



Liv Ullmann som Anna Fromm i »Passion«.

ret af vold. Bergman hører ikke til dem, der betragter vold som katharsis. Volden er for ham den vigtigste – i filmen den eneste – hindring for menneskelig lykke.

Overalt i filmen henvises der til vold: dyremishandlinger, den behandling, bonden Johan udsættes for, Annas drøm, billedet af den berygtede Saigon-scene, Andreas' fortid, i brevet fra Annas mand osv.

Men det væsentlige i filmen er skildringen af, på hvilken måde og i hvor høj grad volden får betydning for de fire hovedpersoner.

I brevet, som Andreas finder i Annas taske, skriver Annas mand, at samliv med hende vil føre til fysiske og psykiske voldshandlinger. Manden omkom ved en bilulykke, og Andreas skal siden anklage Anna for at have forårsaget ulykken.

Under alle omstændigheder har Anna vold i sindet. Hun er en pendant til Elis Vergé-
rus, der elsker sin Eva på en sådan måde, at hun mister al selvrespekt, sin personlighed næsten. Selv er Elis hul – hans lidenskab er, karakteristisk nok, at samle på billeder af mennesker.

Anna er voldelig med sine absolutte krav, sin selvtretfærdighed. »Jeg vidste ikke, at livet er en daglig lidelse«, siger hun. En selvfor-skyldt lidelse. Samliv med hende vil føre til fysiske og psykiske voldshandlinger. Det erfarer også Andreas, som begår fysisk vold imod hende. Han bliver den af de fire, der er helt hjælpeløs til sidst. Måske fordi han hedder Winkelmann og kunne hedde Bergman eller *Jedermann*.

Der spilles fremragende i de fire hovedrol-
ler. Jeg har læst et sted, at man kunne op-fatte »mellempillene« som en hyldest til de skuespillere, Bergman skylder så meget. Det er en smuk opfattelse, og det kan jo meget vel have været Bergmans idé med dem. Men i så fald burde han også have givet plads for et interview med *Sven Nykvist*, for han skylder sin fotograf lige så meget som sine skue-spillere.

Albert Wiinblad.

■ EN PASSION (PASSION) Sverige 1969. PRODUKTION/DISTRIBUTION: Svensk Filmindustri. PRODUCER: Lars-Owe Carlberg. PRODUKTIONSLEDER: Brian Wikström. INSTRUKTION/MANUSKRIPT: Ingmar Bergman. CHEFFOTOGRAF: Sven Nykvist. KAMERA: Roland Lundin. FARVESYSTEM: Eastmancolor. ARKITEKT: P. A. Lundgren. TONE: Lennart Engholm og Olle Jacobsen. KOSTUMER: Mago. SPECIELLE EFFEKTER: Ulf Nordholm. MEDVIRKENDE: Liv Ullmann (ANNA FROMM), Bibi Andersson (EVA VERGERUS), Max von Sydow (ANDREAS WINKELMAN), Erland Josephson (ELIS VERGERUS), Erik Hell (JORDAN ANDERSSON), Sigge Fürst (VERNER), Svea Holst (VERNERS KONE), Anika Kronberg (KATARINA), Hjördis Petterson (JOHANS SØSTER), Lars-Owe Carlberg (POLITIBETJENT), Brian Wikström (POLITIBETJENT). LÆNGDE: 99 min., 2755 m. CENSUR: Gul. DANSK UDLEJNING: United Artists. DANSK PREMIERE: Carlton 25.5.1970.

STILLE DAGE I CLICHY

Selvfølgelig er »Stille dage i Clichy« en korrupt film. Den er skabt i et korrupt film-miljø, blandt korrupte filmfolk i og udenfor institutionerne, og den er blevet anmeldt af korrupte kritikere. Denne anmeldelse er også korrupt, så med minde De selv er korrupt, vil De næppe få noget ud af filmen endsi-gende anmeldelsen. Det har nok ingen fare.

