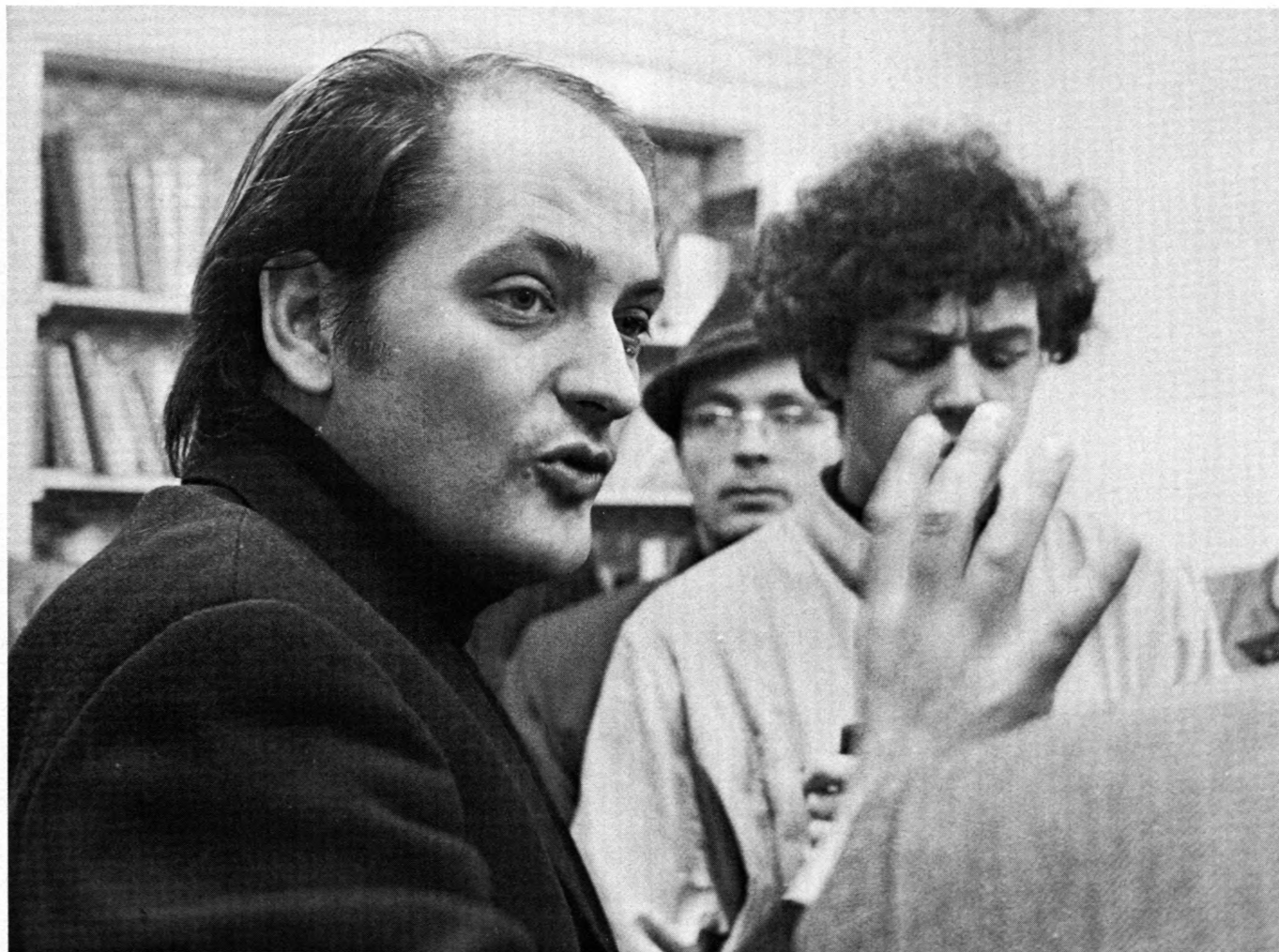


# Hvis er skylden – og hvem har ansvaret?

Niels Jensen skriver om temaer i Reinhard Hauffs film



»Det er da klart, at et hvert menneske har noget smukt i sig! Tror du ikke på det?«, spørger pigen Elfi titelfiguren i Reinhard Hauffs »Paule Pauländer«. Umiddelbart efter følger en scene fra landsbyens kirke. Præsten prædiker og håner dem, der ikke vil yde blod, sved og tårer men forlader brugene til fordel for lettere tjente penge i byerne. Og det spørgsmål filmen stiller – og som i det hele taget stilles i Reinhard Hauffs film – er så, hvorledes »det smukke«, som et hvert menneske har i sig, skal finde udtryk og komme til udfoldelse, når verden er så fattig på muligheder, at den kun formår at stille menneskene overfor valget mellem det nemt tjente og det alt for slidsomt tilegnede.

## FRANZ BLUMS FORRÅELSE

fra 1975 gør problematikken klar. Titelfiguren har forsøgt sig som bankrøver. Han får fem år – og alle muligheder! som inspektøren så smukt siger. Det viser sig dog snart, at mulighederne kun er to. Snart lærer Franz at det, der gælder udenfor, også gælder indenfor murene. Enten er man ovenpå eller også er man nedenunder. Enten udbytter man eller også bliver man udbyttet. Hvad enten man er fri eller fange så er livet bestemt af magtkamp, og den giver striber i ansigtet og hårde sjæle. Det smukkeste i mennesket går til grunde, for det bliver som bekendt kun til virkelighed der, hvor det ene menneske løser op for det andet. Franz er egentlig en åben og

beredvillig fyr, men da han først begriber, at det altid, også i fængslet, gælder den stærkes ret og overlevelse, slår han visiret ned og tager kampen op. Det holder hårdt, men han sejrer. En dag er han fangernes fører med alle de prestigemæssige og materielle fordele det nu tilbyder.

Filmen fremstiller fængselslivet uden besmykkelse af nogen art. Her er intet romantiseret kammeratskab, ingen sindsudvidende drømme om frihed. Her er psykisk afstumpethed og fysisk brutalitet. Som vel sagtens næsten alle fængsler fungerer også dette som en slags ydmygelsesmaskine, hvis princip hurtigt smitter af på fangerne, når de kommer ind i den. Iøvrigt individualiseres de knap nok.



