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-anerkendelse 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 at 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 Faustlegende, 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 hykleri, 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 hykleri, 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 Velaise. **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. **Makeup:** 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 Trimingham), Richard Gibson (Marcus), Simon Hume-Kendall (Denys), Amaryllis 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 forbryde sig mod tabuerne. 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 forkrøbler. Der bliver for stort misforhold mellem det, livet virkelig er, og det, konventionerne byder det at ligne. Indeklemt mellem det tilsyneladende og det virkelige forkvakles menneskenes realitetssans og fantasi og dermed deres livsdueligheed. *»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 klassedelte 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, ungkarlenes ... 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:

Marian (Julie Christie) lokker Leo (Dominic Guard) til at tage et brev med til sin elsker.

»*The weasel under the cocktail cabinet,*« som instruktørens bedste manuskriptforfatter Harold Pinter udtrykker det.

Som Hartley tror Losey på det gode i mennesket, men er også, som de fleste der gør det, overbevist om tilstedeværelsen af det godes modstykke: »... *of the existence of good and evil I have no doubt. To make people aware of it, in an honest way and without distortion of the facts of our contemporary life is a very important thing to do.*« Losey har ofte skildret ondskaben i form af korrumperet og korrumperende erotik: »Eva«, »Snylteren«, »Ulykkesnatten«, og igen i den nye film »Sendebudet« spiller det erotiske en central rolle, selvom det her kan diskuteres om eros er offer eller bøddel.

»Sendebudet« er atter historien om svælget mellem to verdener. Dels forestillingernes og virkelighedens, dels de adskilte miljøers. Den rituelle og den ikke-rituelle livsførelses. Adelens og godtfolks. På Brandham Hall leves livet i og for ceremoniellet. Man promenerer i hvidt på grønne plæner, læser højt med sprukne stemmer af tynde bøger og holder sig efterretteligt, hvad man kan og ikke kan. »*To wear a school-cap at a cricketmatch simply isn't done*« – og hvordan skal man tiltale en viscount? På Brandham Hall er luften altid kølig, også under hedebølge. Man sveder ikke – som bonden gør det. Hos ham, hinsides plænelandet og de kuplede træer, er verdens distancer mindre, men alt samtidig mere uoverskueligt. På en gang fortroligere og farligere som naturen selv. Ænderne snadrer hyggeligt i møddingdammen og kreaturerne brøler fra stalden. Men i trætoppene skriger råger og ravne.

For den 12-årige Leo Colston bliver det skæbnesvangert, at han bruges – og svigtes – af begge disse verdener, som han er sendebud imellem. Marian, godsets smukke datter, svigter ved at svigte hans forventninger. I sin grønne Robin Hood dragt drager han gennem skoven for hende, der jo netop bærer navnet på Robin Hoods hjerterdame. Men en dag går det op for drengen, at han udnyttes. Også bonden Ted – Marians hjerterknægt – svigter Leo, da han bryder sit løfte om at indvi ham i den virkelige kærligheds mysterier. Hverken pubertetens romantiske elskovsforestillinger eller dens konkrete seksuelle nysgerrighed tilfredsstilles, og da sløret endelig løftes, flænges det til side. Alting åbenbares og Leo forstår, at han ingen ting har forstået. Choket låser ham fast for livet.

Det er filmens svaghed, at den ikke kan overbevise om Leos tragedie. Vi tror gerne på de fatale konsekvenser for Marian og Ted, da de bliver opdaget på høloftet i legen som dyret med de to rygge, for vi har set, at de er låst fast i et socialt mønster. Men vi har ikke set Leo *under a spell of some kind,* som det må være for brutalt for ham pludselig at få hævet. Han er hverken skildret som påfaldende virkelighedsfjern eller overfølsom. Han fantaserer lidt og driver en smule sort magi, men der er ingen tegn på, at han ikke kan skelne sine fantasier om virkeligheden fra den virkelighed, han ganske vist ikke forstår. Selv om han river natskyggen op ved nattetide under besværgelsen Delenda est belladonna og blander gift for at uddrive al ondskab, er disse scener gjort uden større vægt. Og hvad er det for en ondskab, hvilken fortryllelse er det, der skal hæves? Hvad enten det er de konventioner, der spærrer for Teds og Marians kærlighed, eller selve deres kærlighed, der spærrer for Leos – og det kunne godt være begge dele samtidig – så lever disse muligheder ikke som en drøm i de natlige scener. Leos fantasi er her pudsig, ikke vild og betændt. Han er uden troldmandens hovmod og behøver derfor heller ikke troldmandens fald. Såvel psykologisk som dramatisk er derfor hans forstening, da han ikke kan afværge katastrofen, et postulat, som ikke øger historiens perspektiv. Det forhindrer dog ikke, at indskuddene med den aldrende, fossile Colston, der vender tilbage til barndommens steder og genoplever hin sommer i erindringen, pirrer nysgerrigheden og absolut bidrager til filmens underholdningsværdi.

