



Sikken herlig krig

John Boormanns formidable erindringsbilleder fra barndommen under krigen

af Kaare Schmidt

Også før TV og TV-avisen blev nyheder serveret i levende billeder, dengang i biografernes filmjournaler. Boormans *Hope and Glory* åbner med en stump engelsk Pathé Gazette fra 1939, lige før krigsudbruddet. Vi i biografen er dens publikum (den fylder hele lærredet) - indtil der klippes til en biografisal, set fra lærredet, og publikums larm og ballade kobles på og overdøver filmjournalens speak. I næste billede ses nyhederne fra salen - som et element i biograffurens sociale samvær. Hvorefter de helt fortrænges til fordel for næste program, en Hopalong Cassidy film, set helt skævt fra børnenes synsvinkel yderst på kobjodderrækkerne med hoveder foran og ungerne begejstrede hujen.

Fra Hopalong hoppes videre til kong Arthurs riddere som tinsoldater i højt

græs (de blev til *Excalibur* 40 år senere), hvor hovedpersonen, drengen Bill, leger til lyden fra kvarterets græsslåmaskiner. Pludselig hører lyden op, det var krigen, der brød ind, erindrer den voksne Bills fortællerstemme.

Det er unægteligt sjældent, man ser en helt ny måde at begynde film på. Den lille billed- og ikke mindst lydmontage er *Hope and Glory* i en nøddeskal. Foruden tid og sted etableres points of view: fra den store, ydre verden til den lille, nære verden; fra mediernes nyheder og fiktion til bevidsthedens fantasi og erindring; fra fiktionens fortrængning af fakta til virkelighedens

afbrydelse af fantasien. Hvorefter erindringen om fantasiens senere udnyttelse af virkeligheden (krigen) bliver emnet for resten af filmen.

Glemmer du, så husker jeg Anden verdenskrigs udbrud og bombningen af London blev til historie, og i det historiske tilbageblik er det den store, fjerne verdens begivenheder, der tæller. Den nære verden er overladt til erindringen, og det vil sige til glemmen. Med mindre fiktionen samler den op. Hvor nyhederne og historien i det nære dagligliv blot fungerer som historier med det præg af uvirkelighed, der ofte tilskrives fiktionen, så fungerer fiktionen som det levede livs kommentator og historieskriver. Ikke distanceret og objektivt, men indfølt og subjektivt: så

Familieidyl under blitzten: Sebastian Rice Edwards med en spærreballon i model, Jean-Marc Barr, den canadiske soldat som Dawn forelsker sig i, Sammi Davis og Sarah Miles.

dan føler jeg, at det er, det var eller det bør være, siger fiktionen.

Og, siger fiktionens fortæller, I er ikke tilskuere til filmjournalens verden men til filmens, erindringens, min verden. Så *Hope and Glory* fortæller ikke, hvordan det var, ikke engang hvordan den unge John Boorman oplevede det, men nøjagtig hvordan han husker at have oplevet den periode, der herhjemme blev kaldt de fem forbandede år og som næppe mødte færre forbandelser under blitzten i London. Boorman husker det som den lykkeligste periode i sit liv!

Film om verden set gennem et barns øjne er jo i reglen lavet af voksne, og de forsøger ofte at skjule den voksne synsvinkel og i stedet at indsætte naivitet som noget ægte barnligt. Men børn oplever jo ikke sig selv som naive, og Boorman har klogeligt lagt ikke barndomsoplevelsen, men erindringen om den som styrende princip, markeret af fortællerstemmen og fastholdt i en konsekvent, let distance til begivenheder og personer, inklusive Bill, Boormans alter ego. Der sker ting, han ikke direkte har set, og filmen gengiver ting på en anden måde end han oplevede dem på. F.eks. da faderen kommer hjem på orlov efter en motorcykeltur i vinterkulde og stiv som et bræt stavrer op mod gadedøren, hvor ungerne bliver rædselsslagne over hans monsteragtige udseende, mens Boorman og vi griner. Og nok så væsentligt, de voksne ses ikke kun med drengens øjne. Deres andel i beretningen afgrænses af det, drengen kom i berøring med, men er tilføjede den voksne fortællers viden om, hvad det indebar. F.eks. moderens kærlighed til en anden mand, en kærlighed som bliver erkendt, men ikke realiseret under ægtemandens fravær.

Barndommens gade

Hope and Glory er således ikke kun en film om en dreng men om en gruppe personer, hver med sit fuldgyldige liv. Det flimrende, som forløbets ophobning af småepisoder let kunne afstedkomme, undgås, og i stedet spilles direkte på det overblik, som enhver films fortæller har, så beretningen i princippet også kunne have været andre personers erindringer. Bill oplever eventyret sammen med en drengebande, der raserer de bombede huse. Storesøsteren Dawn i kærlighedens og seksualitetens nye muligheder, moderen som eneansvarlig

for familiens og sit eget liv, den pensionerede bedstefar som én, der pludselig er brug for igen, og den patriotiske far det samme omend eventyret hurtigt afløses af skuffelse, da han i stedet for officersbestalling må kæmpe for fædrelandet ved en skrivemaskine. De individuelle oplevelser krydses med de fælles, familiens eller hele den mere og mere udbombede gades beboeres. Som f.eks. da en vildfaren spærreballon hjælpeløst tumler rundt og vælter tagsten ned, mens tilskuerne med tilråb støtter dens kamp for overlevelse og oplever en fælles skuffelse, da hjemmeværnet skyder den ned.

