

Engelsk film på VRANGEN

AF MORTEN PIIL



Filmskribenter og filminteresserede kan let forfalde til at identificere et lands filmkunst med dets mest fashionable navne og retninger. Hvis *Antonioni*, *Visconti* og neorealismen står for italiensk film, *Truffaut*, *Resnais*, *Godard* og *nouvelle vague* for fransk, så repræsenteres England for øjeblikket af en såkaldt nyrealistisk skole, omfattende navne som *Tony Richardson*, *Jack Clayton*, *Lindsay Anderson*, *Karel Reisz* og *John Schlesinger*.

Siden *Jack Clayton* i 1958 brød vejen for retningen med „Room at the Top“, har den grå hverdagsrealisme, enten kras eller indvædet i regnvejrspoesi, været på mode, med stof hovedsageligt hentet fra succesrige kilder (*Osborne*, *Sillitoe*, *Delaney*). Denne skole har – vel ikke mindst på grund af dens litterære respektabilitet – tiltrukket sig stor og ærbødig interesse herhjemme, på bekostning af de mindre fashionable genrer, der i de senere år er blevet dyrket med talent i engelsk film.

Blandt de instruktørnavne, der for det meste har arbejdet uden for vort hjemlige, slet betjente søgelys, kan først og fremmest nævnes *Joseph Losey*, mester for bl. a. „Blind Date“ („Motivet til mord“ 1959) og „The Criminal“ („Labyrinten“ 1960) – samt *Michael Powell*, der med „Peeping Tom“ („Fotomodeller jages“ 1960) skabte mesterværket inden for Englands filmiske grandguignol-tradition. Og i anden række findes glimrende talenter som *Bryan Forbes*, *Clive Donner*, *Cliff Owen* („A Prize of Arms“ 1962), *Sidney Furie*, *Terence Young* („From Russia With Love“), *Sidney Hayers* („Night of the Eagle“), *John Guillermin* („Waltz of the Toreadors“), *Sidney Gilliat* samt parret *Baker & Berman* („Hellfire Club“).



Joseph Losey kom til England først i halvtredserne efter en lovende Hollywood-karriere, der blev standstøt brat af hekseprocesserne. Arbejdsvilkårene i de britiske studier var imidlertid heller ikke de bedste, og *Losey* kunne ikke signere sin første engelske film, „The Sleeping Tiger“ („Forbryderen bag forhængen“ 1954), som han iscenesatte i den nu afdøde *Victor Hanburys* navn. *Losey* anser kun et par kærlighedsscener mellem *Dirk Bogarde* og *Alexis Smith* for vellykket i denne film, der ellers behandler et karakteristisk *Losey*-tema: det højspændte forhold mellem en psykiater (*Alexander Knox*), dennes hustru (*Alexis Smith*) og en ung voldsforbryder indlagt hos psykiateren (*Bogarde*).

Derefter kom „The Intimate Stranger“ („I lokkeduens net“ 1955), en noget kunstig kriminalfilm med *Richard Basehart* som en filminstruktør, der får tilsendt glødende kærlighedsbreve fra en ham ganske ukendt kvinde. *Losey* benyttede her pseudonymet *Joseph Walton*. Langt mere helstøbt blev „Time Without Pity“ („Angstens timer“ 1956), den første engelske film, *Losey* iscenesatte under eget navn. Den er en voldsom og nervespændt beretning om en alkoholisk forfatter – spillet af *Michael Redgrave* – der tvinges ind i et uhjælpeligt kapløb med tiden for at skaffe beviser for sin dødsdømte søns uskyld. Også „The Gypsy and the Gentleman“ (1957) skal være interessant. *Losey* benytter denne gang farver for første og hidtil eneste gang i sin engelske karriere – med *Rowlandson* som inspirationskilde. *Melina Mercouri* spiller hovedrollen.

„Blind Date“ fortæller en lidt urimelig historie om en ung hollandsk maler (*Hardy Krüger*), der bliver mistænkt for et mord, som hans elskerinde, en karaktersvag society-



„The Sleeping Tiger“ (Forbryderen bag forhængen).

lady (*Micheline Presle*), har ansvaret for. Loseys koncise, idérige instruktion og hans virtuose brug af musik og dekorationer skjuler dog til dels den noget skruet konstruerede histories svagheder. Personerne lever og fængsler, mens de er på lærredet – det er først bagefter, at urimelighederne skinner igennem.

