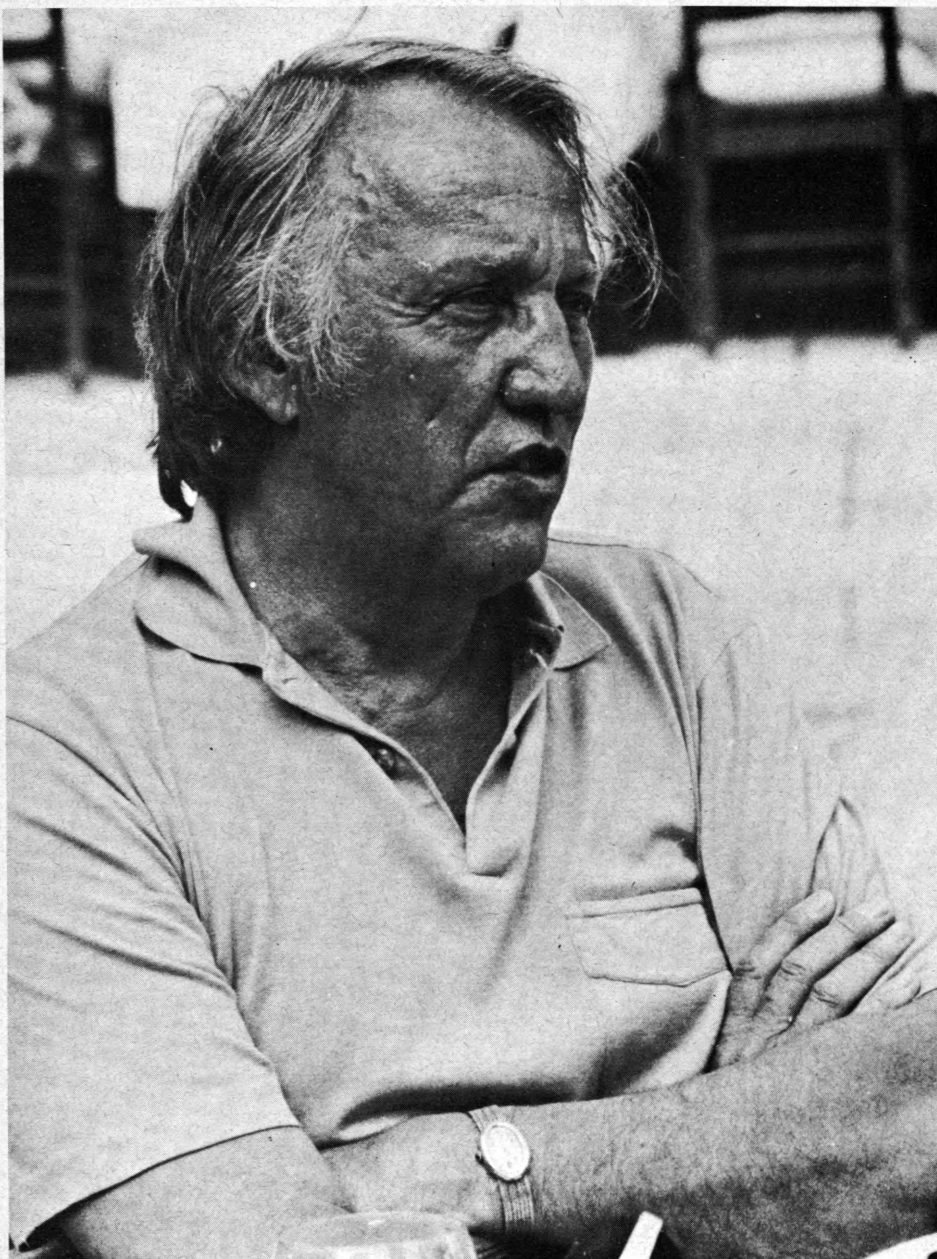




Joseph Losey i Cannes 1971: »Jeg kan ikke døje festivaler, men festival-anerkendelse er et sprog, som producenter forstår.« (Foto: Jan Aghed).

