



## Mike Leigh – Sovsebrun humor med moralske undertoner

*Det er i begrænset omfang, vi har haft lejlighed til at stifte bekendtskab med en engelske instruktør Mike Leighs værker her i Danmark, men med den meget omtalte film *Naked* og Filmmuseets retrospektive serie får vi endelig mere end en chance. Englænderen Andy Medhurst er erklæret Leigh-fan, og han giver os her sin kærlige – og skarpe – introduktion til filmene.*

*af Andy Medhurst*

*Naked* er en film om mænd, der hader kvinder, og som sådan vil den gøre mange tilskuere vrede og oprørte. Det er også en film om mænd, der hader sig selv og om verden omkring disse mænd. En film, der sprænges af edder og fordærv og en skræmmende, utrættelig bitter-

hed, og dens 'power' vil fortsætte med at inkassere endnu mere anerkendelse og hyldest efter dens succes i Cannes. Den søger ikke en bevidstløs og ligeglad reaktion, det vil ikke kunne undgås, at den kommer til at så splid og uoverensstemmelse i forhold til en kønsrolledebat.

Spørgsmålet, som mange uvægerligt vil stille, er groft sagt, om hvorvidt en film, der viser så mange scener med seksuelle overgreb og som lufter sådanne litanier af kvindefjendsk retorik, ikke gør en dyd af disse handlinger og synspunkter ved netop at give dem så megen plads. Jeg har kun set *Naked* en gang, så det er måske en forhastet dom, men jeg synes alligevel, at den er foruroligende og ond. Og dog mener jeg, at det er væsentligt, at man ofrer filmen nogle grundige og alvorlige overvejelser – begrundelsen for hvorfor kan koges ned til to ord: Mike Leigh.

## Ikke et fanbrev, eller...

Denne artikel er ikke tænkt som et lallende fanbrev, men jeg har nu heller ikke tænkt at forholde mig iskold, så jeg vil tillade mig selv et lille rørstrømsk afsnit. Når det drejer sig om at lave 'moving (både i ordets betydning af bevægelig og af bevægende) pictures', der fremkalder både det grumme og det gode ved at være engelsk i de seneste 20 år, så er Mike mit idol. Drop Alan Bleasdales brystparykudstyrede charlataner – hæld Terence Davies' ækle bryg af hjemmestrik og syng-med-sange i det nærmeste afløb... og, for Guds skyld, lad ikke den klamme Dennis Potter rulle endnu en runde terapi-sessioner sat iscene som en slags hjælpeskole-Brecht ind på banen. Kun Alan Bennett og Victoria Wood kommer hen i nærheden af Leighs succeser, og de to har også måttet hente den primære anerkendelse hos publikum snarere end hos kritikere.

*Naked* skulle kunne ændre tingenes tilstand – Leigh vil sandsynligvis blive tiljublet for at bryde med sin tendens til at lave lavbudget-komedier om facetter af engelsk hjemmeliv, og i stedet bevæge sig op i de højere luftlag, hvor den øvrige europæiske art cinema befinder sig. Hvis man overhovedet skal forsøge at opsummere alt, hvad han har foretaget sig siden *Bleak Moments* (71), er det nu, det skal gøres.

Der er ingen tvivl om, at han har produceret en mængde værker, som både er særegne og bredt genkendelige – udtrykket 'en Mike Leigh film' befordrer straks en række erindringsbilleder og associationer. Afstandtagere ville måske hævde, at den røde tråd i hans film ikke formidler nær så meget overordnet særpræg, som den gør det enkelte værk svært at skelne fra de øvrige. Men der er masser af store kunstnere, hvis omdømme hviler på evnen til utrætteligt at vedblive at arbejde indenfor et bestemt lille område – man kunne fx nævne Monet, Barbara Pym, the Ramones – som har vist, at selv et meget begrænset spil-

lerum ikke nødvendigvis hindrer storladne resultater. Et mere diskutabelt emne er engelskheden. Leighs England er langt fra repræsentativt, i og med det fortrinsvis består hvide og hovedsagligt drejer sig om den vanskelige, grå klassezone, i hvilken den øvre arbejderklasse støder sammen med den lavere middelklasse. Men ikke desto mindre kan hans film kun fungere fuldkomment for et publikum, der er bevidst om de i personerne iboende detaljer (alt fra mærkevarer til hængninger) fra de sociale og kulturelle verdener.