#### »Franz Blums forræelse«

Det er ikke de enkeltes sjælelige konstitution filmen interesserer sig for. Det er systemet, hvorunder de lever, den er ude efter. Og fængslet er naturligvis et billede på verden. En verden der giver det smukke i mennesket for ringe vilkår. Og så ironisk er det, at Franz Blum sættes på fri fod før tiden men først på det tidspunkt, da han er blevet virkelig forrået. Nu først er han acceptabel for en forhærdet verden. På en og samme tid tilpasset og dristig, følgagtig og hensynsløs. Han er, som Chr. Braad Thomsen skriver i en omhyggelig Hauff-pjece, ikke blevet et bedre menneske af at være bag tremmerne men sikkert nok et farligere og et, der vil være mere overlevelsesdygtigt i en farlig verden!

Historien om Franz Blum er skrevet af Burkhard Driest på selvbiografiske oplevelser. Driest blev – som Blum – bankrøver. »Jeg kom ind i et grundlæggende modsætningsforhold til samfundet, som til stadighed stillede ordensregler op for mig, som ikke selv blev overholdt af samfundet«. Driest og Blum er en schizofren kulturs ofre. En kultur der på den ene side animerer til kappestrid og statusbevidsthed mens den på den anden fastholder idealet om broderskab og forsagelse. I konkurrencesamfundet bliver denne ældgamle konflikt helt neurotisk, og det en-

kelte menneske kan egentlig kun for sit eget vedkommende løse den ved at tage enten den ene eller den anden af udfordringerne helt alvorligt. Enten må vi tage vare på eller magt over hinanden. Franz Blum vælger magten men dermed også forrælsen. Men naturligvis vælger han ikke frit. Filmen viser, at hans valg bestemmes af de erfaringer han gør i fængslet. Der er – i etisk forstand – rigtige og der er forkerte erfaringer, og der er i dette tilfælde ingen tvivl om, hvem der har ansvaret for at de forkerte trænger sig så stærkt på. Det har naturligvis den verden fængslet er et spejl af, og dermed skulle altså Franz Blums ansvar være ude af den. Han forråes fordi verden er rå. Men så let slipper han alligevel ikke. Filmen er som nævnt uden videre interesse for hans psykologi og fortid. Vi får ikke at vide, hvad der har drevet *ham* til bankrøveriet, og hvordan *han* har forholdt sig til sine medmennesker i afgørende forhold for dommen. Men vi ser, at *noget* vælger en anden vej end forrælsens.