Jan Aghed og Christian Braad Thomsen

Joseph Losey om »Sendebudet«

Jan Aghed og Chr. Braad Thomsen traf Joseph Losey på årets filmfestival i Cannes, hvor hans nye film udmærkedes med festivalens førstepris, Guldpalmerne. Denne samtale fandt sted dagen efter filmens premiere, og altså før Losey selv vidste noget om den fornemme pris.

Chr. Braad Thomsen: – Så vidt vi har forstået, var det oprindeligt Deres ønske at lave »Sendebudet« (»The Go-Between«) umiddelbart efter »Snylteren« i 1963?

Joseph Losey: – Ja. Jeg havde læst L. P. Hartleys roman, før jeg lavede »Snylteren« og var meget interesseret i at filme den, og under indspilningen af »Snylteren« fik vi økonomisk støtte til at gennemføre »Sendebudet«, men så opstod der rettigheds-problemer, og projektet blev lagt på hylden i mange år, hvilket på en måde var en god ting, for den film, jeg har lavet nu, er på ingen måde den film, jeg ville have lavet dengang. Hverken Harold Pinter eller jeg besad dengang tilstrækkelig viden og moden-hed til at bruge nutiden på den måde, vi nu har gjort det i filmen. Folk kalder scenerne med Leo som voksen for *flash-forwards*, men jeg foretrækker at kalde dem simpel *nutid*.

Jan Aghed: – Jeg mindes ikke tidligere at have set denne visuelle effekt brugt så intelligent og dramatisk rigtigt. Men da De planlagde denne struktur, havde De da ingen betænkelighed ved at forvirre publikum for meget?

JL. – Den risiko må man vove, og den har da osse sine fordele. I begyndelsen ved publikum ikke, hvad i alverden en 1960-bil eller et TV-apparat bestiller i denne film, og det skaber et element af suspense, indtil sammenhængen langsomt dukker frem. Jeg forsøgte at lave disse nutidssklip så korte, at publikum ikke uden videre kunne sluge dem, – og osse at lave en klar forskel i lyd- og farvekarakter, så der i hvert fald ikke kunne være tvivl om, hvad disse klip *ikke* var. Men iøvrigt kan I ikke forestille jer, hvilke problemer jeg havde med klippene. Allerede på manuskriptplanet blev de kritiseret af alle, og man ønskede, at jeg bare skulle fortælle historien lige-ud-af-landevejen. Da de ikke vandt det første slag, sagde de, at bare vent og se, du finder nok selv ud af at klippe nutiden ud af den færdige film, og da jeg heller ikke gjorde det, insisterede de på, at nutiden i hvert fald måtte kunne skildres kronologisk. Mine klip var nemlig bevidst ukronologiske, – men den slags indvendinger kommer altid fra folk, der går for meget op i, hvad publikum mon kan kapere, og som frygter, at filmen skal gå hen og blive for »arty«. Og sagen er, at for mig eksisterer denne film simpelt-hen ikke uden dens nutidsplan.

»Sendebudet« og »Snylteren«

CBT. – Det er interessant, at De ønskede at lave filmen umiddelbart efter »Snylteren«, for »Sendebudet« synes på mange måder at være bindeledet tilbage til »Snylteren« og synes ganske upåvirket af de mellemliggende film i Deres produktion. På en måde er »Sendebudet« vel ligefrem kulminationen på det trekantmotiv med stærke klassemæssige overtoner, som De har analyseret i »The sleeping Tiger«, »The Gypsy and the Gentleman« og »Snylteren«?

JL. – Jeg tænker ikke i disse termer selv, så det er vanskeligt at besvare. Alle filmene handler om klasseproblemer, men jeg kan kun se et slægtskab til »Snylteren«. »Sendebudet« beskriver et samfund, der er fuldstændigt arkaisk og forældet i sin struktur, og hver eneste intelligent person ved, det er forældet, og tror ikke på dets mulighed for at løse noget som helst problem, og alligevel gør ingen noget ved det. For eksempel er der næppe noget menneske i England, der inderst inde accepterer ideen om monarkiet eller statskirken, og alligevel gør de det i praksis. De tror ikke på Vorherre eller på kongehusets guddommelige rettigheder, og alligevel øser de millioner af dollars i de to institutioner.

