I COULD READ THE SKY

Regie: Nichola Bruce

Land: Großbritannien 1999. **Produktion:** Hot Property Films, Liquid Films, Arts Council of England, Bord Scannán na hÉireann/ Irish Film Board, Channel 4, British Film Institute, Real World Records. **Buch:** Nichola Bruce, nach dem gleichnamigen Photoroman von Timothy O'Grady und Steve Pyke. **Regie:** Nichola Bruce. **Kamera:** Seamus McGarvey, Owen McPolin. **Ausstattung:** Jane Bruce. **Kostüme:** Helen Kane. **Ton:** Joakim Sundström. **Musik:** Iarla O'Lionáird. **Schnitt:** Catherine Creed. **Produzentin:** Janine Marmot. **Co-Produzent:** Nicholas O'Neill.
Darsteller: Dermot Healy (der Mann), Jake Williams (der Mann als Junge), Roy Larkin (der junge Joe), Lisa O'Reilly (Kate Creevy), Sezso (Onkel Rosco), Rachael Pilkington (Eileen als Mädchen), Aidan O'Toole (Dermot), Colm O'Maonlai (Martin), Jimmy McCreevy (Da), Pat McGrath (Bauer Casey), Liam O'Maonlai (Joe), Noel O'Donovan (Schneider), Francis Burke (Ma), Brendan Coyle (Francie), Maria Doyle Kennedy (Maggie), Geraldine Fitzgerald (Eileen), Iarla O'Lionáird (Hochzeits-Sänger), Bobby Casey, Dermot Grogan, Noel Hill, Jim Philbin (Hochzeitsmusikanten) und Stephen Rea (PJ).
Format: 35mm, 1:1.85, Farbe. **Länge:** 86 Minuten, 24 Bilder/Sek.
Sprache: Gälisch/Englisch.
Uraufführung: 12. Juli 1999, Galway Film Fleadh.
Weltvertrieb: Gemini Films, 34 Bvd. Sébastopol, 75004 Paris, Frankreich. Tel.: (33-1) 44 54 17 21. Fax: (33-1) 44 54 17 25. E-mail: Gemini@easynet.fr

Inhalt
Ein alter Mann setzt in seiner kleinen, kahlen Einzimmerwohnung im Norden von London sein Leben in kleinen Puzzlestücken zusammen: seine Kindheit in Westirland, die Emigration nach England, die Reise von Liverpool nach London.
In Kentish Town verbringt er den Rest seines Lebens: harte und gefährliche Arbeit auf den Baustellen der Metropole, niedrige Löhne, keine soziale Absicherung und am Abend die Pubs zwischen Finsbury Park und Camden Town.
Dort lernt er seine Frau kennen, aber die Freunde bleiben genauso wichtig.
Der namenlose Mann ist einer von vielen Iren, die zu Beginn der fünfziger Jahre nach England emigrierten – kaum eine Familie in Eire war nicht von dieser sozial bedingten Emigration betroffen. Wie Wellen erreichen ihn die verschiedenen Lebensstationen, die von anderen Bruchstücken seines fragmentierten Lebens in der Fremde überspült werden.
Die Chronik eines durch ökonomische Zwänge entfremdeten Lebens ist melancholisch, aber nie bitter.

Synopsis
In a small room in North London, an old man pieces together the fragments of his life. He remembers his childhood in the West of Ireland, his emigration to England, the journey from Liverpool to London. The remainder of his life was spent in Kentish Town, doing difficult and dangerous work on building sites in the capital, earning a low wage without any form of social security, spending his evenings in the pubs between Camden Town and Finsbury Park. He meets the woman who will become his wife, but his friends are equally important. The nameless man is one of many Irish immigrants who came to England in the early 1950s; there were virtually no Irish families who were unaffected by this wave of economic emigration. The various stages of the man's fragmentary life come back to him in waves; the pieces merge gently or harshly into one another. This chronicle of a lonely life induced by economic necessity is melancholy but never bitter.