Bielich hedder en af de andre fanger. Han synes mere indsigtfuld og følsomere end de fleste. Fysisk er han svag, hjertet er ikke stærkt, men forstanden gennemskuer klart det system, de alle slaver under. Franz kan lide ham og anfægtes af ham og vil gerne vinde ham for sig. Der-

for tilbyder han ham nogle af de privilegier, han har rådighed over. Medicin til at lette smerterne. Men Bielich tager ikke imod tilbuddet, for han ved at goderne er erhvervet på andres bekostning. Han vil altså hellere miste livet end sjælen. Og sådan kommer det også til at gå ham. Da Franz forstår, at han har sat venskabet med Bielich overstyr, blir han ude af sig selv og hævner sig ved at foranstalte et væddeløb mellem fangerne. Her er et princip han behersker. Men inden da taler Bielich til sine medfanger: »I tiljublør Blum, men mærker I slet ikke at han udnytter Jer? Kaffe, snaps, tobak! Gennem denne såkaldte sportsklub blir disciplinen strammere, og det er på grund af Jer selv. Blum er farligere end fængselsadministrationen, men I lader Jer straffe dobbelt og betaler endog derfor. I er værre end Jeres egne dommere. I accepterer Jeres egen straf. I er fortabte...«. Så kommer kapløbet. Anstrelserne er for meget for Bielich. Han får hjertekrampe og dør. Profetens død. For nok forhånes han, men han ryster også den Blum, der sidder tilbage med magten. Uden at blive glorificeret så fremstår Bielich dog som helten, der ville forandre verden ved at være et eksempel for den. Han kan fortolkes såvel kristent som eksistentiaalistisk. Menneskene må forvandles før verden kan blive det!



»Paule Pauländer«

Filmen er ikke i sin konklusion enig med Bielich. Den gør ikke hans skæbne til sit endelige budskab. For den mener at verden – eller systemet – må forandres før menneskene kan blive det. Bielich dør men Blum overlever. Og sådan vil det gå så længe samfundet er som det er. Men Bielichs død blir dog tilbage som en udfordring, ingen helt kan ryste af sig. For selv om det er sandt, at Franz Blum ødelægges af fængslet, så er det også rigtigt, at han – så stærk og så begavet og så efter alt at dømmes forholdsvis uspoleret, som han oprindelig var – netop havde muligheden for at vælge »det smukke« i sig i stedet for forråelsen.

#### PAULE PAULÄNDER

Det var Elfi der spurgte Paule om ikke han mente, at ethvert menneske bærer noget smukt i sig. Det smukke ved hende selv er, at hun stadig tror det, for hun har i sit liv næppe haft mange chancer for at se det i udfoldelse. Elfi er plejehjemsbarn, og i filmens begyndelse står hun af bussen i en flække et sted på det nordtyske fladland. Hun skal arbejde på den lokale tankstation. Mekanikeren og hans kone ser skeptiske den nyankomne an. Hun går i snævre bluejeans og blikket er direkte. Selv er de mistroiske og misnøjede. »De unge kan