CBT. – Påvirkede Deres læsning af »Sendebudet« på nogen måde »Snylteren« tematisk? Der forekommer mig stærke ligheder mellem de to film, f.eks. mellem Hugh Trimmingham i »Sendebudet« og James Fox' rolle i »Snylteren«. Trimmingham har et korporligt ar fra sin deltagelse i boerkrigen, og hovedpersonen i »Snylteren« er psykisk mærket af et imperialistisk eventyr i Brasilien. Tilmeld ligner de to personer hinanden meget af ydre, og de synes begge at tilhøre en døende klasse.

JL. – Der er intet at sige til, at de ligner hinanden fysisk, for de to skuespillere Edward og James Fox er nemlig brødre, og de har et vist familiemæssigt særpræg til fælles, som de iøvrigt har fra deres far. Han var en nær ven af mig og døde i år, og jeg kan ikke se nogen af de to film uden at se deres far for mig. Han spillede for resten en lille rolle i »Modesty Blaise«. Men bortset fra de fysiske og klassemæssige ligheder, så synes jeg, de to figurer er meget forskellige. Hovedpersonen i »Snylteren« var svag, mens Trimmingham er en stærk karakter. Inden for en given classesammenhæng kan en person være god eller slet, stærk eller svag og alligevel være blind over for de sociale midler, han benytter sig af. Og jeg synes, at Trimmingham inden for sine rammer og sin tid, 1900 og ikke 1971, er en stærk og relativt klog og god mand, mens hovedpersonen i »Snylteren« end ikke er klar over sine egne åndssvagheder.

JA. – Det forekommer mig, at Edward Fox som Trimmingham er et usædvanlig godt skuespillervalg. Især i biblioteksscenen lagde jeg mærke til hans øjne, som helt fantastisk udtrykte overklassens ligegyldighed og ørkesløse holdning til tingene.

JL. – Ja, hans øjne er fantastiske. De er virkelig overklasse. Der tales for tiden meget om, hvad der er ægte overklasse, og hvad der ikke er ægte. Men de to Fox-sønner og deres far er ægte i den forstand, at de har alle overklassens attributter, selv om deres far i hvert fald ikke delte overklassens livssyn. Men til at beskrive det på lærredet er de helt perfekte. Jeg talte i morges over telefonen med Dirk (Bogarde), som jo spiller hovedrollen i »Døden i Venedig« her i Cannes, og vi både nød og ikke nød at konkurrere om festivalens førstepris. Han komplimenterede mig med filmen, som han fandt meget smuk, og han syntes at drengen, Margaret Leighton og Edward Fox var fortrinlige, men at de øvrige skuespillere ikke lugtede af rigtig overklasse. Jeg synes, han har uret, men det kan altid diskuteres. Det samme gjaldt »Ulyksnatten«: nogle mennesker syntes, at dens

skildring af engelsk universitetsmiljø var latterligt forkert og »amerikansk«, mens andre, som nok var i flertal, fandt filmens miljøbeskrivelse overordentligt autentisk.

Den giftige blomst

JA. – Med hensyn til miljøskildringen, så bidrager det formentlig osse til »Sendebudets« ægthed, at handlingen udspringer sig i et virkeligt hus i modsætning til handlingen i »Snylteren«. Der er en stærk atmosfære af virkelighed i dette hus med dets ekkoer og andre lyde.

JL. – Ja, det er fantastisk vigtigt. Faktisk var filmen aldrig blevet lavet, hvis vi ikke havde haft et rigtigt hus. Dels er nogle ugendørs- og indendørsscener meget nært forbundne, og dels var det vigtigt for overholdelsen af vores skrabede budget, at vi kunne rykke indendørs, så snart vejret ikke var det rigtige. Realismen fungerer iøvrigt osse på en anden måde, nemlig ved drengens tilstedeværelse. Den dreng havde aldrig spillet film før, men alt, hvad han gjorde, var så enkelt og ægte, at det påvirkede alle de medvirkende, så de blev bedre på grund af hans tilstedeværelse. Når de spillede sammen med ham, opdagede de alle deres egne tricks og manerer og lagde dem fra sig, fordi de ikke kunne bruges i sammenspillet med drengens ærlighed. Drengens og husets virkelighed var af uvurderlig betydning for filmen.

