bis dato. Mathias Kraus geht soweit zu sagen, dass Egoyan seinen bisher immanent vorhandenen Darstellungsinteressen untreu wird: „Die Kunst des Erzählers triumphiert in diesem Film über die Skepsis gegenüber den Bildern.“<sup>21</sup> Doch das Misstrauen in die Bilder ist weiterhin immanent vorhanden, nur weiß der kanadische Regisseur nun besser, es direkt in den Film und den Plot einfließen zu lassen. Zudem gehen im Gegensatz zu „Calendar“ oder auch „Exotica“ die Figuren in ihrer psychologischen Konzeption vollständig auf. Insofern ist es legitim, eine Untersuchung der einzelnen Aspekte auf Grundlage psychologischer Erkenntnisse vorzunehmen. Zudem sind Egoyans Filme kunstvoll arrangierte hermeneutische Komplexe. Nichts ist zufällig, alles ist mit Sinn aufgeladen, wirkt als und verweist auf tiefere Bezüge. Egoyan ist sich seiner Vielschichtigkeit durchaus bewusst: „Ich selber liebe es, mein Leben zu inszenieren, zu choreographieren. [...] Ich würde am liebsten alles arrangieren.“<sup>22</sup> Daher ist es fast unmöglich, Sinnzusammenhänge herzustellen, die so nicht beabsichtigt waren. Wahrscheinlicher ist es vielmehr, dass auch bei einer tiefreichenden Beschäftigung mit den Filmen Egoyans viele vom Regisseur und Autor beabsichtigte Bedeutungen nicht entdeckt werden.

### 5.1) *Synopse*

Sam Dent ist ein kleiner Ort in British Columbia, Kanada, mit einer verschworenen Dorfgemeinschaft. Doch diese hat hinter der Fassade ihre dunklen Geheimnisse: Risa Walker und Billy Anselm, der Witwer ist, haben ein Verhältnis, Sam Burnell eine inzestuöse Beziehung zu seiner Tochter Nicole. Durch einen tragischen Unfall, bei dem der Schulbus von der Fahrbahn abkommt und in einen gefrorenen See einbricht, kommen jedoch fast alle Kinder des Ortes ums Leben. Lediglich die Busfahrerin Dolores und Nicole überleben. Letztere ist jedoch von nun an querschnittsgelähmt und auf einen Rollstuhl angewiesen. All die dunklen Geheimnisse drohen nun ans Licht zu kommen, als Mitchell Stephens, ein erfahrener Anwalt, in die dörfliche Gemeinschaft einbricht, um die trauernden Eltern zu einer Sammelklage zu bewegen. Gegen wen ist ihm dabei absolut gleichgültig, er sucht lediglich ein Ziel für seine Frustration und Trauer. Denn auch er scheint ein Kind, seine Tochter, verloren zu haben. Nachdem er sie in Folge eines Spinnenbisses als kleines Mädchen ins Krankenhaus fahren und dabei beständig mit der Notwendigkeit eines Luftröhrenschnitts

<sup>21</sup> Kraus: Bild – Erinnerung – Identität, S. 207

<sup>22</sup> Zit. n. Marcus Rothe: Der Arrangeur, Süddeutsche Zeitung, 5. März 1998.

rechnen musste, zerbrach das Verhältnis zwischen den beiden. Denn Stephens konnte seine notwendigerweise aufgebaute emotionale Kälte nie wieder ganz ablegen, und seine Tochter Zoe suchte daraufhin Zuflucht in Alkohol und Drogen, bis sie sich schließlich mit AIDS infizierte. Dies alles erfährt der Zuschauer in Zwischensequenzen, die zwei Jahre nach den Ereignissen in Sam Dent spielen und in denen Stephens einer Bekannten von dem Spinnenbiss und dessen Folgen erzählt. Am Ende des Films platzt der Prozess: Nicole sagt aus, dass Dolores zu schnell gefahren sei, ob nun wahr oder unwahr. Damit hat Stephens niemanden mehr, den er verklagen könnte, und verlässt frustriert den Ort. Nicole hat sich dabei als heimliche Verbündete Billy Anselms entpuppt, denn auch dieser war gegen einen Prozess. Aber nicht weil er fürchtete, die verborgenen Geheimnisse des Ortes könnten an die Oberfläche gelangen, sondern weil er die Erinnerung an den Tod seiner Kinder nicht mehr erneut durchleben wollte.

## 5.2) Erinnerung

Erinnerung muss, wie bereits geschildert, immer innerhalb eines Sinnkontextes gesehen werden. Memoriale Bilder sind daher nicht statisch und das „Gedächtnis ist mehr als eine bloß reproduktive Einbildungskraft.“<sup>23</sup>

Sich erinnern ist damit in jedem Vollzug ein konstruktiver Akt, in dessen Verlauf gespeicherte Sinneindrücke abgerufen, bearbeitet und in den die Erinnerung auslösenden Sinnrahmen eingerückt werden müssen. Erinnerung ist damit genauso – bewusst oder unbewusst – wähl- und bearbeitbar wie die eigene Identität. Auf den Zusammenhang zwischen beiden habe ich bereits an früherer Stelle meiner Arbeit verwiesen. Gerade aus diesem Wissen um das trügerische Wesen des menschlichen Gedächtnis erwächst das Vertrauen in die technische Reproduktion von Realitätswahrnehmung: „Der Aber-Glaube an die Wirklichkeit des Bildes.“<sup>24</sup>

„The sweet Hereafter“ erweckt bereits in den ersten Szenen Bilder, die bei dem Zuschauer eine bestimmte Haltung erzeugen, nur um sie dann im weiteren Verlauf zu erschüttern: Man sieht ein junges Mädchen auf einer kleinen Bühne (0’5’’14 –

---

<sup>23</sup> Günter Oesterle (Hg.): Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung, Göttingen 2005, S. 17.

<sup>24</sup> Michael Wetzel: Verführerische Bilder. Zur Intermedialität von Gender, Fetischismus und Feminismus. In: Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten, hg. von Michael Wetzel und Herta Wolf, München 1994, S. 334.

0'6''56)<sup>25</sup> singen. Der Gesang, der dazu aus dem Off eingeblendet wird, erscheint zu perfekt und klingt zu sehr nach einer Studioaufnahme, um der Gesang des Mädchens zu sein. Nach der Darbietung von Nicole Burnell holt sie ein junger Mann – anscheinend ihr Freund – ab, mit dem sie zusammen über den kleinen Jahrmarkt schlendert. Doch die Idylle erhält einen tiefen Riss, als sich der vermeintliche Freund als ihr Vater herausstellt: „I'm so happy, Daddy“ (0'06''45), freut sich Nicole über seinen Zuspruch zu ihrem Gesang. Der Zuschauer erhält mit dieser kurzen Sequenz eine Quasi-Anleitung für Egoyans Film: Niemals zu schnell den Bildern vertrauen. Dieses Credo trägt die gesamte Struktur des Filmes, den Egoyan als nichtlinear und Verschachtelung verschiedener Zeitebenen inszeniert. Dabei ist oftmals unklar, ob das Dargestellte nun eine „objektive“ Abfilmung real passierter Ereignisse oder aber die „subjektive“ Schilderung von Erinnerungen darstellt. Verstärkt wird diese Uneindeutigkeit noch durch die Verschränkung der Ebenen im Prozess des Erzählens. Eine Schilderung leitet über zur gezeigten Szene und führt in diese mittels des Off-Kommentars ein. Der Off-Kommentar dient als Rahmen für die Befragungen, die Stephens durchführt und mit denen er etwa Dolores dazu bringt, sich zu erinnern. Damit ist unklar, welche vermittelnde Instanz nun dem Rezipienten die Ereignisse darbietet. Die gesamte Darstellung spricht jedoch für eine Wiedergabe von subjektiven Erinnerungen. Getragen wird diese Vermutung durch das bewusste Vermeiden des auslösenden Moments. Egoyan konstruiert durch eine geschickte konstruktive Montage beim Zuschauer den Eindruck, das Busunglück gesehen zu haben. Aber in Wirklichkeit zeigt er nur das „Davor“ und „Danach“ des Unfalls und dessen Auswirkungen, die eigentliche Unfallursache wird dem Zuschauer vorenthalten. Folgt man also der These, dass nur gezeigt werden kann, was auch erinnert wird oder wurde, so kann innerhalb der Logik des Films die Unfallursache nicht dargestellt werden. Der einzige Zeuge hierfür, Billy Anselm, verweigert sich den Befragungen Mitchells. Er versprachlicht seine Erinnerungen nicht und gibt sie damit nicht preis. Eine ähnliche Konstellation ergibt sich auf der Zeitebene zwei Jahre nach den Ereignissen, bei denen Stephens von dem Spinnenbiss erzählt. Hier wird das Ereignis ausgespart, weil er selbst nicht dabei war, er kann nur von den Konsequenzen erzählen, welche dann wieder in einer Art memorialen Bilderspur gezeigt werden. Egoyan verweigert sich hier ganz bewusst den gängigen Kinokonventionen von der „auktorialen“ omni-

---

<sup>25</sup> Der angegebene Zeitindex für Filmszenen richtet sich nach der Variante des Filmes, die im Verlaufe des Seminars gezeigt wurde und in der Universitätsbibliothek Karlsruhe verfügbar ist. Der Index gibt dabei die betreffende Stelle im Format Stunde'Minuten''Sekunden der Filmlaufzeit an.

scienten Kamera und bezieht den Zuschauer stärker ein: „It’s horrifying because you have to imagine what’s going on as opposed to seeing it.“<sup>26</sup>

Nach narrativen Gesichtspunkten lassen sich dabei insgesamt drei verschiedene zeitliche Ebenen betrachten. Die erste Zeitebene umfasst alle Ereignisse von Beginn des Jahrmarktes bis zum Busunglück. Die zweite beginnt direkt nach Eintreffen Mitchell Stephens in Sam Dent und endet mit seiner Abreise nach der Aussage Nicoles. Fast zwei Jahre nach den Ereignissen in Sam Dent ist nun der dritte Handlungsstrang angesiedelt, in dem Stephens der Tochter seines Kanzleipartners begegnet und ihr von den Ereignissen um den Spinnenbiss und dem allmählichen Verlust seiner Tochter berichtet. Hierdurch wird eine vierte, sehr kurz gezeigte Zeitebene aufgespannt, die vor allen anderen angesiedelt sein muss und nur in kurzen Bildern gezeigt wird. Die Bedeutung dieser Bilder werde ich jedoch im Abschnitt über Nostalgie noch näher erläutern.

Um jedoch die ganze Tiefe der bearbeiteten Erinnerung sehen zu können, ist es wichtig, die Eingangsszene in Verbindung mit zwei weiteren zu sehen: mit der Darstellung des Inzests zwischen Sam und Nicole (0’48’’24 – 0’49’’07) und der späteren Konfrontation zwischen beiden (1’28’30 – 1’29’’06). Den intimen Kontakt zwischen Nicole und ihrem Vater zeigt Egoyan in seinem Film nicht direkt, er spart ihn vielmehr genauso wie den eigentlichen Busunfall aus. Aber das aufgebaute Szenario wirkt durch eine Vielzahl an Kerzen und den ganzen Rahmen übermäßig verkitscht. Der Missbrauch wird damit nicht entsprechend den gängigen Konventionen als gewaltvoller Übergriff des Vaters auf die Tochter dargestellt, sondern vielmehr als eine Art romantische Liebe, in die Nicole eingewilligt hat. Gleichwohl entschuldigt Egoyan damit den Inzest nicht, der Machtmissbrauch des Vaters gegenüber der Tochter ist klar.

In der Konfrontation mit Sam nach dem Unfall, nachdem Nicole nun im Rollstuhl sitzen muss, liefert sie den Schlüssel zum Verständnis der Szenen: „I’m a wheelchair girl now and it’s hard to pretend I’m a beautiful rock star.“ (1’28’33) Die Schlüsselwörter sind hier „to pretend“: vorgeben. Nicole hat ihre eigene Erinnerung entsprechend der Fiktion von sich selbst als schönem Rockstar bearbeitet, um den sexuellen Missbrauch durch den Vater versteh- und verarbeitbar machen zu können:

The scene [...] neither happens objectively nor is a reliable memory; rather, it is a sort of illusory memory that allows Nicole to represent the abuse to herself in a way that makes it tolerable.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Zit. n. Craig Turner: The great white (North) Hope, Los Angeles Times, 23. November 1997.

Die Indizien dafür liegen in der Widersprüchlichkeit zwischen dem Missbrauch und der verkitschten Darstellung einerseits und der amateurhaften Bühne und der Professionalität des Gesanges in der Eingangssequenz andererseits. Egoyan muss hier nicht mehr auf die Darstellung von anderen Aufzeichnungsmedien wie etwa in „Speaking Parts“ ausweichen, um Erinnerungsvorgänge zu präsentieren, sie fügen sich nun harmonisch in den Plot ein und werden mit den Mitteln des Filmes geschildert, ohne einen Bruch in der Vermittlung zu erzeugen. Dass es sich wirklich um die Erinnerungen Nicoles handelt und nicht um eine verlässliche Darstellung von wirklichen Ereignissen, erhält noch Unterstützung durch die Einführung von ihr als einer Art Erzählinstanz. Nachdem sie den Kindern von Billy Anselm am Abend vor dem Unfall das Märchen vom Rattenfänger von Hameln vorgelesen hat, begleitet dieses leitmotivisch als von Nicole vorgetragener Off-Kommentar den weiteren Verlauf der Handlung. Der Film schließt zudem in einem zeitlichen Rücksprung mit dem Bild der schlafenden Kinder und der Stimme Nicoles.

Als ein weiteres Indiz für die Doppeldeutigkeit der dargestellten Szenen dienen zudem die als Bühnenhintergrund verwendeten Photographien. Die von der Familie Otto angefertigten Kunstwerke setzten sich aus nachbearbeiteten Portraits zusammen und tauchen an prominenter Stelle immer wieder im Film auf. Bei der erwähnten Eingangsszene auf dem Jahrmarkt wirkt die Montage von zwei gespiegelten Profilen Nicoles wie ein Januskopf. Janus war in der römischen Mythologie „Gott der Tor-durchgänge und [...] im übertragenen Sinn des Anfangs und Endes“.<sup>28</sup> Der binäre Aspekt verweist auf Ebenen hinter den Bildern, die vorhanden sind und die sich der Zuschauer erst erschließen muss, gleichzeitig auf die Vereinigung von widersprüchlichen Elementen in einem Bild. Im Gegensatz zu diesen Bildern stehen diejenigen, welche die Busfahrerin Dolores in ihrem Haus gleichsam umrahmen. Hier sind es Abbildungen der toten Kinder, welche eine materielle Verbindung zwischen den verschiedenen Zeitebenen im Film herstellen. Sie liefern die Präsenz eines Nicht-Präsenten und stehen damit gleichsam symbolisch für die Auswirkungen der Vergangenheit auf die Gegenwart.