Man kan egentlig sige, at der er en umiskendelig engelskhed knyttet til udsendet og stemningen i Leighs film – en *mis-en-scene* bestående af menneskeskabte fibre vist gennem filtre af byggeplads-støv og brun sovs. Brun er bare din farve, ik' – siger en typisk Leigh kæreste til sin fyr, filmene selv forstår godt den hentydning, de jokker derudaf med farveskalaer af nådesløs, gruopvækkende tristed. Skønhed er irrelevant for deres dagsorden, eftersom det, de søger at formidle, er fornemmelsen af noget familiært – skønt altid med den antydning af komisk udskejelser, der redder dem fra at blive banal realisme. Det tøj, der blev båret i de tidlige film, er nu en historisk skat, der fremvinger pinlige erindringer – fremmaner ubehageligt præcise vidnesbyrd om dengang, da folk i ramme alvor klædte sig i ostelærred. Dette England er specifikt, håndgribeligt og grumt, omend aspekter af det trods alt må formodes at kunne inspirere til en

slags bittersød tilbagelænethed. Uanset modtagelsen er koderne – i kraft af genkendelighedens komplekse detaljerigdom – bestandige; men de er svære at dechiffrere, hvis man ikke er vokset op med dem.

## Engelskheden er et fængsel

Kun få indrømmelser – i særdeleshed af komisk art – tilstås de udenlandske tilskuere, en amerikansk ven af mig forlod visningen af *Life is Sweet* (90) efter kun 20 min. med den begrundelse, at filmen var for engelsk. Og dog er der ikke tale om chauvinisme (det er ikke just Den Engelske Komedie, som vi ser hos en Jim Davidson eller en Bernard Manning) – snarere *afsløres* engelskheden, den fremstår som en patologisk tilstand, der hæmmer og forkvæler alle følelser, og som kun åbner for genmæle i form af et eller andet forsøg på skadesbegrænsning.

I mange af Leighs film sammenlignes det at være engelsk med at være i et fængsel, hvor høflighed, kejtethed og bekymring over status danner tremmerne for vinduet. Han laver film om fælder – *Bleak Moments* er en kvælnings anatomi, en slow-motion sædekomedie, hvor folk bevæger sig, som var de under vandet – *Grown-Ups* (80) tegner et bittert billede af den ubrydelige gentagelse af de cykliske mønstre i heterosexuelle forhold. Men der er trods alt en gang imellem en svag antydning af håb om at slippe fri, som fx i de øjeblikke af stille, bedrøvelig målrettedhed, der afslutter *High Hopes* (88), *Life is Sweet* og *Meantime* (83).



Side 10: Muntre småborgere i filmen *Grown-Ups* (80). Til højre: Naturoplevelse i *Nuts in May* (76).

## Midlet er komedien

Det mest konsekvente aspekt af hans film går naturligvis på spørgsmålet om i hvilken grad, der er åbnet for en mulig videreudvikling. Midlet er komedien – og det i et sådant omfang, at den overvældende sørgmodighed, der findes i filmenes rum, ofte overses. De med rette tiljubede klovneagtige karikaturer i *Abigail's Party* (77) burde ikke kunne overdøve det faktum, at filmen også er et smerteligt studium af undertrykkelse og modvilje – soldaterhybel versionen af 'Who's Afraid of Virginia Woolf?', i hvilken småbøkmringer og den evindelige pisk over nakken ubønhørligt eskaleres til åben krig for til slut at ende som en bedre 1600-tals tragedie i et tableau, hvor ligene flyder overalt. Selv *Nuts in May* (76), der formodentlig er det tætteste Leigh er kommet på den rendyrkede komedie, gemmer en række foruroligende modhager i forbindelse med klassemødsætningsforhold og maskulin usikkerhed.

Det er denne behændige jongleren med emner, som giver filmene dybde. Kun i den tidlige *Hard Labour* fra 1973 er humoren udeladt, hvilket resulterer i et værk, der er så grumt, at det stort set er uoverkommeligt at se; en glædesløs film om et glædesløst liv – vi følger en midaldrende kvinde (uforligneligt fremstillet af Liz Smith) fra jobbet knokkelarbejde til hjemmets ditto. Oprindeligt blev filmen vist i BBC-serien *Play For Today*, og dens fiasko står i dag som et brugbart anklageskrift imod denne tradition for TV-realisme, der med minutøs trofasthed søger at vise en eller anden livsforms hårde vilkår, for således at inspirere publikum til at kræve forbedringer. På det tidspunkt havde Leigh allerede to år tidligere vist, at han var langt forud for dette spil, idet han i *Bleak Moments* omhyggeligt havde sørget for at tage brodden af desperationen og ensomheden ved at tilføje tilstrækkelig mange absurditeter, så helheden kom til at fremstå både hylende morsom og samtidig smerteligt rørende. I den fremragende pinagtige scene, hvor Sylvia og Peter ikke rigtig kan finde ud af at forføre hinanden, fordi deres hormoner trænges i baggrunden af høflighedsnak og pli, rammer *Bleak Moments* en tone af selvbevidst komisk tortur, der fremkalder den der 'hovedet-begravet-i-hænderne' jammer: 'åh nej, det er jo mig!' – som Leigh kan ramme bedre end nogen anden.