JA. – Som i så mange af Deres øvrige film støder vi på detaljer, der på ét plan ligesom foregriber filmens udvikling: Drengen, der griber bonden Teds cricketbold, er formentlig et varsel om Teds nederlag til sidst, og det samme er vel scenen med lommetørklædet og det blodbestænkede brev?

JL. – Ja, og der er endnu et varsel om Teds undergang, som ingen hidtil har bemærket, og som er en lille leg med mig selv, fordi jeg hidtil ikke har haft andre at lege den med. Da drengen siger farvel til Ted ude på marken og har vendt sig omkring for sidste gang, hvad hører man da på lydsiden?

JA/CBT. – ???

JL. – To riffelskud!

JA. – En anden association, som kan forekomme mere tvivlsom, er den tilsyneladende sammenligning mellem Marian (Julie Christie) og den giftige blomst »Bella Donna« i scenen, hvor de to drenge begejstret taler om Marians skønhed og derpå næsten korporligt falder over giftblomsten. Var det virkelig Deres hensigt at skabe en parallel her?

JL. – Nej, det var det ikke, og det må nok være en fejl ved filmen, at man får disse associationer. Hverken Hartley eller Harold Pinter eller jeg selv mener, at Marian er giftig. Når jeg undertiden blir beskyldt for kvindehad i mine film, så vil jeg understrege, at ingen af mine kvinder er onde mennesker. De er højst mennesker, der udvikler ondskabssfulde kræfter på grund af de omstændigheder, de lever under, og jeg troede, at jeg så langt tilbage som med »Eva« havde klargjort, at min holdning til kvinder udtrykkeligt er, at hvis de er griske og destruktive, så er de det på grund af den position, de indtager i samfundet. Så jeg ville være meget ked af, hvis den giftige »Bella Donna« uden videre blev identificeret med Marian. Min intention – og det er

sikkert her, jeg har taget fejl – var, at Leo fra starten skulle »besmitte« af Marian, og da de to drenge strejfer rundt på deres første tur omkring gården, er de begge meget optaget af Marians skønhed. Og at »Bella Donna« kommer ind på dette sted er muligvis forkert.

Produktionsvanskeligheder

JA. – For at tale lidt om Deres foregående film »Lige for grænsen« (»Figures in a Landscape«), så kan man godt beundre den på det visuelle og dramatiske plan. Men jeg synes, Robert Shaws dialog er helt katastrofal, og det mærker man specielt, når man lige har hørt Harold Pinters fortræffelige dialog i »Sendebudet«.

JL. – Ja, mange mennesker er af samme opfattelse, men det er en smule unfair, for »Sendebudet« er en film, vi som sagt har forberedt i mange år, mens »Lige for grænsen« i høj grad var et hastværksarbejde. Jeg skulle have indspillet »Sendebudet« den sommer, jeg i stedet var nødt til at lave »Lige på grænsen«, – faktisk havde jeg allerede skrevet under på kontrakten og var taget til USA for at undervise på mit gamle college. Men da jeg kom tilbage til England, sagde producenter og udlejere til mig, at »Sendebudet« alligevel ikke blev til noget på grund af budgettet, og værsgo!, jeg måtte for deres skyld gerne anlægge sag mod dem for kontraktbrud, hvilket ville have taget flere år og umuliggjort filmen totalt. Men kunne jeg halvere budgettet, ville de overveje projektet igen. Derfor gik jeg i gang med »Lige for grænsen«: manuskriptet lå klar, og de var interesseret i, at jeg skulle instruere den. Jeg fandt manus fuldstændig forfærdeligt og ville aldrig have påtaget mig opgaven, hvis ikke det var, fordi »Sendebudet« lige var blevet droppet og flere års forberedelser spildt på gulvet. Og jeg følte, jeg var nødt til at arbejde, ikke bare for pengenes skyld, men osse fordi jeg har det elendigt med mig selv, hvis jeg ikke hele tiden kan arbejde. Så jeg tog opgaven på betingelse af, at Robert Shaw og jeg i fællesskab kunne omarbejde manuskriptet, – og det skete under højtryk og på meget kort tid, samtidig med at vores producent var meget ubehagelig og usympatisk indstillet over for både Shaws og mine ideer. Det mærkes på det færdige resultat, men jeg synes, at Shaw er en meget god skribent. Han har skrevet fortræffelige romaner og teaterstykker, men situationen var håbløs i forbindelse med den film.