---

<sup>27</sup> Romney: Atom Egoyan, S. 134.

<sup>28</sup> Herbert Hunger: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Wien 1959, S. 172.

### 5.3) Trauer

Dass Trauer eine wichtige Rolle in „The sweet Hereafter“ spielt, ist schon durch den gewählten Stoff begründet: Die Eltern des Ortes verlieren ihre Kinder durch den Unfall, sie werden damit der Funktion als Familie beraubt. Damit bleibt Egoyan einem weiteren seiner Themen treu: dysfunktionale Familien.

Trauer lässt sich logisch aus der Fähigkeit der Erinnerung ableiten. Trauer entsteht durch den Verlust eines Menschen, den man noch als Abbild im Gedächtnis trägt. Im Gegenzug ist Trauer ohne die Erinnerung an das Betrauerte schlichtweg nicht möglich.<sup>29</sup>

In all cases, the individual is said to possess a complex representation of the loved one stored in the brain. In each case, there is a comparison process which raises the alarm if perceptions from the outside world are substantially different from the central representation.<sup>30</sup>

Verlust und Trauer sind daher vor allem von den Modellen abhängig, die man sich von einer Sache gemacht und in sein Leben integriert hat. Durch den Verlust wird nun die eigene Identität, die in Abhängigkeit zu dem Verlorenen konzipiert wurde, in Frage gestellt. Der Trauernde ist nicht mehr Vater oder Ehemann oder Sohn. Der Prozess der Trauer führt daher zu einer Anpassung der Identität an die veränderten Realitätsbedingungen. Die Neufindung der eigenen Identität ist damit schlussendlich das Ziel jeder Trauerarbeit. Neben der Trauer über den Verlust eines Partners dürfte die Trauer über den Verlust eines Kindes die emotional am meisten belastende Variante sein:

The parents maintain a continuing preoccupation with and heightened investment in the relationship to the lost one and the loss itself. [...] The paths that parents follow as they respond to their losses change them in some ways temporarily and in others permanent.<sup>31</sup>

Unter diesem Aspekt der permanenten Veränderung durch den Prozess der Trauer muss zudem auch der Schlussmonolog Nicoles gesehen werden. Das „sweet He-

---

<sup>29</sup> Vgl. hierzu „Eternal Sunshine of the Spotless Mind“. In diesem Film lässt der Protagonist, gespielt von Jim Carrey, Teile seines Gedächtnisses auslöschen, um über das Ende einer Beziehung hinwegzufinden. Verlustgefühle und Trauer sind daher immer in der Differenz zwischen Erinnerung und Realität begründet.

<sup>30</sup> John Archer: *The Nature of Grief. The Evolution and Psychology of Reaction to Loss*, London 1999, S. 7.

<sup>31</sup> Simon Shimshon Rubin: *The Death of a child is forever. The life course impact of child loss*. In: *Handbook of Bereavement. Theory, research and intervention*, hg. von Margaret S. Stroebe, Wolfgang Stroebe und Robert O. Hansson, Cambridge 1995, S. 285.

reafter“ ist nun der Ort, der durch die Trauerarbeit erreicht wurde, welche einen gewissen Zeitraum nach dem Scheitern Stephens beanspruchte.

Egoyans Charaktere scheinen von ihrer Trauer regelrecht erstickt zu werden, ein normales Leben scheint nicht mehr möglich. So scheitert etwa die Affäre zwischen Risa Walker und Billy Anselm am Verlust ihres Sohnes. Ironischerweise müsste eigentlich Billy von dem Unglück tiefer getroffen sein, immerhin hat er sogar seine beiden Kinder verloren. Aber im Gegensatz zu ihr verfügt Billy über eine gewisse Trauererfahrung, er hat schon seine Frau verloren. Die Landschaftsaufnahmen von Sam Dent, in denen weiter Schneeflächen dominieren und den kleinen Ort regelrecht erdrücken, spiegeln das in der Trauer erstickt sein der Bewohner wider. Unterstützt wird der Eindruck beim Zuschauer noch durch das gewählte Format des Filmes, Cinemascope, mit einem Seitenverhältnis von 1:2,35. Es erlaubt, damit sehr breite Landschaftsportraits aufzunehmen und zu zeigen, in denen die Objekte wie Häuser oder Menschen vor den Kulissen der Natur unterzugehen scheinen: „Die Dehnung des Formats führt zu einer Betonung von Panoramablicken und zu einer tendenziellen Monumentalisierung der Umräume.“<sup>32</sup>

Egoyan zeigt nun den Einbruch eines Fremdelements in die Trauerarbeit der Familien. Stephens, der sich immer wieder als einzelne isolierte Figur gegen den Hintergrund der weißen Schneemassen abhebt, unterbricht durch die Inaussichtstellung von materieller Kompensation den heilenden und nötigen Prozess der Trauerarbeit bei den Familien, die er zu einem Prozess gewinnen möchte.

Risa Walker klammert sich an seine Worte, dass es einen Schuldigen geben muss, um sich nicht selbst für den Verlust verantwortlich fühlen zu müssen, was oftmals eine natürliche Reaktion auf den Tod eines Kindes ist. Ihre Verdrängung reicht so weit, dass sie in einer abergläubischen Anwendung Billy für den Unfall verantwortlich macht; denn er habe das Unglück provoziert, indem er Nicole ein Kleid seiner verstorbenen Frau gegeben habe. Sie sucht zugleich nach einer Logik, einem Zweck in dem Unglück, dass sich jeder Deutung und jedem Sinn entzieht. Auch das wird durch die Darstellung Egoyans getragen. Indem er sich dem emotionalen Thrill des konventionellen Hollywood-Kinos verweigert und die Unglücksursache nicht zeigt, sie nicht in den Mittelpunkt rückt oder in Nahaufnahmen dem Zuschauer darbietet, unterstreicht er gleichzeitig die Banalität des Augenblicks. Der Tod steht hier nicht als E-

---

<sup>32</sup> Knut Hackett: Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart/Weimar 2001, S. 48.

vent im Mittelpunkt der Handlung: „The physical fact of death is pretty well irrelevant.“<sup>33</sup>

Er ist vielmehr Auslöser für die Handlungen der betroffenen Menschen innerhalb ihres sozialen Netzes und wie sie mit den Erfahrungen von Trauer und Verlust umgehen. Wanda Otto ist in ihrem Zorn über das Unglück gefangen, sie sucht einen Schuldigen, der als emotionale Kanalisierung dienen kann. Diesen – und anderen – Menschen verspricht nun Stephens eine materielle Kompensation für ihren Schmerz. Er greift in den Prozess ihrer Trauerarbeit ein und bringt ihn zum Stillstand, indem er sie dazu bewegt, immer und immer wieder den Augenblick des Verlustes zu durchleben und ihnen eine Möglichkeit der Verdrängung aufzeigt: Es muss einen wie auch immer gearteten Schuldigen, einen Sündenbock, geben. Doch gerade die Verdrängung sorgt dafür, dass die Trauernden in ihrem Schmerz gefangen bleiben, weil sie eine konstruktive Aufarbeitung verhindert. Die schmerzhaften Erinnerungen werden nicht aufgearbeitet, sondern verbannt und können jederzeit – zufällig aufgerufen – wieder die gleiche zerstörerische emotionale Wirkung entfalten. Diejenigen, die sich nun auf seinen Prozess einlassen, tauschen daher die neue Identität, zu der sie durch die Trauerarbeit gekommen wären, gegen das von ihm versprochene Geld ein und verharren innerhalb ihrer Trauer. Nicoles Aussage ist daher von zentraler Bedeutung für die Bewohner von Sam Dent. Sie vernichtet die Chance Stephens auf einen großen Prozess durch ihre Bezeichnung von Dolores, welche sich im Übrigen nicht als Lüge exakt greifen lässt, denn schließlich verweigert

Egoyan ganz bewusst dem Zuschauer die Ursache für das Busunglück.

Der störende Fremdkörper innerhalb der Gemeinschaft Sam Dent wird somit beseitigt, und die Familien können sich wieder ihrer Trauer widmen und beginnen, sie zu verarbeiten. Zugleich verhindert sie, dass die dunklen Geheimnisse des Ortes weiter aufgewühlt werden und unter Umständen im Verlauf einer Schadensersatzklage an die Oberfläche kommen könnten. Sie ist damit immanent wichtig für den Heilungsprozess der kleinen Stadt. Den Ausgang des Heilungsprozesses zeigt Egoyan am Ende dem Zuschauer: Stephens trifft nach seiner Flugreise die Fahrerin Dolores wieder, die nun einen Zubringerbus des Flughafens steuert. Sie hat die Trauer überwunden, kann wieder positive Emotionen empfinden und ist in der Lage, innerhalb ihres sozialen Umfelds normal zu funktionieren. Ein eklatanter Gegensatz zu den Bildern der Familie Walker oder Otto, die zu Beginn gezeigt werden.

---

<sup>33</sup> Geoff Pevere: Death, Canadian Style. Atom Egoyan's The Sweet Hereafter, Take 1, 1. Juni 2005.

#### 5.4) *Nostalgie*

Erinnerung bringt Trauer durch das Gefühl des Verlustes hervor. Insofern hilft Trauerarbeit, mit dem Verlust umzugehen und memoriale Bilder von ihrer emotionalen Wirkung zu befreien. Nostalgie kann somit als Sonderform der Trauer gesehen werden: Man trauert einem Zustand nach, der so, wie er in der Erinnerung geformt wird, niemals vorhanden war. Nostalgie ist daher eine Verschmelzung von bearbeiteter Erinnerung und Verlusterfahrung. Da im bisherigen Verlauf meiner Arbeit sowohl der Aspekt der Erinnerung als auch der Trauer schon betrachtet wurden, bietet es sich nun an, „The sweet Hereafter“ auf eine Vermischung der beiden Aspekte in Gestalt der Nostalgie zu untersuchen.

Svetlana Boym unterscheidet in ihrer Arbeit „The Future of Nostalgia“ zwischen zwei Arten von Nostalgie: Restorative und Reflexive. Von besondere Bedeutung für den Aspekt der bearbeiteten Erinnerung ist dabei Erstere. Diese wird von ihr folgendermaßen definiert: „Restorative nostalgia [...] proposes to rebuild the lost home and patch up the memory gaps“<sup>34</sup>. Restorative Nostalgie bearbeitet damit Erinnerungsbilder dem innern Wunsch nach Idylle und Frieden entsprechend nach und entspricht damit der Sehnsucht nach der „guten alten Zeit“. Man sehnt sich nach einem Zustand, der so erst im Gedächtnis verankert wurde, weil man sich nach ihm sehnt. Dieser Zustand lässt sich in „The sweet Hereafter“ direkt in der Person des Anwalts Mitchell Stephens finden. Der Film wird mit einem Bild eröffnet, das in seiner emblematischen Wirkung lange ungedeutet bleibt. Man sieht innerhalb eines sehr reduzierten Bühnenbildes ein Paar nackt auf einer großen Matratze schlafen, zwischen sich einen Säugling. Dieses Bild, das später als Erinnerung Stephens enttarnt wird, steht in seiner Gesamtheit als Sinnbild für das Funktionieren der Institution Familie, für den Frieden und die Geborgenheit der einzelnen Familienmitglieder untereinander. Dass es ein memoriales Bild ist, ergibt sich später aus dem Kontext innerhalb der Gesprächssituation zwischen Mitchell und der Tochter seines Firmenpartners im Flugzeug. Es taucht auch an weiteren Stellen mehrfach auf, immer als Hinweis auf die perfekte familiäre Situation. Doch dieses Bild täuscht – wie so oft in Egoyans Filmen. Unter dem Bett, so erfährt der Zuschauer im weiteren Verlauf, verbarg sich das Nest der giftigen Spinnen, welche beinahe zum Tod von Zoe Stephens führten und damit

---

<sup>34</sup> Svetlana Boym: The Future of Nostalgia, New York 2001, S. 41.

in letzter Konsequenz für die Zerrüttung der Familie sorgten. Das spätere Scheitern ist damit diesem Bild schon einbeschrieben, aber noch nicht evident sichtbar. Stephens bearbeitet daher seine Erinnerung im Gegensatz zu Nicole nicht aus einer wie auch immer gearteten Notwendigkeit nach, sondern weil er sich nach diesem letzten Augenblick familiären Glücks sehnt. Dabei blendet er ganz bewusst das drohende Verhängnis aus und verklärt die Situation. Denn obwohl seine therapieresistente Tochter für ihn „virtuell“ tot und verloren ist, reist er ihr doch hinterher, unterstützt sie mit Geld und versucht auf seine neurotische Art, seine soziale Rolle als Vater zu erfüllen. Aus diesem Wunsch nach der Vaterrolle gestaltet er in einem Akt von restaurativer Nostalgie sein Gedächtnis nach. Damit erhält das gedankliche Bild eine doppelte Rolle: als, wie bereits angeführt, Symbol für die „Urfamilie“ im Gegensatz zu den gestörten Verhältnissen in Sam Dent und als Hinweis auf die verborgene Natur der Dinge, die nicht auf den ersten Blick zu erfassen ist und damit den Verhältnissen in Sam Dent gleicht.

Atom Egoyan zeigt hier die Gefahren, welche der Nostalgie innewohnen: Es kommt zu einer Verklärung der Vergangenheit, die so nicht gerechtfertigt ist. Paradoxe Weise lässt sich dieses als Bestätigung der Möglichkeit eines „objektiven“ Gedächtnisses lesen, was in einem völligen Widerspruch zum bisherigen Werk Egoyans steht, das zeigt, dass Erinnerung immer nachbearbeitet und innerhalb von Sinnzusammenhängen konstruiert wird.

## **6) Schlusswort**

Durch die Zuwendung zum – scheinbaren – Mainstream hat Atom Egoyan in den letzten fünf Jahren massiv an Popularität gewonnen. Dem Kanadier gelang der Sprung aus den kleinen Sälen des Autorenkinos hin zu den Multiplextempeln des Popcorn-Kinos. Dennoch ist er seinen Anfängen als Experimentalfilmer treu geblieben: Atom Egoyans Filme sind – nach wie vor - komplexe Gebilde voller Symbole und tieferer Bezüge, die ihrer Deutung harren. Je weniger deutlich dabei der mediale Charakter der Inszenierung im Vordergrund steht, desto subtiler sind die zu deutenden Hinweise. Familienstrukturen und Fremdheitserfahrungen, gestörte Sexualität und schmerzhaftes Verlorene, Identitätswechsel und Rollenwahl: Die von Egoyan be-

handelten Themen sprechen nicht gerade für "leicht verdauliche" Kinokost. Seine Filme lassen sich als Fragestellungen begreifen, mit denen er bestimmte Themen durchspielt und näher untersucht.

