

HEDE OG STØV

OG LIDT OM TRE MENNESKER I INDIEN



En scene fra »Hede og støv« – den engelske kvinde og den indiske fyrste

At referere James Ivory's – produceren Ismail Merchant's og forfatteren Ruth Praver Jhabvala's – film »Hede og støv« (Heat and Dust), er et skoleeksempel på, hvorledes en billedmættet film altid er noget ganske andet, end et litterært resumé: En kvinde fra vore dage, Anne, efterforsker, hvad der egentlig skete med og omkring en fjern grandtante, Olivia, som i 1920'erne boede i et lille fyrstedømme ude i Indien. Olivia, en ung kvinde gift med en lokal og meget britisk imperiebygger, vakte i sin tid celeber skandale ved at stikke af med stedets overhoved, den indiske fyrste, Nabobben, for at blive hans elskerinde. Via breve og interviews med en eneste overlevende fra den tid, en meget transparent englænder ved navn Harry Hamilton-Paul, kommer den 30-årige Anne på sporet af denne kvindeskæbne. Anne tar selv ud til Indien. Og mirabile dictu, medens hun opruller Olivias historie, gennemlever hun næsten en parallel skæbne. Hun bliver gravid med sin husvært, Inder Lal, en ganske sympatisk, men gift inder. Også Olivia blev i sin tid gravid med sin inder, men fik foretaget en brutal og primitiv abort. Anne vælger at føde sit barn, endda i samme bjergegn, hvor den ensomme konkubine Olivia endte sine dage, fjernt fra verdens vrimmel.

Ikke sandt – en »banal« historie, af den slags Somersset Maugham, med modifikationer, i sin tid blev berømt på. Men for nu at nævne Ruth Praver Jhabvala's roman »Hede og støv« som hun selv har omskrevet til filmmanus, for første og sidste gang i denne tekst som skal handle om film, så kan man allerede der forvise sig om, at en Maugham-pastiche er ikke på tale. Man kan sige at Ivory i sin film spiller på vore klicheer om Indien, men netop i detaljerne så at sige får sagt noget nyt

ved hjælp af klicheerne. At Ivory er en sådan detaljernes filmmand cementerer denne film så afgjort.

Vi skriver året 1923, og en ung smuk engelsk Olivia ankommer i fyrstedømmet Khatm (som symbolsk på hindustani betyder »færdig«). Hun er nygift med Douglas Rivers, en meget »arisk« og mandig englænder, faktisk stort set sympatisk og tiltrækkende, selvom han også er lidt af en stivstikker. Man forstår fra Hamilton-Paul's snak med Anne, at Olivia i hjemlandet tilhørte den »gratin« af sofistikeret overklasse, som netop i 1920'erne gjorde London swingende. Det er en historisk kendsgerning, at mens man i England på den tid dansede til jazzmusik og levede op til stemningen i T.S. Eliot's digt »Ødemarken«, netop udkommet året før i 1922, var det engelske miljø ude i kolonierne noget ganske andet. Hvad Olivia møder er en verden af stilleben, et viktoriansk stivnet lilleput England anno 1880. Ivory giver sig tid til at skildre, hvad det er en overklasseskønhed er oppe imod derude i Indien. Olivia introduceres til lægeægteparret Saunders, hvis døde spædbarn og dets grav er blevet et dødekultisk, nekrofilt samlingspunkt for englænderne i Satibur, fyrstedømmets hovedstad. Olivia og Douglas har mange møder sammen ude på gravstedet, hvor de rituelt og pligtskyldigt lægger blomster. Denne goldhed og dødsdyrkende livsforsagelse bestyrkes endnu mere gennem de kvinder, Olivia tvinges mod sin vilje til at omgås. De engelske kvinder lever i neurotisk, sippet konversation om indisk mad, og dennes relation til den indfødte sexualitet, de ser overalt og manisk frygter. Dette småborgerlige embedsvælde holdes oppe af en nærmest masokistisk selvforståelse, en »stiff-upperlip«-attitude forbundet med rationel fremfærd og repræsentative manerer, udsat for en evigt brændende sol