Oplevelserne i barndomsgaden er berettet med en for Boorman usædvanlig lethed og poesi (modsat f.eks. den tungt symbolske gade i *Leo the Last*). Den ordinære gade og dens ordinære beboere får et skær af magi over sig, og denne kontrast til den tragiske situation (eller til tragiske fremstillinger af den) genfindes i de enkelte episoder, hvor tragedie og komik blandes helt uforudsigeligt. Krigen, tragedien, skaber vidunderlige ting, bombeeksplosioner, lyskastere og luftværnsild er verdens flotteste festfyrværkeri, og Bills eneste tragedie, da familiens hus brænder ned, er de smeltede tinsoldater! Og huset ødelægges ikke af en bombe, som de hjemvendende beboere antager, almindelige ildebrande kan jo også opstå i krigstid, som en vagtmand tørt siger til Bills mor.

Da brandfolkene første gang går i aktion i gaden, tidligt i filmen, ligner det Humphrey Jennings' billeder fra datidens berømteste dokumentarfilm, *Fires Were Started* (43). Men hos Boorman er der ingen heroisk indsats, kun fascinationen over skuespillet, den visuelle skønhed i de lange stiger og brandfolkenes grafiske kontrast til flammernes og vandkaskadernes farvemix. Tilsvarende karakteriseres oplevelsen af krigstidens kulturelle opblomstring med Bills fascination af en klaverspillende dames enorme korpus, mens hendes musikalske frembringelser, som var sagen i *Listen to Britain* (Jennings, 41, damen var Myra Hess) bliver lige gyldige.

En hjertesag

Denne umådelige distance til krigen selv virker ægte i filmens fine sanselighed netop som oplevelses- og erindringsbillede. En sådan film ville være utænkelig i samtiden, tæt på begivenhederne, og selv i dag må barnet motivere (eller legitimere) den seriøse krigsskilddring, hvor krigens egen tragik ikke er hovedsagen eller slet ikke er sagen. Det ses også i Steven Spielbergs *Solens rige*, hvor selv kz-lejren giver afsæt for den li-

geledes engelske drengs livsudfoldelse, i kontrast til de hidtidige få film om kz-lejre (kz-lejrenes rædsler er ellers dér, hvor fiktionen må give op: skal det være realistisk, må det blive for stærkt og kan virke som spekulation, og ellers bliver det patetisk og dermed også usmageligt). Bortset fra det, så er *Solens rige* og *Hope and Glory* så forskellige som noget, Spielbergs film er et bravurnummer, der imponerer, Boormans film har det selvoplevnes skrøbelighed, der går til hjertet.

Det med hjertet har ellers ikke tidligere været Boormans stærkeste side i hans række af visionære og ofte kraftfulde film, gerne om mænd i barske omgivelser. Hans yndlingstema om naturens (både i og udenfor mennesket) primat over civilisationen udfoldes ubesværet og uden pegefingre i den næsten lystige beskrivelse af personernes positive udbytte af, hvad der nærmest er civilisationens sammenbrud under bomberne.

Til gengæld taber filmen i intensitet, da temaet indføres i handlingsstrukturen. Familien flytter fra det nedbrændte hus ud til bedstefaderens i skoven ved floden, altså 'tilbage til naturen', hvor kontrasterne i overensstemmelse med Boormans naturfilosofi er væk, og lykken er derfor altdominerende og uden andre facetter end det 'barndommens tabte land', som filmen ellers så smukt er styret udenom.

Den ellers rigt nuancerede Ian Bannen bliver da også som bedstefaderen netop den knarkvorne hyggeonkel, som bedstefar-klicheen kræver, i modsætning til det sammensatte, modent neddæmpede og indtagende portræt af moderen, som den ellers manierede Sarah Miles præsterer i filmens klart stærkeste rolle. Boorman viser sig også overfor mindre kendte og mindre prøvede kræfter, bl.a. Sammi Davis (den blinde pige i *Messe for en morder*) og debutanten Sebastian Rice Edwards, som en eminent personinstruktør. Hans tidligere film har for det meste udnyttet stjerner, der ganske vist heller ikke er lette at få til at make ret, men som på den anden side selv kan få en rolle til at køre.

Hope and Glory er på flere måder et nybrud og bringer Boorman tilbage - efter nedturen med *Regnskovens hemmelighed* - blandt tidens mest spændende filmskabere.

Hope and Glory

Hope and Glory. England 1987. Instr. + Manu + Prod: John Boorman. Foto: Philippe Rousselot. Klip: Ian Crafford. Musik: Peter Martin. P-design: Anthony Pratt. P-selskab: Nelson/Goldcrest. Distr: Columbia. Medv.: Sarah Miles (Grace Rohan), David Hayman (Clive Rohan), Derrick O'Connor (Mac), Susan Wooldridge (Molly), Sammi Davis (Dawn Rohan), Ian Bannen (Bedstefar), Sebastian Rice Edwards (Bill Rohan). Udl: VCM. 112 min. Prem: 5.8.1988