Hele denne korruption kom frem på pressemødet med Jens Jørgen Thorsen ved film-festivalen i Cannes i maj. *It was a period when film was in the air*, og nogle af de korrupte kritikere kunne lide filmen, skrev hjem om den og ikke mindst om dens kom-mercielle fremgang. Over for verdenspressen afslørede Jens Jørgen Thorsen den danske filmverden med en lammende erklæring: Den er korrupt! Det var noget, der satte gang i kuglepennene, og glad var instruktøren.

Imidlertid spændtes forventningerne hjem-me i Danmark i en sådan grad, at da filmen endelig fik premiere, glemte man alt om korruption og skældte den ud for et *fucked-out piece of cheese* og ting, der var værre. Det var måske en reaktion. Og endnu en gang var der svenske kritikere, der prøvede at få det til at se ud som om der foregik noget i Danmark. De er nu venlige.

En filmatisering af »Stille dage i Clichy« er et ambitiøst og hasarderet projekt. Henry Millers bog beskriver en temmelig *litterær* tilstand i 30'ernes Paris; ordstrømmen, det kraftige, direkte sprog og de tilsvarende ak-tioner, det beskriver, samles i bogen til en erindring om en desperat tid, hvor... »there was only one real problem, and that was food...«, som det også fremgår af filmens fortekst. Ind imellem kommer så en række småpsykologiske afsnit, som næppe får nogen til at glemme resten af bogen, men som til gengæld forhindrer den *trofaste* filmatisering a la »A Walk in the Sun,« som må være den mest trofaste romanfilmatisering, der findes.

Der lægges ikke skjul på, at »Stille dage i Clichy« er en filmatisering. Fra starten ses og høres skrivemaskinen, mens tekstskilte giver et velvalgt uddrag af Joeys funderinger (i bogen anbragt *efter* Colettes ankomst), og der kan ikke være tvivl om, at litteraturen får sin plads i denne film. Det sker da også i mange former, som hver for sig skal skjule manglende replikker eller manglende lyst til at finde dækkende filmiske udtryk. Tekst-boblerne står i stedet for indre monolog, teksten tegnes ind på turistpostkort i en grov og grotesk fantasi over to nøgleord, *cunt* og *gray*, og Country Joes sange rummer adskil-lige sætninger og karakteriserende vendinger fra det litterære forlæg. Altsammen sjovt, i modsætning til en mislykket omskrivning af litteratur som Joeys halv vågne drøm efter badekarscenen, hvor bl. a. dobbeltkopierin-ger og billedet af en mand, der ruller i van-det, ikke fortæller andet end hvad billederne reelt indeholder. I bogen er afsnittet den fulde Joeys fornemmelser af ord og ordbille-der, der skal indgå i en historie, han skriver på. I filmen bliver det ikke engang mystisk, blot ligegyldigt. Det fortsætter i øvrigt med scenen, hvor Joey er stået op og har åbnet vinduet. Her er drømmen om fjerne steder klippet sammen af fisk, skibe, havnebilleder og eksotiske prospekter, men bogens heftige, korte glimt af længsel efter *hjemlige* steder, kommer ikke frem. *Strange, how one can stew in the dregs and think it's home*. Igen viser det sig, at den trofaste overføring af en litterær, symbolsk montage er forgæves.

Mange andre ting lykkes. Fra starten overraskes man med Jeannes gale entre og hendes vanvittige replik: »What time is it?«, der efterfølges af et frosset billede af toilet-døren, der har lukket sig efter hende. Måske er det frosset af mangel på film. Det er lige-gyldigt. Som det fremstår, er det en original beskrivelse af en absurd situation. Bogens åbningshistorie med Nys, der i filmen er an-bragt lidt tungt som et stort flashback i ef-ter søgningen af Colette, er i sig selv kønt af-rundet og med en indre monolog, der netop i kraft af flashback-karakteren er berettiget og oven i købet smuk. Monologens karakte-ristik af Nys kommer over et vue af Paris, og den banale sammenstilling af Nys' livs-holdning og Millers kærlighed til byen er for mig at se et højdepunkt i *filmatisering* af bo-gens *ånd*.