ikke blive gift hurtigt nok. De tror livet er lutter violin«, siger konen. Forholdet mellem hende og manden er kønnenes kamp udkæmpet på det grusomste af alle våben, den gensidige fornedrelse. Men sådan er tilværelsen i det lille samfund. Landsbylivet er ingen idyl. Det er hårdt, fjendtligt og et dagligt knokleri overalt. En hierarkisk verden med Baronens på pyramidens top og tyendet i bunden. Straks ved filmens begyndelse slæes ritualerne an. En skyttefest indleder historien og på den måde antydes såvel det historiske perspektiv som de sociale normer. Det er en maskulint præget verden, hvor mændene står i begivenhedernes centrum, mens kvinderne fungerer som koret i den tragedie historien snart skal vise sig at være. Nu marcherer man op med klingende spil, standarder og faner. Der skydes til måls og drikkes af krus. Gemytligheden er grov og brovtende. Det er den ældste af sønnerne Pauländer der vinner. Slægtsstoltheden florerer og på dens alter drukkenskaben over enhver evne, også den økonomiske. I 300 år har gården været Pauländernes. Det skåles der for. Men i virkeligheden kniber det. Landbruget industrialiseres, og Baronens opfordrer familien til at indgå en svineordning, der klart skulle blive gården til fordel. Men gamle Pauländer ved bedre.

»Baronen forsvarer ikke bonden; han forråder ham«, siger han. Alligevel tvinger omstændighederne ham til at gå i forhandling og skrive kontrakt. Snart gør kontrakten ham aldeles afhængig. De svin han har fået på rimelige vilkår, forudsat der ikke kommer noget uforudset i vejen, dør af pest, og nu er det ham, der hæfter. Rimeligheden var kun tilsyneladende og snart er også ejerskabet af slægtsgården det. Ejendommen er nemlig det eneste sted hvorigennem gælden kan indfries, så derfor må der træffes nye *tilsyneladende* ordninger med Baronens, som allerede er den reelle besidder. Det er filmens sociale perspektiv. Bondestandens forarmning, det moderne *Leibeigenschaft*. Trælleriet for baronerne – industriens og traditionens i grum alliance.

På det personlige plan udløser familiens desperate situation et længe ulmende opgør mellem faderen og sønnen Paule, det eneste af børnene, der er blevet hjemme efter at ham, der blev skyttekonge, er draget af gårde. Den gang sagde moderen: »Når den første arving går, går også den næste«. Det kommer til at slå til. I filmens slutbillede forlader Paule sin hjemegn efter selv at være blevet forladt af Elfi. Hun foretrækker noget økonomisk sikrere end Paule kan tilbyde. Hendes afsked med

ham ligner et skuldertræk. Det kan næppe være det smukkeste i sig selv, hun her forvalter. Men filmen dømmes hende ikke. Dom fældes alene over ordningen, der her repræsenteres af svineselskabets sælgere, og af præsten og Baronnen. De bestyrer det pyramidalske system, der forråder, fordi det holder folk nede i slid og uvidenhed. Og ligesom fængselsystemet i »Franz Blums Forræelse« smitter af på fangerne, så de gentager det i deres egne indbyrdes forhold, således også her. Det overliggende sociale tyranni som varetages af præst og baron gentages i de enkelte familiers patriarkalske system. Bonden Pauländer er en forfærdende despot, der ydmyger og forhåner sine nære fra morgen til aften. Men samtidig opleves han selv som et offer. Dér sidder han på kroen bred, hovmodig og selvfølelse. Men også hærgnet og knuet, vidende at han er blandt taberne. »Skål«, siger han til kromutter og slynger nok en dram ned, mens hun minder ham om, at han ikke mere er den krudtkarl han engang var. Scenen har sin parallel i en anden, som udspringer hjemme på gården. Frau Pauländer er bekymret: »Hverken brandforsikring eller sygeforsikring er i orden. Men svinekontrakten vil du ikke underskrive, og nu begynder du at drikke«. Han ved hun har ret. Han har ikke mere styr på sagerne, er ikke mere hvad han engang var men vil dog gerne stå mål med sig selv. Og så rejser han sig og giver hende en svingom så uimodståelig som i gamle dage.