*Hard Labour* lukker derimod sine personer inde i en glasklokke af respektfuld distance, så man til slut – omend man måske nok føler sympati – er mere eller mindre ligeglad. I de øvrige værker får Leighs brug af smertens humor bragt os ud på den anden side af dødvandet, der bliver vendt op og ned på kategorier, og de 'nemme' reaktioner bliver ugyldige.

Hans bedste film (*Bleak Moments*, *Grown-Ups*, *Meantime*) giver eksempler på hans færdighed som akavethedens koreograf, som en flovhedens geometriker kan han orkestrere lag af ophobede smågrusomheder og misforståelser, indtil de svulmer op i et crescendo af ekstravagant farce. En Leigh-film har typisk ikke ret meget 'plot', alt, hvad vi i reglen får tilbudt, er synet af nogle få menneskers i forvejen små, indskrænkede liv der bliver endnu mere visne og snævre. Han disker op med 'case studies' af langsom kvælning, men de er sjældent uden et lille glimt af håb – og dette ofte i form af personer, der gør sig klart, at de udviklede spindelvævsagtige forhold, som holder dem fanget, kan bruges som en kilde til styrke; at de bånd, der binder, også kan være de bånd, der danner sikkerhedsnettet. Det er imidlertid først og fremmest humoren, der hindrer filmene i at være alt for smertende at overvære. Vi ville ikke bryde os om at skulle gennem kværnen af trostesløse anskuelser, hvis ikke filmene samtidig var så morsomme.

Humoren stammer delvis fra et fintfølelse øre for det latterlige i

hverdagskonversationen – tøven, gentagelse, misforståelse og konstatering af det selvfølgelige, som vi alle engang imellem forfalder til af ren og skær skræk for stilheden (Pinters indflydelse er tydelig – omend foruden den højtidelige alvor). Der er også nedtonet løjerlige visuelle vitseser, som fx den ranglede Sue, der danser med den lillebitte Lawrence i *Abigail's Party*, eller den altid velvalgte brug af dialog, når personerne kastes ud i at afsløre deres egne begrænsninger: 'Der er ingen fornuft i at have en timeplan, hvis man ikke overholder den.' – siger Keith i *Nuts in May*, og fremhæver dermed sig selv som den mest utålelige pedantiske analkarakter. De, der ikke bryder sig om Leigh, brokker sig ofte over en påstået tendens til kulturelt snobberi – en tendens til at invitere højerestående tilskuere til at håne de utilstrækkelige på lærredet. Og selvom der er et element af det i den måde, vi tilskyndes til at spotte Beverly i *Abigail's Party*, da hun gør et nummer ud af sin forkærlighed for Demis Roussos, så er der en bedre og meget mere sigende 'follow-up joke' i det faktum, at det eneste hendes mand, Lawrence, har at svare igen med, er den håbløst borgerlige James Galway – alle smagsretninger er tilladt bytte, det er ikke kun den, der hengiver sig til 'billig' popkultur, der står for skud.

## Patroniserende?

Leighs komedier fungerer så godt, fordi de altid inddrager andre – ofte modsigende – følelsesmæssige ni-



Side 12: De evigt snakkende damer i *The Kiss of Death* (77). Til venstre: Festligt lag i *Abigail's Party* (77).

veauer og strategier. En person som Gloria i *Grown-Ups* er ikke bare en stereotyp emsig gammeljomfru, figuren indeholder også en betydelig del tristesse. Scenen, (måske lige præcis det udsnit af Leighs produktion man ville vælge at lægge i en tidskapsel for at give et rammende eksempel på, hvad han var bedst til) hvor hun invaderer sin søsters nabohus og nægter at flytte sig fra trappen, har ikke blot et uimodståeligt farce-element, som ville gøre selv de bedste episoder af *Fawlty Towers* ære – den stikker også dybere, fordi vi på dette sene tidspunkt i filmen kan relatere hændelsen til de omhyggeligt opbyggede nuancer i personernes samspil, som vi tidligere er blevet præsentert for. Det er med sådanne tilfælde, at Leighs metode, hvor han udvikler sit manuskript ud fra nogle indledende improvisationer med skuespillerne, afkaster sit fulde og knusende udbytte; denne teknik bliver i de fleste omtaler af hans arbejde ophøjet i en grad, der desværre afskærer yderligere overvejelse af dens bredere betydning. Brenda Blethyns Gloria er patetisk og tragisk og vanvittig og sårbar og skamløs og latterlig og grotesk og hjerteknusende på een og samme gang. Og så på den anden side ville de, der ikke bryder sig om Leigh, formodentlig beskrive sådan en scene som typisk for det, de ser som hans største forbrydelse – og stemple skuespillet, scenen, filmen og manden som patroniserende.