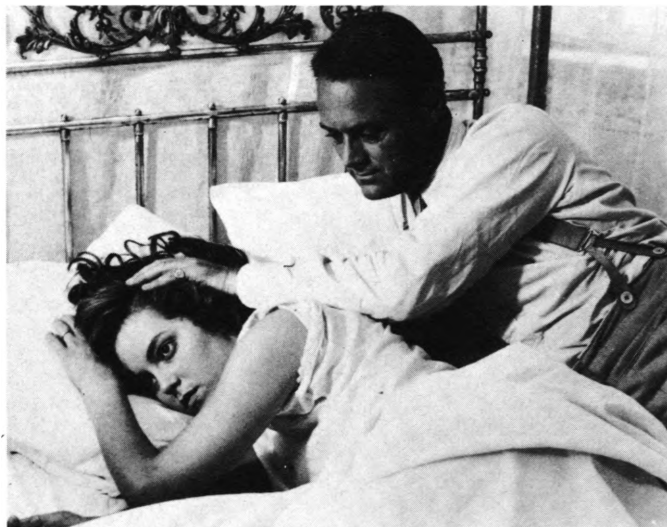
og den iagttagende offentlighed de mener hviler på dem. Den hvide mands byrde.

Det er nemt at tolke, at her keder Olivia sig og fluks må hun stikke af med fyrsten. Men så trækker man filmen ned på et banalt plan og orienterer sig ikke rimeligt i filmens billeder og forløb. Og Ivory skildrer faktisk disse håbløse og ensomme englændere med tragisk sympati. Man kan kun have ondt af disse mennesker, hvis drømme består af udkogte grønsager og tudorhuse i vintervej med brændende pejs og udvendige nedløbsrør. Ligeledes må man huske på, at Olivias mand ingenlunde er et inaktivt og kedeligt mandfolk. Deres ægteskab fungerer i begyndelsen, ikke mindst sexuel. Det er Hamilton-Paul, den forfinede bøsse og mageløse fortæller, som i starten af filmen forærer os en mulig nøgle til forståelsen af Olivias gådefulde skæbne. Hvorfor hun stak af. Hamilton-Paul siger i sit interview med Anne, at kvinderne den gang i 20'erne var så forføreligt romantiske. Og ordet romantisk må ikke oversættes til nutidens sjaskede begreb, der dækker alt fra måneskin til nattøj.



pligtende pornografiske, og det forlystelsessyge barnlige er for Olivia noget ganske andet end den spejderdreng-maskulinitet, som venter hjemme i den engelske klub. Hvor man selvfølgelig chevaleresk tar hatten af for at hun ikke er i bjergene med de andre kvinder; men alligevel slet skjult finder, at hun er en hund i et spil kegler, i og med at hun derved bryder de uskrevne, strenge regler for god kvindelig opførsel.

Man kan måske nok synes at Ivory skildrer denne feudale verden, man fristes til at sige – lige lovlig »karenblixensk«, men man må huske på, at den dels er fortalt gennem Olivias breve og gennem Hamilton-Pauls retrospektive minder. Og begge er forelskede i den samme fyrste. Det er altså ikke kedsomhed, der driver Olivia i armene på fyrsten. Snarere et behov for at være noget, at drukne sig i en stemning, et terningekast med følger, end at føde børn en gang om året i den engelske koloni og sværmerisk drømme om Sussex ved juletid. Men at påstå, at hun direkte foretager et eksistentielt valg, er en forkert forenkling. Her er tale om en oceanisk hengivelse, en art beruselse som går på tværs af rationel



Herover Julie Christie, nutidens engelske kvinde i Indien, og t.h. Greta Scacchi og Christopher Cazenove i en scene fra fortiden i »Hede og Støv«

Olivia er taget ud til Indien for romantisk at opleve noget, bygge noget op og fremfor alt være noget. I stedet får hun en plads i solen, hvor hun skal lære meningsløse roller udenad og føde børn. Og når solen bliver for stærk om sommeren skal hun sammen med de andre europæiske kvinder drage fire måneder op i bjergene. Dette sidste nægter hun. Og derved bliver hun faktisk til noget – en skandale, man stadigvæk 60 år efter kan beskæftige sig med – og lære noget af, hvis man skal tro filmen. Netop i disse fire måneder udvikler hun sit bekendtskab med fyrsten. En fyrste som ikke blot har udseende og væremåde som en byronsk hero, men som også står som signifikant repræsentant for et helt andet sæt spilleregler end de engelske.