I Loseys to næste film, „The Criminal“ og „Eva“ (1962), sættes ambitionerne i vejret, men begge værker mødte ærgerlige vanskeligheder, og de fremstår nu som fascinerende torsoer, forrevne vidnesbyrd om en højt begavet instruktør på vej mod en stil, der er helt hans egen.

„The Criminal“ beretter i et bistert sammenbidt tonefald om den hårdkogte gangster Bannion (*Stanley Baker*), der kommer i konflikt med både fængselspersonale og gangsterkolleger, fordi han er karakterstærk nok til at gå

sine egne veje. Skarpt og intenst fortæller Losey om voldsomhed og hysteri i de engelske fængsler, og vi får et meget spændende – om end vel gådefuldt – portræt af en halv-sadistisk fangevogter, der har et *love-hate*-forhold til Bannion. Filmen er ofte temmelig mystificerende og forjaget, hvilket har sin naturlige forklaring i den omstændighed, at den blev 35 minutter kortere, end Losey havde planlagt. Hele handlingen skulle egentlig have været henlagt til fængslet, men producenterne insisterede på en kærlighedshistorie, og dette forrykker balancen i filmen. Gang på gang er enkeltscener dog udformet med utrolig slagkraft og virtuositet, fra den eksplosive, uhyggelige indledning, hvor en stikker straffes i fængslet, til den magtfulde, isnende slutning, hvor Bannion dør i et øde snelandskab. Losey er blevet angrebet for at heroisere Bannion,

som da også ubestrideligt er skildret med sympati. Han er, med Loseys egne ord, et offer for „en forbryderkodeks, som er strengere, mere ubarmhertig og moralsk krævende end vor almindelige kodeks, fordi liv og død står på spil. Inden for denne kodeks har den individualistiske anarkist næsten lige så få chancer som andre steder, fordi forbryderverdenen nu har udviklet sig til et stort forretningsforetagende“.

Efter „The Criminal“, der som helhed tydeligt nok ikke ydede Loseys evner retfærdighed, ventede man spændt på „Eva“, der imidlertid viste sig at være endnu mere ujævn, vel ikke mindst fordi producenterne denne gang gik en tand hårdere til værks med deres skamferinger. Jeg har kun set den engelske udgave af „Eva“, der er på 100 minutter, og det er ikke mindre end 55 minutter kortere end Loseys originalversion, så mærkeligt er det ikke, at filmen nu virker springende og ofte uforståelig.

Eva (Jeanne Moreau) er en lad og mut luksus-kokotte med en sensuel udstråling, der fuldstændig besætter en walisisk charlatan-fatter (Stanley Baker) på ferie i Venedig. Han må betale for sin kærlighed med en lang række djævelske ydmygelser og ender som uanselig guide i Venedig, den by, han „beher-skede“, før Eva nedværdigede ham.

Filmen er mere dvælende i rytmen og lyrisk i billedsproget end Loseys tidligere, desværre også mere pretentiøs – det vrimler med symboler, dekorationer og ting gives tilsyneladende større vægt, end de kan bære i sammenhængen, og visse krukkerier i spil og attituder generer slemt. Man må dog stadig huske, at filmen ville have set ganske anderledes ud, hvis Losey havde fået sin vilje; han havde for eksempel udarbejdet en meget vigtig og kompliceret musikledsagelse, med Miles Davis-numre som kommentar til Bakers figur og med 21 Billie Holiday-numre som uddybning og indirekte forklaring af den gådefulde Eva. Som filmen lyder nu, høres Miles Davis aldrig, og der er kun kommet to Billie Holiday-sange med. Den ene er et vidunderligt højdepunkt og høres under den bedste sekvens, jeg har set af Losey: til tonerne af „Willow Weep For Me“ udforsker Jeanne Moreau med lade, ligegyldige bevægelser en klients luksuslejlighed, klæder sig af og går i bad. Afsnittet er filmet

med hypnotiserende musikalitet og raffinement, og kontrasten mellem Jeanne Moreaus dvaske udtryksløshed og sangens udtryksfulde følelsesintensitet udnyttes med mærkelig effekt.

