

og fremmest antyde den spærretid, der krævede meget tidlig afvikling af teaterforestillinger og alt andet liv, der krævede færdsel på gader og stræder. Det gjaldt om at nå det sidste tog. I 1941 debuterede Jean Giono som teaterforfatter med »Le Bout de la Route«. Hovedrollen blev spillet af Alain Cuny, hvis lavmælte stemme inspirerede til disse ord i en populær sang: »Gå ikke og lyt til Alain Cuny, hvis du ikke vil komme for sent til den sidste Métro«.

»Suzanne Schiffman er selv model til den lille pige med jødestjernen, der så gerne vil i teatret, og som også kommer det, da hun vover at dække stjernen til med sit halstørklæde. Men skørtejæger-modstandsmand-og-førsteelskeren, som spilles af Gérard Depardieu, er naturligvis ikke i det erotiske aspekt og heller ikke i den mere aktive modstandsrolle, nogen parallel til Jean Marais. Men ganske som i filmen var det Jean Marais, der hentede den nazistiske teaterkritiker ud fra en Montmartre-cabaret og gav ham bank«.

»Indlagt i filmen har visse anmeldere fundet, hvad de kalder citater fra gamle film – en silhouet hentet fra »Spillets regler«, en erotisk forfølgelse scene fra »Les enfants du Paradis«. Men jeg kan ærligt sige, at jeg ikke

har været mig disse lån bevidst. Dog lever visse film naturligvis i mit sind som alle andre menneskelige erfaringer, jeg må have lov at øse af. Jeg er blevet spurgt om Jean-Pierre Kohut-Svelko's teaterscenografi til stykket, der opføres i filmen er hentet fra direkte forbilleder. Nej, de er bare skabt i datidens stil og ånd. Hvad angår stykket, filmens lille trup opfører, så er det virkeligt nok: det hedder »La Disparue« (Den forsvundne kvinde), og er skrevet af den norske Karen Bergen«.

»I min film forekommer en scene, hvor teatrets elektricitet svigter, og hvor man i stedet klarer sig med automobillygter, drevet af akkumulatorstrøm. Dette forekom i virkeligheden i 1944 på Théâtre de la Michodière under en opførelse af Jean Anouilh's »Rejsende uden bagage« med Pierre Fresnay i titelrollen. På den tid lukkede teatrene meget tidligt. Den sidste Métros afgang fra centrumstationerne var sat til klokken 20.30«.

P.S. Filmene, François Truffaut påbegyndte indspilningen af den 1. april 1981 i Grenoble, har arbejdstitlen »La femme d'à côté« (Kvinden ved siden af). Hun spilles af den debuterende Fanny Ardant, og hovedrollen i dette kærlighedsdrama spilles af Gérard Depardieu.

Berlin 1981

En udmærket festival, skriver Jørgen Bonnén Oldenburg

Når man vender hjem til Danmark, ganske tilfreds med udbyttet af sin deltagelse i årets Berlin festival, mødes man til sin undren af beklagende sukke og medfølelse blikke. Det har nok stået slemt til dernede, har folk forstået, filmene var ringe, arrangementet en skandale, Berlinalen ligger for døden, eller burde anstændigvis tage livet af sig.

Skudt forbi, venner! Filmfestivalen i Berlin er faktisk et livfuldt, kraftigt ekspanderende foretagende med spændende film, fornuftige forevisningsrækker, relevante præsentationer af filmproduktionens og filmhistoriens kommercielt oversete værker etc. etc. Hvoraf da det dårlige rygte, Berlin festivalen bærer rundt på? Jo, i modsætning til Cannes savner Berlin glamour, spænding, stjerner, nyheder, alt det, der gør sig i medierne.

Berlin er bare saglig, og udover det kejtede buk, den gør for filmkunstens indbyggede kommercielle sider ved at arrangere en konkurrence, let forkølet og ikke spor spændende, så ser den sin – i mine øjne fortjenstfulde – mission ved også at præsentere eksotiske og eksperimenterende film i »Internationales Forum des jungen Films«, en serie med årets mest væsentlige tyske film, en retrospektiv serie omfattende producenten Michael Balcons kendteste værker, en præsentation af film fra de sydøstasiatiske lande og endelig, til orientering, en række film, som af formelle, men ikke af kvalitetsmæssige

grunde, ikke kunne vises i konkurrencen. Festivalen behøver ikke at skamme sig over sine arrangementer.

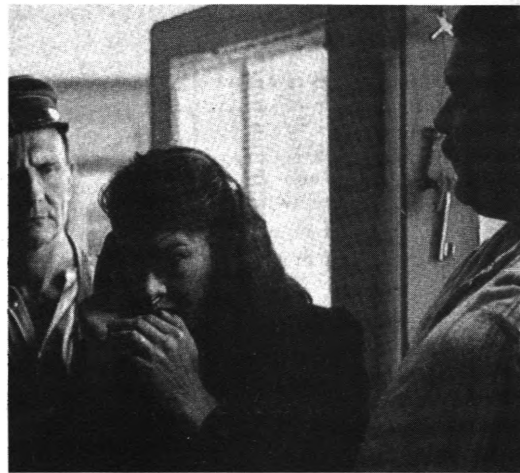
Berlins problem er simpelthen, at der er for mange filmfestivaler og for få film af en kvalitet og en karakter, der passer til den forsamlede verdenspresses forventninger. Som enhver regelmæssig biografgænger vil vide, er tallet af indiskutabelt fremragende film forholdsvis begrænset, og festivalkonkurrencerne bliver derfor i virkeligheden det mindst spændende i arrangementets totale filmudbud, et lidt blegstøttigt prestigeforetagende, hvor det dog af og til kan lønne sig at aflægge en høflighedsvisit.

Men for nu at omtale filmene i den rangfølge, Berlinalen direkte og indirekte præsenterer dem i, skal det om konkurrencefilmene siges, at de østeuropæiske film var forholdsvis talrigt repræsenterede med produktioner fra USSR, Polen, Ungarn og Bulgarien, nettede uden at være pralende, typisk østeuropæiske i deres mismodige skildringer af problematiske figurer.

Folkerepublikken Kina deltog med en rørstrømsk historie, et spinkelt melodrama »Kom tilbage, svale«, hvis mest interessante aspekt var den holdning til kulturrevolutionen, filmen docerede. Dens ædle hovedperson, en begavet mediciner, bliver sendt til ideologisk omskoling i Mongoliet, og da hun nu, efter godt tyve år, kan vende tilbage til Shanghai som en rensket kvinde, er hun tilfreds med at blive rehabiliteret politisk og

føler ingen bitterhed over at hendes karriere og kærlighed blev afbrudt den gang. Sådan.

De små filmlande er blandt dem, der får en rimelig chance i Berlin. Schweiz havde således to film med i konkurrencen. Den allestedsnærværende Bruno Ganz spillede titelrollen i Kurt Gloor's »Der Erfinder« om en snedker, der opfinder et larvefodssystem, kun for at opdage, at militæret har haft samme idé, men bedre økonomiske muligheder for at realisere projektet. Filmene var pænt lavet, og mere end nydeligt spillet, men det er måske ikke lige den historie, der med uimodståelig kraft trækker folk hjemmefra



»Das Boot ist voll«

og hen bagest i køen ved billetthullet. Den anden schweiziske film, Markus Imhoofs »Das Boot ist voll«, var langt mere vedkommende i sin bitre beskrivelse af den modtagelse, der bliver en tilfældigt sammenbragt gruppe tyske flygtninge til del, da de under krigen har held til at krydse grænsen til Schweiz. Imhoof er vred på sit lands legendariske neutralitet, og filmen knytter sig derved til den række af mere eller mindre klart formulerede nationale selvopgør, som er et så karakteristisk træk ved den nye schweiziske filmkunst.

Der er et tydeligt ubehag at spore i mange af disse film, over velbergetheden, over lukketheden udadtil og selvtillstrækkeligheden indadtil. Optagetheden af de nationale forudsætninger og muligheder mærkes både hos Goretta og Tanner, men lykkeligvis har de ofte kunnet udtrykke den i en historie, hvis menneskelige aspekter nåede ud over grænsen. Det samme gælder Imhoof, som tidligere har lavet bl.a. en film om rodløse unge, »Fluchtgefahr« og en næsten helt vellykket trekantshistorie, »Tauwetter«, og den præmie, juryen tildelte ham, var bestemt meget fortjent.

Det kan man desværre ikke sige om festivalens førstepris, der tilfaldt Carlos Saura for »Deprisa, deprisa« (Hurtigt, hurtigt). Saura har her opgivet sin karakteristiske, surrealistiske fortælleform og beretter uden påviselig personlig farvning af stoffet en ordinær historie om fire unge, der lever af røverier. Saura er jo en erfaren instruktør, og der er ingen formelle fejl eller tekniske ubehjælpsomheder i filmen, som dog i sin anonymitet og sin påfaldende perspektivløshed

forekommer totalt interesseløs og under ingen omstændigheder en guldbjörn værd. Man skulle tro, at brydningerne imellem det gamle og det nye Spanien, der tidligere har rumlet i de Saura'ske film, nok var et emne i en sådan udvikling, at det måtte kunne inspirere ham til mere engagerede værker. Endnu en beskrivelse af unges indholdsløse og principløse tilværelse, oven i købet realiseret uden medfølelse eller indignation eller frygt virker i dag kun trivial og meningsløs. Så var der en helt anden følelsesmæssig styrke bag Kay Pollacks »Barnens ø«. Jeg skal ikke kunne sige, i hvor høj grad den i sine udsagn og pointer støtter sig til den Jersild-roman, den bygger på, men under alle omstændigheder fremtræder filmen med sin fortvilede og fortvivlende skildring af et barns kamp for at retfærdiggøre sin eksistens og finde en slags identitet som en meget Kay Pollack'sk film, den naturlige fortsættelse af »Elvis! Elvis!«. Drengen hedder nu Reine, han er i alderen umiddelbart inden puberteten og undersøger hver dag sig selv, skrækslagen af frygt for at finde de første kønshår, symbolet på den voksentilværelse, han kun kan opfatte som endnu mere forfærdelig end den, han nu lever. Reine kommer i løbet af den sommer, hvor han lever på egen hånd, igennem en række typiske, indbyrdes meget forskellige miljøer, der alle kun har det sørgelige fællestrekk, at de ikke behøver Reine nær så stærkt, som han behøver dem. Filmen slutter lykkeligt, for så vidt som Reine affinder sig med, at han bliver ældre og alligevel vil leve videre – man spørger sig selv, hvorfra han henter sin styrke og kan kun opfatte det som fortvivlelsens mod. Filmen fungerer ikke på et realistisk plan, men den giver et uhyggeligt billede af verden, som den tager sig ud med et purungt menneskes øjne, farvede af desperation.

Det var også en pubertetshistorie, Rauni Mollberg præsenterede med sin »Milka – en film om tabuer«. Den var både langsommelig og repeterende og derfor ofte slemt kedommelig, men Mollberg har nu en gang et egenartet talent, der nok kan gøre krav på, at man sidder hans film af. Med en besynderlig naturlyrisk patos og en kødelighed, der er lige så fjern fra pornofilmens fremvisninger af kønsdele, som den er fra en Bertoluccis sofistikeret antydende sensualisme, fortæller Mollberg om Milka, en 13-årig pige. Hun forelsker sig i den nabo, som hjælper med arbejdet på husmandsstedet, forfører ham i barnlig spontaneitet, forelsker sig så i ham og sørger, da der opstår et forhold mellem ham og hendes mor, der er enke. Filmen er vel ikke særlig god, men gennem alle dens fejl lyser en poetisk autenticitet, der kommer fra en mand, som ved noget om naturen, om mennesker og følelser og drifter. Filmens rituelle karakter kan få en til at tænke på Jancso eller Angelopoulos, men Mollbergs filmholdning er faktisk den modsatte. For ham er mennesker langt mere interessante end filmbilleder.

»Pigen fra provinsen« (La Provinciale) af Claude Goretta var festivalens største publikumssucces, og i sin lettilgængelige historie, sine sympatiske figurer og sin stilfærdige realisme ejer filmen da også nogle

kvaliteter, alle kan lide, og alle kan være bekendt at synes om. Personskildringen forekom mere nuanceret og mindre effektsøgende end den gjorde i »La dentelliere«, og selv om en lidt mere skeptisk holdning til den entydigt sympatiske hovedperson måske ville have givet filmen lidt mere fylde, så er titelfiguren dog i Nathalie Bayes søde, kønne og lidt anonyme fremtoning en pige, man er villig til at tro på og interessere sig for, en fornuftig pige med en god opdragelse og en god uddannelse, netop en sådan pige, der efter nogen tids arbejdsløshed i sin hjemby, ville tage til Paris for at prøve at slå sig igennem der.

Det forhold, hun etablerer til Bruno Ganz, er også overbevisende i hver eneste detalje – hvis man ellers er villig til at tro på Ganz som fremstormende dynamisk forretningsmand i reklamebranchen (!) Bedre endnu er dog beskrivelsen af det venskab, hun opbygger med en arbejdsløs skuespillerinde. Angela Winkler giver denne figur både en desperation og en varme, der gør det forståeligt, både at hun begynder at ernære sig som prostitueret og at hun får succes. Forholdet imellem de to kvinder får i de to begavede skuespillerinders præstationer, en rigdom på følelsesmæssige forskydninger, der ikke behøver at formuleres i replikker for at stå lysende og bevægende klart. Det er underligt, at denne film slet ingen præmier modtog.

At prisen for bedste mandlige hovedrolle gik til Jack Lemmon for »Tribute« kan derimod ikke overraske nogen, for Lemmon leverer her igen et af disse portrætter, han er blevet specialist i, og som han (og publikum) kan på fingrene: New York'eren med succes udadtil og tomhed indadtil, manden der altid er ovenpå med en kvik bemærkning, men som nages af frygt for, at ingen i virkeligheden synes om ham.

Man kunne godt ønske sig mere originalt materiale for en skuespiller af Lemmons format, for »Tribute« er en lang række klicheer fra Broadways mest ligegyldige repertoire, en sentimental komedie om en mand, der

gerne vil lære sin 20-årige søn rigtigt at kende, inden han, faderen, dør af kræft. Personerne er postuler, psykologien ofres for en vittighed og sandsynligheden for nogle fede tårer, men Lemmon er naturligvis fremragende, omend på en underligt rutineret måde, der får en til at tænke beundrende på hans første præstationer af den type, reklamemanden i »Hektiske dage« eller kontoralfonsen i »Nøglen under måtten«. Lee Remick er også med, som Lemmons eks-kone og også hun sætter sig gang på gang ud over dialogens syntetiske karakter, men filmen er og bliver en klam fidus, konstrueret og beregnet, så man griner og græder på de rigtige steder. Filmen er fuld af følelser, men uden ægte liv.

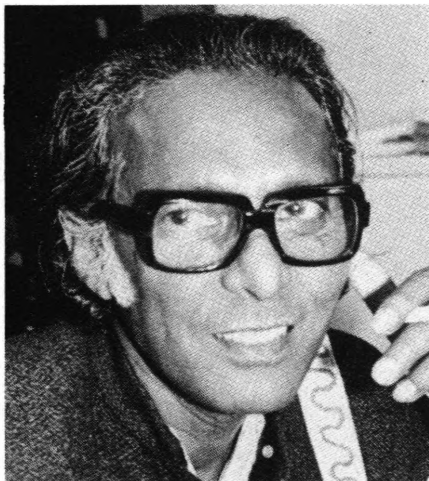
Mrinal Sen har i årevis levet forholdsvis ubemærket i skyggen af sin store landsmand Satyajit Ray, men synes nu at være på vej til at overtage Rays plads – i hvert fald i festivalsammenhæng. Hans »Anatomi af en hungersnød« er et ambitiøst flerlaget projekt om et filmhold, der i en afsondret landsby vil optage en film om den hungersnød, som under Anden Verdenskrig hærgede Indien. Emnet giver anledning til at præsentere et stort figurgalleri med en tilsvarende



Øverst Lee Remick og Jack Lemmon i »Tribute«; herunder Tomas Fryk i »Barnens ø«



righoldighed af problemer, ikke alle af lige stor interesse. Jeg kunne bedre lide »En dag som alle andre«, der blev vist i Cannes i 1980, men Sen er bestemt en instruktør med krav på opmærksomhed.



Mrinal Sen

Berlinalen dokumenterede også, at tysk film er i stadig vækst. Hvad der især er spændende, er det forhold, at væksten synes at ske over en meget bred front. Talenterne laver ikke kun raffinerede film til det intellektuelle publikum, men også velfortalte underholdningsfilm, som Peter Bringmann gør det med sin, med Lubitsch-prisen belønnede »Theo gegen den Rest der Welt«, en sjov og grov og letløbende beretning om en lastbilchaufførs jagt på sit stjålne køretøj.

Wolf Gremms diskutabile, men periodisk fremragende Kästner-filmatisering »Fabian« omtalte jeg i min Cannes 80-rapport i Kosmorama, men Gremm er bestemt et navn, man bør regne med i tysk film. Han, og ikke Fasbinder, burde have instrueret »Lili Marleen«. Robert van Ackeren er mere ambitiøs i sin trekantshistorie »Die Reinheit des Herzens« med en prægtig præstation af den fantastiske Elisabeth Trissenaar (den polske pige i »Berlin Alexanderplatz«) – historien vil være smertelig sand som et gedigent melodrama og samtidig i lighed med sine hovedpersoner holde en ironisk distance til sine egne følelser. Denne dobbelte holdning lykkes undertiden med spændende effekt, til andre tider løber den sur i sine egne raffineringer. Vellykket, nej men interessant, og det er næsten lige så godt.

Peter Fratzschers »Asphaltnacht« er både interessant og vellykket på sine egne, egentlig ret specielle præmisser. Filmen er et opgør imellem to unge generationer, den romantiske fra 1968, den der troede, at »Rock is bigger than all of us«, som en af personerne med mellemrum udtrykker det, og næste generation, punkerne med deres klarsyn og frustrerede idealisme.

Filmen foregår i løbet af en nat i et lurvet og desillusioneret, men stadigvæk søgende Berlinsk miljø, og som beskrivelser af henholdsvis de 30-årige og de 20-årige virker Fratzschers portrætter både nærgående og perspektivrige. Det er en lille, ikke særlig behagelig film, og det kan være svært at

skelne imellem de myter, filmens personer dyrker, og de klicheer, filmen selv falder for, men den rummer både intensitet og hudløshed og en underlig forvitret kuldslået romantik, der på en eller anden måde får filmen til at virke meget tidstypisk. »Asphaltnacht« er tankevækkende, snarere end medrivende, men det er en af de film, hvor man mærker et behov for at udtrykke sig, komme med et udspil og meddele nogle erfaringer, en sørgelig sjælden egenskab i en periode hvor der laves flere og flere film med mindre og mindre på hjerte.

I modsætning til Fratzscher kan en erfaren og god instruktør som Reinhard Hauff skuffe gevaldigt med en helt upersonligt kompetent instruktion af et Burkhard Driest manuskript (ham der skrev »Franz Blum«) med samme mand i hovedrollen. »Endstation Freiheit« er den gamle historie om en mand, der kommer ud af fængslet og skal til at etablere sig med en ny identitet, men filmen er så primitiv macho i sin næsegrus beundring for hovedpersonens formåen på alle områder, at det virker meget gammeldags, næsten komisk. Driest kan simpelthen det hele og gør det, mens Hauff filmer og klipper sammen, så det hele kommer til at tage sig pænt ud, undertiden elementært spændende, men som helhed totalt ligegyldig.

Blandt de nye tyske film var for mig imidlertid langt den mest spændende hollænderen Frans Weisz' »Charlotte«, en raffineret biografi over den tyske kunstnerinde Char-

lotte Salomon, der i Sydfrankrig, hvortil hun er flyttet fra nazismen, arbejder med sin kunst og sin nedarvede depressive disposition, mens hun mindes sin ungpigeforelskelse i sin stedmoders sanglærer.

Det kan lyde som et ret særegent problem, og filmen væver da også mange motiver sammen, men den gør det med en intensitet, der er lige så overrumplende, som den er ubesværet. Komplekse følelser gengives med en friskhed og en lidenskab der er karakteristisk for Birgit Dolls formidable præstation i titelrollen, og hun sekunderes fremragende af Elisabeth Trissenaar som stedmoderen og Derek Jacobi som sanglæreren. Weisz lever helt op til emnets krav om totalt engagement og skaber billeder af atmosfæremættet, ekspressiv kraft. Han vil måske erindres for en tidligere film, »Gangsterpigen«, som TV har vist for nogle år siden, men han har udviklet sig og fortjener med »Charlotte« virkelig et internationalt gennembrud.

Det kan være lidt af et lotteri, når man rejser til en festival, og sætter sig for at dyrke udenværkerne snarere end det, der officielt er hovedattraktionen. Det er klart, at der er mange nittere, mange ringe eller ligegyldige film. Men der er også mange uventede gevinster at få ved et arrangement af et sådant omfang, og så fordunkler glæden over dem heldigvis skuffelsen over alle de kedelige.

Næh, Berlin 1981 var skam en udmærket festival.

En fri kvinde

Hollywood satser på Claudia Weill, en fri kvinde i filmbyen. Ebbe Iversen har mødt hende i Stockholm

Titlen på Claudia Weills nye film er »Nu er det min tur«, og det kunne også godt være titlen på den energiske og målbevidste 33-årige amerikanske instruktørs egen tilværelse lige nu. Som erklæret feminist ville hun måske selv foretrække overskriften »Nu må det være kvindernes tur«, men under alle omstændigheder er Claudia Weill tilsyneladende midt i en lynkarriere af en art, som Hollywood hidtil har forbeholdt mændene. Efter en debutfilm, indspillet med gode venners assistance og et budget på bare 500.000 dollars, er hun allerede med sin spillefilm nr. 2 nået dertil, hvor den etablerede filmindustri satser på hende, og hvor hun instruerer navne som Jill Clayburgh, Michael Douglas og Charles Grodin.

Nu var Claudia Weills debutfilm heller ingen dusinvar. Den skulle egentlig kun have været en kortfilm, men voksede og endte som den kloge og muntre »Girlfriends«, som både blev samtaleemne på Cannes-festivalen i 1978 og succes i de amerikanske biografer. Inden hun nåede så langt, havde new yorkeren Claudia Weill studeret på Radcliffe, været medhjælper for still-fotografen på dokumentarfilmen »Revolution«,

der i 1967 beskrev hippierne udfoldelser i San Franciscos Haight-Ashbury, studeret malerkunst hos Oskar Kokoschka i Salzburg, arbejdet som free-lance fotograf (lige som hovedpersonen i »Girlfriends«), instrueret kortfilm, TV-film og 20 afsnit af »Sesame Street« samt fotograferet, instrueret og klippet den Oscar-nominerede dokumentarfilm »The Other Half of the Sky: A China Memoir« om en amerikansk kvindedelegations besøg i Kina.

Med »Nu er det min tur« om Chicago-matematikprofessoren Jill Clayburgh, der får rystet sin veltilrettelagte tilværelse af en affære i New York med den tidligere baseballspiller Michael Douglas, har Claudia Weill altså nu foretaget hoppet til Hollywood, og i en samtale med Kosmorama siger hun:

»Ja, det var faktisk et stort spring for mig. Pludselig var alle funktioner under optagelserne nøje definerede – man gør sit eget arbejde og absolut ingen andens – og jeg fik et meget større hold at arbejde sammen med, mens jeg på »Girlfriends« arbejdede mere privat sammen med gode venner. Men man vænner sig til de andre vilkår, selv om det