Mit „Where the Truth Lies“ gelang Egoyan nun im vergangenen Jahr der Sprung in die erste Garde der Filmemacher. Fast komplett ohne seine Familie von Stammschauspielern gedreht, sorgten die großen Namen Kevin Bacon und Colin Firth für den Zuschauererfolg. Dennoch bleibt der Kanadier seinen Wurzeln treu: Wieder sind Erinnerung und Identität die zentralen Aspekte des Films, ergänzt durch eine erstarrende Mediennostalgie. Fast genauso wichtig wie die Schauspieler sind diesmal die Sets, welche die 50er und 70er Jahre getreu wiedergeben und den Film über die Anfänge der amerikanischen TV-Shows temporär verorten.

Es bleibt abzuwarten, ob Egoyan in Zukunft diesen Aspekt weiter vertieft und ob sich, nach Auflösung seiner Riege an Stammschauspielern, die beobachtete Kontingenz in seinem Werk weiterhin so stark erhält.

## 7) Bibliographie

### 7.1) Sekundärliteratur

- Archer, John: *The Nature of Grief. The Evolution and Psychology of Reaction to Loss*, London 1999.
- Assmann, Aleida & Jan: *Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis*. In: *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, hg. von Klaus Merten, Siegfried J. Schmitt, Siegfried Weischenberg, Opladen 1994, S. 114 – 140.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992.
- Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, New York 2001.
- Brown, Russel Morton: *Familiar relations. A Canadian family at that*. In: *University of Toronto Quarterly*, Heft 3 (2002), S. 819 – 826.
- Cussler, Svenja: *Die Filme des Atom Egoyan. Mediatisierte Menschen, technische Gedächtnisbilder, Bilder schaffen, Gott sein als Regisseur des Lebens*, hg. von Georg Hofer, Alfeld 2002.
- Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart/Weimar 2001.
- Hunger, Herbert: *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Wien 1959.
- Kraus, Matthias: *Bild – Erinnerung – Identität. Die Filme des Kanadiers Atom Egoyan*, hg. von Heinz Heller und Knut Hickethier, Marburg 2000.
- Masterson, Donald: *Family romances: memory, obsession, loss, and redemption in the films of Atom Egoyan*. In: *University of Toronto Quarterly*, Heft 3 (2002), S. 881 – 891.
- Oesterle, Günter u.a. (Hg.): *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*, Göttingen 2005.
- Romney, Jonathan: *Atom Egoyan*, London 2003.
- Rubin, Simon Shimshon: *The Death of a child is forever. The life course impact of child loss*. In: *Handbook of Bereavement. Theory, research and intervention*, hg. von Margaret S. Stroebe, Wolfgang Stroebe und Robert O. Hansson, Cambridge 1995, S. 285 – 299.
- Wetzel, Michael: *Verführerische Bilder. Zur Intermedialität von Gender, Fetischismus und Feminismus*. In: *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, hg. von Michael Wetzel und Herta Wolf, München 1994, S. 333 – 354.

## 7.2) Zeitungsartikel

Fowler, Jimmy: Atom smasher, Dallas Observer, 18. November 1999.

Harted, Nick: The tangled roots of Atom Egoyan, The Independent, 26. September 1999.

Johnson, Brian D.: Atom's Journey, Maclean's, 13. September 1999.

Pally, Marcia: Vom Schätzer zum Erzähler, Berliner Zeitung, 05. März 1998.

Pevere, Geoff: Death, Canadian Style. Atom Egoyan's The Sweet Hereafter, Take 1, 1. Juni 2005.

Rothe, Marcus: Der Arrangeur, Süddeutsche Zeitung, 5. März 1998.

Russ, Christian: Hollywood gleichsam durch die Hintertür, Taz, 5. März 1998.

Turner, Craig: The great white (North) Hope, Los Angeles Times, 23. November 1997

## **8) Versicherung über die Anfertigung**

„Ich versichere, die vorliegende Arbeit selbständig verfasst und alle von mir benutzten Hilfsmittel und Quellen angegeben zu haben. Ich bin mir bewusst, dass ein nachgewiesener Täuschungsversuch rechtliche Konsequenzen haben kann.“

---

29. Juni 2006      Sebastian Felzmann

## Anhang A) Die Filme Atom Egoyans

- „Howard in Particular“ (1979), 14 Minuten Laufzeit.
- „After Grad With Dad“ (1980), 25 Minuten Laufzeit.
- „Peep Show“ (1981), 7 Minuten Laufzeit.
- „Open House“ (1982), 25 Minuten Laufzeit.
- „Next of Kin“ (1984), erste Langfilm mit einer Laufzeit von 72 Minuten.
- „Men: A Passion Playground“ (1985), 7 Minuten Laufzeit.
- „In This Corner“ (1985), 60 Minuten Laufzeit.
- „The Final Twist“ (1987), 30 Minuten Laufzeit.
- „Family Viewing“ (1987), 86 Minuten Laufzeit.
- „Looking For Nothing“ (1988), 30 Minuten Laufzeit.
- „Speaking Parts“ (1989), 92 Minuten Laufzeit.
- „The Adjuster“ (1991), 102 Minuten Laufzeit.
- „En Passant“ (1992), 20 Minuten Laufzeit.
- „Gross Misconduct: The Life of Brian Spencer“ (1992), 95 Minuten Laufzeit.
- „Calendar“ (1993), 75 Minuten Laufzeit.
- „Exotica“ (1994), 100 Minuten Laufzeit.
- „A Portrait of Arshile“ (1995), 4 Minuten Laufzeit.
- „The Sweet Hereafter“ (1997), 112 Minuten Laufzeit.
- „Sarabande“ (1997), 56 Minuten Laufzeit.
- „Felicia’s Journey“ (1999), 115 Minuten Laufzeit.
- „Krapp’s Last Tape“ (2000), 58 Minuten Laufzeit.
- „The Line (1976-2000)“ (2000), 3 Minuten Laufzeit.
- „Diaspora“ (2001), 8 Minuten Laufzeit.
- „Ararat“ (2002), 115 Minuten Laufzeit.
- „Where the Truth lies“ (2005), 108 Minuten Laufzeit

## Anhang B) Szenenausschnitte



Beispiel der konstruktiven Montage, mit der Atom Egoyan den Unfall darstellt, ohne ihn direkt dem Zuschauer zu zeigen.



Unterschiede in der Verwendung der Photographien:  
 Bild 1 und 2: bearbeitete Kunstwerke der Familie Otto.  
 Bild 3: Photowand mit den Bildern der toten Kinder.



Das emblematische Bild, das für die Nostalgie Stephens und dessen Sehnsucht nach der funktionierenden Familie steht.

## Anhang C) Zitierte Zeitungsartikel

---

Dallas Observer (Texas)

November 18, 1999, Thursday

Atom, smasher;

Egoyan's films are all about the persistence of memory

**BYLINE:** Jimmy Fowler

**SECTION:** Movies

**LENGTH:** 1271 words

There's a turning point when Felicia's Journey becomes a completely different movie from the one you've been watching, and if you're unfamiliar with William Trevor's 1994 novel upon which the film is based, it makes your back stiffen with alarm. It is, satisfyingly, a very Atom Egoyan moment: The film image of unwed teenage mother Felicia (Elaine Cassidy) recounting her woes in the passenger's seat of the car that belongs to do-gooding widower Mr. Hilditch (Bob Hoskins) becomes a video image, and we understand suddenly not only that he has been watching her in a very detached, manipulative manner, but that she is as disposable to him as the technology he uses to record the life stories of all his "lost girls." Before Felicia, they have been mostly prostitutes, young women Hilditch has lured into the comfort and protection of his lonely world and then murdered.

People collecting and altering the memories--and, thus, the reality--of their lives, especially through video, is a dominant theme of the 39-year-old Toronto-based writer-director. From the beginning, Egoyan has been obsessed with these possibilities onscreen: In his 1984 debut *Next of Kin*, a bored young Canadian assumes the identity of an Armenian family's lost son after studying videotaped pleas from them. His 1987 follow-up, *Family Viewing*, depicted a callous father who tapes smutty sex acts over home movies of his ex-wife and estranged son in order to forget his past.

Fast-forward to Felicia's Journey, Egoyan's eighth feature and second consecutive literary adaptation, and you have the central character of Mr. Hilditch, an industrial cafeteria manager who compulsively relives his childhood via 1950s cooking shows featuring his mother Gala (Arsinee Khanjian, Egoyan's wife and frequent onscreen collaborator), a glamorous and fussy French chef. The relationship between these grainy black-and-white video images and those of the murder victims he collects is never spelled out, although Hoskins' lyrically subdued performance allows you to read reams of text in his haunted eyes. Egoyan notes that his film-making style involves a certain hoarding and obsessing too, on both his part and his audience's.

"With all my films, people tend to have a different relationship with the images," the cheerful Canadian auteur says by telephone. "If they like my movies, they almost feel protective. An interesting response I've gotten frequently is people saying they're 'worried' about how other people will react. They really appreciated it, but they don't necessarily run out and

tell their friends to go see it, because they're afraid the friends won't see what they see, or just won't 'get it.'" He laughs. "Actually, some people worry about it more than they should."

The novelist Russell Banks, whose book *The Sweet Hereafter* became the director's previous and most famous Stateside feature, has called the films of Atom Egoyan "interactive." That's a better description than "stream-of-consciousness" to express the way Egoyan's movies alternate times and places constantly and set up a revolving series of weird images that seem to have nothing to do with the main narrative--the eerie Piped Piper motif (Egoyan's idea, not Banks') that runs throughout *The Sweet Hereafter*, or the scenes of a nighttime search for a body that recur in 1994's *Exotica*, a film about the revenge a tax auditor and a gay pet-shop owner exact on an exotic dancer.

But this is not auteurist sloppiness doubling as profundity: Egoyan rarely leaves an image or scene without significance to a character's past. That's the "interactive" part of his movies, the way the viewer must collect the seemingly disconnected visuals he throws almost nonstop at them. But they inevitably all fit together to create a portrait of individuals with mild fads and violent minds. In this sense, the fretful, pudgy serial killer Mr. Hilditch in *Felicia's Journey* seems as perfect an Egoyan creation as that of Irish novelist William Trevor. Both were determined to put his inhuman acts into a human context, because to them, it's a more terrifying truth.

"I've had people come up to me after screenings and ask, 'Is it OK to have sympathy for Mr. Hilditch?'" Egoyan says. "That wasn't my intention. I wanted to show a man who's in complete denial about the evil of his actions. That's why we never filmed any of the killings, because this is a man who would blot out the violence of that. If you were to read about the discovery of all these bodies on the grounds of a big old house where a lonely man lived, the portrait that would emerge is of a complete monster. But it's important to realize that Mr. Hilditch doesn't think he's a monster, and that's what makes him so dangerous. It would be a tonal disaster for the film to view him as any different than he sees himself. And as far as the sympathy part, well, I like to think I respect audiences enough to let them come to their own conclusions about how they should feel. I don't want to slam any door shut."

One small but significant difference between Trevor's novel and Egoyan's film involves Hilditch's relationship with his celebrity-chef mother. In the book, there is a short reference to the fact that Gala turns to her fat, introverted adolescent son for sex when she has begun to gain weight and no longer feels attractive. In the movie, there's barely a whiff of incest, which Egoyan calls "an awfully cliché plot device in contemporary movies" (and one that is pivotal, it should be noted, in *The Sweet Hereafter*). In an icy comic performance, Arsinee Khanjian essays Gala as perhaps too attentive and controlling of her boy (played by Danny Turner), but hardly predatory. Some might call Trevor's revelation the missing link between Hilditch's homicidal preoccupation with video-documenting his "lost girls" and his reverent reviewings of his mother's TV show. But for Egoyan, the omission was necessary.

"On film, the incest angle is thunderingly reductive," he says. "It's all people would zero in on. And it blames the mother. What I think is more chilling is the idea that Hilditch has taken these old tapes and reinvented her. Based on the research I did, it's generally not thought that serial killers are created by their upbringings. It's more mysterious than that."

"Mystery" is a word Egoyan uses often while discussing his movies, and it's perhaps the best noun to capture the way they're often so quiet and antiseptically pretty on the surface (the way *The Sweet Hereafter* used great fields and flurries of Canadian white, *Felicia's Journey* glows with the green Irish hills of the title character's memory) but make you feel uncertain--not quite sad and not quite happy, but anxious to think about the images again and again to pin down the quality of that feeling. It's why Atom Egoyan thinks the medium of film is especially appropriate to explore his favorite theme: memory.

"Memory is life," Egoyan insists. "Everything we do right now or are planning to do is based on what we've done before and how we feel about it. Film is a great medium, because it's all about that marriage of ephemerality and emotion. When we watch a movie, we're responding to other people's reconstructed memories, and at the same time we're assessing and reconstructing our own memories based on our reactions. It's an endless cycle involving illusion and control. Film itself is an illusion of reality, and so is memory, but you can't separate the illusion of memory from the reality of experience." He pauses to take a breath, and laughs a little at himself. "Does that make sense?"

**LOAD-DATE:** November 17, 1999

**LANGUAGE:** English

Copyright 1999 New Times Inc.

---

The Independent (London)

September 26, 1999, Sunday

**FILM: THE TANGLED ROOTS OF ATOM EGOYAN;  
WHY IS THE CULT CANADIAN DIRECTOR SO FASCINATED  
BY BURIED SECRETS? NICK HASTED ASKED HIM ABOUT  
HIS OWN LIFE-STORY, AND FOUND OUT**

**BYLINE:** Nick Hasted

**SECTION:** FEATURES; Pg. 2

**LENGTH:** 1225 words

In Atom Egoyan's new film, Bob Hoskins portrays Hilditch, a man who zips himself up each morning in a suit of deception. Greeting his co-workers, he's a model of kindness. Meeting young women as he drives, he's a shoulder to cry on. No one sees the house he set out from, which is cavernous, like Bluebeard's castle. In its rooms are piles of videotapes, mementoes of his dead mother. In his garden are other women's bones. Everything Hilditch does is a mask, a representation of feelings he doesn't understand. And, so perfectly sealed is his private world, he doesn't miss them.

Egoyan's work has always dealt with such cases. *Exotica* (1994), the film that first gained him his fervent British fan base, dripped with sensual heat; but the real sweat came in wondering what horrible truth the schoolgirl-costumed stripper the protagonist visited would haul to the surface. In the Oscar-nominated *The Sweet Hereafter* (1998), a school bus full of children freezes under a lake, the pain of each parent lashed down deep. His films work in buried ways.