Via fyrsten får Olivia indsigt i et æressamfund, et »shame-society«, hvor verden ikke er delt op i felter, i køn, i påbud og pligter, men hvor formålet er, at tilbringe tiden behageligt. Æressamfundet er i al sin feudale mystik nok grusomt og undertrykkende patriarkalsk, men det er i det mindste ærligt. Olivia gennemdrømmer en episode, som fyrsten har fortalt om ved middagsbordet, hvor dennes forfader på grund af en bagatel, myrdede en hel klan. Men hun forelsker sig på en måde netop i denne historie, fordi den på tværs af alt, er fuld af det liv og den leg, hun nu oplever ved fyrstens hof som hans foretrukne. Det formålsløse, det skønhedsdyrkende, ja ufor-

logik. Idet Olivia opdager sin graviditet, opdager hun også at fyrsten og ægtemanden er skabt af samme maskuline stof. De mener begge at det bliver en søn, og hvor fyrsten drømmer om en efterfølger, drømmer ægtemanden om en bærer af familiens dåbskyse. Men i forholdet til fyrsten opdager hun også, at hun i sidste ende er en brik i dennes spil overfor englænderne. En fjer i den fyrstelig turban at have taget en af fjendens kvinder. Det feudale bord fanger. Olivia var draget af det uansvarlige liv i æressamfundet, men må også sande at individuelle følelser, intimsfæremæssig omsorg altid må træde til side for det store repræsentative spil, som ligger i dette feudalsamfund. Olivia må miste sit barn, vælge side, fordi vejen tilbage til den engelske borgerlighed og bigotteri ikke er mulig. Og de bjerge hun ikke før ville op i, bliver nu hendes blivende sted som konkubine. Hun er for evigt fjernet fra den hede og støv, som altså blev hendes skæbne. Tilbage står kun at lære at elske denne skæbne, og Olivias arkaiske smil over lærredet mod slutningen, signalerer hendes amor fati-holdning. Og dette er jo i overensstemmelse med den samfundsform hun via fyrsten valgte. I et æressamfund er individet intet, historien, ryet og æren som lever evigt, alt.

Denne del af filmen er fortalt besnærende og detaljemæssigt fascinerende. Måske kan fyrstens hof fremstå lidt for meget som en mellemting mellem 1001-Nat Hollywoodstil og

reklamepromotion for Air India. Men som sagt, historien er fortalt subjektivt, tilbageskuende, nostalgisk og fortættet, alt sammen lagt ind i en nutidig ramme omkring Annes rese-archarbejde. Denne ramme, filmens moderne afsnit om Annes søgen efter Olivias legende, hører desværre til filmens svagere del. Hvis man forsøger at se den totale film som en art dialektisk regnestykke, hvor Ivory i Olivia-episoden konfronter moderne borgerlig bornerthed med feudal lystbetonet skæbnemystik, hvor kvinden alligevel begge steder bliver bet, skal Anne-episoden på en måde signalere en optimistisk, alternativ syntese. I mine øjne bliver denne konklusion i rammen mere syntetisk end bevidstgørende syntese. Hendes parallelskæbne med Olivia, blot på et socialt lavere plan, sat i et indisk småborgerskab, er underligt slapt og diffust disponeret. Som en rejsefilm fra et eksotisk land, hvor turisten også får en erotisk oplevelse med i tasken hjem. I denne rammehistorie indføres endvidere en gurudyrkende amerikansk søndagshippie, filmet som et omvandrende udtryk for at altmodisch søgen efter de vise sten i Østen er komisk og omsonst. (Iøvrigt noget af et gennemgående tema i Ivory's indiske film). Kvinden Anne bliver pseudo-koket spillet af Julie Christie, hvilket ikke hjælper på projektet og troværdigheden af hendes figur. Christie mestrer tre grimasser, som alle på et eller andet tidspunkt snøres op i et bredt og tværgående smil, symboliserende det evigt kvindelige og irrationelle underfundige. Særlig slemt er det at overvære hende vandre op ad bjerget med omtalte smil på læben, barn i maven og »Fjäll-räv« på ryggen, iført indiske gevandter, som fører tanken hen på det mest kvalme ved Alt for Damernes reklamer for alternativt ventetøj til pigen på de 30. Barnet, som altså skal fødes netop her, hvor Olivia holdt hyrdetimer med sin Nabob, er måske det lys i det mørke grænseland, mellem de to kulturer, den engelsk-europæiske og den asiatisk-indiske, som skal bane vej for en ny og bedre fremtid.