Bagefter reducerede vi budgettet på »Sendebudet«. Det var oprindeligt på 2.400.000 dollars. Men Alan Bates, Julie Christie, producer'en og jeg selv gik ind på at arbejde gratis, og samtidig nedskar vi optagelsestiden fra 12 til 8 uger, og det betød, at budgettet kom ned på 1,5 millioner. Og så tilbød producenterne at gå med, hvis Metro ville løbe halvdelen af risikoen, men de økonomiske forhandlinger fortsatte under alle optagelserne, og det lykkedes mig at holde det færdige budget på under en million, så jeg faktisk sparede producenterne for flere hundrede tusinde dollars. Men mens jeg var i Schweiz for at arbejde på musikken sammen med Michel Legrand, tog Metro imod mine ordrer en ufærdig arbejdskopi uden musik til Hollywood, hvor de kørte den og afgjorde, at filmen var –

for at citere dem direkte – noget slemt lort, som de ikke ville gøre noget for overhovedet. Det er grunden til, at jeg er her i Cannes med filmen. Jeg kan ikke døje festivaler, men festival-ankendelse er et sprog, som producenter forstår, og den anerkendelse, filmen har mødt her efter premieren, er skyld i, at producenter og udlejere har skiftet holdning fra den ene dag til den anden. Nu er de alle fulde af lovord over en film, som de tidligere ikke kunne døje!

Politiske aspekter

CBT: – Jeg ville gerne lidt mere ind på de politiske aspekter ved Deres film og endnu engang gå tilbage til »Snylteren«. Betragter De den hovedsagelig som en psykologisk film eller som en allegori over visse samfundsklassers magtkamp?

JL: – Det er svært for mig at besvare, for grunden til, at man laver film, er, at man vil sige noget ved at udtrykke sig visuelt og ikke verbalt. Og skal man i ord formulere, hvad man har ønsket at formulere visuelt, så forråder man på en måde sit værk. Selvfølgelig kan man finde symboler og allegorier og politisk og social betydning, for jeg er et politisk menneske og meget bevidst om sociale problemer. Men hvis man ønskede at tale om de ting, ville man lave en agitprop-film, som osse har sin betydning, og som jeg måske godt kunne have lyst til lave en dag. Men lige fra »Snylteren«, ja måske ovenikøbet så langt tilbage som fra »The Prowler« (1951), har et hovedtema for mig været – som allerede nævnt – at beskrive et samfund, som videnskabeligt, teknisk, filosofisk og socialt er forældet, og alligevel er ingen af os rede til en revolution. Men mere konkret bryder jeg mig ikke om at udtale mig om mine egne film, og det er bl.a. en reaktion på alle de spidsfindige breve, man modtager, som sammenligner tremmerne i trappeopgangen i »Snylteren« med fængselstremmerne i »Labyrinten« (»The Criminal«). »Snylteren« var stilistisk nyskabende i England, og derfor havde den muligvis brug for et par forklaringer med på vejen, – især i betragtning af, at det næsten var umuligt at skrabe penge sammen til den, og da den var færdig, ville ingen distribuere den. Alle spurgte mig, hvad filmen handlede om, og jeg blev irriteret og sagde: »Rend mig i røven, den handler om Faust!« Og siden er der skrevet lærde afhandlinger om, hvordan filmen er en Faust-legende, selvom den osse er en masse andre ting. Men alle er interesseret i at rubricere tingene og konstatere: Han er kommunist, han er fascist, dette er et fallos-symbol, dette er en pik. Så snart tingene er blevet rubriceret, behøver man nemlig ikke tænke mere, og det er jeg ikke interesseret i.