Jeg har ikke længere tal på de gange, jeg har hørt ordet 'patronise-

rende' brugt til at nedgøre det Leigh laver – som var det en slags flerstavelses trylleformular til at værges mod hans onde gerninger. Begge de to gange (med syv års mellemrum) hvor jeg har hørt ham tale offentligt, blev han stegt over en sagte ild af nogle bestemte publikumsgrupper, der netop brugte patroniserings-temaet. Det faktum, at denne type spørgsmål blev stillet med de der bevidst påtagede gadehjørneagtige, overanstrengte stemmer, som burgojserdrengene kun kan tilegne sig efter behårde kurser i 'lingua-klastisk' tale og seks måneders medlemskab af universitetets afdeling af SWP ('socialistisk arbejder parti' – red.), havde ikke nogen dæmpende effekt på min mistanke om, at de, der finder Leigh patroniserende, faktisk bare projicerer deres egne skyldbetyngede bekymringer over i de film, han laver. Der er her i England en udmærkede sentimentalitet knyttet til den kulturelle fremstilling af arbejderklassen – som om folk, der har fået denne etiket klistret på sig, var en truet dyreart, proletariske pandaer, der skal beskyttes – men Leigh indordner sig ikke under denne skinhellige tendens, han foretrækker at diske op med personer, der ufortrødent har manerer, vaner og smag af den art, som middelklassepublikummet ikke kan undgå at finde foruroligende. 'Tænk at ta' til Staterne uden at ta' i Disneyland' – siger den overraskede Wendy i *Life is Sweet*, da hun hører datterens ferieplaner; og hvorvidt man finder det patroniserende eller 'lige-på-kornet'

afhænger, tror jeg, af hvor mange af den slags mennesker, man møder i sin hverdag. På samme måde som det at bruge ordet 'eskapist' i en nedgørende tone afslører brugeren som een, der lever et så behageligt liv, at der ikke er nogen grund til at flygte fra det, således afslører de, der fordømmer Leigh som 'patroniserende', også deres egne nedladende holdninger overfor den slags mennesker, der som oftest befolker hans fortællinger. For mit eget vedkommende kan jeg bare sige, at mange af Leighs film behandler de steder, jeg kommer fra, med både sandhed og ømhed – og hvis jeg havde lyst til at se arbejdere patroniseret sønder og sammen, behøvede jeg blot at kaste et blik på *Boys from the Blackstuff* eller *Only Fools and Horses*.

Det er også værd at understrege, at de få gange, Leigh forfalder til billige karikaturer, er når han ønsker at udvise et eller andet nag overfor 'overklassen' – et eksempel herpå er de umådeligt hårdhjertede Rupert og Laetitia i *High Hopes*, der er en af hans svagere film, idet den ligger under for lige netop den sentimentale holdning til klasseautenticitet, som han ellers normalt undgår. Shirley og Cyril er nogle magelige hyggedyr af socialistisk observans, der går i store trøjer og har uglet hår, og med dem er grundtonen uvægerligt slået an fra starten – Cyrils opadstræbende søster Valerie lader en tilbage med en dårlig smag i munden. Det billede af klasse modsætninger, som filmen skaber, er til tider så glat, at man næsten skulle tro, at det var lavet som et forsøg på at tilfredsstille de der SWP-orienterede ballademagere, der skræpper påståeligt op om film som *Meantime*. Men den mest dybt-følte scene er da heldigvis den, hvor Cyril skælder den overdrevent revolutionære Suzie ud for at have slogan-prægede løsninger på komplicerede problemer, og samtidig tilstår han sin egen politiske impotens og frustrerede mangel på focus. Det eneste han kan være sikker på, er den kærlighed og støtte, som han og Shirley giver hinanden, og som – i hårdere tider – er det ene, vi har til at holde os oven vande.