Det er et postulat, der knirker. Ikke mindst fordi Ivory's styrke og svaghed ligger i hans åbenbare evner for at oprulle detaljemættede historiske miljøer og interiører, og iøvrigt meget »uamerikansk« give sig tid til at dvæle ved betydningsbærende petitesser. Ivory er ikke nogen personalpsykologisk analytiker. Olivias udvikling forstås kun fordi han i dette lukkede rum giver sig lejlighed og tid til at lade os se hende som funktion i et determinerende dilemma mellem livsformer. Anne lever i et amorft og udefineret univers, som i Ivory's hænder nærmest bliver ahistorisk allegoriseret, og derved forfalder til en postuleret lignelse. Måske er det et tidsspørgsmål. Havde filmen brugt mere tid på Anne, var hun blevet mere overbevisende, mere historisk »spiselig« og plausibel. Når Olivia-afsnittet virker betydeligt mere substantielt og attraktivt vellykket, skyldes det ikke mindst skuespillerne. Charles Cazanove og Greta Scacchi fungerer blændende som henholdsvis Douglas og Olivia Rivers. Scacchi er hele filmen værd i sit facetterede spil: Skiftevis spontan naiv uden at sætte sin sociale selvforståelse over styr og kritisk iagttagende overfor de sociale sætstykker, som ruller op for hendes øjne. Ivory's efterhånden mest benyttede indiske skuespiller, Shashi Kapoor, er den fyrstelige poseur, ustandselig smiskende uberegnelig og dæmonisk infantil. (At Kapoor nu og da alligevel ufrivilligt kalder på smilet, skyldes afdøde Peter Sellers, som i flere film udleverede disse anglo-indiske manerer og talemåder.) Endelig er den sociale interaktion i den engelske koloni fremstillet af gode engelske karakterskuespillere, som kan det der med at spille Imperiets sønner på dekadent retour.

Det er nok et spørgsmål om temperament om man kan lide »Hede og støv«. Ja om man overhovedet kan lide film drejet af James Ivory. Tempo og stil i hans film er det man lidt løst kalder for europæisk. Kameraet dvæler i langsomme panore-

ringer på minutiøse detaljer. Melodramaet bliver holdt i stramt skoleridt og historiens lidenskaber og passioner spilles underdrejet med sordin. Ligeledes foregår Ivory's film ofte i klaustrofobiske miljøer og/eller hendøende kulturer, hvor han omstændeligt skildrer kultursammenstød og sociale konflikter. Som Raymond Chandler en gang sagde i en anden sammenhæng – for meget adagio og for lidt action. Og det er der sikkert mange der vil skrive under på, når snakken drejer sig om Ivory.

Atter andre har ment at Ivory er for kultiveret pæn. De råber på temperament og ramasjang, specielt da hans historier så ofte har det melodramatiske stof i sig, som skaber »le grand spectacle«. Men en sådan kritik er på linie med at mene, at George Lucas er for lidt Eric Rohmersk i sine Stjernekrigs-film. Ivory's hele filmproduktion har rødder i en velovervejet kulturhistorisk tradition med et særegent æstetisk approach overfor de sider af virkeligheden, man finder det værd at beskæftige sig med i filmisk form.

THE WANDERING COMPANY – 21 ÅR MED JAMES IVORY OG ISMAIL MERCHANT

Om Ivory's forhold til litteratur, film, Indien og den øvrige verden kan man læse om i en god lille introducerende og informativ bog om ham. Eller rettere og mere retfærdigt sagt, om det arbejdskollektiv, som består af James Ivory, Ismail Merchant og Ruth Oraver Jhabvala. Bogen er skrevet af John Pym, er udgivet af British Film Institute i samarbejde med The Museum of Modern Art i New York og hedder beskedent: The Wandering Company, Twenty-One Years of Merchant Ivory Films.

