



Samtale med Ken Loach

Claus Ib Olsen

Claus Ib Olsen: For mange mennesker herhjemme er dit navn stadig frem for alt knyttet til »Cathy kom hjem«.

Ken Loach: Ja, det er temmelig trættende hele tiden at skulle slæbe rundt med den, identificeres med den og forsvare den. Den blev til som den første film, jeg lavede sammen med den gruppe folk, Tony Garnet f. eks., som jeg stadig arbejder sammen med. Den er meget præget af sin tid og vores indstilling, som den var, da vi lavede den – men den holder ikke længere, den er for unuanceret, og hvis vi skulle lave den idag, ville det blive en helt anden film. Den handlede som bekendt om en hjemløs familie, og den skabte en vis sympati for mennesker, som kom i en tilsvarende situation. Men den anklagede de forkerte mennesker, dem, der administrerede systemet, lokale embedsmænd o. s. v. Den rejste ikke de fundamentale spørgsmål om, hvem der ejede grundene, hvem der ejede og kontrollerede byggeindustrien. Og netop fordi disse spørgsmål ikke blev rejst, mener jeg, at det er en forførende og forvirrende film. I stedet for at lægge grunden til en ændring af hele boligspørgsmålet, satte den en bølge af sympati og velgørenhed igang, som gjorde, at situationen forblev uændret eller måske endda forværredes. Den efterlod en vag følelse af, at man måtte gøre noget – ikke hvad man måtte gøre. Jeg tror, den spredte forvirring snarere end forståelse.

C.I.O.: Det er blevet sagt, at den engelske boligminister græd efter at have set filmen?

K.L.: Ja, jeg har hørt det. Jeg tror ikke, at han græd, den slags folk er så hårdføre, at de ikke så let lader sig røre. Han så filmen og udtalte, at den var et bidrag til forståelsen af bolignødens problemer – og hvad skete der så?

Man begyndte at lave små-lempelser på husvildehjemmene, f. eks. således at en mand kunne få tilladelse til at opholde sig sammen med sin familie, mens de var internerede der. Der var måske også andre forandringer i reglementet, men den egentlige situation var uændret. Jeg er ikke sikker på, at en film er i stand til at ændre et lands boligpolitik, men det mindste, man kan forlange af den, er, at den stiller de rigtige spørgsmål – og det gjorde vores ikke.

C.I.O.: Der er jo også sket en tydelig forandring af jeres TV-film. De senere stykker tager mere direkte fat på politiske spørgsmål: arbejdskampen og klassekampen og de er blevet mere direkte politisk analyserende.

K.L.: Ja, vi fandt, at det var vigtigt at rede alle de tråde ud, som til daglig er vævet sammen. Vi ville se en sammenhæng, og det indebar naturligvis, at vi foruden at beskæftige os med de aktuelle problemer også måtte anlægge et historisk perspektiv.

C.I.O.: Tænker du på »Efter et langt liv«, som jo for en stor del handler om den politiske situation i 20'erne?

K.L.: Ja, netop. Egentlig foregår den i Liverpool i 1960'erne og skildrer de få dage mellem en gammel mands død og hans begravelse, men den er samtidig et tilbageblik til 20'erne, da han var en almindelig arbejder – en aktiv fagforeningsmand. For at få noget at vide om ham opsøger hans to sønner alle de gamle arbejdskammerater, og på den måde dannes der et billede af situationen dengang, af hans arbejde, hans håb og hans erfaringer. Dette billede kører så under den aktuelle arbejdspolitiske situation.

C.I.O.: Hvad var det for en baggrund i 20'erne, som I ville have frem, hvad skete der egentlig?

K.L.: Det var en meget betydningsfuld tid, med Englands eneste generalstrejke. Der er senere vokset en mytologi op om denne strejke, der siger, at den var en katastrofe, at det altid vil være en katastrofe at gennemføre en generalstrejke, og at det aldrig må ske mere. Sandheden er imidlertid, at strejken næsten var en succes – at den ville have været det, hvis ikke de ledende folk i arbejderbevægelsen havde forrådt den – det er dog en vigtig ting at notere sig, for det gælder om, at den engelske arbejderklasse indser, at den har styrke til at gennemføre aktioner. Den almindelige propaganda siger, at det har arbejderklassen ikke, og jo hurtigere den slår sådanne tanker ud af hovedet, des bedre. Det var disse forhold, som vi ønskede at kommentere.

C.I.O.: Fordi der stadig er det samme misforhold mellem arbejderklassen og lederne?

K.L.: Det eksisterer stadigvæk. Det engelske arbejderparti er et reformistisk parti, og det vil altid dybest set arbejde sammen med de kræfter, som ønsker at bibeholde det kapitalistiske system – det tror ikke på arbejderklassens muligheder for at tage magten og ændre tingene. Deri ligger grunden til den konstante strid inden for arbejderbevægelsen. Gennem 60'erne har arbejderne vundet en levestandard, som han ikke godvilligt vil opgive. Men nu, hvor den økonomiske situation er ved at ændres, er der tegn på, at arbejderne vil blive nødt til at slække på sine krav, hvis systemet skal bibeholdes, og der lægges derfor nu et hårdt pres på arbejderpartiets ledere og på

fagbevægelsens topfolk, for at forandre systemet i stedet for.

C.I.O.: Det er denne interne magtkamp, som I skildrer i »Først når arbejdet genoptages«, hvor arbejderne pludselig indser, at der er to fronter – og at den ene befinder sig indenfor selve arbejderbevægelsen?

K.L.: Ja, »Først når arbejdet genoptages« er netop et eksempel på det her. Filmen tager udgangspunkt i en virkelig strejke på et glasværk, nogle måneder før filmen blev lavet – og en strejke, som blev dårligt behandlet af fagforeningen. Ikke på grund af inkompetence, men simpelthen fordi fagforeningsledelsen og arbejdsgiveren var for sammenspiste. De havde levet af og med hinanden så længe, at de havde fået en fælles interesse i at bibeholde status quo. Filmens egentlige tema er netop den politiske lærestreg arbejderne får, da han finder ud af, at han ikke alene skal kæmpe mod fabriksledelsen, men også mod sin egen fagforening, som vil tvinge ham til at acceptere helt urimelige krav for at opnå »fred« på arbejdspladsen.

C.I.O.: Der er også en manglende solidaritet og en udpræget konservatisme blandt mange af de menige arbejdere, som truer med at vælte strejken!

K.L.: Ja, naturligvis. Hvis man ikke har erfaring i arbejdsmarkedskrig, så viser det sig jo netop i en kampsituation – og erfaring får man nu engang ikke ved blot at passe sit job, få sin løn udbetalt regelmæssigt og ellers lytte til propagandaen fra den anden side, fra radioen, TV og aviserne.

C.I.O.: Filmen viser også alle de praktiske vanskeligheder, at skrive resolutioner, få dem mangfoldiggjort.

K.L.: Ja, det var noget meget uvant samtidig at skulle klare den rent teoretiske side af problemerne.

C.I.O.: Det er jo det traditionelt »intellektuelle« arbejde. Mener du ikke at de intellektuelle har nogen rolle at spille i klassekampen?

K.L.: Joh, joh, det mener jeg naturligvis, og jeg tror også, at det var én af farerne ved den strejke, som arbejderne gennemførte, at de simpelthen spontant reagerede på en mere eller mindre tilfældig hændelse. De havde ingen politisk analyse af situationen, som de kunne støtte sig til under aktionen. Det er her den intellektuelle – eller hvad man nu skal kalde ham i mangel af bedre – kommer ind. Han har mulighederne for at analysere situationen, sætte den ind i et perspektiv og på den måde levere et arbejde, som kan støtte kampen. Men problemet er, at arbejderklassen så ofte er blevet svigtet af de intellektuelle, at der ikke længere er nogen tillid til dem. Og jeg synes, at denne mistro er velbegrundet.

C.I.O.: I »Kes« er I inde på, at klassedelingen og klassekampen har sit udspring i skolesystemet. At mennesker på et tidligt tidspunkt sorteres og afmærkes med henblik på den rolle, samfundet vil have, at den enkelte skal spille, så det hele kan køre.

Stills/ Øverst en scene fra Loach's berømte TV-spil »Cathy Come Home«, nederst en scene fra filmen »Kes«.



K.L.: Det er klart, at hvis man ønsker at bibeholde det nuværende system, så er prisen, at man må forhindre en vis gruppe mennesker i at udvikle sig frit – man må hæmme deres potentielle muligheder og evner. Hvis alle fik lov til at udvikle sig uhæmmet og frit realiserede deres muligheder, så ville det industrielle samfund bryde sammen, for hvem skulle så stå ved samlebåndene og passe alle de andre tanketømmende funktioner?

C.I.O.: Du ser altså skolen som en fabrik, hvis formål er at producere industriel arbejdskraft?

