

Family life:

Fængsel eller oase?

Ken Loach oplever i disse år en ny kulmination på sit kunstneriske talent. Ungdommens vrede har han endnu i behold, men med alderen er kommet en større generøsitet.

af Christian Braad Thomsen.

Der er ingen tvivl om, at det er i Storbritannien, disse års bedste europæiske film laves. Britiske instruktører som Mike Leigh, Jim Sheridan, Terence Davies og frem for alt Ken Loach viderefører og uddyber fortsat den samfundskritiske socialrealisme, der fra slutningen af 50'erne udsprang af Free Cinema-bevægelsen omkring folk som Lindsay Anderson, Karel Reisz og Tony Richardson.

Genrens tidlige mesterværk er Andersons *This Sporting Life* (1963), som han vel ikke helt kunne leve op til siden, skønt han aldrig mistede sit engagement. Derimod blev både Reisz og Richardson efter nogle stærke og kompromisløse ungdomsfilm mere eller mindre opslugt af den filmindustri, de fra starten ville skabe et alternativ til.

I stedet blev det den i dag 58-årige Ken Loach, som kom til at videreføre, hvad genrens pionerer påbegyndte. Han fulgte i den første generations fodspor, men hvor de uddannede sig selv ved at lave dokumentarfilm, lærte Loach filmsproget via tv. Som person er Ken Loach beskeden til det næsten selvudslettende, som filmkunstner rager han i disse år op som en klippe i europæisk film – og politisk er han ikke bange for at påpege, at den humanistiske socialisme fortsat er den mest menneskeværdige samfundsform.

Ken Loach havde sammen med sin første producent Tony Garnett rødder i det eksperimenterende og socialkritiske miljø på BBC i midten af 60'erne. Han fornyede og aktualiserede tv-dramaet ved at lade det indgå en frugtbar forbindelse med dokumentarismen, først og fremmest i *Cathy Come Home* (1966) om en ung mors kamp mod bolignøden.



Efter en noget svagere spillefilmdebut med *Poor Cow* (1967) skabte Loach to film, som i dag er klassikere, nemlig *Kes* (1968) om en dreng, der kompenserer for manglende voksenkontakt ved at knytte sig til en falk, og den anti-psykiatriske *Family Life* (1971) om en pige, der af sin bornerte og småborgerlige familie og et inkompetent behandlingssystem drives ud i en psykose. Loach lavede desuden den fremragende tv-serie *Days of Hope* (1975) om strejkende kulminearbejdere omkring 1. verdenskrig.

En hemmelig tv-serie

Spillefilmene er tilgængelige, i det mindste på video, men tv-serien er som så mange andre tv-klassikere en velbevaret hemmelighed, herhjemme et offer for DR/TVs mærkeligt irrationelle kunsthad. På tv mener man, at når en tv-serie har været vist for 20 år siden, har man opfyldt sin kulturelle forpligtelse, og så kan

man roligt lade den ligge på en hylde. Tv er besat af et nyhedsjag, som gør, at man glemmer, at selv et døgnmedie kan have sine klassikere. Den forståelige automatholdning, at det meste tv er bedst tjent med glemsel, fører til, at de programansvarlige overser, at der i de lykkelige undtagelsestilfælde kan skabes tv-kunst, som det er skandaløst, at yngre generationer ikke kan stifte bekendtskab med og vi andre ikke genopleve. På den måde er ikke blot *Days of Hope*, men også en lige så relevant og samtidig klassiker som R.W.Fassbinders *Otte timer er ikke hele dagen* tvunget til glemsel. I det kommunistiske Østeuropa lagde man af politiske grunde de uønskede film på hylden, i Danmark kalder man det programpolitik, men resultatet er det samme – og den bagvedliggende holdning sikkert også: tv producerer en historieløshed, som er en forudsætning for, at vi til daglig lader os fylde med junk. Vi får ingen mulighed for at opleve, at også tv

kan være kunst på et højt niveau – og endda uden at miste de seertal, som er programlæggernes eneste kvalitetskriterium. Hvad der netop udmærker Loachs og Fassbinders tv-serier er, at de på én gang er politisk historieskrivning, tv-kunst og bred folkelige underholdning.