Siden „Eva“ har Losey iscenesat „The Damned“, en efter sigende interessant, men ikke ganske vellykket behandling af læderjakke- og atombombeproblemer, – samt „The Servant“.

★

„The Servant“ er uden tvivl Joseph Loseys hidtil mest spændende og mest helstøbte arbejde. Manuskriptet er af *Harold Pinter*, og dennes lurende og farlige snurrigheder, de hverdagsagtige hændelser med lige netop den undertone af det aparte, der gør dem foruroligende, synes at passe storartet til Loseys iscenesættergemyt. Han får da også maximum ud af visualiseringen. Manuskriptet bygger i øvrigt på en roman af *Robin Maugham*.

„The Servant“ er i få træk historien om den unge overklasse-englænder, Tony, der flytter ind i et London-hus, engagerer en *man servant*, Barrett, lader denne gradvist overtage ledelse og initiativ, lader sin forlovelse ødelægge og bliver afhængig af huset og af Barrett. I filmens slutning er Tony reduceret til et stykke inventar, Barrett har korrumpet ham fuldstændig, fjernet enhver form for initiativ og dømmekraft. Tony kan kun eksistere i det hus, der bestyres af Barrett, tjeneren har overtaget herrens rolle.

Den i et skematisk referat tydeligt symboliske historie er i virkeligheden en film af ualmindelig magt og kunstnerisk prægnans, der kun i midterafsnittet synes at stoppe op et øjeblik. Ellers er Losey fra de allerførste billeder forbløffende sikker. Barretts vandring gennem det tomme hus og hans møde med sin fremtidige herre, der er faldet i søvn i en stol, slår tonen an. Den unge mand synes i præsentationen prædestineret til at lade sig kue. Traditionen er kun en tynd skal, der ikke beskytter ham mod det ekstraordinære. *Douglas Slocumbes* kamera fanger huset ind, som var det en levende organisme, og Loseys sans for dekadencen smykker det i hvert billede. Handlingen bevæger sig kun sjældent uden for huset; mod slutningen er vi helt indfanget, og kun besynderlige skikkelser fra verden udenfor kommer for at deltage i obskure og obskøne be-

givenheder, som Barrett præsiderer ved. Loseys sprog er mystisk, spændende, dobbelttydigt; det er smukt formet, rigt ornamenteret og illustreret med et væld af detaljer, der fascinerer ved deres vægt og betydning. Spillet er formidabelt, et ensemblespil, der fuldstændig beherskes af Loseys sans for stil og atmosfære, der er en del af interiøret.

Desværre får parallel-temaet med Tonys forlovede og Barretts elskerinde ikke vægt nok til at bære midterafsnittet; på den anden side synes en del af dette tema at være overflødig for den dramatiske udvikling af forholdet Barrett/Tony, og en stramning af parallel-temaet kunne få en næsten kontrapunktisk holdning til hovedtemaet til at træde frem og bidrage til en indkredsning af de emotionelle årsager til Tonys totale nederlag i den åndelige kamp med tjenerskabet. Et stadium illustreres med uhyggelig kraft i en række scener, hvor herre og tjener leger skjul, spiller bold etc., hvor undertonen af uhåndgribelig rædsel lurer bag det „uskyldige“, det hverdagsagtige. Det er jo ikke store drenge, der leger.

Loseys få ekspeditioner udenfor huset bliver separate, men konstant fængslende oplevelser,

spændende fra det groft karikerende af Tonys svigerforældre til en forbløffende pub-scene, en sonate for bar-dialog, med bl. a. *Alun Owen* og *Harold Pinter* som bidragsydere. Men Loseys største fortjeneste er den næsten fuldkomne udvikling af det psykiske drama, den næsten organiske opbygning af billedet på og kommentaren til en side af *the establishment*.

★

Joseph Losey er ved siden af Lindsay Anderson Englands største aktive filmbegavelse. Han er vanskeligere tilgængelig end de fleste engelske instruktører, fordi han ikke – som disse – er naturalist; i en Losey-film intensiveres et for det meste ganske banalt manuskript op i et symbolsk-stiliseret plan. Losey har beskrevet sin metode således:

„Jeg tror, at den eneste måde at nærme sig virkeligheden på, er at bryde den ned og udrense den – og derefter udvælge de virkelighedssymboler, man har brug for og genindsætte dem i scenen, så de står klart og enkelt for det, man er ude efter, på intensiveret måde. Dette vedrører dekorationerne, det vedrører rekvisitter, det vedrører kameravinkler, og det vedrører frem for alt spillet.“

„The Criminal“ (Labyrinten).