Today, Egoyan is greeting visitors in the bowels of English National Opera in London (where last year he directed *Dr Ox's Experiment*). He has a penetratingly curious gaze, a swift, open wit, and is altogether the gracious host. You'd never guess the oddness of his life,

the strange memories secreted in each cranny of his films. Born in Egypt to Armenian parents in 1960, he went to Canada at the age of two, and seemed to set about constructing a new identity for himself. He forced himself to be Canadian.

In his very first film, *Next of Kin* (1984), a child takes on another's identity. In *Felicia's Journey*, more minutely, Hilditch is shown being used as a prop on his mother's TV show. As a child, it's recorded that Egoyan's architect father made him pretend to work at his desk when showing students round their house. He only sees the connection when I suggest it. It's the first of what will prove a flurry of unwilling revelations. First, though, we talk about a monster: Hilditch.

"He's a person who doesn't really remember his childhood at all," Egoyan said, enthusiastic. "He is in complete denial about how he is raised. You look at him and wonder, where are his feelings, where are they located? When he's in his garden near the end with two religious zealots, and he says 'I'm not in pain, I don't know what you mean by pain', it's true. These women have no idea that they're in this garden of bodies. Yet in his mind he's not a monster. He's the nicest man in the world."

The way Hilditch seals over parts of himself he doesn't want to face, composting them like the corpses in his garden, irresistibly recalls what seems Egoyan's life-founding fact, his willed denial of his parents' culture. But at the mention of this his defences immediately rise.

"That is an overwhelmingly obvious aspect of my childhood," he says, voice cooling, careful. "I remember my parents were unable to keep me speaking their language. I think what I went through is in some ways the Canadian dream, the assimilationist dream, that you can come to a country and become a functioning member of it. I'm a model example. The idea of someone like Hilditch, a person who pretends to be someone they're not and is rewarded for that, has always fascinated me. As long as you're not harming others, what is the advantage of living in the truth?"

I am reminded of his comment that his characters are "mysteries to themselves". Is Egoyan then a mystery to himself in some important way - a part of his heart buried with his Armenian roots? This, it transpires, is a step too far.

"Well you see, even the discomfort I'm feeling right now in answering that question is a form of denial," Egoyan says, cracking. "I don't want to get in to that, because I don't want to make such a big thing of it. Because I would like to think that you see me as someone who's completely assimilated. And suddenly, here you are asking me these ..." He breaks off. "In Canada, you are expected to feel comfortable being somewhere else. When I'm there, it's not brought up a lot."

He starts to talk about his experience of Oscar night, when proud Armenians questioned him in his abandoned mother tongue. And then the very last questioner asked how he felt as an African film-maker. It took him a moment to remember he was born in Egypt.

Is Egoyan's racial past really so mysterious to him, I ask - is his identity really so ambiguous? "Yeah, it's fascinating," he says. "Because it happens all the time in LA, that people project that I'm Jewish. And in the entertainment field, I feel things are facilitated by my not contradicting them. In a way, I completely understand the Jewish experience, because Armenians have been oppressed and have gone through a genocide, everything that from my point of view it means to be Jewish I understand. So there's no point in my saying I'm not."

One of the terrors of watching the protagonist of *Exotica* is that he may be a paedophile, while in *The Sweet Hereafter* a girl and her father commit an act of strangely muted incest. In *Felicia's Journey*, too, Hilditch is a grisly father-figure to a teenage innocent. I've read that

Egoyan's first girlfriend was abused, undetected, by her father for years, and there's no question of his sympathy for such tragedies. But his work walks more dangerous ground.

"I think the deep, dirty secret about incest is that, in some cases, there is consent," he says carefully. "The issue then becomes, does that person have the wherewithal to make that consent? One of the things that is provocative about *The Sweet Hereafter*, for instance, is that it's about an incestuous relationship told from the point of view of that victim as it's happening, when she does feel that it's an extension of the father's love. I'm not trying to normalise it, not at all. There are other situations that are more clearly monstrous, where it's just about a parent exerting violent authority and control, and those are easy to label, easy to condemn. But there are situations, as in *Exotica*, as in *The Sweet Hereafter*, which are more complex. My job as a film-maker is to show what it means to be in that place. That's what matters."

The films from *Exotica* on are notable for another thing - a growing warmth. Egoyan has said of his early films that they were about "emotions so strong, they had to be contained". Does the emotional release in his recent work come from a personal change? Has making them helped him heal himself?

"Well, again," he says, "I like to think that I'm functioning and that I'm healed. But there are things I do, especially to people I'm close to, that make it really obvious there are darker issues I haven't resolved. There are things that happened in my personal life, very recently, which make me realise there's something in me that's quite f---ed up. I think the work becomes even more frustrating to those people that you're close to that you're hurting. Because they go, 'Why is it that you can deal with those issues and make these beautiful testaments, and then act so differently?' and I can't answer them."

'*Felicia's Journey*' (12) opens on 8 October. '*Formulas for Seduction*', a documentary about Egoyan's life and work, opens at the Curzon Soho, W1 (0171 439 4805 on 10 October

**LOAD-DATE:** September 27, 1999

**LANGUAGE:** ENGLISH

**GRAPHIC:** *Exotica*: works by the Armenian-Egyptian-Canadian film-maker Atom; Egoyan (below) - Ian Holm and Sarah Polley in the Oscar-nominated '*The Sweet Hereafter*' (1997), top left; back to Armenia in '*Calendar*' (1993), top right; a sinister Bob Hoskins and the young Elaine Cassidy in the new; '*Felicia's Journey*', left; the early Egoyan style in '*The Adjuster*' (1991)

Copyright 1999 Newspaper Publishing PLC

---

Maclean's

September 13, 1999

## Atom's Journey

**BYLINE:** By Brian D. Johnson

**SECTION:** SPECIAL REPORT; Pg. 54

**LENGTH:** 2814 words

Lunch with Atom Egoyan. He arrives late, on the run in a day of interviews. This is Toronto, his home town, but he might as well be on tour. His personal publicist hovers close by; a driver waits at the curb outside the restaurant. Affable and full of energy, Egoyan takes a seat in the corner booth, a dark wood enclosure with a thick curtain that can be drawn for privacy. Should it be open or closed? "Closed," Egoyan suggests. The curtain is drawn and suddenly the booth feels strangely private, like a sleeper compartment on a train. It is the kind of place where secrets could be revealed, with the awkward intimacy that you would expect to find . . . in an Atom Egoyan film. The only question is, how to catch the waiter's eye?

It is the sort of dilemma Egoyan can appreciate. He has built a career out of creating coolly hermetic worlds on film, dramas that are ripe with understated menace and employ none of the usual tricks to catch the eye of the audience. His latest movie, *Felicia's Journey* -- which opens the Toronto International Film Festival (Sept. 9 to 18) this week -- tells the eerie story of a gentle serial killer (Bob Hoskins) closing in on an Irish girl (Elaine Cassidy) adrift in the industrial barrens of England. There is not a single scene of violence, but there is an overwhelming sense of violation.

Egoyan's films are all about violations of innocence and trust. And, as he eventually reveals over lunch, the theme is rooted in a trauma from his own teenage years that he has been reluctant to discuss until now. "It was a really primal adolescent experience," he says. "The way in which people can camouflage things is absolutely vital to my experience of growing up."

Born in Cairo of Armenian parents, Egoyan immigrated to Victoria with his family at the age of 3. Now 39, he is the most accomplished Canadian director of his generation. With eight features to his credit, he has received two Oscar nominations, five Genies, four prizes from Cannes, five honorary degrees and a French knighthood. He lives in Toronto with his Armenian wife, Beirut-born Arsinee Khanjian, and their five-year-old son, Arshile. Khanjian, who has appeared in all his films, is now a rising star in her own right (page 59). And their creative marriage has become the quintessential Canadian immigrant success story, an artful romance of two outsiders working their way from the margins to the heart of the cultural elite.

The name Atom Egoyan, meanwhile, has become synonymous with the peculiar identity of Canadian cinema, which has acquired a reputation for introversion and sexual pathology. But despite his reputation for chilly abstraction, there is a deeply personal sense of compassion that runs through all of Egoyan's films, a fixation on the secrets and lies buried at the core of the nuclear family. From *Family Viewing* (1987) to *The Sweet Hereafter* (1997), Egoyan returns again and again to tales of bereft parents and lost children, stories in which sexuality keeps striking uncomfortably close to home.

Anyone looking at Egoyan's recent movies cannot help but notice a disturbing pattern. In 1994's *Exotica*, a father mourns the violent death of his daughter by ritually doting on a young stripper costumed as a schoolgirl. In *The Sweet Hereafter*, a father carries on an incestuous affair with his adolescent daughter. And now in *Felicia's Journey*, a pregnant teenager slides into the clutches of a paternal predator. Three movies. Three stories of father figures obsessed with teenage girls. It is one thing for a director to keep coming back to the same themes -- Catholic redemption for Martin Scorsese, technological mutation for David Cronenberg -- but the pattern in Egoyan's work is so specific, so personal and ultimately so creepy, it raises the question: What is at the bottom of it?

The obsession goes back to an experience Egoyan had as a teenager growing up in Victoria, which he has finally agreed to talk about. "There was a young woman," he says, "whom I adored from a very young age, and who was inaccessible to me for the longest time. Later on,

it was revealed that there was an abusive relationship with her father. All the dues were there. But it wasn't a society at that point that could read them or respond to them, and I felt kind of helpless about it. So rather than address it, I went into denial over it, like everybody else."

The father's behaviour left Egoyan with a distressing lesson in life and art. "I suppose the thing that confused it more than anything," he says, "is that he himself was an artist, and it was so obvious what was going on, from the work he was doing and presenting publicly and the way he was behaving. But no one could actually talk about it. There was this incredible shroud of secrecy. And I was completely, madly in love with her. From about 13 to 18. And it wasn't until the last year when it became more. . . ." Egoyan pauses. "I feel weird about it, because it's her story," he says. "The pain that she went through was a lot more than mine. I was an observer."

Egoyan never talked to the father about the incest, but ended up in awkward negotiations with him about the terms of his own romantic intentions. "When the father realized I was serious about her," he says, "I had to make promises to him which I ultimately couldn't keep -- in terms of keeping my relationship with his daughter platonic. It was a very strange time, because I was living a double life." Complicating things even further is the fact that, for the girl, the incest had an element of romantic delusion. "And that's what *The Sweet Hereafter* explored," explains Egoyan. "What is the experience of incest on the victim when it's not the obvious exercise of violent power, but this blurring of love?"

Egoyan says that he himself had an "ideal upbringing." His parents, Joseph and Shushan, who met at art school in Egypt, are both painters. His mother, now 65, recently mounted her first solo exhibition in Victoria. And when Atom was 10, he remembers going to the provincial museum for a show of his father's work called *Birds* -- "which was a very attractive title to the population of Victoria, until they realized these were canvases of dead birds. My father would suspend dead birds around the house. It was a little bit gothic."

His parents, who supported their art by running a small furniture store, "gave me great work models as to what an artist does," adds Egoyan, who worked in the store from a young age. "I became very aware of the mechanics of operating a small business. That gave me a very practical sense of how to manage a production, and how to be modest. And I became very aware of the making of art, and the appreciation of art. I was around it all the time. A lot of my father's friends were artists. And my sister [Eve Egoyan] is a concert pianist doing very unusual music."

But as an Armenian child trying to assimilate, Atom endured a degree of culture shock. He did not speak English when he first went to school. "I remember very clearly episodes where my parents had to explain to the teacher, 'If he says this it means he has to go to the bathroom, and if he says that, it means he's hungry.' I remember saying to a teacher in Armenian, 'I'm hungry,' and then being shown to the bathroom."

Egoyan developed a love for the absurd at an early age, crafting teenage plays in the spirit of Ionesco, Beckett and Pinter, then short films as an undergraduate at the University of Toronto. By the time he made his first feature, *Next of Kin* (1984), at the age of 23, he says he had become "really aware of the fact that identity is possibly a construct."

Much of Egoyan's work dwells on blurred identity, a Canadian "construct" if ever there was one. In *Next of Kin* -- which opens with a shot taken from a camera on an airport baggage carousel -- a young man joins an Armenian family in Toronto by pretending to be a long-lost son. In *Family Viewing*, a young man learns that his father is erasing the family's home videos by shooting sex scenes with his new wife. A series of shadowy father figures began to emerge in Egoyan's films -- the seductive insurance man in *The Adjuster*, the griev-

ing accountant in *Exotica*, the manipulative lawyer in *The Sweet Hereafter*. But none are as dark as Hilditch, the mild-mannered monster played by Hoskins in *Felicia's Journey*.

Based on the 1994 novel by Irish author William Trevor, it is a spare drama that brings two characters together with quiet, claustrophobic intensity. Felicia is a naive 17-year-old from rural Ireland who has come to the English city of Birmingham searching for Johnny, the lover who has left her pregnant. Lost, alone and unable to find him, she is befriended by Hilditch, a quiet catering manager who has made a macabre pastime of collecting and disposing of homeless girls.

Living alone in the gloomy house where he grew up, Hilditch seems locked in a time warp. He spends his nights preparing elaborate meals while watching black-and-white videos of a 1950s cooking show hosted by his dead mother. Played by Khanjian, she is a comically flamboyant character with a French accent who cruelly exploits her son (Hilditch as a chubby boy) on camera. Hilditch's video archive also includes tapes of his victims, recorded with a camera hidden in his Morris Minor. Egoyan has been developing the idea of fetishized video artifacts ever since *Family Viewing*. And by grafting it onto Trevor's novel, along with the burlesque horror of the cooking show, he has placed a surreal signature on an essentially realistic drama.

Repression builds in *Felicia's Journey* with the claustrophobic weight of English weather. Cutting between past and present, Egoyan shifts from Ireland's green fields to Britain's bleak industrial landscape, and from the sharp intolerance of Felicia's Irish-Catholic father to the insidious comfort of her English benefactor. The movie is an underhanded thriller, bereft of catharsis. And as Egoyan slowly tightens the noose of suspense (which turns out to be a slip-knot), the stalking, predatory camera seems more sympathetic to the killer than to his prey. "The camera betrays the feelings of the person behind it at all moments," Egoyan explains. "I was far more fascinated in Hilditch than in Felicia. The story of a young woman looking for the father of her child is not as interesting to me, dramatically, as this monster who is responsible for evils beyond description, yet doesn't seem aware of it."