Skulle de fatale konsekvenser af konfrontationen på høloftet have haft rimelighed, måtte Leo ganske anderledes være skildret på kant med tilværelsen og portrætteret som et barn på vej dybt ind i en privat forestillingsverden. Ikke blot en lille Robin Hood, men en planet i sit eget univers. Den mindste af planeterne godt nok, men den nærmest solen. Leo som Mercur og Lady Marian som lyset, hun glimter i. På bindet af sin tryllebog har han dyrekredsens billeder, og måske ser han hele den flimrende sommer og menneskene under den i zodiakus' tegn. Hvis dét er hans univers, så bryder alting naturligvis sammen, den dag systemet kommer i uorden. Og Leo, der med barnligt hovmod havde ment at vide, hvad livet var, men som også med barnlig nysgerrighed havde higet efter dets skjulte kendsgerninger, bliver så forskrækket, da de præsenteres aldeles illusionsløst, at han for altid udskifter livets kendsgerninger med kendsgerningernes liv. Han bliver – som sin far – samler. Arkivar med grå frakke og mappe.

L. P. Hartleys roman udfoldes på det symbolske plan, snart i kosmologiske billeder, snart med freudianske overtoner. Hvor de træder frem, genkaldes ødipus-tragedien. Marian, der køber nyt tøj til drengen og sender ham i ærinder, bliver den begærede mor, og Ted, der skælder ud og opdrager, men som alligevel ingen ting kan forklare, bliver faderen, der står i vejen. Derfor ser Leo ham hele tiden i skygge af døden, geværet mod brystet. Et neg høstmanden venter på. Drengen ønsker det, der sker Ted, men da det endelig sker, lammes han af skyld.

Bogen er svanger af skæbne og kalkuleret symbolik, som måske ville være blevet for demonstrativ på de levende billeder, hvor alt er så konkret. Loseys filmatisering er i alt fald uegnet for skæbne med stort S, vi benægter den, da den optræder, thi denne film er funderet i den romantiske naturalismes troværdighed og beherskelse; »... *basically I am a romantic – I'm a sucker, an emotional sucker. By that I mean, I am easily a victim of emotion and have to be careful about it*«, siger instruktøren og har i Harold Pinter en fremragende støtte, der forstår kunsten at holde tilbage. Og så er det blot ironisk, at deres fælles tilbageholdenhed i dette tilfælde måske har spærret for nogle muligheder i historien. Det de har lavet er ingen tragedie, men dog en både intelligent og levende beretning om en drengs møde med livets facade, når den er så dekadent smuk som et engelsk herresæde, og med livets realiteter, når de er så spændende som den håbløse kærlighed mellem en guldhåret adelsdame og en mørklødet vild.

At det bliver ved det – plus naturligvis et fremragende Englandsbillede – skyldes altså den skitsemæssige personkarakteristik. Og det er ikke alene Leo, men også Marian, filmen ikke når rundt om. De savner modstridende karaktertræk, er gjort i for få strøg. Alligevel har »Sendebudet« i Gerry Fishers smukke billeder noget af den anelsesfuldhed, der foruroliger. Cricketspillerne, de flanerende gæster i parken eller drengen, der løber bort over de gyldne marker mod skovbrynet, mens Loke sår havre, er lig den Giorgione-sommer, Hartley beskriver i romanen »The Boat«: Tung som en fortryllet søvn. Juli i al sin fylde just før forfaldet sætter ind – eller er det begyndt? Dagene hvor tiden står stille – men alt forandres. ■