K.L.: Ja, det er en træningslejr, hvor man lærer at respektere autoritet og lærer at være tilfreds med, hvad man har, eller hvad man får. Det er på den måde, drengen i »Kes« knækkes. Vi ser ham, mens han er optaget af at træne sin falk, ser ham lege, fantasere – ser hans muligheder – alle de ting, som skolen nægter at se. Den vil ikke se det for ikke at blive fristet til at dyrke disse muligheder. Skolen koncentrerer sig i stedet om at producere den industrielle arbejdskraft, som skal holde hjulene igang til glæde for en helt anden gruppe mennesker. De vigtige afgørelser i vores samfund tages jo ikke demokratisk – de tages af dem, der har kontrol over produktionen og kommunikationsmidlerne. Den vej samfundet bevæger sig er afhængig af kapitalens bevægelser – ikke? – og den er ikke ligefrem genstand for en demokratisk proces. Der ved kommer alle de ting, som har indflydelse på vores udfoldelsesmuligheder til at være underlagt de regler, der gælder for den sikreste kapitalanbringelse. Vi har ikke længere hånd i hanke med beslutninger som indvirker på vores liv – undtagen i et meget begrænset omfang, naturligvis.

C.I.O.: Foruden skolen mener du også at familien er en af de samfundstrukturer, som kan bruges til at holde individet på plads i systemet – det får man ialtfald indtryk af, efter at have set »Family Life«?

K.L.: Familien i »Family Life« har samme funktion som skolen i »Kes« – den er et udtryk for et samfund, hvor vi søger at eje hinanden i stedet for at lade hinanden være i fred. Det er især moderen, som er dominerende, hun mener at kende pigen Janices identitet allerede inden barnet er født. Pigen må være en tro kopi af hendes egen borgerdyd og ikke afvige fra hele raden af de folk, der bebor de andre rækkehuse på vejen. Da så Janice vokser op, bliver hun naturligvis mystificeret og frustreret over ikke at kunne udvikle sin egen personlighed, og hun ender på et psykiatrisk hospital.

C.I.O.: Hvilken rolle spiller psykiaterne i filmen?

K.L.: Deres funktion er uheldigvis at bekræfte familiens autoritet, selv om det i virkeligheden er familien, der har ansvaret for hele balladen. Psykiaterne beskæftiger sig hovedsagelig med symptomerne, og dem søger de at eliminere gennem et overdrevent medicinforbrug eller med brug af elektrochok, men derved undgår man at komme ned til frustrationernes årsager og kan således bibeholde systemet intakt. Men psykiaterne er også i klemme, for hvis de ikke brugte disse nemme midler til at fjerne folks symptomer, ville det betyde, at vi måtte have adskilligt flere psykiatere og endnu flere behandlingsklinikker, og det er den slags beslutninger samfundet ikke vil tage. På en måde er det meget menneskeligt at søge at redde folk ud af deres øjeblikkelige forvirring og usikkerhed – men det er vanskeligt at se, hvorledes vi som samfund



kan fortsætte på den måde, når vi samtidig holder hånden over familierne, der skaber forvirringen og usikkerheden.

C.I.O.: Psykiaterne har vel også den funktion, at de skal definere, hvad der er normalt, og hvad der ikke er det?

K.L.: Ja, og derved bliver de en politisk instans. Det har altid været den herskende klasse, som bestemte, hvor grænserne for det normale gik. Psykiaterne bliver på denne måde vogtere af den herskende ideologi, og det er en rolle, som de ikke alle vil vedkende sig.

C.I.O.: Når du lægger så stort ansvar på familien, så må man vel samtidig understrege, at denne familie vel netop er et eksempel på den manipulerede arbejder, du talte om før?

K.L.: Joh – og jeg er bange for, at det er en ting, som ikke kommer helt tydeligt frem. Der er nok et uheldigt socialt vacuum omkring Janice's familie.

Selvfølger jeg, at forældrene er ofre for samfundets ideologi og produkter af deres egne familier – de er ofre i samme grad, som Janice er et offer. Faderen er helt besat af den ide, at arbejde er den eneste anstændige måde at tilbringe sit liv på – og vel at mærke arbejde for en eller anden anden. Han er besat af den moralske nødvendighed af at passe tiden, aldrig komme for sent, altid være forudsigelig. Joh, det er en meget manipuleret mand, en meget manipuleret familie.

C.I.O.: »Family Life« er delvis produceret af Jer selv, men hvad de øvrige film angår, mener du så, at BBC er et naturligt medium for Jeres synspunkter?

K.L.: BBC er det eneste sted, vi kan få penge til at lave film, men vores rolle i BBC er noget underlig, og vi skal passe på ikke at have for mange illusioner om den. Jeg tror, at ethvert statsejet produktionsapparat har brug for at vise, hvor liberalt det er – og for at vise det, har det brug for politiske linjevogtere, både til højre og til venstre. Det er vores rolle dér. Vi er et alibi for rummeligheden. Det er en fare, som vi må se i øjnene, men også en pris vi må betale for at få mange mennesker i tale. Vi må også gøre os klart, at det kun er fiktionsstoffet, vi kan få lov til at lege med. Det ville være utænkeligt, at de ville tillade folk med vores synspunkter at komme i nærheden af f. eks. nyhedsformidlingen. De »hårde« nyheder varetages stadig af folk, som har interesse i at bevare status quo.