Det andet gennembrud

Trods sit store kunstneriske gennembrud omkring 1970 forblev Ken Loach en outsider i britisk film. Hans anseelse var større i udlandet end i Storbritannien, og de næste 15 år var der relativt stille omkring ham. Han trivedes ikke som kunstner i Thatchers England. *Looks and Smiles* (1981) om ungdomsarbejdsløshed var mere anonym, og *Fatherland* (1986) om en DDR-flygtning, der har svært ved at klare sig i vesten, var en klar fiasko. Ingen af dem blev vist herhjemme, og man var så småt ved at indstille sig på, at Loach havde sine bedste film bag sig.

Men så fik Ken Loach et formidabelt andet gennembrud i 1990 med *Hidden Agenda*, hvor hans socialrealisme smelter logisk sammen med thrillerformen i en sviende udstilling af den skandaløse engelske fremfærd i Nord-Irland med tortur og politiske drab. Filmen vakte opstandelse, og Loach blev beskyldt for at have skabt en propagandafilm for IRA, hvad han afviste. Men det politiske klima var så betændt, at kritiserede man de engelske overgreb, blev man automatisk regnet for IRA-sympatisør – og *Hidden Agenda* havde svært ved at blive vist i engelske biografteatre. De færreste turde programsætte den af frygt for repressalier.

Heller ikke herhjemme har filmen været vist: dens meget konservative engelske udlejer forlangte et så urealistisk højt beløb i licens, at den var umulig at markedsføre. Og det var måske også hans dybeste hensigt!

Derefter fulgte i hastigt tempo *Riff-Raff* (1992), *Raining Stones* (1993) og *Ladybird*, *Ladybird* (1994), hvormed Ken Loach igen var fremme i europæisk films forreste række. Hans uvant hurtige og meget frugtbare produktionstempo skyldtes, at han fik kontakt med producenten Sally Hibbin, som i samarbejde med tv-stationen Channel Four for første gang var i stand til at give Loach rolige og stabile arbejdsvilkår. Samtidig med at man kan glæde sig over denne nye kulmination på Loachs talent, kan man ikke

lade være et ærgre sig over, hvad man er gået glip af på grund af Loachs fravær fra biografteatrene i Thatchers ufrugtbare regeringsperiode.

Loach har ikke mistet sit sociale engagement og sin vrede over de forhold, man byder mennesker at leve under, men ny hos ham er en kåd humor, som ikke i mindste måde udglatter vreden, men skaber mere rum omkring hans personer og viser, at de er andet og mere end et produkt af deres omgivelser. De har en ukuelighed, en optimismisme, en overlevelsestrang, der trods alle forhold.

Også på et andet afgørende punkt er der sket en udvikling med Ken Loach. I sine første film var han en skarp kritiker af den småborgerlige familie. Den oplevedes som et fængsel af de unge, der måtte gå i indre eller ydre eksil for at undslippe familiens følelseskulde. Loach skildrede familien som samfundets mindste kerne og som bærer af nogle krampagtigt perverterede værdinormer, der projiceres ud i forældede samfundsinstitutioner. I den nye fase af sin produktion er Loach snarere tilbøjelig til at se familien som et fristed, et værn mod den samfundsmæssige undertrykkelse. Familien er en sidste oase af menneskelighed og samfundet en ørken, der breder brede sig foruroligende.

Raining Stones

Det gælder f.eks. *Raining Stones*, som et langt stykke af vejen er forbavsende solidarisk med de mest småborgerlige, religiøse værdier. I centrum står en katolsk familie, og plottet udspringer af det problem, at datteren skal til sin første altergang, men ikke har en stands-mæssig kjole. Faderen insisterer på, at kjolen ved den lejlighed skal være så fin og dyr som de fineste – og så begynder det ellers at regne med sten, hvilket synes at være en lokal tale måde for, at alt, hvad der kan gå galt, går galt: i forsøget på at skaffe penge kommer faderen hele tiden på kant med loven og står på et vist tidspunkt bogstavelig talt i lort til halsen, nemlig da han skal rense præstens kloak.