Egoyan's empathy for Hilditch popped into alarming focus during the filming. Hoskins fell sick on the day he was to improvise the videotaped scenes of the victims talking to Hilditch in his car. So Egoyan played the killer's role, which is largely off-camera. "I put on his gloves, I put on his coat, and I had to go through a serial rejection of each of these women in a car," the director recalls. Hilditch's side of the dialogue does not appear in the film, "but when you see him grab one of the women, it's my arm," says Egoyan. "What I realized in the process is that so much of my job is about trying to seduce people. The darkest side of what we do as directors is make people do something they wouldn't do otherwise -- and what is Hilditch if not a director?"

So what does the director's wife think of all this, a husband who likens his metier to that of a serial killer? "There is a man of immense contradiction in Atom," says Khanjian. "There is one side of him that is very cynical and obsessed with control. He can be very dark and arrogant. But his vision is humanistic. He is obsessed with the human condition, with how innocence can be abused and how a person is redeemed."

Khanjian is her husband's fiercest supporter and most vigilant critic. "She can be brutal with him," says their friend, actor-director Don McKellar. "She challenges him all the time." Khanjian is especially wary of commercial temptations that come his way. In 1994, when Hollywood was courting him with an offer to make an erotic thriller called *Dead Sleep*, Egoyan says his wife "saw me in the worst kind of delusion." In the end, Egoyan declined to make the film because he wanted to cast Susan Sarandon and the studio insisted he choose from a limited "A-list" of younger, more bankable stars. "We really felt vindicated when Susan went on to win the Oscar for *Dead Man Walking*," adds the director.

With *Felicia's Journey*, Egoyan explores the thriller genre for the first time, even if he tries his best to subvert it. And the exceptionally sensitive performances that he draws from Hoskins and Cassidy show a huge progression from the archly distanced acting in his early films. *Felicia's Journey* is also the first movie he has not produced himself -- he made it for Mel Gibson's company, Icon Entertainment International. And it is the first he has shot entirely outside his own country. (Initially, he hoped to set it in Canada, and make the heroine a francophone girl from Quebec travelling to British Columbia, but Trevor insisted the book's Irish themes were integral to the story.)

*Felicia's Journey* marks a watershed. For 10 years, ever since *Speaking Parts*, Egoyan has launched his movies at the Cannes Film Festival. And with each outing, his international profile has climbed a notch, peaking with *The Sweet Hereafter*, which won three prizes in Cannes and was nominated for two Oscars. Then last May, he showed up with *Felicia's Journey* and came home empty-handed. It was a bit of a shock, given that Egoyan's hometown mentor, David Cronenberg, headed the jury that snubbed the film -- especially since it was an open secret that, when Egoyan was on the jury in 1996, he fought to create a special prize for Cronenberg's *Crash*.

According to McKellar, who is friends with both Egoyan and Cronenberg, "Atom took it very personally. It's sad because we have a very close-knit, supportive film community. And Atom has always really admired David." Egoyan hesitates to discuss what he calls "a really loaded issue." But, echoing widespread outrage, he says he was mystified that the Cannes acting prizes all went to non-actors: "There's a dog-matism to the decisions," he says. "The jury was trying to make a statement. And given that there were professional actors on that jury, I don't know what was going through their heads." Khanjian is more vociferous, calling Cronenberg and his jury "stingy" and "self-indulgent."

Cronenberg pleads innocence. "We just reacted to the performances that affected us," he says. "It's happenstance that it looked like a statement." Asked if he and Egoyan are still speaking, he says they have exchanged phone messages. "As far as I'm concerned, there is no rift between me and Atom."

As Canada's leading writer-directors, who both create severely idiosyncratic films, Egoyan and Cronenberg may seem joined at the hip in the public eye. But their visions are radically different. And by now, as a directorial one-man band, Egoyan has marched beyond his mentor's shadow. Working flat-out for the past three years, he has made two features, staged three operas (*Salome*, *Dr. Ox's Experiment* and his own *Elsewhereless*), and created a delightful short film, *Bach Suite #4: Sarabande*, for a TV series devoted to cellist Yo Yo Ma. Meanwhile, as he explores his passion for music, there is a mounting sense of operatic urgency to his work -- in *Felicia's Journey*, Mychael Danna's strident sound track drives the drama with martial force.

Now, Egoyan is ready for a moment of silence. "It's been a real whirlwind," he says, "I'd like to see what happens if I just concentrate on something. I miss the solitude." He will get his chance this fall, with Arshile at school and his wife onstage in Japan and France for three months. After making two movies from novels, he keeps getting asked to do literary adaptations -- he just turned down an offer from Icon to adapt D. M. Thomas's *The White Hotel* -- and Icon wants to lock him into a multi-picture deal. But the director is keeping his options open. And he has embarked on an original screenplay, which he will only say has "elements of a historical epic."

Egoyan felt a certain romance with the past in making *Felicia's Journey*, which is, after all, an odyssey to the Old World. The movie is set in the present, but as he points out, the characters are trapped in the past, "so it feels like a period film." In a sense, all Egoyan's pictures feel like period films, stories of rituals and artifacts. They also feel like foreign films, in

a uniquely Canadian way -- portraits from an artist whose journey keeps circling back to the essential strangeness of home.

**LOAD-DATE:** September 20, 1999

**LANGUAGE:** ENGLISH

**GRAPHIC:** Picture 1, Egoyan: from the margins to the heart of the cultural elite, Phill Snel/Maclean's; Picture 2, Peter McDonald, Cassidy and Egoyan on the set in Ireland: predatory; Picture 3, Cassidy, Egoyan, Khanjian and Gibson attending their premiere at Cannes: international reputation, Michel Euler/AP; Picture 4, Tom McCamus, Sarah Polley in *The Sweet Hereafter*: incest

Copyright 1999 Rodgers Publishing Ltd.

---

Datum:

05.03.1998

Ressort:

BerlinBerlin

Autor:

Marcia Pally

Seite:

K7

**Titel: Vom Schätzer zum Erzähler**

**Woher weiß man, was man weiß? Eine Begegnung mit dem kanadischen Filmemacher Atom Egoyan**

Atom Egoyan will wissen, was man weiß und wann man es weiß. Seit "Die nächsten Angehörigen" ihn zum *enfant terrible* der nicht eben großen Gruppe der erkenntnistheoretischen Filmemacher befördert haben, ziehen sich immer dieselben Fragen durch die Plots der sieben Filme, die er in vierzehn Jahren gedreht hat: Von welchen Informationen wird Verhalten bestimmt? Woher bezieht man sie? Aus Gesprächen? Dem, was jemand über ein Gespräch berichtet? Einem Video davon? Einer Reihe von Videos (wie im Fernsehen)? Aus den Konventionen der Gesellschaft? Aus der Gesellschaft eines anderen? Aus dem Inneren des eigenen Kopfes? Kann man das Innere des Kopfes zergliedern?

Egoyan ist durch eine von Mißtrauen geprägte Kindheit zu diesen Obsessionen gekommen. Aufgewachsen als einziges armenisches Kind seines Viertels in British-Columbia, verliefen seine Erfahrungen stets zweigleisig. Die Lebensauffassung seiner Familie war ganz verschieden von der anderer Familien, anders als das, was es im Fernsehen und in den Schulbüchern gab, und schließlich auch anders als seine eigene Lebensauffassung. "Ich kam nach Amerika und mußte einen neuen, englischen Jungen konstruieren", erzählt Egoyan. "Mir war diese Konstruktion sehr bewußt. Jeder Mensch ist ein Konstrukt. Mir ist die Vorstellung ,spontanen Verhaltens' suspekt. Ich neige dazu, menschlichen Begegnungen gegenüber skeptisch zu sein." Mit 24 Jahren machte Egoyan Filme über "die Fähigkeit, nachlesen zu können, was einem passiert, und das Gelesene unterscheiden zu können von dem, was andere einen glauben machen."

Egoyan ist ein poststrukturalistischer Erkenntnistheoretiker, der Informationsquellen in Frage stellt, indem er eine der mächtigsten Informationsquellen benutzt: Film und Video. Insofern sich Menschen von den jeweils neuesten Maschinen beeindrucken lassen und von ihnen zugleich großen Fortschritt wie alles Schlechte erwarten, ist Egoyan ein Kind unserer Online-Zeit. "In einer bildergesättigten Gesellschaft wird das Bild zur Währung. Die Fähigkeit, sich

innerhalb dieser Gesellschaft zu bewegen, hängt davon ab, wie man dieses Bilderfutter aufnimmt und verdaut. Ich bin auch an diesem Bilderprozeß beteiligt, weil ich Filme mache." Egoyan sorgt dafür, daß die Zuschauer sich dieses Prozesses bewußt sind. Er benutzt auffällige Mittel der Distanzierung, er bringt sie dazu, selbst die Informationen anzuzweifeln, die er zur Verfügung stellt. Er dreht Video- und Zelluloidversionen derselben oder aufeinanderfolgender Szenen, dreht mehrere Versionen desselben Ereignisses, wechselt die Erzählstimme, setzt die erzählte gegen die visuelle Version und zerstückelt Informationen, die der Zuschauer selbst wieder zusammenfügen muß. Aber er ist kein Kind, das mit Strukturen wie mit Technikbaukästen spielt. Egoyan weiß, welche Geschichten sich seinem erkenntnistheoretischen Ansatz anbieten, weil sie widersprüchliche Interpretationen der Ereignisse liefern: emotionaler und physischer Mißbrauch innerhalb der Familie ("Next of Kin", "Exotica", "Family Viewing"), Verrat zwischen Liebenden oder Freunden ("Speaking Parts", "Calendar"), die Taxierung von Besitztümern und Bildern ("Der Schätzer"). Glaubt man dem Versicherungsgutachter, der Regierungskommission, der Ehefrau, dem Vater, dem Sohn?

Diese Themen waren schon in Egoyans frühesten Filmen vorhanden, die anzuschauen zugegeben eine Herausforderung ist zum Teil, weil ihre geringen Budgets nichts anderes als ein rauhes, körniges Bild zuließen, zum Teil, weil Egoyan einfachen Emotionen mißtraut. Er will, daß die Zuschauer seinen Figuren gegenüber skeptisch bleiben, statt sich mit ihnen zu identifizieren, und seine Mittel der Distanzierung haben das Publikum vom Kinobesuch abgehalten. Seit kurzem jedoch hat Egoyan mehr Zutrauen zu seinen Filmen und riskiert, daß sie Gefühle und Skepsis zugleich hervorrufen.

"Das süße Jenseits", nach einem Roman von Russell Banks, ist Egoyans vollendetstes Werk. Der Film erlaubt es dem Zuschauer, sich gleichzeitig mit den Figuren zu identifizieren und ihnen zu mißtrauen. Im Mittelpunkt steht ein Schulbusunfall, bei dem 14 Kinder ums Leben gekommen sind. Ein Anwalt versucht, die Eltern der toten Kinder zu einer Klage zu bewegen. Seine wichtigste Zeugin ist ein Mädchen, das eine inzestuöse Beziehung zu ihrem Vater hat. Egoyan hat bisher ausschließlich eigene Originaldrehbücher verfilmt. "Das süße Jenseits" ist seine erste Adaption, und es dauerte zweieinhalb Jahre, sie zu schreiben. "Bei einer Romanverfilmung kennt man den Schluß. Das ist schon eine große Beruhigung, man muß sich keine Gedanken darüber machen, was bei einem eigenen Stoff wohl herauskommt." Das ist zurückhaltend formuliert. Bei der Arbeit am Drehbuch veränderte Egoyan die Vorlage entscheidend nicht nur dadurch, daß er die Natur des Inzests veränderte, sondern auch, indem er der Rolle des Anwalts das Rattenfängermotiv hinzufügte. Der Anwalt kommt in die Stadt, um den Eltern zu sagen, daß sie jemanden verantwortlich machen und ihn für ihren Schmerz zahlen lassen können. Er selbst hat niemanden, dem er die Schuld am Tod seiner Tochter geben kann, "also sucht er durch seinen Beruf eine Möglichkeit, mit seinem Schmerz fertigzuwerden", sagt Egoyan. "Er ist ein erfahrener Gutachter, der jedem Verlust einen Preis zumißt und damit, wie er glaubt, Wert und Bedeutung. Für ihn ist das ein Weg, die Dinge zu verstehen und unter Kontrolle zu haben."

"Das süße Jenseits" ist Egoyans erster Film nach der Geburt seines Sohnes Arshile. "Man sieht, wie ein Kind alles in sich aufnimmt. Man hat einen Beobachter. Da kann man sich nicht mehr gehenlassen. Ich konnte Arshile keine Geschichten vorlesen, also habe ich entdeckt, daß ich selbst Geschichten erfinden kann. Man hat eine solche Verantwortung, Geschichten zu erfinden, wenn man Kinder hat."

Vielleicht ist es diese Macht der Geschichten aus dem wirklichen Leben, die Egoyan vor dem gängigen Medienfundamentalismus bewahrt. Die Medien sind seiner Ansicht nach keine teuflischen Mächte, die die Menschen ihrer naturgegebenen Unschuld berauben, wie heute, meist in den Medien selbst, anklagend konstatiert wird. Vielmehr möchte Egoyan, daß sein Publikum allem mißtraut, was ihm vorgesetzt wird, sei es von den Leuten aus der Nachbarschaft oder im Internet-Chatroom. Die Menschen vertrauen einander, betrügen oder trennen sich und benutzen dazu heute das Fax wie früher Tinte und Papier. Es wird heute eher in Dateien als in

Schubladen herumgeschnüffelt, aber es wird geschnüffelt. Verführung geschieht heute mittels E-Mail und nicht mehr mit Sonetten, aber es wird immer noch verführt. Später stiehlt man dann diese gespeicherten E-Mails, aber es bleibt dabei, daß man stiehlt.

---

Take 1

June 1, 2005

## Death, Canadian Style: Atom Egoyan's *The Sweet Hereafter*

**BYLINE:** Pevere, Geoff

**SECTION:** Vol. 14, No. 50; Pg. 6; ISSN: 1192-5507

**LENGTH:** 3136 words

TRY THIS ON as a distinguishing characteristic. In American movies, death tends to be an event, either a cathartic punch line that snaps the intricately crafted spell of suspense ("Go ahead. Make my day.") or, in revenge terms, a convenient motivating agent ("Now it's your turn to die"). In short, it's either someone getting shot or someone getting license to shoot them. Its emotional effects tend not to be lingered on, as that would hinder action instead of promoting it, and the only fate worse than death in contemporary Hollywood-think is stasis, the suspension of interest caused by even the slightest lapse in action. That's why death is reduced to a form of spectacle in most of our current mall movies, shorn of consequence and shrugged off with a winning wisecrack. Instead of stopping anything-let alone anything so abstract and irrelevant to a contemporary action movie as a life-it adds momentum.