Losey udarbejder altid meget omhyggeligt dekorationerne til sine film, ofte sammen med maleren *Richard Macdonald*. Omgivelserne fortæller altid noget om personerne, deres baggrund, fortid og karakter. Selv om lejligheden fra „Blind Date“'s begyndelse ikke tilhører society-damen, kommer dens vulgaritet og simili-præg til at stå for hendes værdier i kontrast til hovedpersonens uskyld og naivitet. Losey er en fortræffelig skuespillerinstruktør – han gør alle sine figurer „*bigger than life*“, med bedst resultat måske i „The Criminal“, hvor Stanley Bakers Bannion er uforglemmelig. Også musikken bruger Losey ofte meget fint som forstærkende og stilerende element; foruden Billie Holiday i „Eva“ husker man især den dristige anvendelse af elegisk sang i „The Criminal“ og indledningsjazzen i „Blind Date“.

På grund af sit samarbejde med *Brecht* er Losey ofte blevet spurgt, om han deler nogle af mesterens teorier, hvorpå han har svaret: „Hvis følelsen kommer i vejen for tilskuerens tankegang, har instruktøren svigtet. Det er det eneste Brecht-princip, jeg deler.“ Losey er da også tydeligt en mere intellektuelt bestemt end egentlig følelsespræget instruktør. Han analyserer gerne korruption og selvbedrag; hans mandlige hovedpersoner gennemgår ofte i løbet af filmene en selverkendelsesproces, der ribber dem for falske illusioner. Denne erkendelse er befriende i „Blind Date“'s optimistiske slutning, hvor den forblindede unge maler endelig når til klarhed over sin situation. Han går rensat og fri ud af filmen. Anderledes i „The Criminal“, hvor Bannions sluttelige erkendelse af sin penge-afhængighed blot fører til en katolsk betinget angst for helvedes kvaler. Heller ikke forfatteren i „Eva“ får gjort sig fri af sin – her erotiske – besættelse. Analysen af mandens erkendelses- og frigørelsesproces er hidtil et dominerende Losey-tema, og det er karakteristisk, at kvinden aldrig kan hjælpe ham, ja ofte (i „Blind Date“ og „Eva“) er hans dilemmas årsag.

★

Michael Powells „Peeping Tom“ blev herhjemme slået op som et spekulationsnummer, vist på Scala og (af disse to grunde?) modtaget med foragt af pressen. I England og Frankrig er filmen imidlertid nu blevet rehabiliteret, og den fortjener det. I denne mor-

bide og sære historie om en kamera-voyeur fandt Michael Powell – dette mærkelige fænomen i engelsk film – endelig det emne, der gav hans store evner for det barokke og dekadente frit spillerum.

„Peeping Tom“ begynder med et meget nært billede af et øje. Næste billede viser en gade ved nattetid i ret studiestiliseret udformning og belysning. I baggrunden ses en prostitueret. Der skiftes så til en næroptagelse af et kameraobjektiv, der nærmer sig tilskueren. Derpå ser vi alt gennem kameraets søger – følger den prostituerede op på hendes værelse – er vidne til hendes frygtelige angst, da hun pludselig får øje på noget forfærdeligt.

Hvorpå vi får det hele gentaget i sort-hvidt på Mark Lewis' 16mm-skærm, mens forteksterne bringes.

Mark Lewis har et job som instruktørassistent, men han er derudover småfilmsamatør af tragisk nødvendighed. I Marks drengear brugte hans far, en berømt videnskabsmand, ham som forsøgskanin til sine filmeksperimenter – han registrerede drengens angstreaktioner, bl. a. på seksuelle foreteelser. Mark har hele sit liv været domineret af faderen; han er aldrig vokset op og besættes af ideen om at få hævn over den døde far ved at gøre sig til herre over hans infernalske middel: kameraet, der registrerer det frygteligste af alt – dødsangsten. Derfor anvender han en særlig grusom og udpekuleret drabsmetode: mens kameraet går, løfter han det ene af stativets ben, på hvis ende der sidder en kniv – den bores igennem ofrets hals. Yderligere er kameraet forsynet med et spejl, så ofrene bliver vidne til deres egen dødsangst.