Milieuet er det moderne landsogns, hvor småbrugene forsvinder og landsbyerne affolkes. Mekanikeren dør. »Nu er vi 120«, bemærker en kone lakonisk, da hans kiste passerer forbi. Korets kommentarer forfølger intet, ligesom filmen i det hele taget ikke gør det. Den fortæller med indfølelse og solidaritet om mennesker, der ikke har overskud til medfølelse og ømhed. Omkring dem lægges livet ud i hverdag, fest og højtid som en fremragende skildring af landmandslivet anno 1976, produktionsåret. Der er langt til Fritz Reuter, men fortællingen er så sikkert styret som var det ham, der havde gjort den. Filmens overliggende idé klemmer aldrig livet af detaljerne, og deres mængde får ikke et øjeblik lov at tage magten fra strukturen. Ideen holdes men filmen er ikke tør. Den lever. Man skulle tro der var tale om en hjemstavnskildring, om noget forfatter og instruktør selv havde oplevet, men det er ikke tilfældet. Også »Paule Pauländer« er skrevet af Burkhard Driest, der har bygget sit manuskript op på beretninger han fik i fængslet af en femtenårig medfange. På en rejse i Nordtyskland fandt man de egne locations og de typer, der skulle bruges. De viste sig snart at være så karakteristisk valgt, at det efterhånden blev vanskeligt at skelne, hvad der var film og hvad der var virkelighed. Til sidst blev det hardt umuligt. Ligesom Paule i filmen stikker af hjemmefra, gjorde drengen Manfred Reiss, der spiller ham, det en skønne dag efter, at optagelserne var overstået. Manfred opsøgte Hauff og filmholdet iøvrigt,

lavede ballade og hærværk og endte til sidst i spjældet.

Og med de begivenheder trængte det gamle eksistentielle spørgsmål om, hvem der har ansvaret for hvad her i verden, sig atter på i en sådan grad, at det året efter – i 1977 – blev til filmen:

#### HOVEDROLLEN

Det er Ingmar Bergman, som tydeligst blandt filmkunstens moderne udøvere har præciseret, hvad begrebet »Kunstnerkannibalisme« dækker over. Fænomenet forekommer, hvor en kunstner udnytter sine medmennesker for at bruge deres håb og lidelser som motiv i sit værk. En dømnisk proces, der ikke kender grænser men forbruger alt, sig selv indbefattet. For hvad nu, hvis kunstneren kommer til erkendelse af sit vampyragtige forehavende og føler sig skyldig? Ja, da kan ogstå den tilstand udnyttes! »Kannibalen i kunstneren er en livskraftig satan. Ved altid tusinde udveje«, siger Bergman, der med en række film bygget over problematikken har bekræftet udsagnet.

Men motivet – kunstneren som parasit – er lige så gammel som hele den moderne kunst. Allerede Henrik Ibsen og Herman Bang beskæftigede sig med det. Siden kan mange nævnes. Blandt filmfolk foruden Bergman landsmanden Bo Widerberg, italieneren Fellini og tyskerne Fassbinder og Hauff. Sidstnævntes bidrag til selvopgørens kategori har han selv skrevet manuskript til sammen med Christel Buschmann. Når han denne gang – i modsætning til de to foregående film – har været med på arbejdet lige fra starten er forklaringen naturligvis den, at udgangspunktet her er instruktørens personlige problem. Men iøvrigt berettes der om drengen, der spillede Paule Pauländer. Denne gang er rollen dog ikke tildelt Manfred Reiss. Dels ville en gentagelse måske rent psykisk blive for belastende, dels ville den nye, meget nærgående film måske komme til at savne noget distance. Endelig var Manfred både for tung og for gammel til rollen som Hovedpersonen.

Pepe hedder han. En dag blir han og faderen valgt til at spille med i en film om et liv mage til det, de selv har levet. En tilværelse mellem skrammel og svin. Faderen er produkthandler og lader ikke Hauffs andre tyranniske faderskikkelser noget tilbage at ønske. Mødet med filmfolkene bliver da også for drengen til et møde med en friere og mere åben verden. Da de er rejst, vil han tilbage til dem. Men nu har de ikke længere brug for ham. Ikke at de ikke tager venligt imod ham, da han en dag dukker op, men han spiller ikke længere hovedrollen for dem. Mens de for ham er hele fremtiden, så er han nu for dem allerede en halvt glemt fortid. Da det går op for ham, at det forholder sig sådan, bliver skuffelsen for stor til at han kan finde udtryk for den og frustrationen slår øjeblikkelig ud i aggression. Ballademageriet og hærværket tager fart. Den aften filmen, som han er med i, har premiere, stikker han ild på biografen og går så – ligesom den gang han

havde hovedrollen – ud af filmen! Dichtung und Wahrheit, et kunstnerproblem!

