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-

Symbolsk tableau i Glauber Rochas nye film: Pierre Clementi tager en sten ud af munden på Rosa Maria Penna og giver hende frugtbar jord i stedet.

ber Rocha formentlig har tænkt sig dem. Symbolikken kan være betænkeligt nær det komiske, f. eks. i en sekvens, hvor Diaz forsøger at standse to bevæbnede mænd ved at beskytte sig med et ur uden viser, en scene, der snarere hører hjemme i en gammel Bergman-film end i en ny Rocha-film.

Mirakelmageren helbreder de fattige og trænger sig længere og længere ind på Diaz, dræber først hans to sønner og hans religiøse rådgivere, hvorefter Diaz frivilligt giver sig ind under hans le. I baggrunden kommer den forhenværende blinde bærende med Eldorados flag, og i sidste tableau står mirakelmageren sammen med en ung pige (Glauber Rochas hustru Rosa Maria Penna) foran en gruppe syngende og dansende bønder, et billede, der formentlig skal lede tankerne tilbage til cangaceiroen og helgeninden foran bønderne i »Antonio Dræberen«..

»De afhuggede hoveder« er fuldstændig blottet for den billedmagi, der præger Rochas foregående, meget betydelige film. Den er et forsøg på at skabe en poetisk vision, men poesien virker fortænkt og uforløst. Muligvis er filmen udtryk for en krise hos Glauber Rocha, men den kan også være et vidnesbyrd om de kolossale omkostninger, der er forbundet med i film efter film at have rykket sine egne og filmkunstens grænsepæle. Efter fire på hinanden følgende mesterværker er det muligvis naturligt, at Rocha må lave en film, der virker totalt mislykket. Den kan være prisen for det imponerende skaberarbejde, Rocha hidtil har udført.

Chr. Braad Thomsen

BRONCO BULLFROG PRIVATE ROAD

Unge, ukendte og kunstnerisk ambitiøse instruktører i England har ikke mange muligheder for at realisere deres projekter. Ifølge »Sight and Sound« forsøger en del af dem at skabe sig en karriere inden for den billigt producerede skrækfilmgenre, der fornys på forskellig måde. Den 26-årige Barney Platts-Mills har imidlertid ikke behøvet at gå denne omvej – et par kortfilm gav ham mulighed for at lave »Bronco Bullfrog« for lidt over 300.000 kroner, og den er en af de bedste engelske film fra de senere år.

»Bronco Bullfrog« er en videreførelse og forfinelse af halvtredsernes *free cinema*-stil, som instruktører som Tony Richardson og Karel Reisz hurtigt arbejdede sig væk fra, da de blev »etablerede«. Den blev optaget totalt *on location* i Stratford på seks uger, og alle medvirkende er amatører. Den fortæller om ungdomsforbrydere i 15–16–17 års alderen, og det lykkes dem at undgå alle »genrens« klicheer. Aldrig før har man set så »unge« ungdomsforbrydere – de medvirkendes kejtede usikkerhed bliver et både morsomt og rørende led i karakteristikken af en gruppe unge, hvis forbrydelser anskues som et selvfølgeligt resultat af miljøets og forældrenes påvirkning.

I centrum står den mutte, generte Del, der efter mange mislykkede tilløb får kontakt med og forelsker sig i en 15-årig pige, der har et lige så dårligt forhold til sin mor som han til sin far. De stikker sammen af hjemmefra og kontakter den allerede erfarne, forhenværende Borstaldreng Bronco Bullfrog, der er lidt af en myte i kredsen. Deres frigørelsesforsøg føles som en naturlig og sund reaktion på omgivelsernes trøstesløshed, men er lige så naturligt dømt til at mislykkes.

Filmen forener slående det spontane med det strengt kontrollerede. Billedstilen er så funktionel og prunkløs, at Howard Hawks ville nikke bifaldende – Platts-Mills bruger *ikke* håndholdt kamera, men vælger hver gang en vinkel, der både er enkel og veltalende. Og han skaber gang på gang scener, der er lige så smukt humoristisk pointerende som hos Forman og spiller ironisk og medfølende på personernes kejtede sårbarhed.

Barney Platts-Mills anden film »Private Road« skuffede mange i Cannes, og instruktøren understregede selv, at han ikke var tilfreds med samarbejdet med de denne gang professionelle skuespillere og at han efter denne erfaring aldrig mere ville arbejde med professionelle skuespillere. For mig bekræfter »Private Road« imidlertid, at Platts-Mills er et talent helt ud over det sædvanlige i engelsk film. Filmen er i ydre forstand mere konventionel end »Bronco Bullfrog«. Vi er nu blandt smarte, velstående unge i London, filmen er i farver, og dens kærlighedshistorie er på ingen måde original. Hovedpersonen er en ung forfatter, der har haft held med sin første novelle, men aldrig driver det videre end til at være ung og lovende. Et forhold til en middelklassepige truer med helt at binde ham til pæn borgerlig rutine.

Det er »ung« film, der i sit tema svarer til mange debutantromaner, men Platts-Mills filmer det hele med en koncis, næsten tør objektivitet, der gang på gang giver situationerne en bevægende eller humoristisk drejning. Og filmens kamerastil, der endegyldigt placerer ham som engelsk films Hawks, gør hver afsnit til et på én gang fortættet og åbent forløb, der kræver medleven og opmærksomhed af tilskueren.

Morten Piil

DEN PANAFRIKANSKE FESTIVAL MORDET PÅ FRED HAMPTON

Sidste år i Cannes blev vi præsenteret for William Kleins dokumentarfilm om og med Eldridge Cleaver i hans eksil i Algeriet, og i år fik vi så resten af det stof, Klein optog ved samme lejlighed omkring den panafrikanske festival. I betragtning af alle de rosende ord, jeg havde hørt om denne stærktvirkende politiske film, blev den en stor skuffelse – politisk set. Optaget under ovennævnte festival i Algeriet i 1969 er »Den panafrikanske Festival« blevet en smukt fotograferet billed- og ordcollage, hvis indhold hovedsagelig består af danse, mens de politiske aspekter er yderst sporadiske og ret overfladisk behandlede.

Ikke blot mangler filmen så absolut en holdning til sit stof, men midt i al sin velvillighed over for emnet skinner Kleins stilling som udenforstående, hvid iagttager ubehageligt igennem. F. eks. finder han det absolut nødvendigt at understrege det »bemærkelsesværdige« i, at en afrikaner i fuldt ornat ryger sig en cigaret i en pause mellem dansene ved at zoome ind på den gode mand. Det samme gentager sig ved en ung pige med kæmpeørenringe, der leende lytter til en hovedtelefon, som der dårligt er plads til på grund af ørenringene. Jo, det er skam vigtigt at fremhæve sammenstødet mellem naturfolket og vor teknik.

Men går man ind for at se filmen for dens fantastisk medrivende danse og uhyre varierede og smukke kostumer, får man fuld valuta for pengene. Hvis ikke, kan man roligt holde sig væk.

Af en helt anden politisk kaliber er amerikaneren Mike Grays dokumentariske reportagefilm om nedskydningen af formanden for De Sorte Panteres Chicago-afdeling i dennes lejlighed den 4.12.1969. Hvor »Den panafrikanske festival« hævder sig ved sine smukke farveoptagelser og teknisk fuldkomne billeder, henter »Mordet på Fred Hampton« sin styrke i sin nøgterne skildring af et stykke forfærdende virkelighed. Materialet be-