Mark bor i en kvistlejlighed i sine afdøde forældres gamle ejendom, og han har bevaret sin faders materiale (både film og bånd), hvorefter vi overværer nogle uddrag, der virkelig er hæsligere og mere chokerende end noget andet, man mindes at have set på et lærred. Disse afsnit gør Marks sære neurose overbevisende – de danner filmens kerne og giver forklaringen på visse sider af hans psykopati. Vi ser for eksempel her et glimt af Marks forhadte stedmoder som en svulmende pin-up-pige på en strand, og sættes dette i forbindelse med Marks gådefulde replik til sit sidste offer – „Se ud på havet!“ – har vi forklaringen på, at Mark altid dræber amoralske og seksuelt

udfordrende kvinder. Ligesom Mark identificerer de prostituerede med sin stedmoder, er den unge pige Helen, der får indblik i hans fortid, en reinkarnation af hans rigtige, højtelskede mor. Helen bor i det værelse, der engang var moderens; hun er bibliotekar i et børnebibliotek, skriver selv børnebøger og kommer hurtigt i kontakt med den infantilt generte Mark. Hun føler en moderlig sympati for ham, og det er først, da hun opdager hans virkelige dilemma og ser hans uhyggelige filmsamling, at spillet er ude for ham. I filmens sidste afsnit begår han selvmord, uden tvivl filmhistoriens mærkeligste: en reproduktion af hans mordmetode med ham selv som offeret.

Michael Powell fortæller om Mark i en ekstravagant barok og farveknaldende stil, der lader ganske hånt om god smag og engelsk mådehold. De værste Powellske ekscesser og krukkerier er imidlertid elimineret, måske fordi instruktøren trods alt her er nødt til at overholde visse af kriminalgenrens regler. Det vrimler med originale iscenesættende ideer, hvoraf i hvert fald én må betegnes som genial: indlednings lange optagelse gennem kamerasø-

geren, hvor vi tilskuere ser med Marks voyeur-øje. Vi tvinges med andre ord nogle minutter helt ind under Marks besættelse, og det er da nærliggende at spørge: hvem er den egentlige voyeur – han eller vi? Er vor uhjælpelige fascination af det hvide lærred, hvor vore inderste drømme og ønsker materialiseres, ikke et udslag af en vidtdreven voyeur-mentalitet?

„Peeping Tom“ er lige så uvirkelig som Powells tidligere *fantasies* („De røde sko“, „En sag om liv eller død“ etc.). De skrigende farver og de mange freudianske symboler (som fortolkes i *Ian Johnsons* mesterlige analyse „A Pin to See the Peepshow“ i Motion nr. 4) giver filmen et næsten abstrakt præg, der understreges af den velgennemtænkte handlingskomposition. Overhovedet er „Peeping Tom“ rig på perspektiver i mange retninger, og ovenstående gennemgang har kun givet en meget forenklet fremstilling af filmens rigt facetterende indhold.

*

Blandt talenterne i engelsk films anden række er Bryan Forbes den mest lovende. Forbes

„Peeping Tom“ (Fotomodeller jages).



har en lang karriere bag sig som skuespiller og manuskriptforfatter (han skrev bl. a. Sidney Gilliat's meget vittige *Amis*-filmatisering „Only Two Can Play“ 1961), og først med „Whistle Down the Wind“ („Den gådefulde fremmede“ 1961) fik han lejlighed til at instuere. Det blev en imponerende sikker debut. Filmen er en usædvanlig indtagende og følsomt fortalt historie om tre børn, der ved tilfældighedernes spil kommer i den tro, at en undvegen forbryder er den genopstandne Kristus. Forbes' varme indlevelsessevne i børnenes fantasiverden hæver filmen langt over dette temmelig søgte indledningspostulat; filmen forfalder aldrig til det nuttede, fordi den med ganske uforceret sympati stiller sig på de tre børns naive forestillingsplan. Manuskriptet indarbejder ganske vist nogle ret kunstige bibelske paralleller, som det lønner sig bedst at se bort fra, men det er ikke svært, thi Forbes' skildring af den North Country-egn, hvor handlingen udspiller sig, er den mest inspirerende poetisering af engelsk natur, man siden *Jennings* har set i en britisk film. Det øde, grå sletteland gives en sjælden stoflighed i denne charmerende gråvejr-film, der aldrig føles grå.