Men også et alment, for Pepes ulykke er en almindelig ulykke. Som så mange unge i vore dage føler drengen sig magtesløs og uden betydning. Der er blot det særlige ved ham, at han for en tid, mens han spillede med i en film, har mærket, hvad det vil sige at være nogen og noget. Nu er det forbi men så meget des større er også magtesløsheden. Alligevel er den vold Pepe henfalder til nøjagtig den, som gør sig gældende overalt, hvor unge uden egentlig at erkende det føler sig forrådt. Volden er en henvisning. Med den vil de, der gør sig skyld i den, sige, at også de har betydning.

Mens Pepe tumler rundt på de natlige gader optræder hans instruktør-ven i fjernsynet. Han bliver udsurgt om sin film og fortæller, at i en vigtig scene mellem far og søn var de to optrædende bange for at spille ud, fordi de var bange for sig selv og hinanden. Fiktionen lignede virkeligheden så meget, at de ikke vovede at tage fat på situationen af frygt for at slippe nogle opdømmede konflikter løs.

Hele denne spild såvel som angsten for den har Reinhard Hauff hentet ud af sine egne personlige erfaringer med indspilningen af »Paule Pauländer«. For den gang var faderen og sønnen rent faktisk ude af stand til at gennemføre det korporlige sammenstød i svinstien, der skulle være filmens kulmination, så scenen måtte senere etableres ved fiksfakserier i klippebordet med indskudsbilleder osv. En smule snyd måtte til, hvilket man godt kan se, når man ved det. Og nu bruges disse spændinger altså i »Hovedrollen«s TV-interview, hvor instruktøren beretter om dem. En passant og måske lige en anelse for næmt får han også bemærket, at han naturligvis har haft bekymringer om, hvorvidt han udnyttede de to menneskers belastede forhold for stærkt. Og her kunne man have spurgt ham, om han var bange for at have optrådt for kannibalistisk? Hvis spørgsmålet var blevet stillet, kunne svaret meget vel have lydt, som det gør i en lidt anden sammenhæng i filmen: 'Måske nok! Men det kunne ikke være anderledes. Film – kunsten – krævede den slutning. Og måske har sønnen opdaget noget? Måske har faderen forstået, at han har opdraget sønnen forkert?' Og det er altså instruktørens måde at klare frispag på. Ved at understrege de andres andel i og udbytte af filmen, får han bagatelliseret det menneskelige ansvar han selv har pådraget sig ved at lave den.

Fjernsynsinterviewet er den første ansats til presseopmærksomhed omkring Instruktøren og hans model. Siden bliver forholdet godt stof for formiddagsbladene som vejr sensationer. Overskriften Barnemishandling står allerede i blikket på redaktionssekretæren og kan snart forventes på avisernes spisesedler. Derfor forbyder Instruktøren Pepe at snakke med eventuelle nysgerrige bladsmørere. »Du holder din mund – i egen interesse!« »Hvis,« svarer drengen: »Din eller min?«.

»Hovedrollen«s tyngdepunkt ligger anderledes end i de foregående film. De fastholdt i første række samfundets ansvar og derefter det enkelte menneskes. Her er det omvendt. Det samfund filmen skildrer og som milieumæssigt indbefatter såvel skrotplads som filmstudie er tydeligvis en verden, der er totalt merkantiliserende. Et produkt- og medie-samfund hvor alt – også menneskelige følelser – er blevet en vare, sådan som den kunst, der opstår under disse tilstande, selv er det. Hauffs marxistiske indfaldsvinkel er klar nok, men det individuelle ansvar for de begivenheder personerne involveres i bagatelliseres ikke af den grund. For Instruktøren i filmen *kunne* jo have vist større opmærksomhed overfor drengen og taget vare på ham som en bror. I og med at han blandede sig i Pepes liv ved at tildele ham en rolle i sin film, blev han ansvarlig. Og det ansvar fastholdes han på af Hauff, der naturligvis har følt det som sit eget så tæt inde på livet, som han har haft det.