Interview with Nichola Bruce
Question: It is very unusual to come across a film based on a photographic novel. How did you discover this material?
Nichola Bruce: I've been going to Ireland for many years to visit my family. On these journeys, I and my partner Steve Pyke have taken many photographs. I've collected quite a treasure chest of photos. Steve and Timothy O'Grady recorded the lives of the people they met in pubs. That was how many life stories were transformed into one symbolic life story. In the end, they had created a hybrid which was neither a novel nor a book of photographs. The publisher had difficulty categorising it. I helped with the final version of the book, and that was how I got started on the film project. I also had my own photo archive, which, however, I didn't use in the film. The analogy to the interaction between different artistic influences in the book was rediscovered when we cast the film. The script was financed before the book was published.
Question: Had your previous films prepared you for this project?
N.B.: The Monument, a portrait of the artist Rachel Whiteread, which I directed for the BBC, helped me to a certain extent because I had to develop a great sensitivity since

Interview mit Nichola Bruce

Frage: Die Verfilmung eines Photoromans ist recht außergewöhnlich. Wie sind Sie an diesen Stoff gekommen?

Nichola Bruce: Seit Jahren reise ich regelmäßig nach Irland, um meine Familie zu besuchen. Auf diesen Reisen photographieren ich und mein Partner Steve (Pyke) und ich ständig, ich habe eine regelrechte Schatzkammer von Photos. Zusammen mit dem Autor Timothy O'Grady hat Steve die Lebensgeschichten der Leute aufgezeichnet, die sie in Pubs getroffen haben. So entstand aus der Summe von vielen Lebensgeschichten die symbolische Geschichte eines Lebens. Am Ende hatten sie einen Wechselbalg – weder Roman noch Photobuch, die Verleger hatten große Schwierigkeiten, es einzuordnen. Ich habe ein bißchen geholfen, die endgültige Fassung des Buches zusammenzustellen, so habe ich meinen Einstieg gefunden. Dazu kamen meine eigenen Archivaufnahmen, die ich aber im Film nicht verwendet habe. Die Analogie zur Wechselwirkung von verschiedenen künstlerischen Einflüssen des Buchs fand sich dann auch wieder, als wir den Film besetzten – übrigens wurde das Drehbuch finanziert, bevor das Buch veröffentlicht wurde.

Frage: Hatten Ihre bisherigen Filme Sie auf dieses Projekt vorbereitet?

N.B.: The Monument, ein Porträt der Künstlerin Rachel Whiteread, das ich für die BBC gedreht habe, hat mich in gewisser Hinsicht darauf vorbereitet, weil ich große Sensibilität an den Tag legen mußte, denn Rachel brauchte jemanden, der sozusagen unsichtbar arbeitete. Meine Filme setzen sich aus den Bildern in meinem Kopf zusammen, darum zeichne ich auch das Storyboard für meine zumeist männlichen technischen Kollegen am Set auf – das beendet jegliche Diskussion. I COULD READ THE SKY ist insofern eine Ausnahme, als ich einen hervorragenden lyrischen Text als Ausgangsposition hatte – er war in der Vergangenheit angesiedelt, hatte aber gleichzeitig eine sehr zeitgenössische Note. Tarkowskis *Solaris* ist mein Vorbild, weil der Film so zeitlos ist. Das Innenleben wird auf eine sehr futuristische Weise dargestellt. Auch mein nächstes Projekt, das ich für Film Four produzieren werde, hat eine ähnliche Thematik: ein Teenage-Road-Movie über eine Ausreißerin (übrigens nicht ganz ohne autobiographische Hintergründe). Doch die Reise spielt sich in erster Linie im Kopf der Protagonistin ab: eine *Wizard-of-Oz*-Vision der Welt. Die Hauptfigur scheint zunächst bei einem Autounfall zu sterben, doch dann begreifen wir, daß es sich um eine Art Metamorphose handelt – sozusagen eine Überquerung des Styx, wo sich das konstruktive und das destruktive Ich der jungen Frau gegenüberstehen.

F: Zum Stichwort Autobiographie: Sie haben selbst im Norden von London gelebt, wo der alte Mann in I COULD READ THE SKY seine Geschichte erzählt.