„Whistle Down the Wind“ er fuld af mali-

ciøse udleveringer af voksent hykleri, og Forbes' andet og hidtil sidste værk, „The L-Shaped Room“ („Vinkelværelset“ 1963), om en ensom og gravid fransk piges vanskeligheder i London, rummer ligeledes hvasse angreb på engelsk snæversyn og puritanisme. Men igen er det først og fremmest Forbes' billedlyriske evne, der gør hans film seværdig. Mange afsnit har en renfærdig elegisk tone, men også her skæmper visse prætentivt litterære indslag helhedsindtrykket.

Bryan Forbes må have muligheder for at blive en af Englands fineste instruktører. Foruden sit indlysende lyriske talent har han et meget sikkert greb om teknik og personinstruktion (jfr. den ypperlige indledningssekvens til „The L-Shaped Room“). Hans lille svaghed for facil symbolik og overflødig retorik er forhåbentlig snart et overstået stadium.

Lige så sympatisk virker Clive Donner, hvis „Some People“ („Vi attenårige“ 1962) for nylig havde premiere herhjemme. Der gives her et meget levende og detaljeret billede af en gruppe læderjakker fra Bristol, som mister deres motorcykel-kørekort og derfor har svært ved at få fritiden til at gå. Helt naturligt og uden pegepinde viser Donner, hvordan læderjakkerne danner et pop-ensemble i en fritids-

„Some People“ (Vi attenårige).





„Whistle Down the Wind“ (Den gådefulde fremmede).

klub og dermed får sund anvendelse for deres overskudsenergi. At filmen er et bestillingsarbejde for Hertugen af Edinburghs *Award Scheme* (en slags spejder-institution), skæmmer den forunderligt nok slet ikke. De unge medvirkende ager livligt og spontant, og pop-numrene er både charmerende og medrivende – af den simple grund, at de optrædende for en gangs skyld virkelig gør indtryk af selv at more sig ved at spille og synge. Donner holder med stor dygtighed filmen gående i lyntempo, men får alligevel tid til en del sandt virkende og ofte meget morsomme iagttagelser fra de unges hverdag. Der trænges aldrig særlig dybt ned i problemerne, men filmen er umådelig forfriskende, fordi den uden at have brug for store fagter og patroniserende sympati-tilkendegivelser tydeligt kan lide teenagerne, som de er, med deres vitalitet og skavanker.

Donners næste film har vi endnu til gode; den er en filmatisering af *Harold Pinters* „The Caretaker“ med *Robert Shaw*, *Alan Bates* og *Donald Pleasance*.

Rædsels- og gysergenren er i de seneste år blevet dyrket med ildhu af produktionsselskabet „Hammer“. Den flittige grand guignol-specialist *Terence Fisher* gøres for tiden til gen-

stand for en kult i Frankrig, og *Seth Holt* – ligeledes Hammer-mand – fremhæves i det første nummer af „Movie“ som en af de fem (!) engelske instruktører med talent. Holts „A Taste of Fear“ („Et skrig af rædsel“ 1960) er en ganske stilfuldt og intelligent iscenesat *Clouzot*-pastiche, der velberegnet udnytter *Susan Strasbergs* sårbarhed i rollen som den skræmte og hjælpeløse heltinde. Men Holt har ikke formået at omskabe det platte og vildt usandsynlige manuskript til en god film.

Større forhåbninger synes man at kunne stille til en ung og produktiv instruktør som *Sidney Furie*, der spænder fra den følsomt op-rigtige naturalisme („During One Night“) til den professionelle, glatte underholdning („The Young Ones“). Furies seneste film, „The Leather Boys“, skal være en fin skildring af et ægteskab mellem to teenagere af arbejderklassen.

Kunstnerisk set står engelsk film i dag langt stærkere end for seks år siden. Talenterne er ikke så talrige som i Frankrig, Italien og Amerika, men der skulle nu være lagt et grundlag for en rigere og friere udfoldelse. Lad os håbe, den kommer.

Afsnittet om „The Servant“ er skrevet af *Poul Malmkjær*.