For tæt måske. Savner Hauff selv den distance, han følte Manfred Reiss ikke ville kunne opnå, hvis han skulle være Pepe? »Hovedrollen« er i alt fald ikke blevet nogen særlig foruroliget eller foruroligende film. Den er uden intensitet. Som altid hos Hauff er miljøerne dog stærkt oplevet. Skrotpladens pløre, ingenmandslandet mellem by og land, støvregnen og beskidte og knortede folk, der knokler og børkler sjælen ud af kroppen. Men forholdet mellem Pepe og Instruktøren får aldrig psykologisk dybde og overbevisende nuancering, og det fatale skred i drengens liv, da han føler sig svigtet, mangler dramatisk liv. Blandt alle kunstnerkannibal-film er »Hovedrollen« den mindst personlige selvom den måske er den af dem, der går tættest og mest autentisk på et personligt erfaringsmateriale.

#### KNIVEN I HOVEDET

Også Hauffs næste film »Kniven i Hovedet« fra 78 har intim forbindelse med virkelige begivenheder. Peter Schneider skrev manuskriptet på personlige oplevelser dels med en ven, der blev smadret ved at automobilulykke, og dels på nære indtryk af Rudy Dutschke i de tre uger, hvor han kom ud af coma og ganske spagt vendte tilbage til livet efter attentatet på Berlins Kurfürstendamm i foråret 68.

»Kniven i Hovedet« handler om en forsker ved navn Hoffman, der under nogle tumultariske begivenheder, hvor politi og nogle formodede terrorister braser sammen, bliver ramt i hovedet af en vildfaren politikugle. Konsekvenserne er katastrofale. Hoffmans tale- og bevægelsesapparat lammes og fra at være blandt de ypperste repræsentanter for sit samfunds akademiske formåen, kastes han med et tilbage til baby-stadiet og sidder som et lalende spædbarn i en stol og bliver madet.

Om Hoffman virkelig er terrorist, sympatisør eller blot et tilfældigt offer for nogle ukontrollerbare tilfældigheder bliver ikke helt klart. I filmen er spørgsmålet et incitament for nysgerrigheden, der holder spændin-

gen ved lige, men det er ikke sagens kerne. For det filmen inderst inde drejer sig om er ikke terroristproblematikken, men der imod intet mindre end den moderne kunst klassiske motiv: identitetsproblemet. Mens den uartikulerede Pepe i »Hovedrollen« griber til vold, når han skal markere sig, fordi han savner andre udtryk, så er Hoffman i »Kniven i Hovedet« en velformuleret intellektuel, der rammes af volden i et udtryksfattigt – eller samtalefrustreret – samfund. Efter at være blevet knust blir det hans udfordring at finde tilbage til den han engang var. »Og det synes jeg«, siger Hauff, »er det mest imponerende ved fyren. Hele den energi han har. En energi der er rettet mod det at genfinde sin identitet, hvilket har noget at gøre med at få det lammede ben til at fungere sammen med det raske, og så det at finde ud af, hvad der egentlig skete den aften.«

»Kniven i Hovedet« er altså historien om et menneske, der må begynde forfra. Og den slags historier, sagde i sin tid Johannes V. Jensen, er de bedste af alle. Hele udvikelingslæren i kort forløb og efter den historiens vej fra barbari til civilisation. Jensen satte Defoes »Robinson Crusoe« og »Jammersmindet« højest af alle. Leonora Christina i Blåtårn. Hun måtte besinde sig, træffe sit valg og i fængslet begynde på ny. Som Franz Blum *kunne* have gjort det, hvis ikke omstændighederne havde været ham for brutale eller han selv for svag? Også Hoffman er overmandet af omstændighederne. De har gjort ham værgeløs som en nyfødt. Også han befinder sig i en slags fængsel, nemlig sin egen lammelses. Men i modsætning til Blum er han stærk, denne tyske intellektuelle. Måske har han også langt bedre forudsætninger. Hvorom alting er – en heroisk skikkelse, der – lige så lidt som Bielich blev det – ikke heroiseres, men som bare skildres usentimentalt og med indlevelse og accept. I Bruno Ganz' formidable spil svinger manden fra det ynkelige over det desperate til afmagt, forbitrelse, had og beslutsomhed. Snart dybt tragisk, snart urkomisk er det at se på, og at holde den balance har været den største instruktørmæssige udfordring under indspilningen. Men det er lykkedes. »Kniven i Hovedet« kæntrede ikke men sejlede tværtimod ind som en flot nr. et blandt sidste sæsons tyske film. Tidligere har Hauff lavet sine historier i samarbejde med TV og været glad derved – »tænk sig at ti millioner mennesker sidder og ser på ens film, det er da fantastisk!« – men denne gang har han altså også kunnet trække de store tal i biograferne, og det er der vist endnu ingen instruktør, der nogensinde har kimset af. Indspilningen tog 36 dage og omkostningerne lå så lavt som i nærheden af en million mark.