N.B.: Ich habe mehrere Jahre in Kentish Town gewohnt. Viele der irischen Emigranten trafen sich hier wieder – denn wie weit kann man mit einem Koffer in der Hand laufen, wenn man mit dem Zug aus Liverpool in King's Cross ankommt? Heute ist Kentish Town, wie der gesamte Bezirk Camden, natürlich total yuppiefiziert. Doch als ich dort lebte, gab es viele Obdachlose, denen man immer wieder auf der Straße begegnete, die zur Szene gehörten. Und ich sagte mir immer, was habe ich für ein Glück gehabt, daß ich nicht selbst dazugehöre, denn wenn man Pech hat und einige katastrophale Erlebnisse – und keine Freunde, die helfen – ist man sehr schnell verloren.

Ein Freund von mir traf im U-Bahnhof Kentish Town einen alten Bekannten, den er mehrere Jahre nicht gesehen hatte. Dieser Mann war seit Jahren obdachlos, und als mein Freund ihn mit zu sich

Rachel needed someone who could work invisibly. My films are formed from the images in my head, which is why I draw the storyboard for my mainly male technical crew, so that there is no argument. I COULD READ THE SKY was an exception in that I had the excellent lyrical text as a starting point; it was based in the past, but it also had contemporary resonance. Tarkovsky's *Solaris* was my inspiration because it is a timeless film. Inner life is depicted in a very futuristic way. My next project, which I am directing for Film Four, is thematically similar: it is a teenage road movie about an emigrant with autobiographical elements. But the journey takes place for the most part in the girl's head: it is a *Wizard of Oz* vision of the world. At first it looks as though the protagonist has died in a car crash, but then we realise that it is a kind of metamorphosis, a crossing of the Styx, where the constructive and destructive egos of the young woman stand opposite one another.

Question: On the subject of autobiography, you have also lived in Kentish Town where the old man in I COULD READ THE SKY is living?

N.B.: I lived in Kentish Town for several years. Many Irish emigrants ended up here because it is as far as you can walk from King's Cross carrying a suitcase when you have got off the train from Liverpool. Of course, nowadays, Kentish Town and the rest of Camden are totally yuppified. But when I lived there, there were many homeless people whom we met repeatedly on the streets, and who were part of the scene. I realised how lucky I was not to be one of them; because with a bit of bad luck, a few catastrophes and no friends to help, it is easy to get lost. A friend of mine met an old acquaintance at Kentish Town tube station one day, whom he hadn't seen for many years. This man had been homeless for years, and when my friend took him home, the man started to cry when he sat down on the sofa, because he hadn't seen a sofa for six years. These comforts we take f or granted. This kind of story is the sub-text to my film.

Question: And yet some critics have accused you of being unpolitical, especially concerning the Anglo-Irish conflict.

N.B.: Gerry Adams called I COULD READ THE SKY the book of the year. My film is about workers. Nobody is interested in them anymore. Middle class neurosis is the focal point of most contemporary creative work. And yet I didn't want to exploit the feelings of manual labourers, even though I know exactly how it feels to come home after a day on a building site. I worked on a building site myself for a year to finance one of my films. You develop a certain rhythm: work and sleep. Nothing else. And everyone who knows how immigrant workers are treated, knows how political the film is. This message is not in the foreground, it is not hammered home, but remains in the background. Nowadays manual labour is undervalued in comparison to hand and eye work.

Question: You just mentioned Tarkovsky; your idea of aesthetics seems to be a combination of tradition and the avantgarde.

N.B.: Painters have given up representational art. But film still works in representational forms, as though it were filmed theatre. The characters behave within the narra-

nach Hause nahm und der Mann sich aufs Sofa setzte, begann er zu weinen, weil er seit sechs Jahren kein Sofa mehr gesehen hatte. Und das sind Bequemlichkeiten, die für uns selbstverständlich sind. Geschichten wie diese sind die Subtexte meines Films.

F: Und doch haben Ihnen einige Kritiker eine unpolitische Herangehensweise vorgeworfen, vor allem was den anglo-irischen Konflikt angeht.