In many Canadian movies, death tends instead to be a process, something that exerts an effect that shapes the emotional trajectory of the drama itself. When it descends over a drama-as it tends increasingly to do in our movies-it becomes inescapable and pervasive, and so no easier to shrug off than a winter that seems to sprawl from the end of one Canadian summer to the beginning of another. When death occurs, it is an issue, in the same way that weather itself is a real, honest-to-God issue for any Canadians living outside of the shovel-free oasis that is Vancouver. It cannot be ignored, for its effects over us are so of bad weather has played an active role in defining who we are and what we do, the influence of death in our movies is profound and all-encompassing. In American movies life continues until-like a bullet-shaped punctuation mark-death stops it. In Canadian movies, it is defined by it. It would seem there is no life without it.

Another revealing expression of this shift in perception is the fact that death, for all its influence over Canadian movies, so seldom plays out on screen. It's true, in the same way that gunplay is such a rare spectacle in Canadian movies-there are, for example, no cop movies in our cinema-we appear to be less interested in watching death than probing its effects. Thus, while three of the most talked about and widely seen Canadian movies of the past year-David Cronenberg's *Crash*, Lynne Stopkewich's *Kissed* and now Atom Egoyan's *The Sweet Hereafter*- are hopelessly entangled in an infatuation with the impact of death on the living, the physical fact of death is pretty well irrelevant. The bodies lusted after by the dead-eyed carnage fetishists in *Crash* tend to be long vacated by the time we see them, as are those that stir the hormones of the lead character, a necrophiliac undertaker's assistant, in *Kissed*. In *The Sweet Hereafter*, a movie that deals with the effects of a school bus crash on a small community, the bus may crash on screen, but it does so slowly and in terrifying long shot, a decision that has

the deeply disturbing effect of allowing us to imagine the long-term consequences of this tragedy at the same moment we're watching it.

Sarah Polley

It is always risky to speak of traditions in something as amorphous and under-developed as Canadian cinema, but this is recurrent enough to feel like one. The death that defines the quality of living in Claude Jutra's *Mon oncle Antoine* is also an off-screen event, as is the hunting accident in Francis Mankiewicz's *Le Temps d'une chasse*, the father's death that lures an estranged family together in Robert Lepage's *Le Confessionnal* and the teenage suicide which culminates Micheline Lanctot's *Sonatine*. Consider also just about every act in all Guy Maddin's movies-movies which seem to be rendered delirious from the lurid aroma of funeral bouquets-since his first, the resonantly titled *the Dead Father*. Or there is the issue of death as such a palpable dramatic inevitability in certain Canadian movies-as in Denys Arcand's *Le Declin de l'empire american* and *Jesus de Montreal*, Jean-Claude Lauzon's *Leolo*-as to bear nearly as much influence over events as those that happen before the drama unfolds. Anyway you cut it, death is not taken lightly in very many Canadian movies, nor is it light. Indeed, it bears down with the weight of winter itself. Even in less well-known films, such as Chris Philpott's undeservedly under-seen *The Eternal Husband*, the death that pervades the drama in this case, the death of a woman loved by two living men-not only happens in a distant, off-screen past, it seeps through the movie like an unwashable stain. Truly this is what is meant by haunted.

Yet, if the interest in death's influence on the living has long been evident in Canadian movies, lately it has evolved from an interest to something approaching a condition: death, it would seem, becomes us. Is it not compelling that the three most internationally visible Canadian movies of the past year- *Crash*, *Kissed*, *The Sweet Hereo/ter-deal* with the hopeless grip of the dead over the living, and in such a way that living itself is inconceivable without it? Is it not even more arresting that two of the films (from a country that is lucky to see two or three going international any given year anyway) are about the erotic allure of death, the need for the living to possess and be possessed by death in the most literal manner next to actually checking out oneself? What is this fascination with oblivion?

Death has always pressed against the narrative perimeters of Atom Egoyan's movies-the grandmother in *Family Viewing*, the video mausoleum in *Speaking Parts*, the death-wish trajectory of Spinner Spencer in *Gross Misconduct*, the cruel serendipity of disaster in *The Adjuster*, and of course the murdered child in *Exotica* but with *The Sweet Hereafter* it has made its occupation complete. This is a movie about death in the same way that *Contact* is a movie about God or *Batman and Robin* is about merchandizing: though not the narrative's stated concern, it is nevertheless pervasive and inescapable to the extent that the film is incomprehensible without it. In Egoyan's case, this saturation is a natural one in the context of a body of work that seems drawn obsessively to the limbo between feelings more heavily than grief. And nothing is more grievous, particularly to new, insecure or guilty parents (and what parent hasn't been one of these at one time or another?) than the death of a child. If *Exotica* wondered about the impact of a dead child on an individual's ability to inhabit the future, *The Sweet Hereafter* increases the stakes: what happens to a community and its sense of hope when, like the story of "The Pied Piper" that it evokes, nearly all of the children are taken away?

Alberta Watson and Bruce Greenwood

Grief, and its rude upheaval of social and emotional stability, are the real subjects of *The Sweet Hereafter*. We know this not only because Egoyan spends so much time showing us the wrenching contentment of life before the tragedy-a life where the presence of children manages to salve the wounds of adulthood-but because of the film's focus on the troubled lawyer

(Ian Holm) who comes to the small town to coax the shattered survivors into pressing charges against the company that ran the bus. Offering "a voice for your anger" to parents still shell-shocked by their children's deaths, the lawyer Stephens is not unlike the benign professional predator played by Elias Koteas in *The Adjuster*, which is to say someone whose exploitation of tragedy is personally rationalized as some twisted form of charity. It's not that Stephens is in it for the money. On the contrary, like Noah before him, he devoutly believes that what he's doing is offering help-in the form of litigation, the only compensation he knows-to the grief-stricken survivors. In fact, he only offers to take money from the suit if he wins. If the case is lost, so is his cut.

Like Noah then, whose faith in fiscal remuneration as a form of salvation to the disaster struck allowed him to function, Stephens believes grief has its price: that it can be paid for and expiated in a court of law. But what Noah and Stephens also share is a profound state of denial. Egoyan makes it clear that both are deeply wounded and unfulfilled souls who need the tragedy of others to avoid facing the turmoil of their own lives. A man steeped in his own sense of paternal failure and loss-*Ms* only daughter is a self-destructive junkie and his wife appears only in flashbacks to better times-Stephen's only means of burying his own demons is beneath the greater demons of others. In other words, Egoyan has again taken us to the limbo between feeling and expression, where actions are as much a cover for what is felt than an expression of it.

The difference is, where Noah's personal turmoil is concealed-for a time, anyway-by his successful impersonation of a saint, Stephens has a hard time convincing any but the most vulnerable and wounded that the help he offers has anything to do with relieving the pain they suffer. That's because Stephens, in his own self-absorption and sour middle-aged remorse, has managed to confuse his guilt with grief, which is exactly what attracts him to this wounded community in the first place. He thinks he can help them because he too-the forsaken father who considers his daughter and most of the younger generations to be "dead to us" in the first place-knows grief, when what he really knows is failure. Which seems to be his fate, or at least tragic flaw, considering that the entire enterprise of fixing pain through finances, particularly in this place where an entire generation has been wiped out, is itself doomed to fail. For what Stephens faces through the course of the film is not just grief as a condition of an expression, but as a force. A force so potent and oppressive, it's like a fog he stumbles through as constantly as he does blindly. Indeed, Egoyan repeatedly emphasizes Stephen's chronic detachment from his surroundings. The first time we see him, not only is he trapped in a car wash that prefigures the bus sinking into a mountain lake, he's trying to speak to his daughter on a cell phone that he's having a hard time hearing clearly. Egoyan often frames Stephens in outdoor long shots, the better to emphasize his hopelessly inadequate and anachronistic presence in the very community he descends upon to save.

As Stephens, Ian Holm-who took the role only after it had been turned down by Donald Sutherland-brings a new dimension of tortured fussiness to Egoyan's expanding gallery of people engaged in a ceaseless struggle with emotional impulses. Precise, short and somewhat gnome-faced (and therefore the exact genetic opposite of the gaunt and vulture-faced Sutherland), Holm's Stephens is a marvel of barely repressed frustration and re-channeled rage, the kind of person who must work to control his anger at the very people he appoints himself saviour to. Watch him as he scans-indeed, processes-the domestic spheres of the people he interviews and the way his lips tremble in impatience when people aren't giving him the most professionally expedient responses. Indeed, watching the film makes one wonder at the marvels Egoyan might produce working with an entire cast of British actors, those uncanny specialists at impersonating barely corked volcanoes. Imagine the dark labyrinths of feeling and motivation the director might lead us down with people like Jeremy Irons, Anthony Hopkins or Alan Bates as our guides. Last year Egoyan made a riveting postmodern entertainment out of

Strauss's opera *Salome*, which only hints at what, equipped with the right text and an aptly stuffy Anglo cast, he might do with Shakespeare. In fact, he may have been off base seeking out Sutherland in the first place. If a Canuck with an international profile was what was required to play the polite bloodsucker Stephens, perhaps Egoyan should have been bothering Christopher Plummer's agent. What other Canadian has that proper blend of patrician frostiness, thespian precision and blank professionalism? Besides, as cathartic as it is to see Bruce Greenwood-as the bereaved father who is also the town's sole opponent to Stephens' litigation campaign-threaten to pound Holm to a pulp, nothing could match the thrill of someone threatening to do the same to Chris Plummer.

No matter. The point is, Holm-who once played the duplicitious android in *Alien* and a telepathic pharmaceutical hallucination in Cronenberg's *Naked Lunch*-is a confident acrobat when it comes to walking the tightrope between feeling and expression, the nebulous limbo which draws Egoyan the same way that existential crisis compels Antonioni or hypocrisy lured Bunuel. But while Egoyan's protagonists have ventured into this territory before, this is the first occasion where the world they confront is even more deeply suspended there than they are. For all Stephens's roiling undercurrents, his depths are nothing compared to the parents whose children-and future and function-have been so suddenly torn away from them. If, as Egoyan apparently believes, one of the defining social challenges of our era is navigating the gap between emotion and action, this gap may be nowhere more paralyzing than for those who have lost a child. How does one begin to muster the appropriate emotional response under such circumstances? What is the proper form for such profound grief to possibly take? This possibly explains not only the attraction to the dramatic potential of grief but Egoyan's interest in Russell Banks's source novel in the first place. It's an account of a town rendered an emotional Pompeii by sorrow and regret, a community trapped in the aspic of despair. Stephens's moral reckoning is the ultimate recognition of the relative selfishness of his own sorrow. Unlike the people he deigns to "help," he is at least not paralyzed into inactivity. As misguided and unintentionally cruel as his actions may be, he at least has action as an option, and like the children lured by the Pied Piper, the bereaved parents have no choice but to follow.

Considering the constant emphasis given by the film to the sustaining role that children play in the lives of the adults-a role which for many in the movie seems cruelly clarified only by the sudden loss of children-it's worth noting how relatively absent kids actually are from the drama itself. Apart from the bedtime story ("The Pied Piper") read in flashback to Bruce Greenwood's children by Sarah Polley-playing, after *Exotica*, her second all-seeing babysitter for the director-and shots of the children obliviously riding the bus to their doom, they are kept largely silent and peripheral to the film's main interest, the maneuverings of Stephens. The better to haunt it perhaps, but also the better to emphasize the sheer force of grief as a dramatic agent. Were Egoyan to have spent more time establishing the individual relationships between parents and children in the community, the film would be something else entirely; a movie about the event of death rather than its effects, about the loss of particular children rather than the nature of loss itself. In a very literal sense therefore, *The Sweet Hereafter* is a ghost story, a story about life after death.

As are most of the past and current Canadian movies about death. *Crash*, while completely lacking-and deliberately so-the churning emotional undercurrents of *The Sweet Hereafter* is also nevertheless a movie about living with death. However, it is less concerned with lives forced to live with death than death as a lifestyle, as the chicly decadent choice of people so burned out on everything else they've turned to death as the final erotic frontier. The irony there, of course, is that the real dead in the film are actually the living. Cronenberg's crew of crash fetishists are so bereft of affect as to be deceased anyway. Hormonal activity notwith-

standing, they're deader even than the broken bodies who turn them on, commodity-culture zombies too bored and disaffected even to bother dying first.

Lynne Stopkewich's *Kissed*, another Canadian movie about the erotic allure of the big sleep, also reduces its dead to objects, in the process lending vivid new meaning to the term "stiff." Moreover, the spent nature of its dearly departed is at least compensated for by an overruling concern to answer the question—a reasonable one, it would seem—about why someone might be turned on by death, a question *Crash*, in its artful, millennium's end amorality, cannot be bothered to address. One is left with the impression that these people like to fuck near fresh car wrecks because they're jaded by all other forms of urban nightlife. *Kissed*'s modest triumph is the extent to which it makes clear the reasons for its protagonist's dark desires—it's the only thing in life over which our hero (so to speak) can exert complete control—a motivational issue that simply isn't one in the colder-than-death-itself experience that is *Crash*.

Tom McCamus and Saraft Polley

Similarly, and even more pungently (if less provocatively), *The Sweet Hereafter* sees death as the defining force in the lives of its characters. It is the oxygen they breathe, the environment they inhabit, the condition they cannot escape. It has become them. Some have (and more will) find something to despair in this abiding attraction to death in Canadian movies, but they will no doubt be the same people who question the necessity of a Canadian cinema in the first place, or who wish our movies could be more like theirs, and that ultimately, is the issue. In restoring the sting—whether it be emotional or erotic—to the cinematic hereafter, Canadian filmmakers have found yet another way of marking oppositional territory against the splat-and-chuckle mayhem of Hollywood. In American movies, where consequences matter so much less than action, the dead are forgotten before the bodies even hit the ground. In a number of recent Canadian movies, death is only a beginning.

In American movies life continues until—like a bullet-shaped punctuation mark—death stops it. In Canadian movies, it is defined by it.

What is this fascination with oblivion?

Pastko and Arsinee Khanjian

Grief, and its rude upheaval of social and emotional stability, are the real subjects of *The Sweet Hereafter*.

In American movies, where consequences matter so much less than action, the dead are forgotten before the bodies even hit the ground.

Geoff Pevere teaches in the Advanced Television and Film Program at Sheridan Institute and is the co-author of *Mondo Canuck: A Canadian Pop Culture Odyssey*. He is also a movie critic with the *Toronto Star* and co-host of *Reel to Real* on Rogers television. This article is reprinted from *Take One* No. 17, Fall 1997.