Reinhard Hauff er kritisk overfor de fleste af sine instruktør-kolleger. »De arbejder alle med det ene øje rettet hinsides Atlanten, sådan at det de laver ender i det rent dekorative og udvendige, i en åberlig kommerciel æstetik. De kunne akkurat lige så godt lave Coca Cola reklamer«. Selv gør

han det ikke. Hans eget billedsprog er funktionelt. Det tiltrækker sig ingen opmærksomhed. Han ser sine mennesker som figurer i et overskueligt landskab. Han er i enhver henseende realist. Det der interesserer ham er det nærværende. I denne artikel er Ingmar Bergman nævnt i sammenhæng med ham. Begge har interesseret sig for kunstnerproblematikken. Men ellers er det forskellen og ikke ligheden mellem de to temperamenter, der er påfaldende. I en af Bergmans film dør et menneske, og her er døden naturligvis retorisk: »Vi går trin for trin længere og længere ind i mørket. Bevægelsen i sig selv er den eneste sandhed«. Det er Bergman og det er ekspressionisme. Sjælens mørke nat. Et clairobscur-landskab af angst og fortabelse. »Ansigtet« hedder filmen, og hvad titlen henviser til, går kameraet nært på.

Også Reinhard Hauff interesserer sig for bevægelsen som en form for sandhed. »For mig er det selve bevægelsen, der er det vigtigste«, siger han i en snak om Hoffman-figuren. Men i »Kniven i Hovedet« går bevægelsen den modsatte vej af »Ansigtet«s. Ud af mørket frem mod lyset. Hovedpersonen får mere og mere greb om verden efterhånden som filmen skrider frem. Han kan gøre noget ved den. Spørgsmålet er blot, hvad han skal gøre? For hvis han, i det øjeblik han rammes af en vildfaren kugle, er offer for et antagonistisk samfunds uløste problemer, hvad er så hans eget personlige ansvar? Hauffs personer konfronteres altid med netop den problematik. Bielich stillede Franz Blum overfor den. Elfi møder den, da hun møder Paule Pauländer, og Instruktøren pådrager sig den ligefrem, da han giver Pepe en hovedrolle. Alle viser de sig utilstrækkelige og behersket af kræfter udenfor dem selv. Men samtidig er de også forholdenes medskabere. De kan nok frasige sig ansvaret for verdens tilstand men ikke for hinandens. Her må de vælge det ene eller det andet eller ingenting, hvilket også er et valg.

Men nu går »Kniven i Hovedet« mod sin slutning og Hoffman er ved at være rask. Han har forladt babystadiet, har været i kravlegård og på seletur og nu kan han selv. Han kan gå og han kan handle. Og man må sige at han lever op til kravet om at ville ét, for det han vil er hævn over den, der har ødelagt hans liv. Derfor opsøger han sin banemand politibetjenten, der skød ham ned hin aften. En almindelig mand med en almindelig kone i et almindeligt hus viser det sig. Og almindeligheden er ualmindelig distraherende. Men så hæver Hoffman da endelig revolveren. Ofret er blevet bøddel og bødlen offer. Det er sandhedens time, bevægelsens kulmination. Men her standser filmen inden skuddet falder. Falder det mon i det hele taget nogensinde?

»Tror De at fyren virkelig ville skyde politimanden?«, blev Hauff spurgt under et februar-besøg i København. Og han svarede:

»Tja, – hvordan ville De selv reagere?«