N.B.: Für Gary Adams war 'I Could Read The Sky' das Buch des Jahres. Mein Film beschäftigt sich mit Arbeitern – und an denen ist heutzutage niemand interessiert; die Angst der Mittelklasse steht im Zentrum fast aller zeitgenössischer kreativer Arbeiten. Aber ich wollte das Gefühl der Leute, die mit ihren Händen arbeiten, nicht plakativ ausbeuten, obwohl ich ganz genau weiß, wie man sich nach einem Arbeitstag auf dem Bau fühlt. Das habe ich ein Jahr selbst erlebt, als ich als Bauarbeiterin einen meiner Filme finanzierte. Da entwickelt sich ein bestimmter Rhythmus: Arbeit und Schlaf. Und sonst nichts. Und jeder, der weiß, wie Arbeiter in der Emigration ausgebeutet werden, weiß auch, wie politisch dieser Film ist.

Aber diese Botschaft ist nicht vordergründig, nicht mit dem Holzhammer geschlagen, sondern bleibt subtil im Hintergrund. Prinzipiell wird heute jegliches Theoretisieren der Arbeit mit Hand und Auge vorgezogen, doch man unterschätzt damit den physischen Arbeitsprozeß.

F.: Sie haben vorhin Tarkowski erwähnt. Ihre Vorstellung von Ästhetik scheint eine Mischung aus Tradition und Moderne zu sein.

N.B.: Maler haben die gegenständliche Kunst aufgegeben. Aber im Film wird immer noch in gegenständlicher Form gearbeitet, als ob es sich um verfilmtes Theater handeln würde. Die Figuren agieren in einer Handlung in einer objektiven Art und Weise. Doch ich bin an einem subjektiven Blick interessiert, denn so erleben wir, so erinnern wir uns. Und diese individuelle Herangehensweise ist sehr radikal. Mein erster Drehbuchentwurf war dementsprechend, doch man sagte mir, daß ich eine Figur benötige, mit der man sich identifizieren kann. Und ich glaube, der Film ist ein guter Kompromiß geworden. Visuell habe ich noch einen weiten Weg zu gehen: ich möchte erzahlen, wie man träumt. Die meisten Personen können sich noch nicht einmal an ihre Träume erinnern, doch ich möchte filmen, wie man sich erinnert: in Bruchstücken und Fragmenten, die trotzdem inhaltlich verbunden sind. Man sieht Worte, aber keine Sätze in meinem Film. Ich wollte kein Kostümdrama verfilmen, sondern Erinnerungen sammeln, die sich im Kopf des Zuschauers zu einer Geschichte formen.

F.: Es ist in diesem Zusammenhang interessant, daß der Hauptdarsteller ein Schriftsteller ist.

N.B.: Dermot Healy war schon zu Beginn durch seine Freundschaft mit Timothy O'Grady in gewisser Hinsicht mit dem Projekt verbunden. Healey hatte eine kleine Rolle in Neil Jordans *Butcher Boy* und stand auch schon in einigen Beckett-Stücken in seinem Heimatort Sligo auf der Bühne. Doch dies war ein riesiger Sprung ins Ungewisse für ihn, vor allem, weil wir nur fünf Drehtage in London hatten und Dermot nicht mit den anderen Schauspielern zusammenarbeitete. (Auch die anderen Schauspieler trafen sich nie, sie arbeiteten allein, probten mit Wänden und Möbeln). Dermot war der einsamste von allen, und dies wirkt sich in seiner intensiven Darstellung aus. Danach hat er sich einen Monat im Bett ausruhen müssen (sicher hat er auch geschrieben), aber er war wirklich erschöpft. Er hat etwas von sich selbst gegeben, und unsere Zusammenarbeit war einmalig. Denn der Hauptprotagonist bricht am Schluß regelrecht in sich zusammen, und Dermot war selbst am Ende.

tive in an objective way. But I am interested in the subjective view, because that is how we experience life and memory. This individual approach is very radical. The first version of the script was like this, but I was told that the audience must be able to identify with the main character. I think the film is a good compromise. I still have a long way to go visually; I would like to describe dreams. Most people cannot even remember their dreams, but I would like to film our memories, the pieces and fragments, which are connected thematically. My film is like words but not sentences. I didn't want to make a costume drama, I wanted to gather memories which form a story in the audience's head.