CBT: – Men forudsat at man kan betragte »Snylteren« som en politisk allegori, kan man så osse sige, at den beskriver arbejderklassens impotens over for en magtomvæltning? Repræsenterer Dirk Bogarde arbejderklassen?

JL: – Nej, han repræsenterer den lavere middelklasse, hvilket er noget helt andet. Dette er den hyppigste misforståelse omkring »Snylteren«: arbejderklassen er overhovedet ikke til stede i filmen. Det er en allegori om den højere og lavere middelklasse. Men det er samtidig en historie om

hyklari, om manglende evne til at udføre, hvad man tror på. Den går tilbage til mit yndlings-citat fra »Galileo«: »Et menneske kan ikke nægte at se, hvad han én gang har set.« Og sagen er, at de fleste mennesker alligevel nægter at se, hvad de har set hvert minut af deres liv. Tilsvarende kan man sige, at »Sendebudet« ikke bare er et romantisk melodrama, men osse en historie om hyklari, om mennesker der er fanget i forskellige sociale fælder, om deres uærlighed i forbindelse med at handle i overensstemmelse med, hvad de intellektuelt godt ved er rigtigt. De ser, de ved besked, de forstår, men de handler ikke derefter. Men som sagt hader jeg at tale om mine film på den måde, for så kommer der altid en student og skriver en afhandling om det.

JA: – Apropos »Galileo«, hvordan er Deres muligheder i dag for at realisere Deres drøm om at filme Brechts stykke, og hvordan reagerede De på Helene Weigels død?

JL: – Hendes død var et chok for mig. Jeg havde hørt et par dage i forvejen, at hun var syg, og skrev et brev til hende, men hun nåede aldrig at få det. Og hvis De mener: Blokerede hun filmen? – nej, det gjorde hun ikke. Hun var ikke tilfreds med skuespillerlisten, og hun ønskede ikke noget, som ikke var fuldstændig perfekt, hvilket jeg kun kunne være enig med hende i. I den forstand blokerede hun projektet. Men så solgte hendes søn Stefan alle rettigheder til stykket til Paramount for 100.000 dollars, hvilket var forfærdeligt, for når man sælger til Paramount, har man overhovedet ingen kontrol over, hvem der instruerer eller spiller med i filmen. Det var vanvid. De har fået 2-3 manuskripter skrevet og købt et par instruktører og skuespillere uden at komme i gang endnu. Og det betyder, at vil man producere filmen uafhængigt, så skylder man Paramount en kvart million dollars, før man overhovedet kan komme i gang. Hvis jeg havde de penge, ville jeg ikke betænke mig på at købe projektet af dem, men jeg har ikke pengene. Jeg forberedte filmen for et par år siden sammen med Rod Steiger, og de ville gerne have Steiger i hovedrollen, men de ville ikke have mig, for som de sagde, ønskede de ikke en »intellektuel« instruktør til det projekt. Hvis »Sendebudet« får De gyldne Palmer her i Cannes, vil de muligvis være mere interesseret – det er helt kynisk formålet med filmfestivaler!