**LOAD-DATE:** July 18, 2005

**LANGUAGE:** ENGLISH

**ACC-NO:** 854862341

**GRAPHIC:** Illustrations

**TYPE:** Other (Periodical); General information

**JOURNAL-CODE:** TKON

Copyright 2005 Micromedia Limited  
 Canadian Business and Current Affairs  
 Copyright 2005 Canadian Independent Film & Television Publishing Association

---

Sueddeutsche Zeitung

5. Maerz 1998

## Der Arrangeur

### Atom Egoyan ueber 'Das suesse Jenseits' und andere Phantasien

**LENGTH:** 890 words

Der Regisseur mit dem merkwuerdigen Namen Atom Egoyan wurde 1960 in Aegypten geboren, ging dann nach Toronto, wo er seine Karriere beim Theater begann. Seine Filme sind Next of Kin, Speaking Parts, Calendar, The Adjuster (Der Schaetzer), Exotica und nun The Sweet Hereafter (Das suesse Jenseits), mit dem Egoyan 1997 in Cannes den Regie-Preis gewann und der nun bei uns anlaeuft. Das Gespraech fuehrte Marcus Rothe.

**SZ:** Warum sieht in Ihren Filmen die Wirklichkeit immer so eigenartig aus?

Atom Egoyan: In Exotica wollte ich zeigen, warum ein Vater jeden Abend in den Nachtclub geht, um in der jungen Striptease-Taenzerin das Bild seiner ermordeten Tochter wiederzufinden. Die Frage war: Wie kann eine so dramatische Situation noch realistisch sein? Aber ich weiss auch keine Antwort. Der Schaetzer forderte den Zuschauer auf: 'Stell dir vor, worin meine Arbeit besteht'.

Meine eigene Phantasie will Themen zerstueckeln, Wege spalten und in der Erzaehlzeit hin- und herreisen, aber ich werde jetzt versuchen, meine 'wilden' Einbildungen zu kontrollieren, um meine Filme neuen Ideen zu oeffnen. Aber ich bleibe misstrauisch: Einen Koenigsweg gibt es nicht.

Immerhin haben Sie nun zum ersten Mal keine eigene Geschichte verfilmt.

Russell Banks stellt sich dieselben Fragen wie ich, aber mit viel mehr Weisheit. Ihm gelingt es, ein moralisches Universum zu schaffen - etwas, was ich selber bisher noch nicht ausfuellen konnte. Also war ich froh, meine Obsessionen mit seiner Reife zu modellieren: Die Begegnung mit ihm wird meine Arbeit in eine andere Richtung lenken. Banks kuemmert sich um das kleinste Detail, indem er die Psychologie der Figuren chronologisch entwickelt. Wenn mich fruher ein Steuerpruefer besuchte, interessierte ich mich fuer seine Arbeit und ihre symbolischen Auswirkungen, ohne ihn als Individuum zu sehen. Ich sammelte nur die Aeusserlichkeiten der Figuren, um sie in einer filmischen Phantasie aus Aspekten meiner eigenen Persoenlichkeit zusammensetzen. Ein grosser Schriftsteller taucht dagegen tief in die Seele seiner Figuren ein.

Trotzdem wirkt der Anwalt im Film wie ein Double des Regisseurs Egoyan: er versucht, in die Intimsphaere seiner Mitmenschen einzudringen.

Als Regisseur gehe ich wie ein Detektiv auf Recherche, um mich in fremde Universen einzuschleichen. Besonders interessieren mich Figuren, die das Leben der anderen organisieren und dabei so viele Einbildungen produzieren, dass sie dadurch die Macht der Inszenierung entdecken. Die Hauptfiguren in *Das suesse Jenseits* und *Der Schaetzer* arbeiten so wie ein Regisseur: Sie wollen die anderen dazu ueberreden, etwas zu tun. Auch wenn ich jetzt hier im Gesprach auf Ihre Fragen antworte, will ich andere von meinen Ideen ueberzeugen. Das macht Manipulateure so faszinierend.

Sind Ihre Figuren Masochisten?

Auf jeden Fall! Wie Wim Wenders glaube ich, dass wir staendig nach einer Therapie fuer unseren Schmerz suchen. Meine Figuren verbiegen sich, strapazieren ihre Phantasie und inszenieren schmerzhaft Situationen: Sie lassen sich vom unmittelbaren Reiz der Simulation veruehren und vergessen dabei die Realitaet. Anstatt sich mit dieser Selbsttherapie zu heilen, steigern sie ihren Schmerz. Durch die vielen Rituale, die wir uns in unserer Gesellschaft aufbauen, werden wir in den Masochismus getrieben. Bezeichnenderweise koennen wir am Ende dieses Jahrhunderts kaum noch zwischen dem Schein und der Realitaet unterscheiden. Dabei spielt das Kino eine grausame Rolle: Indem ich etwas dokumentiere, naehere ich auch schmerzhaft Erinnerungen. Du kannst dich immer wieder an den Verlust erinnern, und wenn diese Idee dich hartnaeckig verfolgt, frisst sie dich auf und raubt dir den sinnlichen Genuss an der Gegenwart.

Wollen Sie auch den Zuschauer mit seinem eigenen Masochismus und seiner Rolle als Voyeur konfrontieren?

Wenn sich der Zuschauer seiner Rolle bewusst wird, kann dieser Masochismus auch befreiend wirken! Wir sehen einen Film im Zustand der Hypnose - obwohl wir ganz blauaeugig an das glauben wollen, was wir vor Augen haben. Wenn ich die Zuschauer dazu bringen wollte, dass sie sich im Film verlieren und vergessen - dann waere ich ein echter Sadist. Nein, die Zuschauer sollen sich fragen, wie sie einen Film sehen. Ich will sie mit ihren eigenen Alptraeumen konfrontieren, denn wir sind Produkte der Bilder geworden und verlieren uns in diesen Ein-Bildungen. Wir muessen uns bewusst sein, wieviel visuelles Gepaeck wir mit-schleppen: mein Unbewusstes funktioniert wie eine Kamera. Wer 'Ich liebe dich' sagt, hat mittlerweile alle moeglichen Filmszenen vor Augen. Wie kleine Ueberwachungskameras, die uns staendig begleiten.

Warum faszinieren Sie Menschen, die ihre Gefuehle nur schwer ausdruecken koennen, waehrend Sie selber so lebhaft sind?

Mich begeistert ein Regisseur wie Aki Kaurismaeki, der auf die Fragen von Journalisten immer nur 'ja' und 'nein' antwortet und dann vorschlaegt 'Lasst uns einen trinken gehen!' Naetuerlich ist es wichtig, sich ausdruecken zu koennen, aber Worte haben kein Gewicht, wenn sie etwas anderes verdecken wollen.

Haben die modernen Medien den Fluss der Kommunikation also nicht vereinfachen koennen?

Unser Jahrhundert ist von einem grossen Selbstbewusstsein gepraeagt - dank der Psychoanalyse, der Therapien, der Medien und der Explosion der Kommunikationstechnologien. Wir achten staerker auf unsere Taten und werden sensibel fuer jede neue Geste. Es gibt schon fast nichts Zufaelliges oder Nebensaechliches mehr in einer Unterhaltung oder in der Idee einer Beziehung. Ich selber liebe es, mein Leben zu inszenieren, zu choreographieren. Wenn ich jetzt mit Ihnen rede, wuenschte ich mir, Sie koennten ein Stueck nach links ruecken, damit das Licht und der Bildausschnitt 'stimmt'. Ich wuerde am liebsten alles arrangieren

siehe auch:

**LOAD-DATE:** Maerz 9, 1998

**LANGUAGE:** GERMAN; DEUTSCH

Copyright 1998 Sueddeutscher Verlag GmbH

---

taz, die tageszeitung

5. Maerz 1998

## Hollywood gleichsam durch die Hintertuer

**BYLINE:** Christian Russ

**SECTION:** Pg. 19

**LENGTH:** 1274 words

**HIGHLIGHT:** "In meinen Filmen geht es immer um Familie", sagt Atom Egoyan, der Regisseur von "Das suesse Jenseits". Auch seine Filmcrew stellt fuer ihn inzwischen eine Art Familie dar, ein festes Ensemble, das ihm Sicherheit gibt. In seinen doppelboedigen Inszenierungen gibt es diese Sicherheit nicht

Am Anfang ist der Tod. Die Filme von Atom Egoyan fangen oft erst an, wenn alles schon vorbei ist. Seine Figuren erstarren in Trauer, die Erkenntnis traegt bei ihm Schwarz. In "Das suesse Jenseits", dem neuen Film des kanadischen Regisseurs armenischer Abstammung, nimmt der Verlust monstroese Ausmasse an: Ein Schulbus kommt von der Strasse ab, ein ganzes Dorf verliert seine Kinder. In einem komplexen Geflecht einander ueberlagernder Rueckblenden enthuehlt Egoyan Lebensluegen und Todesaengste seiner Protagonisten - die doerfliche Solidargemeinschaft zerbricht unter Schmerz und Wut, Lug und Trug.

taz: Leitmotivisch durchziehen die Verse von Robert Brownings "Magic Piper" Ihren neuen Film. Ist es nicht ein bisschen zu einfach und zu archaisch gedacht, durch das Rattenfaengermaerchen die Themen Verlust und Vergeltung anzugehen?

Atom Egoyan: Archaisch, ja. Einfach, nein. Als ich am Drehbuch gearbeitet habe, las ich es eines Abends meinem Sohn vor. Es ist interessant, wie Kinder darauf reagieren. Die fragen sich, weshalb der Rattenfaenger sich nicht einfach mit den magischen Kraefte der Floete den ihm zustehenden Lohn holt. Die Idee der Rache ist Kindern fremd, weshalb sich vielleicht nur Erwachsenen die volle Bedeutung des Maerchens erschliesst. Darum geht es ja in "Das suesse Jenseits": um Verlust und Vergeltung. An so was wie Schicksal mag ich nicht glauben - dieser Film handelt von der Schuld.

Und die tragen bei Ihnen die Erwachsenen. Es herrscht gleichsam Krieg zwischen Eltern und Kindern, genauer: zwischen Vaetern und Toechtern.

Stimmt, es gibt diesen Rechtsanwalt, der seine drogenabhaengige Tochter im Stich laesst, und es gibt diesen Dorfbewohner, der eine Liebesbeziehung mit seiner Tochter hat. Bei beiden ist das Verhaeltnis zum Kind aus der Balance geraten, beide koennen nicht damit umge-

hen, dass sie zu sexuellen Wesen heranwachsen. Weshalb sich die Toechter auf selbstzerstörerische Weise an ihnen rächen.

Der Inzest findet bei Ihnen im warmen und gedämpften Licht des Kerzenscheins statt. Halten Sie das nicht fuer problematisch?

Ich musste mich fuer die angesprochene Szene schon haeufig rechtfertigen. Immer wieder wurde ich gefragt, ob ich denn glaube, dass das minderjaehrige Maedchen in den Inzest eingewilligt habe. Und ich sage: Ja, natuerlich! Ueber die psychologische Konditionierung durch den Vater, die hierbei eine Rolle spielt, muss man selbstverstaendlich sprechen, aber erst mal gibt es eine Einwilligung. Durch sie wird die Tochter zu einer ernstzunehmenden Figur. Das ist einigen Leuten zu kompliziert. Die wollen sehen, wie sich die Tochter wehrt, sonst faellt es ihnen schwer, moralische Urteile zu faellen. Ich moechte nicht missverstanden werden: Auch ich behaupte, dass die Tochter ein Opfer ist - sonst koennte sie ja auch nicht diese enorme Wut entwickeln.

Eine der Lehren, die man aus Ihren Filmen ziehen koennte, lautet: Glaube nie, was du zu sehen glaubst! Immer wieder zeigen sie eine Wirklichkeit hinter der Wirklichkeit, nichts ist bei Ihnen so, wie es auf den ersten Blick scheint.

Ich liebe es, Erwartungen zu wecken. Es gibt ein bestimmtes Register an Verweisen, mit dem ich den Zuschauer in eine bestimmte Richtung bringen kann. Ich locke ihn auf die falsche Faehrte, um ihm dann - etwa durch Rueckblenden oder Gegenschnitte - die Wahrheit zu zeigen. Klar, das ist ein Riesenspass, gleichzeitig aber auch narrativ sehr wichtig. Denn nachdem das Publikum gemerkt hat, dass es sich in dem Charakter getauscht hat, ist es ihm um so mehr zugetan. Natuerlich spielt auch hier die Idee der Schuld eine grosse Rolle. Das ist wie mit der Hauptperson aus meinem vorherigen Film, "Exotica": Du siehst, wie der Typ in einer Bar einer Stripperin zuschaut, die als Schulmaedchen verkleidet ist, spaeter steckt er einem Maedchen in seinem Auto Geldscheine zu. Und als er dann auch noch Gruesse an ihren Vater ausrichtet, denkst du: was fuer ein Schwein! Aber natuerlich ist alles ganz anders, und die Tragik dieses Menschen, der alles verlor, was er geliebt hat, erschliesst sich darauf noch staerker.

Wenn an irgendeiner Uni ein Seminar zum Thema "Postmoderne und Kino" laeuft, kann man sich sicher sein, dass auch ein Film von Atom Egoyan gezeigt wird. Dabei bringen Sie gleichsam durch die Hintertuer das klassische Erzaehlkino zurueck. Sie hintertreiben zwar konventionelle Erzaehltechniken, aber nur um den Menschen und ihren Geschichten noch naeher zu kommen.

Das stimmt. Was man die letzten Jahre im Film postmodern genannt hat, nervt mich gewaltig. Da geht es immer nur darum, bestimmte Figuren zu dekonstruieren, ich aber versuche die verschiedenen Teile zu einem Ganzen zusammensetzen. Das eine ist nur eine akademische Uebung, das andere eine emotionale Anforderung. Ich will unverbrauchte Moeglichkeiten entwickeln, wie man die emotionalen Erfahrungen von Menschen darstellt. In "Das suesse Jenseits" zum Beispiel sehen wir aus der Perspektive eines Vaters, wie in der Ferne der Schulbus im vereisten Fluss versinkt. Seine Kinder sterben, aber der Mann kann nichts tun. Um ihn herrscht Stille, und diese Stille ist schrecklicher als der groesste Radau. Waere der Film in Hollywood entstanden, haette ich mit der Kamera in den Bus steigen muessen und schreiende Kinder und splitterndes Glas aufnehmen muessen. Wie laecherlich.

Gegen die Verlockungen Hollywoods scheinen Sie immun zu sein. Nach dem Erfolg von "Exotica" gab es eine Menge Angebote. Warum drehen Sie - mit relativ geringem Budget und wenig variierendem Team - weiter in Kanada?