Pym's bog er ikke nogen biografisk eller analytisk bog om Ivory og Co. Den er underholdende og causerende i ordenes mest positive forstand. Elegant belærende og i det sproglige fodgængertempo, som engelske forskere mestrer suverænt, får vi noget at vide om tematik, handling, intention og de økonomiske omstændigheder vedrørende Ivory-Merchant-Jhabvala's samarbejde og filmproduktion. Oven i købet lader Pym Ivory veloplagt kommentere i margin bogens fortløbende gennemgang og udlægning.

Det er ikke så underligt, at trekløverets film kan virke litterære. Gruppens manusforfatter, Ruth Oraver Jhabvala, er anerkendt forfatter til flere romaner, og alle tre er opdraget i en gammel finkulturel atmosfære i USA, Europa og Indien. Det afholder dem dog ikke fra, at kreditere film såsom Gøg og Gokke-klassikeren Swiss Miss, DeMille's Samson og Dalilah og Fleming's Borte med blæsten som væsentlige inspirationer i deres kunstneriske udvikling og virke. Så værre er det altså ikke.

James Ivory selv er af irsk-sydstatsamerikansk afstamning. Hans personlige indgang til filmen går over Bette Davis-dramaer til europæiske »art« film, såsom Laurence Olivier's Henrik V. og såmænd Carl Th. Dreyers Vredens Dag. Ikke uden humor og selvironi kommenterer Ivory, at han skam også holdt af Westerns, dog mest af Hopalong Cassidy, thi han virkede så urban og civiliseret! Samtidig ligger der også en mærkbar interesse for malerkunst bag Ivory's kunstneriske udvikling. Hans debutarbejde som instruktør var en artistisk skildring af byen Venedig, set gennem en række af byens fortidige malere. Filmen hed »Venice: Theme and Vari-



Raquel Welch og James Coco i en scene fra »The Wild Party«, der aldrig er blevet vist i Danmark

ations« (1957). Hvis man ønsker at akcentuere hans tematik omkring kulturer i forfald, er det værd at notere, at Ivory i denne film bruger malerier af Guardi og Longhi fra 1700-tallet, netop fra byens forfaldsperiode. Via sin interesse for indiske miniaturemalerier og påvirket af Jean Renoirs indiske film »Floden« (1951) havner han i begyndelsen af 1960'erne i Indien. Her møder han Merchant og Jhabvala, hvilket bliver begyndelsen til et vidunderligt venskab, en skabende og kunstnerisk »ménage à trois«. Allerede i 1960 havde Ivory truffet Indiens store instruktør, Satyajit Ray, som både som personlig ven og opmuntrende hjælper og igangsætter får umådelig betydning for Ivory's udvikling som instruk-

tør. Ray skrev bl.a. musikken til Ivory's gennembrudsfilm »Shakespeare Wallah«. Med andre ord, Indien bliver Ivory's skæbne, for at bruge et ord, han synes at holde uhyre meget af.

Det interessante ved dette makkerskab, er at de faktisk alle tre er outsiders i en indisk sammenhæng. Ruth Prawer Jhabvala er tysk-russisk jøde, uddannet i England og gift med en inder. Hendes litterære og kulturelle bagland er den europæiske fin-de-siècle-kultur. Som forfatter skriver hun sig ind i en tradition, der består af dyre navne såsom Marcel Proust, Henry James og James Joyce, forfattere som ikke just er ukomplerede og alerte i deres stil. Selvom hun aldrig har skrevet om tiden 1933-39 i Tyskland, hvor man som jøde var udstødt, er det klart at disse år fulde af smerte har været med til at skabe den fortælle-mæssige distance, som går så godt i spænd med Ivory's kølige og omstændelige filmmageri. Selv Ismail Merchant er som muslim en udsat i Indien, og også hans socialisering i det moderne Indien er sket i forbindelse med europæisk tankegang og kulturarv. Men alle tre er bundet sammen i en dyb fascination af det moderne Indien, som både indeholder rester af fortidens fyrstedømmer og englændernes Imperium. Ivory er nok den, som mest er en tangent i forholdet til Indien. Han har alt: haft bopæl i New York, og skønt han har været ude og inde af Indien i over tyve år, er han stadigvæk en amerikaner i Bombay.

Løber man igennem Ivory's samlede produktion (i skriven-de stund) drejer over halvdelen af hans spillefilm sig om indiske emner og forhold. Men det er kun lige over halvdelen. Mange af Ivory's film foregår i en amerikansk-europæisk sammenhæng. Forøvrigt er en del af netop disse film lavet for London Weekend Television.

Ser man bort fra det indiske, er et gennemgående træk i Ivory's univers, hans manifeste anti-amerikanisme. Manifest er selvfølgelig så meget sagt i forbindelse med et menneske som billedmæssigt og filmisk aldrig råber op. Men Ivory's kritik af sit hjemland, som forøvrigt for så mange tidligere »expatriates« af denne kulturelle skuffe, er en ironisk blotlæggelse af amerikanernes fortvivlede søgen efter en anden identitet og historie. Amerikanerens eksistentielle søgen efter noget andet, får ham/hende aldrig til at standse op og sanser upragmatisk den nuancerede omverden. Ivory har ofte i sine indiske film en amerikaner som hysterisk respektfuld betragter hele Indien som en stor gymnastiksal for transcendent meditation og narcissistiske yoga-øvelser.

Denne USA-kritik expliciteres yderligere i hans mere vestlige film. I novellefilmen »The Five Forty-Eight« (1979, vist i



Herover, James Ivory og Ismail Merchant, til højre Ruth Prawer Jhabvala



svensk TV), episodefilmen »Roseland« (1977, vist i dansk TV) og selvfølgelig i den mesterligt stillestående Henry James-filmatisering – fra 1979 »Europæerne« (også vist i dansk TV). Særlig denne sidste film, drejet over en bog af en forfatter, hvis syn på Amerika, ikke er meget ulig Ivory's kursiverer denne kritik. »Europæerne« og her specielt i skildringen af filmens hovedperson Baronesse Münster, åbner nu op for et nyt aspekt og perspektiv ved Ivory-Merchant-Jhabvalas filmproduktion. En tendens til at skildre kvinder i en mandsverden, ofte med forstående indlevelse og dialektisk indsigt, bliver nu markant. Dette gælder både »Quartet« (fra 1980) og selvfølgelig den just omtalte »Hede og støv«. Man kan spørge sig selv, om dette skyldes kommerciel salonfæhighed eller autentisk interesse. Personligt tror jeg faktisk på det sidste. Pym's bog dokumenterer meget godt, at det reelt er en udvikling som har fundet sted i trekløveret, med Jhabvalas romaner og manuskripter som en katalysator. At vinden så OGSÅ har blæst den vej med hensyn til kvindefilm, har selvfølgelig hjulpet på markedsføringen. Det er således signifikant, at de få Ivory-film vi har fået herhjemme, både i biograf og i fjernsyn, er stort set lavet indenfor de sidste ti år. James Ivory's »The Wild Party« fra 1974 – til dels bygget over Fatty Arbuckle-skandalen i 1921 – skulle være noget af en tour de force i 20'erdekadence og vildskab, mere eller mindre vellykket, men totalt omredigeret og gennemklippet af det filmselskab, Ivory for en gang skyld arbejdede for, som ikke var hans eget. Det skulle dog være muligt at få en original kopi at se. Det kunne være interessant at få den her til landet, om ikke andet så for at ændre billedet lidt af den pæne Ivory.

Pym's bog er et sympatisk signalement af et samarbejde og en kollektiv ånd, som tilsammen har skabt en slags »auteurlinie« gennem Ivory's samlede filmproduktion. Det er Ivory som på tværs af alt dominerer bogen. Man kunne godt have tænkt sig lidt mere fokus på de to andre, ikke mindst på Jhabvala, som er en spændende forfatter. Hendes meninger om samarbejdet mangler, om ikke totalt så dog generelt. Men Ivory er loyal om ikke beskeden og lader sine medarbejdere få stor del af æren.

Ligeledes kan man godt savne lidt konstruktiv kritik eller debat i præsentationen af emnet og området. For mig personligt, og senest set i »Hede og støv«, ligger Ivory-kollektivets styrke i at behandle retrospektivt en fortid, som er afrundet og afsluttet. Svagheden er en iboende tendens til at fabrikere finkulturelle kostumefilm, hvor man forfalder til kulturelt nekrofil af den type, Ivory forholder sig kritisk til i skildringen af det gølge engelske miljø i »Hede og støv«. Nutiden er sværere at håndtere åbenbart, idet jeg straks må indskyde, at jeg ikke har haft lejlighed til at se Ivory's nutidige indiske film fra 1960'erne. Dem han lavede efter »Shakespeare Wallah«. Imidlertid er Ivory-Merchants seneste film efter »Hede og støv« en semi dokumentarfilm om et kurtisanemiljø i Bombay i dag.