■ SENDEBUDET

The Go-Between. England 1971. Dist: MGM-EMI. P-selskab: World Film Services/MGM-EMI. Ex-P: Robert Velaire. P: John Heyman, Norman Priggen. P-sup: Denis Johnson, Jr. Instr: Joseph Losey. Instr-ass: Richard Dalton. Manus: Harold Pinter. Efter: roman af L. P. Hartley. Foto: Gerry Fisher. Kamera: Dudley Lovell. Farve: Technicolor. Klip: Reginald Beck. Ark: Carmen Dillon. Komp/Dir: Richard Rodney Bennett. Tone: Garth Craven, Peter Handford, Hugh Strain. Kost: John Furness, Camilla Farmer. Fortekster: Richard MacDonald. Make-up: Bob Lawrance. Frisurer: Stephanie Kaye. Medv: Julie Christie (Marian), Alan Bates (Ted Burgess), Dominic Guard (Leo Colston), Margaret Leighton (Mrs. Maudsley), Michael Redgrave (Leo Colston – som ældre mand), Michael Gough (Mr. Maudsley), Edward Fox (Hugh Trimmingham), Richard Gibson (Marcus), Simon Hume-Kendall (Denys), Amoryllis Garbett (Kate), Roger Lloyd Pack (Charles), Keith Buckley, John Rees, Gordon Richardson. Længde: 116 min., 3190 m. Censur: Grøn. Udl: Palladium. Prem: Grand 3.11.71.

Niels
Jensen

SENDE BUDET

Når Harold Pinter og Joseph Losey filmatiserer Leslie Poles Hartley mødes en række angelsaksiske forestillinger og traditioner.

En væsentlig inspiration for Hartley har været amerikaneren Nathaniel Hawthorne, hvis syndsbegreber han i nogen grad deler. For begge gælder det, at syndefaldet er erotisk bestemt og medfører isolation. I et samfund hvor erotik løsrevet fra familieinstitutionen er forbudt land, fører det til ensomhed og fortabelse at forbyde sig mod taberne. Såvel Hawthorne som Hartley har med sympati beskrevet udbryderens ulykkelige skæbne i en verden med urokkelige normer, men begge tror samtidig på de regler, der holder sjæl og sind i ave. »Hawthorne THOUGHT that human nature was good, but was convinced in his heart that it was evil«, skriver Hartley og leverer samtidig en ganske præcis selvkarakteristik.

Hartleys opgør med den engelske tradition, specielt den victorianske, går ud på, at det ikke er lykkedes at etablere et balancepunkt mellem frihed og skranke for de menneskelige følelser. Hvad der skulle virke som eventuel korrektion, er blevet til konvention under hvilken sjælene forkrobler. Der bliver for stort misforhold mellem det, livet virkelig er, og det, konventionerne byder det at ligne. Indeklemet mellem det tilsyneladende og det virkelige forkvæles menneskenes realitetsans og fantasi og dermed deres livsduelighed. »I believe that most people are under a spell of some kind and are waiting for it to be broken ... And it might happen that in breaking someone else's spell, one broke one's own. How interesting that would be! And yet what a risk, for oneself as well as them. Because you see, one get accustomed to one's spell, it's a kind of protection ...«, siges der i romanen »The Brickfield«. Hartleys personer er mennesker, der har levet i overbeskyttelse, men hvis ly pludselig fratages dem, og som nu står værgeløse overfor det åbne liv. Ofte rammes de, når de er mest sårbare, i puberteten.

Om et andet af sine forbilleder, igen en amerikaner nemlig Henry James, skriver Hartley: »... he is always balancing the innocence and virtue of the New World against the beauty, charm and unscrupulousness of the Old.« Det samme kan siges om amerikaneren Joseph Losey, der nu har filmatiseret »The Go-Between«. Også han kommer fra den nye til den gamle verden og lader sig inspirere af det klassesdelte Englands fortrængte og hykleriske, men også raffineret ciselerede livsform, som han betragter med en givende blanding af fascination og lede. I flere film har han skildret afstanden mellem de sociale lag og de konflikter der opstår, når barriererne forsøges overskredet.

Endnu et skel i Loseys film er kønsskellet. Hans verden er en mandsverden: de kriminelles, soldaternes, professorernes, cricketspillernes, ungarlenes ... Kvinderne står udenfor, men kommer til at virke som katalysatorer for bundne og skjulte kræfter. Det er ved dem, konflikterne springer i gnist og udløser katastrofer. De katastrofer man ikke skulle tro kunne forekomme i en verden så velordnet, så kontrolleret og så poleret som den, Losey skildrer. Men det er jo netop motivet: