FESTIVALFILM

Denne omtale af film fra sommerens to festivaler i Cannes og Berlin, omfatter ikke nødvendigvis de bedste film fra festivalerne. I dagspressens festival-rapporter har der været udførlige reportager om de nye film af top-navne som Ingmar Bergman, Pier Paolo Pasolini, Robert Bresson, Joseph Losey, Luchino Visconti og Bo Widerberg, og dem vil vi gerne vente med at behandle i anmeldelses- og interview-form, til filmene har haft Danmarkspremiere. Denne festival-rapport omfatter i stedet film, som ikke har været genstand for nærmere behandling i dagspressen, og som heller ikke synes på vej til danske biografer, men som alligevel på godt og ondt må formodes at interessere »Kosmorama«s læsere. Næsten alle filmene er iøvrigt vist uden for festivalernes officielle konkurrence i »Semaine de la Critique«, »Quinzaine des Realisateurs« eller »Internationales Forum des jungen Film«. Det er i disse programmer – udvalgt af filmkritikere og -instruktører – at de mest spændende nye film kan ses.

PEAU D'ANE

I de gamle interviews fra lige efter »Lola« og »Englebugten« nævnte Jacques Demy altid som et af sine kæreste projekter en filmatisering af den franske klassicistiske eventyrdigter Charles Perraults »Peau d'Ane« (»Æselhud«) fra 1694, – en versfortælling der forbinder myten om æslet Bræklibræk med Askepot-historien. Først sidste år lykkedes det ham imidlertid at få realiseret sit projekt, og selvom han i interviews nu hævder at det er det gamle manuskript han har fået virkeliggjort, synes filmen dog snarere at bekræfte hans nyere udtalelse til Christian Braad Thomsen (i Kosmorama 90) om at han fra nu af vil forlade sit sammensmeltede poetisk-realistiske univers og nærme sig snart det mere realistiske, snart det helt eventyrlige.

I sine motiver har »Peau d'Ane« en ganske klar affinitet til Demys andre film: Penge har således aldrig været noget man kom til ved arbejde i hans verden, og om guldstykkerne eller pengesedlerne kommer til en ved at en mappe med diamanter tilfældigt bliver stukket i hånden på en, ved spillebordet eller ud af røven på et æsel må vist komme ud på ét. Kærlighedens forudseende vished om eksistensen af den eneste ene og tilfældets blinde sikkerhed når de elskende skal føres sammen genfindes også i »Peau d'Ane« som i de tidligere film, omend Demy pudsigt nok har ændret en betydningsfuld detalje i Perraults digt (og prosaversionen heraf, som er filmens egentlige forlæg) væk fra det tilfældige: hos Perrault *taber* Askepot-figuren (det er hende der hedder Æselhud fordi hun er iført en sådan) den ring (svarende til glasskoen) hvortil kun hendes finger passer, ned i den kage hun bager til prinsen; hos Demy lægger hun den fuldt bevidst ned i dejgen – og hun har i øvrigt en replik om at hvis han ikke vil komme til hende, så må hun komme til ham.

Også stilistisk knytter »Peau d'Ane« sig naturligvis snævert til Demys øvrige værk – tydeligst måske til »Pigerne fra Rochefort« – men hvor Demy før tog sit udgangspunkt og forbillede i Max Ophüls' elegante og følelsesladede poetisering af virkeligheden, synes han her snarere at have knyttet sig til Cocteaus fremgangsmåde ved at indlægge realistiske detaljer i en i øvrigt hyperæstetisk skildret eventyr-overvirkelighed. Både på et indre og på et ydre plan vrimler filmen med hentydninger til Cocteau der nævnes og citeres både i billeder og lyd, og som også valget af Jean Marais som konge henviser til. Skuespillere som Catherine Deneuve og Jacques Perrin kendes dog igen fra andre Demy-film.

Med det forbehold som kun et enkelt gennemsyn tvinger en til at tage må man nok sige at filmen som fortælling og i det hele taget som forløb forekommer noget stillestående og tom, – og det kan hverken Michel Legrands efterhånden til det ulidelige velkendte musik eller de efter Demys (og Cocteaus) mening for eventyret stilrigtige »anakronismer« som den yderst jordnære tantefe (Delphine Seyrig) og andre pudsigheder lappe på. Det fornemmes som om filmen aldrig rigtigt kommer i gang, aldrig rigtigt får flugt, også i det helt konkrete: visse scener synes at skrige på en mere bevæget dansant musicalafvikling end Demy har kastet sig ud i.

Så om man kan lide filmen eller ej må i høj grad blive afhængigt af om man føler sig tiltalt af dens billeder, dens dekorationer, kostumer og masker, der må være nogle af filmhistoriens mest hysterisk raffinerede. Demys mange gange erklærede kærlighed til farver og farvesammenstillinger på kanten af det vulgære slår her mildest talt ud i lys lue med sammenstillinger af pasteller og glødende farver, af pragtfulde stoffer og banale glasmosaikker, af rensede kridhvide billeder og overbroderet ornamentale, og af kostumer snart fra renaissance, barok og klassik, snart fra vort århundrede. Altsammen er ganske formidabelt fotograferet af Ghislain Cloquet, men det er ikke vanskeligt at se at det ikke er Bernard Evein der har ansvaret for disse sager, men nogle yngre folk med forbindelse til den moderne »psykodeliske« plakatkunst som Jim Léon og Jacques Dugied (dekorationer) og Pace og Gitt Magrini (kostumer).

Søren Kjørup

CABEZAS CORTADAS

Glauber Rochas nye film »De afhuggede hoveder« er lavet i Spanien umiddelbart efter hans Afrika-film »Løven har syv hoveder«, og de to film er nært beslægtede med hinanden i deres tableau-agtige stil. Men mens Afrika-filmen måske er Rochas smukkeste og mest originale værk, så forekommer »De afhuggede hoveder« mig også efter andet gennemsyn at være en totalt mislykket omend meget ambitiøs film.

Filmen kan bl. a. ses som en direkte forlængelse af »Land i Trance«. Begge film foregår i det fiktive latinamerikanske land »Eldorado«, og begge handler om en diktator ved navn Diaz, i den nye film spillet af Francisco Rabal. Skønt »De afhuggede hoveder« foregiver at have en vis kronologisk kontinuitet, tyder meget på, at den faktisk strækker sig tidsmæssigt over 200 år med Diaz i centrum som den til enhver tid herskende diktator. Det synes at være den eneste forklaring på filmens irrationelle, springende struktur.

I første tableau kører kameraet langsomt ind på Diaz, der taler i to telefoner på én gang. Han fornemmer, at hans dage er talte og beder i den ene telefon en ven om at oprette en kulturfond i hans navn, skrive hans biografi og rejse en statue over ham. I den anden telefon taler han med en veninde, og via begge samtaler erfarer han, at hans nærmeste er døde. Han gribes af sorg og panik. I andet tableau præsenteres vi for en ung mand i ørkenen (Pierre Clementi). Han vandrer rundt med en le over skuldrene og er i stand til at gøre mirakler. Han helbreder bl. a. en blind ved at spytte i hænderne og lægge dem over mandens øjne. De følgende tableauer forekommer at være historiske tilbageblik til »Eldorado«s fødsel: Diaz slutter sig til nogle ryttere, de tager guldet fra en indianer og redskaberne fra en arbejder, og begge følger derefter deres nye magthavere.

Herefter synes filmen at skildre Diaz' forfald og mirakelmagerens tiltagende magt, men tableauerne er ofte meget uklare og synes ikke nær så meningsfyldte, som Glau-