Men hvad skal man til gengæld stille op med en replik som Carls, hvor han omtaler Colette som »a combination of Cinderella, concubine and cook.« Den findes i bogen som en beskrivelse, ikke som en replik, og dens bogstavrim er da også så litterært, at det som replik virker anpassende kunstlet i den uhøjtidelige film. Beskrivelsen fortsætter i øvrigt med at fortælle om undervisningen

i tandbørstning, og netop disse episodiske beskrivelser af helt elementære forhold er overført til filmen med held.

Jeg benytter bevidst ordet »held,« for ikke meget tyder på, at filmatiseringen er gennemtænkt i detaljer endsige i helhed. Dens ustandselige spring i stil og rytme tyder på en instruktion, der i høj grad har støttet sig til intuition (og en god fotograf), og råmateriale må have været så righoldigt, at en ikke ringe del af instruktionen har kunnet foregå i klipperummet. Afsnittet med Jeanne er hurtigt klippet, korte scener, korte replikker og det eneste afsnit med direkte pornografiske scener. Modsat dette afsnit er skildringen af mødet med Nys holdt i langsomme, rolige scener, der får en poetisk uddybning i den ledsagende guitar-komposition tilbagevendende tema af dybe toner. Men de enkelte afsnit holdes ikke stilrene, som i Luxembourg-afsnittet, hvor postkortskildringen afbrydes af et stift Café Judenfrei-stykke i studie og med Olaf Ussing, som man netop har set som juridisk rådgiver for Colettes mor (en scene, som er helt uden den farlighed og desperation, den har i bogen). New Orleans-musikken under scenen virker for mig at se stik imod meningen med afsnittet. De to rejsende oplever et lille, selvtilfreds samfund, der lever *on the fat of the land*, og kontrasten til Paris får dem til at ledes og længes efter Clichys udskjælsler. Musikken er påtrængende lystig – måske skal den give de døde billeder liv. Det lykkes, men det er blot ikke nok, ikke tilfredsstillende. Helt anderledes relevant ligger Ben Websters musik over billederne fra natklubben og de efterfølgende scener, ligesom Menilmontant-montagen sætter ind som en rytmisk og sjov leg med lyd og billede, det trykte ord og det talte ord – Menilmontant. Så meget mere som vi er forberedt på det ved instruktørens anvendelse af skilte på alle slags, hvor han har villet stedfæste handlingen (Clichy, Place des Vosges, Pigalle etc.). I øvrigt er musette-valsen anvendt med ironi i skildringen af Paris ved dagslys, især i en række smukke panoreringer over byen efter Joeys vågne drøm om *Home*. *Home is if home lasts*.

»Stille dage i Clichy« er for så vidt klar nok, al den stund den kun giver sig ud for at være en *filmatisering* af et stykke litteratur. Den rummer ingen overtoner og næsten ingen tilløb til tolkninger endsige psykologiske udredninger. Karakteristisk er sådan set historien om Mara, der i bogen står som en selvstændig, lang novelle om Joeys møde med den masochistiske prostituerede, som hverken han (Miller) eller filmen rigtig ved, hvad de skal stille op med. Den trofaste overføring af bogens tekst giver den udmærkede Avi Sagild lejlighed til at gennemspille en række glimrende monologer. Det er alt. Jeg brugte ordet *næsten* ovenfor, for det eneste, som virkelig har forundret mig også efter fornyet gennemsyn af filmen, er slutningens nyfortolkning af bogens Christine. Den grove latter, der følger på hendes oplysning om den døde ægtemand, findes ikke i bogen. I filmen virker det hårdt, og det hjælper i hvert fald ikke til en forklaring på, hvorfor Christine senere springer i lede fra deres *partouze*, (der i øvrigt i bogen afsluttes med et grineorgie). Er det i filmen en udlevering af den type, der bag frisindet slæber rundt på »*La pudeur*,« som den anden pige, Corinne, siger det? I så fald er den lovlig umotiveret.