### Sammenhold

Vi skal – med andre ord – blot knytte os til hinanden, eller som den stakkels Sylvia så følsomt udtrykker det i *Bleak Moments*: 'Hvis vi engang kunne tage os sammen til at røre ved hinanden, ville det ikke være så ringe endda'. Vigtigheden af fællesskab er den basale følelsesmæssige og politiske grundstamme i Leighs film. Den foruroligende og poetiske *Meantime* er i mine øjne den mest gennemførte film, han endnu har lavet. Filmen anbringer stilfærdigt en lille håbets flamme midt blandt tårnhøje arbejdsløshedstal og Thatcherismens første, grove afmatning, i og med den knæsætter vigtigheden af at nægte, at sige nej, og værdigheden i at tage til genmæle. Brødrene Mark og Colin danner tilsammen en alliance både mod de indifferente offentlige kontorer og mod den totale håbløshed personificeret i Coxy, der er totalt hjerneforstyrret af sprut, limsnifferi og mange år på støtten. Brødrenes tante Barbara, der ved første øjekast lader til at være endnu en af disse stramme forstads-husmødre, som Leigh nogle gange nedgør så eftertrykkeligt, finder mod i deres flaske og kaster sig ud i at forklare sin ulidelige ægtemand, hvor goldt og demoraliserende ægteskab er blevet. I *Life is Sweet* anbringer filmens hovedsymbol – mad – personer i to forskellige lejre: der er dem, som formår at arbejde sammen og dermed hjælpe hinanden gennem krisesituationer, og der er sådan nogle som restaurantgutten Aubrey, hvis forvredne fantasier om sofistike-

ret individualisme har udstyret ham med en trist, omsiggribende joke. Læreri og morsomme sammenligninger kan gøres med den anden britiske 'mad-film' fra samme tidspunkt – nemlig Peter Greenaways *kokken, tyven, hans kone og hendes elsker*, på den måde set at hvor Leighs levendegørelse af kollektiv udholdenhed og understøttende ritualer først og fremmest kommer til syne gennem den barske varme i holdets spillestil, da behandler Greenaway sine skuespillere med en mesterslagers kirurgiske foragt og dækker dem til som den uheldigvis nødvendige forgrund foran hans umenneskeligt overdådige malerier.

### Køn og politik

Leighs sjældent sete *Four Days In July* (86) transplanterer risikabelt hans yndlingsemner til det mere anspændte miljø i Nordirland; og den lader stille og roligt sine republikanske sympatier træde frem gennem en præsentation af den katolske/nationalistiske befolkning som en gruppe individer, for hvem en specifik, politisk kamp har dybe mellem menneskelige rødder. Dette gøres desværre på bekostning af de figurer, der er protester/unionstillhængere, de repræsenteres kun i karikeret form og fremstår som endimensionale, grove og tvangstankeramte – selv deres vittigheder er blodtørstige. Filmens konspolitik er mere interessant, idet den knytter det feminine sammen med vedvarende fællesskabsværdier – og det maskuline med uforsonlighed og manglende fleksibilitet.

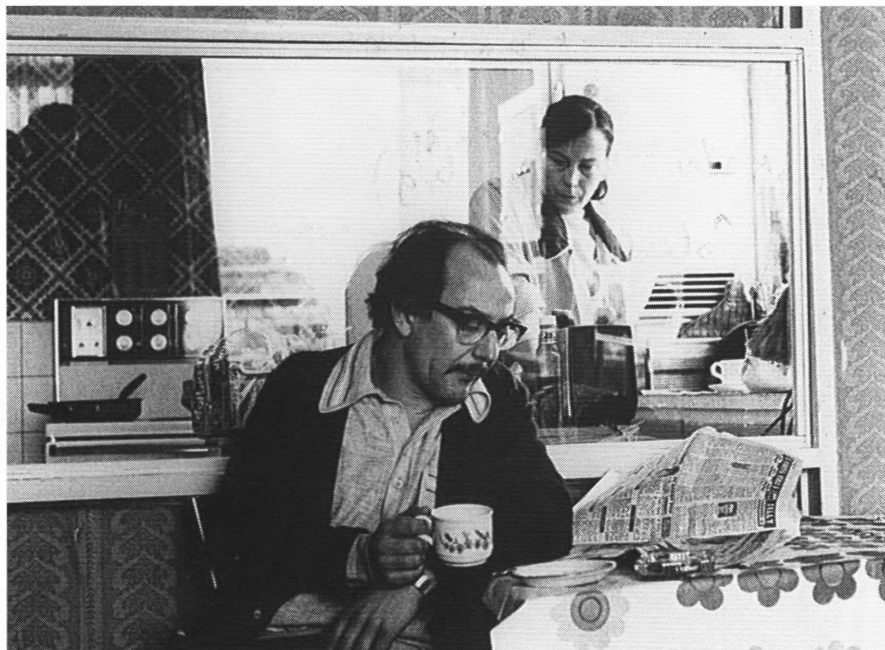
At følge kønsdynamikken i Leighs film giver os ikke et entydigt fingerpeg om holdningen, men om ikke andet så stemmer det i det mindste godt overens med hans afholden sig fra simple sociale domsafsigelser. Det kvindehad, som vil springe mange i øjnene i forbindelse med *Naked*, kan godt komme som lidt af en chok efter den måde, hvorpå fremdrift, ihærdighed og sjælestyrke frit strømmede fra figuren Wendy i *Life is Sweet*. På mange måder er filmene hinandens modsætninger – den tidlige, der grundlæggende er optimistisk og venligsinde (pastelfarvet og solskinsfyldt efter de grå, brune og næsten underjordiske indendørsscener, som Leigh foretrak i slutningen af '70erne og begyndelsen af '80erne), mens den seneste er misantropi uden grænser. Man kunne let fantasere sig til, at David Thewlis i første omgang absorberer Jane Horrocks' vrede og afsky overfor verden, da han i *Life is Sweet* slikker chokoladepålægget af hendes krop, og nu kommer han selv i rampelyset i *Naked*, efter de absorberede følelser har fået lov at vokse sig mere ondartede og utilgivende. Horrocks' Nicola blev forløst gennem moderkærlighed og familiens støtte, og hun fik lov at vende tilbage til den sociale sammenhæng, fordi man fik hende til at indse, at der var nogen, som holdt af hende. Johnny i *Naked* afviser enhver form for fastlåsede støtte, lader hånt om hvad han ser som et kvælende netværk af gensidig afhængighed, fordi han har den ensomme, humørsyge gade af mandlig art-cinemaangst foran sig.