Loach bruger det beskedne plot til at komme godt rundt i et lille provinsbymiljø, og da fælden til sidst klapper, og vor hovedperson overfalder en ågerkarl og bliver skyld i hans død, er det af alle mennesker den katolske præst, der forhindrer ham i

at gå til politiet og bringe ulykke over sig selv og sin familie. Præsten har kun lort i kloaken; i sit hjerte viser han sig at være en sand anarkist: hvad politiet ikke ved, har de ikke ondt af, og præsten er ukristeligt tilfreds med ågerkarlens død, fordi mange fattige familier vil ånde lettet op. Med denne morale går den lille familie da til alters og indoptager Jesu Kristi blod og legeme som belønning for de trængsler, datterens nye kjole kostede.

Raining Stones blev Loachs hidtil største publikumssucces, og den er da også hans bedste film siden *Family Life*. Den lever og ånder af det, som altid har været Ken Loachs adelsmærke som instruktør, nemlig hans uhørt fine og nænsomme samarbejde med sine skuespillere. Og så er de fleste af 'skuespillerne' jo endda amatører. Det er et stående princip hos Loach, at hans skuespillere skal om ikke spille sig selv, så i hvert fald have erfaringer og holdninger fælles med deres figur i en grad, så den ikke mere opleves som en rolle. Den kvinde, der spillede moderen i *Family Life*, formulerede f.eks. sine egne skræmmende synspunkter i forhold til sin gravide datter. Men det er samtidig Loachs kunst, at han i sin måde at filme hende på kan udstille hendes synspunkter uden at udstille hende selv. Hun gør ikke blot sin datter til offer, men er også selv et offer for, hvad hun gør og siger.

I *Riff-Raff* brugte Loach overvejende folk, som selv var eller havde været byggearbejdere, og i *Raining Stones* kommer den kvindelige hovedperson fra den egn, hvor filmen foregår og har haft erfaringer, der svarer til dem, hun gennemlever i filmen.

Ken Loach skriver aldrig selv sine manuskripter, men har gennem årene udviklet et tilsyneladende perfekt samarbejde med manuskriptforfatteren Jim Allen. Loach er desuden meget åben over for improvisationer, og ofte præsenterer han ikke skuespillerne for et fuldt gennemskrevet manuskript, men giver dem rum til selv at fylde på med egne ideer og erfaringer. For ikke at begrænse deres udfoldelser lader han dem aldrig læse det færdige manuskript, men lægger optagelserne kronologisk til rette og sætter kun spillerne nødtørftigt ind i dagens scene, så de ikke er hæmmet af præcist at vide, hvor scenen måske skal lede hen. På den måde er Loach åben for

at lade sig lede andre steder hen end planlagt, men kan samtidig med diskret autoritet overtage styringen, hvis han skulle blive ledt på afveje.

Det er en arbejdsform, som fører til et stort råfilmforbrug. Ken Loach filmer ofte op til 25 gange filmens længde. Men i hans tilfælde er det en arbejdsform, der lønner sig i rigt mål. Og endda har han hidtil kunnet holde sine film på det low budget-niveau, som er en forudsætning for, at han overhovedet har kunnet få lov at fortsætte som filmskaber.

Ladybird, Ladybird

Til hovedrollen i sin sidste film *Ladybird, Ladybird* har Ken Loach fundet en hjemmegående husmor fra Liverpool, Crissy Rock, der havde optrådt lidt som stand-up comedian på amatørbasis, men var uden erfaring med dramatiske roller. På Berlin-festivalen i år hædredes hun med en Sølvbjørn for sin gribende og fuldstændigt naturtro præstation som Maggie, en kvinde, der har fået fire børn med fire forskellige mænd. Den sidste af dem tæver hende for et godt ord, og da hun endelig er sluppet af med ham, sker katastrofen. En aften, hvor hun er i byen og har ladet børnene være alene hjemme, udbryder der brand i lejligheden og børnene reddes med nød og næppe – hvorefter de fjernes af politi og socialarbejdere. Filmens titel er taget fra et børnerim, der lyder: 'Ladybird, Ladybird, fly away home. Your house is on fire, and your children have gone.'

