


HVAD MED IRLAND?

Interview ved Niels Ufer



Peter Lennon, der er 38 år og journalist ved det respektable »The Guardian«, har lavet den første »rigtige« irske film. Filmen er »Rocky Road to Dublin«. Den giver et usminket billede af et religiøst, undertrykt og tilbagestående samfund, men et billede, siger Lennon, der mindrer chokerer irerne end udlændinge, der i alt for lang tid har nøjedes med det image, som det irske turistkontor har udbredt om hyggelige pubs, syngende og øldrikkende irere og blødt, grønt græs. Hvis det da ikke er det joyce'ske billede af Dublin, som stadig dominerer de litterært orienteredes opfattelse af Irland. »Rocky Road to Dublin« blev i fjor vist på Cannes-festivalen, men druknede i oprørsbølgen. Derfor synes der at være god grund til at gøre opmærksom på filmen, der er blevet rost af både »Cahiers du Cinema« og »Positif«, en situation næsten uden fortilfælde.



Filminstruktøren John Huston, der for nogle år siden slog sig ned på Irland, medvirker i Peter Lennons debutarbejde »Rocky Road to Dublin«. Herunder: to gravere pauserer mens Coutards kamera fastholder øjeblikket.



Peter Lennon er født i Dublin og forlod aldrig Irland før han var fyldt 27. Efter en tid som bankassistent forsøgte han sig som journalist ved »The Irish Times«. Under en ferie i Paris besluttede han så at blive i Frankrig, da der »absolut ingen frihed var på irske blade«. I Paris startede han som hjælpelærer i engelsk ved et Lycee, og efterhånden lærte han sig sproget så godt, at han kunne begynde som respektabel journalist.

– Hvordan kom De igang med filmen?

– Jeg har altid haft ambitioner om at lave film, men jeg kom fra et land uden filmindustri. Det eneste bidrag til seriøse film i Irland den gang var en filmforening, som jeg var medlem af.

– Er der nogen fornuftig grund til, at der aldrig er opstået en filmindustri?

– Min teori lægger skylden på censuren. Den blev oprettet i 1922, da patrioterne tog ledelsen i landet. I 1916 var det oprindelig en socialistisk, intellektuel og nationalistisk revolte. Men alle lederne blev henrettede. Undtagen en, der teknisk set var amerikansk statsborger. Derfor fik nr. 2-folkene magten. De begyndte på en forfærdelig skadelig national virksomhed, bl. a. med en genoplivning af det gamle sprog. Altså: hvad der kunne være blevet til en virkelig socialistisk revolution, blev til en nationalistisk, snæversynet pagt med kirken.

I denne puritanske atmosfære fandt censuren alle slags argumenter mod alt muligt, ikke blot mod seksuallivet. Enhver undersøgelse af sociale eller psykologiske problemer blev forbudt. Og denne censur blev til en følelsesmæssig afpresning fra kirken. »Du må ikke tale om dette«. »Hvorfor ikke?« »Fordi det er dårlig smag, det er ikke pænt. Det kan føre til synd«.

– Hvordan er den berømte »jolly Irishman«, øldrikkende og glad i sin pub, opstået?

– Selskabslivet i Irland var og er fuldstændigt koncentreret om pub'erne. Det var en ren maskulin atmosfære uden kvinder, så man kunne snakke frit«. Den eneste måde slaverne kan undslippe deres skæbne på er ved at bagtale og drille herrerne: officielt adlyder han, men privat driller han. I Irland udviklede det sig til en lidenskab at drille præsteskabet og regeringen – men kun i pub'erne. Dette accepteres af alle, selv af præsterne, der godt kan tage en anti-klerikal vittighed ind i mellem. Vi har et eksempel på en sådan jovial præst i filmen. Samtidig accepteres det, at man drikker, for det gør folk lettere at styre. Det er meget nemmere, end hvis befolkningen er ædru og alvorligt optaget af sociale problemer.

Hertil kommer kvindeundertrykkelsen og den udbredte brug af den amerikanske vane, der hedder »necking«, hvilket er en slags avanceret »petting« – blot det ikke bliver til noget! Altså: der er forbud mod kontraception, adskillelse i skolen og halv-frustrerede kvinder.

Jeg tror, at alt dette berørte min generation hårdest, den generation, der blev voksen i en tid, hvor Irland var fuldstændigt afskåret fra omverdenen. Fra 1940 til 1945 var vi neutrale, hvilket jeg synes var udmærket, men jeg synes ikke det var særligt godt, at vi fuldstændigt blev afskåret fra omverdenen.

– Hvordan opstod Deres trang til at be-

skæftige Dem med Irland igen efter i mange år helt at have brudt alle broer?

– Da jeg forlod Irland var der en fantastisk udvandring. Det var virkelig farligt. Man talte om »Irland, der forsvinder«. Statistikken viste, at tyve år senere ville der ikke være én irlænder tilbage. Derfor måtte regeringen tage sig sammen. Det skete umiddelbart efter at jeg var rejst. Man inviterede udenlandsk industri til landet. For et isolationistisk, nationalistisk land var det et stort skridt at tage, skønt det blev en fiasko. Den eneste succes blev turistkontorets virksomhed.