Det ville imidlertid være nærsynet at se Johnnys kvindehad som noget fuldstændig nyt i Leighs film. Et væsentligt antal af Leighs mandlige personer har tidligere vist en tendens til truende voldelig adfærd overfor kvinder – især kvinder, der har det med at snakke for meget. I *Abigail's Party* betror Angela os, at hendes mand har udtrykt ønske om at lukke hendes mund med klisterbånd, mens Dick i *Grown-Ups* beskriver Gloria som 'yap, yap, yap, for hele galleriet'. Kvinder tolereres kun på grund af de seksuelle behov (Tony synes ikke, det gør noget, at Beverly er lidt snakkesalig, for han har allige-

vel kun tænkt sig at komme op under kjolen på hende), og fordi de eneste alternativer – cølibat eller homoseksuelitet – ikke kan ses som anvendelige muligheder for 'rigtige mænd'. Homoseksuelitet er en mærkbar mangel i Leighs værker, selvom nogle ganske fornuftige argumenter kunne fremføres for, at *Life is Sweets* Natalie skulle være en vordende lesbisk, der blot ikke har fundet den rigtige pige endnu. Socialt samvær blandt kønsfæller er derimod en helt anden sag, og mindst en af Leighs film er et typisk eksempel herpå.

*The Kiss of Death* fra 1976 følger spændingerne mellem to par – Ronnie & Sandra og Linda & Trevor – der er i slutningen af teenageårene; filmen har tilstrækkeligt uglet hår, hæsligt tapet, og opstyltede samtaler i snuskede pubber til at tilfredsstille en hvilken som helst Leighbeundrer. Trevor er endnu en af disse mænd, der synes, at kvinder snakker for meget, og selvom det kun kommer frem i ordløse jokes mellem ham og Ronnie, så udtrykker han ondsksfulde undertoner nok til, at man kan udpege ham som en temperamentsmæssig forløber til Johnny i *Naked*. På den anden side har han – i modsætning til Johnny – een han kan søge tilflugt hos, når kvindernes jammer bliver ham for meget; og i den symbolmættede slutning kører han afsted med Ronnie i en stjålet bryllupslimosine, der stadig er pyntet efter alle kunstens regler – skal vi således tolke det faktum, at vi aldrig ser dem ankomme til Blackpool, som et tegn på en vis ængstelse omkring detaljerne vedrørende sovearrangementet, i tilfælde af de fandt på at indlogere sig på et hotel? Men lad nu disse fantaserende spekulationer være; det, der tydeligt forbinder denne elskværdige film med *Naked*, er den specifikke kønsfremhævelse i det *fælde* motiv, som Leigh så ofte bruger: Fælden er kvindelig – kvinder er ude på at fange dig, og hjemmelivet svarer til døden.

Vi må formode, at Trevor og Ronnie vil vende hjem til pigerne, og at i det mindste Ronnie vil slå sig til ro i ægteskabelig forudsigelighed, og måske med tiden komme til at ligne den skrækkelige Mr. Thornley i *Hard Labour* – indkrævende sit lør-



dagsknald med ligeså meget følsomhed som en damptrømler. Trevor læser allerede for mange bøger, og hvis han beslutter at opgive sit job hos bedemanden (en indforstået henvisning til *Billy Liar*) kan han hengive sig til en karriere i fremmedgørelse og sexvold og skifte navn til Johnny.