Maggie kæmper som en løvinde for at få sine børn tilbage, specielt fordi hun nu er flyttet sammen med en politisk flygtning fra Paraguay og derfor mener at have de bedste muligheder for at skabe en rigtig familie. Hun løber imidlertid ind i en mur af køligt velmenende, men menneskeligt uerfarne socialarbejdere, som ikke finder hende egnet som mor. Og jo mindre egnet hun med urette skønnes at være, jo mere hysterisk bliver hun, så de nu med rette kan kalde hende uligevægtig: en ond cirkel er sat i gang.

Maggie beslutter at få et barn med sin nye kæreste, men socialarbejderne lurar på hende – og på et tidspunkt finder de også anledning til at fjerne dette barn. Da den ukuelige Maggie vælger at blive gravid endnu engang, står socialarbejderne sammen med politiet på fødegangen og tager barnet fra hende, så snart det er kommet til verden.



Side 6: De stolte forældre, Maggie og Jorge, i 'Ladybird, Ladybird'. Denne side (øverst til venstre): Ken Loach under optagelserne til 'Ladybird, Ladybird'. Øverst til højre: Robert Carlyle som Steve i 'Riff Raff'. Nederst til venstre: Crissy Rock som Maggie i 'Ladybird...' Til højre: Father Barry og Bob snakker over en kop te i 'Raining Stones'.



Ladybird, Ladybird havde verdenspremiere samtidig med Jim Sheridan's *In the Name of the Father* – og tilsammen tegner de et rystende billede af retstilstande, der minder om østeuropæiske forhold: Sheridan fortæller en autentisk historie om uskyldige irlændinge, som af politi og domstole bures inde på livstid efter 'tilståelser' fremtvunget under tortur mens beviser for deres uskyld tilbageholdes. Loach fortæller om børn, der fjernes fra deres mor på et lige så lemfældigt grundlag, og det er intet enkeltstående fænomen. For få år siden var Storbritannien besat af en incestpsykose, der resulterede i, at behandlere fjernede flere hundrede børn fra deres forældre som følge af falske incestformodninger.

Loachs film er baseret på en autentisk begivenhed, som han bad Rona Munro omforme til et filmmanuskript. Hun var blevet hædret med Evening Standards førstepris som mest lovende dramatiker for stykket 'Bold Girls', men havde ikke tidligere skrevet for film. Manuskriptet er ikke fri for en noget tung og skematisk struktur, som man imidlertid er tilbøjelig til at overse takket være Loachs musikalske, lydhøre personinstruktion – og altså specielt

hans fornemme samarbejde med Crissy Rock.

På en lakonisk eftertekst oplyses det, at Maggie efter det sidste barns dramatiske fjernelse fødte yderligere tre børn, som hun fik lov at beholde, hvorimod hun aldrig mere så de seks børn, som var blevet taget fra hende. Oplysningen er lidt utilfredsstillende: hvorfor skiftede systemets folk pludselig holdning – og hvorfor var holdningsskiftet ikke så konsekvent, at Maggie fik lov at få sine uretmæssigt fjernede børn tilbage?

Filmkritikeren i The Times, Geoff Brown, undrede sig (22.2.1994) over noget andet, nemlig at Ken Loach tog det for givet, at Maggie bare skulle have ret til at føde den ene unge efter den anden. Han konkluderede:

'Har ingen mon hørt om overbefolkning – eller kondomer?'

Også filmkritikere kan lide af den afstumpethed, som *Ladybird, Ladybird* er et så gribende indlæg imod.

Ladybird, Ladybird

Ladybird, Ladybird. England 1994. I: Ken Loach. M: Rona Munro. F: Barry Ackroyd. Kl: Jonathan Morris. Mu: George Fenton. Art-D: Fergus Clegg. Medv: Crissy Rock (Maggie), Vladimir Vega (Jorge). Prem: Januar 1995, længde 101 min. BV film.