In meinen Filmen geht es immer um Familie, und meine kleine Crew stellt inzwischen eine Art Familie fuer mich dar. Natuerlich besteht die Gefahr, wenn man jahrelang mit den

gleichen Leuten zusammenarbeitet, dass man die Welt da draussen aus den Augen verliert - weshalb ich froh bin, dass wir eine Groesse wie Ian Holm gewinnen konnten. Ansonsten aber habe ich auch diesmal mit meinen alten Freunden zusammengearbeitet. Dieses Ensemble gibt mir eine enorme Sicherheit. Ich weiss, wie sich die einzelnen Schauspieler einsetzen lassen. Was nicht heisst, dass ich nach bestimmten Typen besetze. Weil ich diesen Menschen so nah bin, kann ich mit ihnen gefahrlos neue Sachen ausprobieren. In Hollywood koennte ich nicht mit einem solchen Ensemble zusammenarbeiten. Da wuerde nicht genug Zeit bleiben, die Schauspieler ihre Rollen entwickeln zu lassen. In Hollywood guckt der Regisseur auf Zeitplaene und checkt auf dem Monitor, ob alles im Kasten ist. Ich hingegen kann nicht genug davon kriegen, meinen Schauspielern ins Gesicht zu schauen.

Ihre Filme folgen stets einer ganz eigenen Melodie. Die verschachtelten Rueckblenden, durch die in "Das suesse Jenseits" die verschiedenen Figuren eingefuehrt werden, sind gleichsam musikalisch angelegt. Wie ein Song zu seinem Refrain zurueckkehrt, so zeigen Sie immer wieder die Ungluecksfahrt des Schulbusses.

So habe ich das noch gar nicht gesehen. Aber es stimmt: Die Szenenabfolge muss rhythmisch stimmen. Das war diesmal besonders wichtig, da ich nicht die Erfahrung eines einzelnen Individuums zeigen wollte, sondern die Psyche einer Gemeinschaft. Musik ist da ein wichtiges strukturelles Element, denn in keiner anderen Kunstform wird derart stark auf Wiederholung gesetzt. Apropos: Die Wiederholung bestimmt natuerlich auch das Dasein aller Figuren in meinen Filmen. Sie leben nach ihren eigenen Ritualen. Die erscheinen dir auf den ersten Blick sehr simpel, haben aber natuerlich eine tiefe Bedeutung, und die will ich erschliessen. Als Regisseur ist man ja auch immer ein bisschen Anthropologe.

Interview: Christian Russ

**LOAD-DATE:** Maerz 5, 1998

**LANGUAGE:** GERMAN; DEUTSCH

**PUB-TYPE:** Paper

**TYPE:** Interview

Copyright 1998 Contrapress media GmbH  
Vervielfaeltigung nur mit Genehmigung des taz-Verlags

---

Los Angeles Times

November 23, 1997, Sunday, Home Edition

**MOVIES;**

**THE GREAT WHITE (NORTH) HOPE;**

**WILL ATOM EGOYAN'S 'THE SWEET HEREAFTER' BE THE HOME-GROWN HIT CANADA HAS BEEN LONGING FOR?**

**BYLINE:** Craig Turner, Craig Turner is The Times' Toronto bureau chief

**SECTION:** Calendar; Page 8; Calendar Desk

**LENGTH:** 2854 words

**DATELINE:** TORONTO

The taxi pulls into a narrow lane in downtown Toronto's western fringes, where artists' lofts share the neighborhood with storefront restaurants and converted warehouses.

On the north side of the street, a red-brick, Victorian-era duplex unmarked by any sign houses the headquarters of Atom Egoyan, at 37 an icon of the Canadian cinema and a writer-director edging toward the center of the Hollywood radar screen.

The interior gives off a dormitory feel, with film posters covering the walls, cardboard file boxes stacked on the floor, old props leaning against walls, and doors flapping with the passage of young and youngish employees. The atmosphere had been described perfectly a few weeks earlier by New York author Russell Banks, whose novel "The Sweet Hereafter," as filmed by Egoyan, is gaining critical acclaim. Entering Egoyan's office, Banks said in an interview during the New York Film Festival, "I felt like I was visiting a bunch of funky, brilliant graduate students, all deeply serious and very funny at the same time."

This is a long, long way from Hollywood--and we're not just talking about miles and the need for snow tires. But the scene is characteristic of Canada's small but hardy movie industry, dominated as it is by low-budget independents such as Egoyan.

Wiry and owlsh, with a penetrating intelligence and a restless artistic drive, Egoyan has a small but loyal following in the United States among critics and film buffs fond of his cool, elliptical stories of men and women skating along the brink of anomie.

That circle of admirers figures to widen with the commercial release of "The Sweet Hereafter," which opened Friday trailing awards and critical huzzahs from the Cannes, Toronto and New York film festivals. It is the most mainstream and commercial of Egoyan's movies, and Fine Line Features is marketing it with an emphasis on the critical buzz and hope that there may be Oscar nominations in its future.

The film explores the effect of a fatal school bus crash on the residents of a small border community in British Columbia, and on the predatory attorney who arrives from out of town promising justice and restitution. The lawyer is performed with nuance by British actor Ian Holm, who at 66 has his first film starring role. Holm is surrounded by an Egoyan repertory company of Canadian actors, including Bruce Greenwood, 18-year-old Sarah Polley, Alberta Watson and Arsinee Khanjian, Egoyan's wife.

But to say that "The Sweet Hereafter" is about a bus crash is a bit like saying "Citizen Kane" is about a sled. The movie, which shifts about in time and place, gradually peels away layers of mystery in its characters and setting.

"It's about our relationship with fate, really," says Egoyan, perched on a chair in his sunlit office in the back of the Victorian. "To what extent do we want to control our lives, and to what extent do we let things just happen to us?"

"People will hopefully come out of this movie talking and debating," says Holm, who leaped at the role of the lawyer when Donald Sutherland had to bow out at the last minute. "It's asking questions that maybe nobody knows the answer to."

Even before its opening, "The Sweet Hereafter" has lifted Egoyan closer to the Hollywood jet stream. Egoyan jerks a thumb at a foot-high stack of screenplays, novels and manuscripts

resting on a chair. They have been sent from Los Angeles by his agent, and "I'm supposed to read them by the weekend," he explains.

And every morning, after dropping off his and Khanjian's 4-year-old son, Arshile, at kindergarten, Egoyan spends three or four hours in front of a computer, tapping out a film script of Irish author William Trevor's psychological thriller "Felicia's Journey." He is signed to write and direct the movie version for Mel Gibson's Icon Productions.

He also is preparing to direct two new operas, one in London for the English National Opera and one in Toronto that he coauthored. Egoyan is executive producer of two films being developed by his assistants, recently completed a 55-minute short with cellist Yo-Yo Ma for PBS and supervises distribution and television sales of his early features. In January, he is scheduled to become the backup director to Michelangelo Antonioni on a new movie shooting in Los Angeles. The bonding company requires that Egoyan be ready to step in if Antonioni suffers a relapse in his recovery from a stroke.

To hear Egoyan tell it, this upward curve in his career has followed an almost geometric logic.

"I've been working through these skills, starting with micro, micro budgets and increasing from project to project," he says. "It has made me very aware of what the market for my movies is, how it's grown, how it continues to grow, what I can do and still maintain the freedom I need to make the films the way I want."

Nor is he daunted by the prospect that Hollywood has come calling, for he has been down that road before. He spent much of 1995 in a long, ultimately frustrating relationship with Warner Bros. over a script that never was produced. Egoyan walked away when he and the studio could not agree on casting, but today he classifies it as educational exercise.

"Looking back, in a way I would have paid to have had that experience," says Egoyan, who as a college student considered a career in diplomacy. "It allowed me to have a front-row seat in seeing how films were made there without actually going through the process of making what probably would have ended up being a compromised work."

If "The Sweet Hereafter" does score a breakthrough at the U.S. box office or in awards nominations, there will be cheers throughout the Canadian film industry, for it would be seen not just as recognition of the popular Egoyan but as a longed-for American acknowledgment of a neighboring artistic community that often seems like an interesting little boutique operating in the shadow of a giant supermall.

The list of Canadians who have had successful careers in Hollywood is long and impressive; it begins with silent-movie director Mack Sennett, the inventor of screen comedy, and Mary Pickford, the first star, and extends to director James Cameron ("Terminator 2," the upcoming "Titanic") and comic Jim Carrey. But those Canadian movie-makers who stay home labor in relative obscurity.

Even Canadians shun most domestically produced movies in favor of American films. Egoyan's biggest gross to date is 1994's "Exotica," which earned \$ 5 million in the U.S., \$ 1 million in Canada, another \$ 5 million overseas and is classified as a major hit by Canadian standards.

"We want our 'Piano' or 'Crocodile Dundee' or 'Full Monty,' a film that will break out of our domestic market and do a lot of business across North America," acknowledges Wayne Clarkson, executive director of the Canadian Film Center in Toronto, an academy modeled on the American Film Institute.

If Egoyan leads the way, Clarkson adds, it would be especially fitting. Along with David Cronenberg ("The Fly," "Crash"), Egoyan is Canada's best-known director, and "he makes his films entirely on his own terms and at his own pace; it's almost the perfect career path for someone in the Canadian cinema," Clarkson says.

"Atom Egoyan is the filmmaker that every film student in Canada wants to become," summarizes Mina Shum, 31, a Vancouver writer-director whose debut feature, "Double Happiness," a comedy about growing up Chinese Canadian on the West Coast, won plaudits two years ago.

Egoyan was born in Cairo to Armenian parents and raised in Victoria, British Columbia. His parents were trained as artists in Egypt and owned a successful gallery in Cairo. When they tried to transfer that business to Victoria, however, there was no real market for fine art in what was then a provincial and insular town. Instead, Egoyan's father found success running a furniture store.

"I was very aware of the frustration in their lives between this desire to make art and the practical reality of what they needed to do to make a living," says Egoyan, who adds that the experience accounts for his fixation on holding down his film budgets and for his reputation as an astute negotiator with producers and distributors.

As a struggling playwright and aspiring director in Toronto in the early 1980s, Egoyan faced the decision every would-be filmmaker in Canada must make: whether to go south. He enlisted an unusual family connection to get some inside counsel. One of his mother's close friends knew Danny Arnold, the Los Angeles producer of "Barney Miller" and other television series, and she got the young Egoyan an appointment.

"Danny Arnold gave me this amazing bit of information," Egoyan recalls. "He said: 'Nobody comes to L.A. to become a better writer. They come to make a lot of money. So you have to decide what your priority is.' . . . That word of advice has stayed with me."

Back in Toronto, Egoyan's emerging career coincided with one of the periodic bursts of spending on the arts that Canadian governments embark on when they get fretful of American cultural dominance. He quickly mastered the system, forming his own production company, Ego Film Arts, and cobbling together movie funding from a spectrum of government and private sources. Television work paid the bills while he poured his creativity into feature films, in which he served as producer, director, screenwriter and, in one case, co-star.

His early movies got limited distribution, played the film festival circuit and made little or no money, but critics in Canada and Europe took notice.

In 1991, Egoyan formed a crucial partnership with Robert Lantos, the chairman of Alliance Communications, Canada's largest producer of film and television. The deal they struck was this: If Egoyan could stay within a limited budget--usually less than \$ 2 million--Alliance would raise the financing, from government and private sources and by selling the film in advance in Europe. In return, Egoyan could make whatever movie he wanted. Lantos just insisted on veto rights over the title.

The bargain has paid off for both parties.

"He's amazingly fiscally responsible; none of his films for us has ever lost money," says Lantos. "For someone who makes eccentric movies so far away from formula-driven popcorn movies, for someone who lives in that world, that's very unusual."

Unpredictable and often bizarre, Egoyan's films up to "The Sweet Hereafter" usually feature outsiders seeking an identity, often in unconventional ways. Despite elements of voyeur-

ism and what Egoyan calls "the energy of aggressive perversion," the films are surprisingly cool in tone.

Geoff Pevere, a leading Canadian film critic, compares their chilly ambience and searching characters to the work of Sweden's Ingmar Bergman, although he also contends there is something "hopelessly Canadian" about their restraint.

"His films are almost as interested in the intervals between the dramatic high points as in the dramatic high points," Pevere says. "It's a cultural trait we've got. Canadians have grown up incredibly influenced by the United States, but not part of the United States. . . . It's made us . . . accustomed to standing apart, taking it all in and analyzing it."

Indeed the most frequent rap on Egoyan's films is that they are too distant from the audience's experience. That echoes a criticism of Canada's movies generally, in part stemming from film financing, which is heavily dependent on government subsidies and thus is driven more by the concerns of filmmakers and bureaucrats than commercial considerations.

It has made for what Clarkson calls "a cinema of auteurs," but it also helps account for the inability of most English-language Canadian movies to draw big audiences. (Canada's French-language films play mainly in the province of Quebec and are more popular, something usually attributed to the language barrier separating them from most things American.)

Egoyan argues--and critics agree--that he has crossed into much more mainstream territory with "The Sweet Hereafter."

"It's only gradually that I've been able to reconcile my artistic tendencies and formalist impulses with character-driven stories that people can relate to," he says.

"The other films were not about characters that people could identify with. . . . This film is really asking you as a viewer: What would you do in this situation?"

Still, there is that sense of restraint. In a pivotal sequence in "The Sweet Hereafter," a school bus filled with children plunges off a road, skids across a frozen lake, comes to a halt and then, after an agonizing pause, crashes through the ice. The scene is shot with one camera from the viewpoint of the father of two of the children, who has been following the bus in his pickup truck.

It's hard to picture a Hollywood director passing on the opportunity to raise the emotional pitch with close-ups of terrified children.

"There is something perverse about holding back that far away from the action, but I think it ultimately makes it more powerful," Egoyan contends. "It's horrifying because you have to imagine what's going on as opposed to seeing it."

Because "The Sweet Hereafter" does not lend itself to a one-paragraph summary, even those close to the film are uncertain of its commercial potential, although they certainly are hopeful.

"I think it's going to be a hard picture to sell. . . . It will be very much by word of mouth," says Holm. "This is a modest little film, but modest little films are in now, and I think it's important that Hollywood people see this kind of film. . . . The loose ends are not all tied up, and it's not a package where you come out and say, 'Oh, that's great,' and forget it. It provokes discussion."

**LOAD-DATE:** December 21, 1998

**LANGUAGE:** English

**GRAPHIC:** PHOTO: ATOM, SMASHING: Egoyan's "The Sweet Hereafter" has been hailed at the Cannes, Toronto and New York film festivals. PHOTOGRAPHER: PETER TYM / For The Times PHOTO: MASTER OF HIS CRAFT: Egoyan fine-tunes a scene with Ian Holm. PHOTOGRAPHER: JOHNNIE EISEN

**TYPE:** Profile

Copyright 1997 Times Mirror Company