### En snakkende kvindehader

Ironisk nok – ovennævnte fjendtlighed overfor kvinders tale taget i betragtning – er Johnny den person i *Naked*, der aldrig holder kæft. Han taler i uendelige, overlæssede, spiralagtige fremførelser af dårlige vittigheder, nedrakninger og selvretfærdiggørelser. Han er en skrofuløs autodidakt, en velformuleret bølge på flugt i London efter at have voldtaget en kvinde i Manchester. Han kan lide voldsom sex – ikke de for tiden så fashionable afledninger af sado-masochisme – men en ikke-samstemmig sexuel vold, hvor det gælder, at jo mere ufrivillig smerte kvinden føler, jo mere fornøjelse har han af det. Denne smag deler han med den krybende forretningsmand Jeremy, bortset fra at denne har en mobiltelefon og drikker champagne, og dette tilføjer således et økonomisk overgreb til det seksuelle – formentlig for at gøre ham 'værre' en Johnny, en fup & fidus filosof, som filmen i skræmmende udstrækning bærer over med; han er måske nok voldtægtsforbryder, men han er i det mindste ikke fiseformem. Den tredje mandlige hovedrolle er Brian, en bibelstærk sikkerhedsvagt, der holder af at referere til kvinder som 'whores

and harlots' (han går også ind for kammeratlige bånd, og han er skiftevis bedstevæn og konkurrent til Johnny).

Når man støder på sådan en bunke mandlige overgreb, er det fristende at afvise eller undskylde filmen som et udtryk for, at Leigh blot renser ud i og giver slip på noget af alt det, der har fået lov at hobe sig op, da han lavede de mere seksuelt demokratiske film, men dens vælten sig i narcissistisk mandlig lidelse er skuffende langtrukket og ukritisk. Efter en stund begynder man at tælle de selvbevidste tilnærmelser til andre historier om omflakkende, falloscentreret livslede, for ikke blot er den en slags britisk underklasse road movie, den giver også Johnny et afhængighedsproblem, der lever fint op til det, som David Warner har i det arketypiske 60'er opbud af galmandlig-kunstner-selvhyldet *Morgan: A Suitable Case for Treatment*, og samtidig er både et eksemplar af 'Odysseen' og en verbal reference til 'Via Dolorosa' læsset på som endnu mere tungtvejende bagage. Den kunne godt tænke sig at være en *Bildungsroman* – bortset fra at Johnny er alt for forelsket i sin fortabte livsbanes tarvelige glamour til at kunne udføre nogensomhelst 'bildung'.

Og hvor er kvinderne henne? – Misbrugte, i skjul, blødende, grundlæggende findes de kun som periferer eller allegoriske figurer i det samvittighedsløst mandsdominerede landskab, omend der lidt sent og temmelig disharmonisk indføjes en ko-

misk drejning i form af sygeplejersken Sandra (tre dele *Grown-Ups* Gloria til en del *Meantimes* Barbara). Der er vigtige kvindehistorier af bjerge fra vraget – især den, der tilhører Johnnys 'engang imellem' kæreste, Louise, er væsentlig. Hun er parat til at tage sig af ham og til selvudslættende at tilbyde ham pleje og opvartning, indtil han får færtan af den klappende fælde og sluttelig stikker af.

*Naked* kan på ingen måde beskrives som en 'dårlig' film – dertil har den alt for megen hudløs, betændt intensitet, den er sværere at skubbet ud af hovedet, end Gloria var at få skubbet ud af sin sofa; og Thewlis' livsfarlige præstation gør Johnny til en uforglemmelig skiderik – et glansnummer af en lort. Men han er ikke des mindre en lort, og *Naked* er en foruroligende, ny side af Mike Leigh. Jeg nægter at tro, at manden, der er ansvarlig for nogle af de mest komplekse og vigtige kvindeportrætter i nyere britisk filmproduktion, nu har tænkt sig at påtage sig hvervet som den førende kvindehader; men jeg frygter i høj grad, at *Naked* skal give ham fribillet til den europæiske art cinema klub – for der er allerede tilstrækkelig mange selvtjenende, solipsistiske små drenge, der skærer ansigter i det spejl. Den britiske socialkomedie er langt mere vigtig, og den behøver al det talent, den kan få. Kom hjem, Mike, selv efter *Naked* kunne alt stadig tilgives.

**Mike Leigh, født 20.02.1943 i Salford, Lancashire.**

#### **Spillefilm:**

**Bleak Moments (1971), High Hopes (1988), Life is Sweet (1990), Naked (1993)**

#### **TV-stykker:**

**A Mug's Game (sketch – 1972), Hard Labour (1973), The Permissive Society (1975), Nuts in May (1976), Knock For Knock (1976), The Kiss of Death (1977), Abigail's Party (1977), Who's Who (1979), Grown-Ups (1980), Home Sweet Home (1982), Meantime (1983), Four Days in July (1985), The Short & Curlies (1990), A Sense of History (1992)**

Artiklen er tidligere bragt i det engelske tidsskrift *Sight And Sound* nr. 11, november 1993. Oversat til dansk af Maren Pust. Copyright *Sight And Sound* og KOSMORAMA.

# Den kollektive skabelse

Om Mike Leighs arbejde med skuespillere og miljø.

af Dan Nissen

Mike Leigh er født i et arbejderkvarter i Manchester. Men som søn af den lokale læge, var han nok i arbejderkvarteret, men også udenfor og måske er det denne placering både indenfor og udenfor det har skærpet den iagttagelsessevne som hans dramatiske arbejde er så båret af. Nuancer i sprog, gestik og mimik er stærkt betydningsbærende og som Morten Piil skrev i sin anmeldelse af *Life Is Sweet*, så har spillet i enkeltscener en ægthed, som har disse mennesker levet et langt liv sammen. Men det er resultatet af en arbejdsmetode.

Mike Leigh er uddannet på Royal Academy of Dramatic Arts og London Film School i 60'erne. Tiden var til gruppeteater og happenings og spontanitet var et nøgleord, men det var ikke Mike Leighs (eneste) nøgleord. Han var fascineret af John Cassavetes' film og lod sig inspirere af hans intense arbejde med skuespillere, af hans metode, der lod skuespillerne få lang snor og stort frirum til at prøve nogle reaktioner af.

I en artikel af Ian Buruma i *New York Review of Books*, karakteriseres Mike Leighs arbejdsmetode som en ekstraordinær kombination af improvisation og disciplin, spontanitet og præcision. I de stykker Mike Leigh har fået publiceret i bogform er det i indledningen nævnt, at stykket er 'udviklet fra bar bund udelukkende ved prøver gennem improvisation'. Hans projekter begynder med at samle skuespillere og i måneder laver de research omkring folks måder at tale og udtrykke sig på i det geografiske og sociale område der arbejdes med og samtidig improviserer man situationer igennem, som så efterhånden udkrystalliserer sig til scener. Hvadenten man er i det nordlige Londons slum som i *Meantime* eller i Nordirland som i *Four Days in July* så involverer alle sig i det lokale liv for historien skabes. Efterhånden begynder Mike Leigh så det individuelle arbejde med den enkelte skuespiller, udvikler talemønstre, mimik, gestik, accenter og en person udvikler sig. Stadig er der intet skrevet ned, ingen tekst der

skal læses, for 'prøverne er der så vi kan forberede os, så vi kan lave filmen', har Mike Leigh sagt.

Derefter begynder ideen til en historie at tage form og ofte skrives manuskriptet mens der prøves *on location*. Når så optagelserne går i gang, skal alting være præcist og i orden. Så er der ingen improvisation. 'At få alting i orden til dette ene øjeblik på film er hvad der interesserer mig. Jeg ønsker at få teatrets spontanitet til at udfolde sig i det hvidglødende intense øjeblik hvor kameraet kører', siger Leigh.

Sin iagttagelsessevne bruger han til med frygtelig fryd at fremstille de mest groteske spraglede aspekter af engelsk hverdag og hans verden er befolket af brugtbilshandlere, støjende socialarbejdere, liderlige postbude, frustrerede hjemmegående husmødre og kontorfolk. Vi er fjernt fra det idylliske Englands solbeskinne idyl, fjernt fra det England som vi kender fra James Ivory film, mener Ian Buruma.

Ikke overraskende er han blevet beskyldt for at se ned på de miljøer og mennesker han skildrer, mennesker fra en anden klasse end hans egen. Det mener Buruma ikke er tilfældet, for Leigh skildrer ikke sine personer som bizarre skabninger, som *freaks*, og fordi han er så usentimental i sin skildring af arbejderklassen og den lavere middelklasse, er hans mennesker sjældent karikaturer. Og netop det hænger sammen med arbejdsmetoden. 'For hvis hans skuespillere kun gennemspillede klassestereotypernes manierismer og *tics*, så ville det ikke være meget andet end social satire. Satire er når alt kommer til alt kun karikaturs kunst. Hvad der gør Mike Leighs teater til så meget mere end dette, er den måde skuespillerne udvikler deres figurer på. Manierismerne, accenterne, måden at bevæge sig på danner bare ét lag af de komplekse figurer der bliver bygget op i løbet af lang tid. Det er som om Mike Leighs metode opspæder den naturlige dannelse af personligheden: en livslang proces komprimeres ned til en måned', mener Ian Buruma.