– Men De var ikke særlig politisk orienteret, da De forlod Irland?

– Nej. Folk, der beskæftigede sig med politik blev betragtet som sære. 'The Guardian' plejede at sende mig til Dublin for at dække teaterfestivalen, fordi jeg var irer og fordi det var en rar måde at komme hjem på en gang imellem. I Paris var jeg i mellemtiden blevet vant til at skrive om Algerierkrigen, hvilket havde givet mig en slags bevidsthed som journalist.

I Dublin interviewede jeg derfor Frank O'Connor, en berømt irsk novelleforfatter, der døde for et par år siden. Fordi jeg kom fra 'The Guardian' gav han mig et interview, der var meget stærkere end han nogen sinde ville give til en irsk avis. Det ville være tidsspilde at forsøge. De irske blade plejede at genoptrykke mine Paris-artikler, men da jeg som naturligt var tilbød dem noget fra Irland, var man pludselig ikke interesseret. Det fik mig til at tage til Irland og lave en undersøgelse på samme måde som jeg ville have undersøgt FLN i Paris. Det blev til en artikelserie om uddannelse, om de primitive sportsfolk, og om ærkebiskoppen af Dublin. Det gav anledning til en fantastisk ballade. Jeg blev voldsomt angrebet og følte jeg måtte svare. På den måde blev jeg virkelig engageret i problemerne. Så kom jeg på den tanke, at dette, en undersøgelse af Irland, kunne blive en god film.

– Således gik det altså til, at et upolitisk menneskes første film blev politisk...

– Ja, bortset fra, at jeg efter at have skitseret den sociale sammenhæng prøver at trænge ind i personerne som mennesker, i censoren, i præsten, som vi fulgte i to dage. Det er karakteristisk, at præsten, der for udenforstående er latterlig, selv syntes han var OK, da han så filmen.

– De eneste politiske film, vi kender i Frankrig er vel stort set Godards. Er De inspireret af ham?

– Det er ikke så meget hans stil, men det at han har tvunget folk til at acceptere, at der ikke behøver at være et plot, at man kan lave en blanding – det gav mig stor tillid. Jeg kunne slappe af. Jeg behøvede intet plot, jeg kunne lade folk snakke direkte til kameraet, hvis jeg ønskede det. Vi så det også under Algerierkrigen, hvor der blev lavet hastefilm med interviews med folk – som f. eks. den gang politiet smed algerierne i Seinen. Der er en film, der hedder »oktober i Paris« om den forfærdelige nedslagtning af algerierne...

– Som stadig er forbudt...

– Som stadig er forbudt. Dér prøvede algerierne hurtigt at få fat i, hvad der var ved at ske, men de var ikke rigtige filmfolk. Hvis der er en eller anden slags parallel til fransk film, tror jeg det er dér. Forstå De, jeg var – er – novelleforfatter, og mine noveller handlede altid om Irland. Det var ren

fiktion og kun implicit social kritik. Siden, efter at jeg er blevet professionel journalist i Frankrig, er den blevet mere eksplicit. Men der er stadig dette, f. eks. når vi fulgte den præst gennem to dage med kameraet, at han bliver en næsten fiktiv figur, der færdes rundt i den irske hverdag. Hvilket igen var en måde at se dette liv på, for han forklarede alle mennesker, at vi skulle filme ham. Så var der ingen, der lagde mærke til, at det faktisk var personer omkring ham, vi filmede.

– Hvordan kom De over den detalje, som det var at skaffe pengene?

– Jeg kendte en amerikansk forretningsmand i Paris, Victor Herbert. Han havde læst mine artikler fra Irland. Da jeg foreslog at rejse derover med et kamera, syntes han det var en god ide. Men han tog mig ikke alvorligt før jeg spurgte ham: Hvis jeg nu får Coutard som fotograf, får jeg så pengene? Ja, svarede han, hvis du får Coutard, naturligvis. Jeg kendte ikke Coutard, så jeg udnyttede min stilling som journalist til at lave et interview med Coutard. Noget interview blev det ikke til – vi talte kun om filmen, og da jeg kom med mit forslag, sagde han straks ja.

– Var der en speciel grund til, at De ville have Coutard?