Question: It is interesting that the main actor is also a writer.

N.B.: Dermot Healy was already connected to the project through his friendship with Timothy O'Grady. Healy had a small part in Neil Jordan *Butcher Boy* and had appeared onstage in his home town, Sligo, in several Beckett plays. But this was a huge leap into the unknown for him, especially because we only had five shooting days in London, and Dermot was not working with the other actors. (The other actors did not meet one another either, they talked to the walls and the furniture.) Dermot was the most alone, and this comes over in the intensity with which he plays the part. Afterwards, he had to go to bed for a month (he probably wrote as well), but he was totally exhausted. He gave some of himself to the film and our collaboration was unique. The main character breaks down at the end of the film and Dermot had reached breakdown himself.

Question: Music plays an important role in your film.

N.B.: We can t live without music; perhaps we could, but we would become deaf. I didn't want the music to accompany the film, but to lead it. For example, in the love scene, I used Iarla O'Lionáird and Sinead O Connor's live performance (they appeared on stage together for the first time at the Hammersmith Empire for the projection of the photo novel) in order to show the shyness of the two lovers in the film. O'Lionáird's music is very traditional, but he was acquainted with Ron Aslan, who brought in contemporary rave music. Therefore the music symbolises the bridge between the past and the present in the film.

(This interview took place in Hastings, Sussex on 4th December 1999 by Andre Simonovieszc.)

Into the unknown: a look back at a life

(Or: A (film)poem is not an equation, even if we can explain parts of it)

Arlington House is a huge red-brick Victorian building with more than 100 single rooms. In this refuge for the homeless The Man could be holding his monologue. The building is only fifty metres away from Camden Market where tourists from all over the world crowd together with locals every weekend to shop. Arlington House is the last stop for many Irish workers who have helped rebuild London after the second world war. This migration began in the 1950s, long before membership of the EU brought a certain rise in the standard of living to Ireland. Immigrant workers exist everywhere, but the Irish

F.: Musik spielt offensichtlich eine große Rolle in Ihrem Film.
N.B.: Ohne Musik kann man nicht leben, man könnte es vielleicht, aber man würde taub werden. Ich wollte nicht, daß die Musik den Film begleitet, sie soll ihn führen. So zum Beispiel in der Liebesszene: ich benutzte den Live-Auftritt von Iarla O'Lionaird und Sinead O'Connor (sie waren zum ersten Mal zur Projektion des Photoromans im Hammersmith Empire gemeinsam aufgetreten), um die Schüchternheit der beiden Liebenden im Film zudokumentieren. O'Lionairds Musik ist sehr traditionell, aber er kannte Ron Aslan, der die zeitgenössische Rave-Music einbrachte. So symbolisiert die Musik die Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart im Film.
(Das Gespräch führte Andre Simonoviescz am 4.12.99 in Hastings/Sussex)