C.I.O.: Har BBC nogen sinde blandet sig i Jeres dispositioner?

K.L.: Nej ... egentlig ikke, for kunsten er, at man censurerer sig selv inden man præsenterer filmen. Nej, censuren fungerer mere sophisticated end at klippe i færdige film.

C.I.O.: Hvordan administrerer man denne selvcensur?

K.L.: Jeg er bange for, at den er meget effektiv – man begynder langsomt kun at foreslå ideer, som man regner med har en mulighed for at komme igennem. F. eks.: et par af mine venner havde en ide om at lave en fiktionsfilm om Nordirland, hvor briterne som bekendt har visse vanskeligheder for tiden, men de opgav. Den film ville aldrig være kommet uantastet gennem møllen.

C.I.O.: Har I nogensinde prøvet at kalde et projekt noget andet end det, det egentlig drejede sig om?

K.L.: Joh – men det er et trick, man kun kan bruge en

eller to gange. Hvis man stikker en sådan limpind ud, er der en vis sandsynlighed for, at de ikke vil være indstillet på at henvende sig så ofte. Der kan være situationer, hvor den taktik bør anvendes, men man må økonomisere med den – man skal jo også overleve, ikke!

C.I.O.: Med hensyn til din arbejdsmetode, din instruktion: Hvordan får du den ukunstlede optræden frem hos de medvirkende?

K.L.: Tjah – det ved jeg ikke rigtigt ... først og fremmest er den egentlige begrundelse for valget af personer, at man har tillid til, at de kan gøre en fiktiv situation troværdig, det vil sige, at jeg altid vælger folk, som ligger så tæt op ad den person, de skal fremstille som mulig – både i indstilling, i væremåde og i udseende, så de på en måde lukker op for sig selv, når de spiller. Jeg prøver at finde uerfarne skuespillere, som ikke har den trænede aktørs evne til at spille sig væk fra sig selv, når kameraet kører – men på den anden side, så er vi nødt til at arbejde med professionelle, det vil sige folk, der er medlem af skuespillerforbundet, og det er en ganske naturlig restriktion, når man tager den kritiske beskæftigelsessituation i betragtning. De folk, jeg holder mest af at arbejde med, er »entertainere« og ikke decideret skuespillere: brydere, sangere, folk, der optræder rundt om i varieteerne. De er vant til at stå over for mange mennesker og er professionelle i den forstand uden dog at være professionelle skuespillere.

C.I.O.: Har I en nedskrevet dialog, eller improviserer I Jer frem?

K.L.: Vi har en skrevet dialog, men jeg prøver kun at bruge den som udgangspunkt, således at den ikke hæmmer men istedet sætter ideer igang, som vi kan fortsætte efter uden at tage hensyn til punktummerne i teksten. Men selve udgangspunktet er vigtigt. Jeg har altid arbejdet meget tæt sammen med forfattere, og jeg mener, at forfatterens bidrag ofte er meget vigtigere end instruktørens – også selv om man ikke holder sig slavisk til hans ord. I det hele taget har vi altid arbejdet meget sammen i en gruppe, hvor styringen af arbejdet har været et fælles anliggende. Det giver et arbejdsklima, som jeg anser for helt nødvendigt for at skabe den intimitet, som muliggør, at folk kan lukke op for sig selv. En anden måde at skabe en naturlig og ukunstlet stemning på, er ved at have helt simple tekniske opstillinger – ikke noget med et utal af mærker, som skuespillerne skal rette sig efter: se op når de når til det kryds, vende sig ved den kridtstreg. Man må lade teknologien rette sig efter, hvad der er foran linsen og ikke omvendt.

C.I.O.: Det vil sige, at I har et ret stort råfilmforbrug?

K.L.: Ja, meget stort. Når man arbejder på denne løse måde, må man indstille sig på, at op mod 90 procent skal kasseres, men det betyder også noget for spillet. Vi tager den samme scene om og om igen, skuespillerne bliver fortrolige med situationen og dialogen bliver gennemtænkt flere gange, forandrer sig, medspillerne reagerer pludselig med en anden nuance. Det er jo ligesom at fiske: jo længere tid man sidder med stangen, jo større er chancerne for at man får en ordentlig en på krogen.

Still/ Hospitalslivet, som Loach skildrer det i »Family Life«.