– Jeg kendte hans arbejde. Jeg måtte have en mand, der kunne klare et håndbåret kamera for at kunne trænge intimt ind i det følsomme irske samfund, én, der teknisk var i stand til at lave filmen på en hæderlig, sandfærdig måde. Jeg måtte også have en, der kunne arbejde hurtigt, for vi havde kun 16 dage til optagelserne. Endelig måtte jeg have en, der ikke behøvede en assistent og en anden assistent og seks elektrikere, hvilket ville have ødelagt det hele. Coutard var simpelthen villig til at filme alt. Vi kunne slet ikke gennemføre det med et stort team. Jeg brugte hele tiden den teknik, at jeg først i sidste øjeblik fortalte, hvad jeg ville gøre. Jeg gik til folk jeg kendte og sagde: »Hør her, må vi komme om to timer?« Så var vi der, inden de fik tid til at tænke sig om. F. eks. gjorde vi sådan i en scene, der skildrer en syngende pub. Da vi så kom to timer senere var stedet stopfyldt med mennesker. Man kunne ikke bevæge sig. Lysfolkenes første reaktion var: man kan ikke filme her. Vi må først rydde hele bulen og sætte lys op. Hvis Coutard havde været enhver anden ville han have forlangt det sådan. Men i stedet sagde han bare: Sæt de lys op. Et af hans største talenter er hans fantastiske intuition for lysætning. Vi brugte disse små lys, der på fransk kaldes »pince américain« og som sættes rundt langs med loftet. De giver et jævnt, fladt lys. Der var ikke tale om de store Arc-lamper. Så vadede Coutard rundt på folks fødder og fotograferede dem. Jeg var virkelig forundret over, hvor lidt de reagerede.

– Hvordan kunne De klare optagelserne på kun 16 dage?

– Vi havde oprindeligt tre uger. Men på grund af finansielle problemer måtte vi skære det drastisk ned til 16 dage. Hvis et BBC-team tager til et land for at lave en feature på halvanden time, hvilket var, hvad vores skulle have været (vi skar den senere ned til 1 time og 10 min. for at stramme den helt), bruger man mindst seks uger. Vi kunne gøre det på 16 dage, fordi det var min by. Jeg kendte folk så godt, at jeg vidste, hvordan

de ville reagere. Det gjaldt både den gamle censor, som jeg tidligere havde interviewet til avisen, det gjaldt redaktøren af »Irish Times«, min egen tidligere chef. Og skolen var den skole, jeg selv gik på i sin tid. Det ville have været ganske umuligt, hvis jeg tog til København for at filme. Der ville jeg ustandselig stå over for enorme ukendte størrelser.

– Peter Brook diskuterer i sin Vietnam-film, om den er cinéma-vérité eller fiktion. Hvad er »Rocky Road to Dublin« i denne sammenhæng?

– Først og fremmest er den lavet af en reporter, der gerne ville være forfatter. Filmen har mange af »første-romanens« karakteristika med dens intime beskrivelser af personlige erfaringer. Det måtte få en journalistisk form – jeg ville helst have lavet en fiktionsfilm – men når man ikke før har lavet film, kan man som journalist få penge til en dokumentarfilm, fordi den der betaler, tænker, at hvis det går galt, kan man altid skære et kvarter ud og sælge det til TV!

– Nu kom den i stedet til Cannes...

– Det gav den en mægtig prestige, som vi kunne bruge til at få den til Irland. Vi fik den med på Cork-festivalen, hvor man ellers ville have haft alle mulige alibier for ikke at tage den.

– Men så brød det hele jo sammen i Cannes...

– Ja, men studenterne kunne lide filmen. Det var midt under den franske revolution og vi kørte som fransk undertitel »Den forfejlede revolution«. Filmens indhold, kampen mod autoriteterne, der er Irlands problem, faldt i god jord. Studenterne fra Nice lånte den og derfra gik rygtet videre til Sorbonne i Paris.

– Opfattede studenterne filmen som en advarsel om hvordan det kunne gå i Frankrig?

– De spurgte meget om det og jeg forklarede, at fejlen var, at irerne havde overladt revolutionen til la bourgeoisie og kirken. Men som bekendt slog revolutionen ikke fejl i Frankrig, for den ændrede meget og tvang regeringen til at beskæftige sig med områder, som den havde negligeret i årevis.

– Hvordan opfattede De den »revolutionære« Cannes-stemming?

– Alt hvad der skete i Cannes var fuldstændig negativt. Det eneste Godard kunne var at lukke festivalen, hvilket ikke kunne hjælpe nogen. Studenterne på Sorbonne nøjedes ikke med at lukke bygningen. De overtog den for at ændre hele undervisnings-systemet. I Cannes skulle vi have overtaget de eksisterende strukturer og modeller dem på en nyttigere måde for filmen. Man skulle have fjernet rammen af finansiell udnyttelse og snobberi. Man skulle have gjort det frit, ikke noget med påklædningspjat, ikke noget med, at en stor Hollywood-produktion skulle vises i den store sal, mens en interessant, seriøs ting gemtes til »Kritikerugen«. Der skulle være åbent for alle. Der skulle ikke være dette ejendommelige selskab med en filmstar i spidsen til at bestemme, hvad »årets film« skulle være. Det kunne være blevet et meget seriøst *rencontre de cinéma*. Bortset fra, at Godard var gal, må jeg sige, at jeg beundrer ham, fordi han var den første, der fik øje på de ændringer, der var ved at ske i samfundet – med »Kineserinden« og »Weekend«. De er stadig de eneste film om de ændringer.