In der Fremde: ein Blick zurück ins Leben

(Oder: Ein (Film)Gedicht ist keine Gleichung, auch wenn man Teile davon erklären kann)
Arlington House: ein riesiger viktorianischer Backsteinbau mit mehreren hundert Einzelzimmern. In diesem Obdachlosenheim könnte der Mann seinen Lebens-Monolog gehalten haben. Das Asyl ist nur fünfzig Meter vom Camden Market entfernt, wo sich an jedem Wochenende die kaufgeilen Touristen aus aller Welt zusammen mit den Einheimischen drängeln.
Arlington House: Endstation für viele irische Arbeiter, die geholfen haben, die englische Metropole nach dem Krieg wiederaufzubauen. Zu Beginn der fünfziger Jahre begann diese Migration, lange bevor die EWG Irland einen bescheidenen Wohlstand brachte. Gastarbeiter gibt es überall, aber die Widersprüche, mit denen Iren im Vereinigten Königreich leben müssen, sind einmalig: sechshundert Jahre Unterdrückung und Kolonialisierung, ein blutiger Bürgerkrieg, die Teilung der irischen Insel 1922 und seit 1971 wieder blutiger Bürgerkrieg in Nordirland. (Zur Zeit suspendiert.) Doch was den irischen Emigranten als erstes spürbar entgegenschlug, war schlichte Verachtung: Die englischen Herrenmenschen (große Teile des Proletariats nicht ausgenommen) fühl(t)en sich überlegen, schließlich brauchte man nach dem Verlust Indiens einen Ersatz, der den miesen Alltag im (wieder) konservativ beherrschten Königreich kompensierte.
Noch heute sind sogenannte Irenwitze (vergleichbar mit Ostfriesenwitzen) an der Tagesordnung: besoffen, faul und dreckig sind die Attribute, mit denen Iren hinter nicht besonders vorgehaltener Hand bedacht werden. Und trotzdem kamen sie in Scharen, es gibt kaum eine irische Familie, die nicht vom ökonomisch bedingten Exodus betroffen war. Den jungen Männern und Frauen war der mittelalterliche, katholisch-rigide Kleinstaat einfach zu eng und die Fähre nach Liverpool erschwinglicher als die Überfahrt nach New York oder Boston. Und die Engländer benahmen sich wie erwartet: arrogant und ungastlich. Ein irisches Ghetto in Nordlondon war die logische Folge.
London damals wie heute: eine Großbaustelle. In den frühen sechziger Jahren wurde die Viktoria-Linie der Untergrundbahn gebaut; vor ein paar Monaten wurde die Verlängerung der Jubilee-Linie fertiggestellt (die zum Millennium-Dom nach Greenwich führt). Viele irische Arbeiter bezahlten mit Verletzungen oder gar mit ihrem Leben: Sicherheit am Arbeitsplatz – selbst an öffentlichen Projekten – wird/wurde kleingeschrieben. Wer Ken Loachs *Riff-Raff* gesehen hat, weiß, wieviel schlimmer es in der privaten Bauindustrie aussieht.
Was bleibt am Abend nach Ausgrenzung und Ausbeutung in der Fremde? Die irischen Pubs sind weitaus mehr als 'watering-holes'

workers situation in the UK is unique: six hundred years of oppression and colonialisation, a bloody civil war, the division of Ireland in 1922 and, since 1971, another bloody civil war in Northern Ireland, (suspended for the time being). The Irish immigrants experienced contempt from the English rulers (to which a large part of the working class belonged); after the loss of India, the conservative-governed English needed some form of compensation for everyday misery. Even today, so-called Irish jokes can be heard; the Irish are seen as dirty, lazy drunkards. Despite this, the Irish came in droves; there are few Irish families who have not been affected by this economic exodus. For young men and women small-town Ireland was too rigid with Catholic morality, and the ferry to Liverpool was less intimidating than the Atlantic crossing to New York or Boston. The English behaved predictably, with arrogance and lack of hospitality. An Irish ghetto in London was the logical consequence.
As in the 1950s, London is still an enormous building site. The Victoria Line was constructed in the early 1960s; a few months ago the Jubilee line extension to the Millennium Dome in Greenwich was completed. Many Irish workers paid with injuries or even with their lives; safety was not high on the priority list during these public works. In *Riff Raff* Ken Loach shows us how much worse the conditions are on private building sites.
What is left over after exploitation and marginalisation in a foreign country? The Irish pubs are far more than watering holes, they are harbours where the Irish workers are washed up after a day in the jungle of the foreign capital city, where the Irish accent stands out and is ridiculed. It is neither the accent of the middle classes nor of the cockney Londoners. The language might posses the same vocabulary, but contained within is the chasm of Otherness. In the pub, people could share these feelings. It was like a second home. No, it was the home.
In youth, we can bear a lot. The Man, however, has reached old age; he looks back at the fragments of his fragmented life. It is not the lack of furniture or consumer goods in his bare room which makes his life desolate. It is the absence of other people, which The Tailor next door also experiences. Loneliness in a foreign country is twice as heard to bear.
The Man looks back, the waves of memory (home, love and friends are corner stones of his previous existence) flood into one another, and bury him, until he has set himself free. His mad journey into the unknown is over. The Man symbolises many who do not know why they have chosen voluntary exile. The film does not attempt to provide the answer, it does not want to settle scores. This calculation (as with price and prestige comparisons) is typical of the English and Germans. The Irish do not want to become involved in this. The price of loneliness is perhaps higher than the communal misery at home.
Home is a foreign word.
See the heavens and read the answer.
At the end a sea of clouds in which The Man can swim away.
And keep the answer to himself.
Will the unknown never cease to exist?
(As in the 1980s, the borough of Camden is threatening