Det kan således blive spændende at se hvordan udviklingen går med triumviratet Ivory-Merchant-Jhabvala. Øjensynligt får de nu, med baggrund i de sidste publikumssuccesser, flere penge og et større budget at rutte med. Lidt frækt kan man måske konkludere, at selvom Ivory endnu ikke har produceret det helt suveræne og helstøbte mesterværk, er hans film aldrig uinteressante. Det er en lise at se en film som giver sig tid og lejlighed til impressionistisk afdæmpet, elegant og intelligent at fortælle en historie i billeder. Og det ikke mindst i en tid, hvor det at filmfortælle en historie for øjeblikket er lig med at klippe kækt, fotografere rapt, være rundhåndet med »special effects« for så til sidst at sovse det hele ind i symfonisk hollywoodmusik. For lige præcis at fremtrylle den charmerende stemning, der hersker i en burgerbar ved lukketid.

MENNESKET I FORGRUNDEN PÅ FESTIVAL I MANNHEIM

I lighed med sidste års Filmuge i Mannheim, rapporteret i »Kosmorama« nr. 162 er dens karakteristika, at den giver en god afspejling af, hvilke tanker og følelser, som behersker menneskene *netop nu*. Film i den klassiske documentary-tradition spejder man stadigvæk forgæves efter, skønt helt død er formen trods alt ikke. Selv har vi da både Jørgen Roos og Jon Bang Carlsen og Jørgen Leth.

Danmark kom dog til at manifestere sig stærkt i Mannheim i år, men det var med en film i en anden stil, nemlig TV-stilen, men her vel og mærke i den *gode* TV-stil. Det skete med Jørgen Flindt Pedersens og Erik Stephensens »Din nabos søn«. Filmen – eller TV-produktionen – vil formodentlig være ret velkendt herhjemme, men nu har det ret nystartede tyske distributionsfirma »Igel Film« i Hamburg udsendt den i en 16 mm engelskttekstet udgave. Filmens personer taler jo græsk.

Reportagen handler om den græske oberstjuntas specialkorps, som under en hård exercits får banket enhver individualistisk følelse ud af kroppen og samtidig hjernevaskes så de til slut føler sig som en slags overmennesker, og som også lader sig bruge til tortur. Et tidligere korpsmedlem, som nu lever et normalt familieliv beretter – med sin lille søn siddende på skødet – at han tror, at ethvert menneske vil kunne presses til at gøre noget sådant. Det kunne være din nabos søn!

Foruden en Sonderpreis fra den store jury på 6.000 DM fik den også den katolske filmpris på 1.000 DM og var med på Volkhochschule-juryens liste over stævnets fem mest anbefalede film.

Men ellers var det hovedsageligt nutidsproblemer, som stod i centrum. Allerede på åbningsaftenen blev vi præsenteret for »Auto... Vision – Es hat erst angefangen« (BRD. instr: Hannes Karnick og Wolfgang Richter.) som beretter om situationen på Opel-Werk Rüsselheim. Denne, en af Europas ældste automobilfabrikker, som var startet i den gamle håndværkertradition med et nærmest patriarkalsk forhold mellem ejere og arbejdere, er naturligvis for længst blevet gennemmekanisere og automatiseret, men også blevet trukket ind i konkurrencens og lavkonjunkturens mahlstrøm. Fra 1979 til 1981 gik der 1,3 mill. arbejdspladser tabt indenfor denne branche, og Opel-Werk tegnede sig for de 8.000. Den er nemlig blevet fusioneret med General Motors. Men byen Rüsselheim er fuldstændig afhængig af denne virksomhed, og arbejdsløsheden truer dens økonomi, dens børneinstitutioner, hospitaler o.l. Men hvor meget skat betaler GM til Rüsselheim? Ikke en pfennig. Filmen bringer interviews med arbejdere, tillidsrepræsentanter, fagforeningsfolk og funktionærer. I selve sin reportageform må den nok siges at være ret traditionel, men