– sie sind der Hafen, in den man zurückgeworfen wird, nach einem Tag im Dschungel der fremden Metropole, wo der irische Akzent gleich auffällt und belächelt wird – weder das Englisch der Mittelklasse noch das der Cockney-Londoner. Es stimmt: die Sprache mag zwar die gleichen Vokabeln aufweisen, doch dahinter verbergen sich Schluchten und Abgründe des Anders-Seins, Anders-Fühlens. Einfach ein anderes Leben, das man im Pub teilen konnte. Ein zweites Zuhause. Nein, *das* Zuhause.

Man kann eine Menge aushalten, wenn man jung ist. Der Mann ist aber am anderen Ende der Lebensstrecke angekommen: die Rückschau in Fragmenten auf ein fragmentiertes Leben. Es ist nicht der Mangel an Möbeln und anderen Konsumgütern in seinem kahlen Zimmer, das seine Verelendung ausdrückt. Es ist die Abwesenheit von anderen, die auch der Schneider nebenan erfahren muß: Alleinsein in der Fremde schmerzt doppelt.

Der Mann hält Rückschau, die Wellen der Erinnerung (von Heimat, Liebe und Freunden, den Eckpfeilern seiner ehemaligen Existenz) überschlagen sich, begraben ihn schließlich, bis er sich lossagen kann. Seine Irrfahrt in der Fremde ist am Ende.

Der Mann steht für viele, die keine Antwort auf die Frage finden können, warum sie die feindliche Fremde wählten. Der Film will auch keine Antwort finden, keine Abrechnung sein. Das Rechnen (wie in Preis- und Prestigevergleichen) ist sowieso Sache der Briten (und Deutschen). Darauf wollten sich Iren nie einlassen. Aber der Preis des Alleinseins ist vielleicht doch schlimmer als die gemeinsame Verelendung zu Hause.

Zuhause ein Fremdwort.

Den Himmel sehen und die Antwort lesen.

Am Ende ein Wolkenmeer, in dem der Mann davonschwimmen kann.

Und die Antwort für sich behält.

Und wird die Fremde niemals aufhören?

(Wie schon in den achtziger Jahren erwägt das Bezirksamt Camden, Arlington House aus Finanzgründen zu verkaufen, damit es in Luxuswohnungen umgebaut werden kann.)

Andre Simonoviescz

Biofilmographie

Nichola Bruce wurde 1953 in Kent, Großbritannien geboren und studierte am Hornsey Art College, London. Sie arbeitet als Drehbuchautorin, Regisseurin und Kamerafrau. Nach zahlreichen kurzen Dokumentar- und Spielfilmen für Kino und Fernsehen ist I COULD READ THE SKY ist ihr erster abendfüllender Spielfilm.

Filme

1985: *Wings of Death*. 1991: *The Human Face*. 1995: *Made in Heaven; The Dramatic Art of Steven Berkoff*. 1996: *The Loved*. 1997: *Tight Roaring Circle*; *The Monument*. 1999: I COULD READ THE SKY.

to sell Arlington House for financial reasons so that it can be converted into luxury flats.)

Andre Simonoviescz (translated by Anne Françoise Pyszora)

Biofilmography

Nichola Bruce was born in Kent, UK, in 1953 and studied at the Hornsey Art College in London. Nichola Bruce is working as a screenwriter, director and camerawoman. After several short documentaries and feature films for TV and the cinema, I COULD READ THE SKY is her first feature length film.

Films

1985: *Wings of Death*. 1991: *The Human Face*. 1995: *Made in Heaven; The Dramatic Art of Steven Berkoff*. 1996: *The Loved*. 1997: *Tight Roaring Circle*; *The Monument*. 1999: I COULD READ THE SKY.

Nichola Bruce