En afgørende svaghed er for mig at se

BØGER

LAUREL & HARDY

»In 1797 Coleridge spilt some scalding water over his leg, and therefore could not join his friends in a series of country walks. The result was the poem »This Lime-Tree Bower my Prison.« In 1926 Hardy spilt some scalding fat over his arm, and therefore had to cry off a Roach film, »Get 'em young«, in which he had been cast as a butler. The result was no less important: the Laurel and Hardy partnership«. Citatet er fra *Charles Barr's* »Laurel & Hardy«, af Ib Lindberg i forordet til Filmmuseets nye bog om L&H med rette fremhævet som »langt det bedste, der nogensinde er skrevet om parret«. Den der i året 3 efter Barr skal skrive om L&H, må føle sig anbragt mellem to ikke videre tillokkende alternativer: enten se i øjnene, at Barr har sagt det meste af, hvad der er væsentligt og rigtigt, og resigneret lægge sig temmelig tæt op ad ham – eller partout ville være »original«, med overhængende fare for at ende i det søgte, det ubetydelige eller det rent ud forkerte. Lindberg har valgt den første udvej, og det er i mine øjne også det klogeste.

Bogen indledes med en kort oversigt, der samler de tre tråde: Mr. Laurel, Mr. Hardy og den amerikanske stumfilmfarce, og en udmærket karakterisering af L&Hs stumfilm i forhold til den senere produktion. En over-

Carls figur, der rent fysisk ikke ligner bogens Carl meget (Millers Joey er jo næsten en kopi), ligesom hans stemme er helt karakterløs. Han bliver aldrig den bøffel, der skal stille Joeys af-og-til-menneskelighed i relief, og som i hvert fald skal have fast arbejde og løn. Svag er også det meget postulerede bulkeri med fnis, suk, støn og grin, der meget hurtigt er blevet klischeér i stil med forne tiders susende trætoppe, brusende brænding eller hamrende stempler i prustende maskiner. Og så er de kinematografiske vittigheder ikke så gode anden gang, men hvilke vittigheder er det – og når blot SBA griner endnu. Hovedsagen er, at filmen trods alt ikke *left the taste of ashes*. Poul Malmkjær.

■ QUIET DAYS IN CLICHY (STILLE DAGE I CLICHY), Danmark 1970. PRODUKTION: SBA (Scandinavian Booking Agency)-Merry Film. DISTRIBUTION: Dansk Svensk Film. PRODUCER: Klaus Pagh. PRODUKTIONSASSISTENT: Bent Nykjær (i Danmark) og Roger de Monestrål (i Frankrig). INSTRUKTØR/MANUSKRIFT: Jens Jørgen Thorsen efter Henry Millers roman af samme navn. FOTO: Jesper Høm og Teit Jørgensen. KLIP: Anker Sørensen. ARKITEKT: Elith Nykjær Jørgensen. MUSIK: Country Joe McDonald, Ben Webster, Young Flowers, Andy Sundstrøm, Papa Bues Viking Jazz Band. TONE: Peter Stamer. INSTRUKTØR-ASSISTENT: Ivar Soe. MEDVIRKENDE: Paul Valjean (JOEY), Wayne John Rodda (CARL), Ulla Lemvig-Müller (NYS), Avi Sagild (MARA), Susanne Krage (CHRISTINE), Louise White (SURREALIST-PIGEN), Petronella (ADRIENNE), Elsebeth Reingaard (COLETTE), Lisbeth Lundquist (JEANNE), Olaf Ussing (FADEREN), Noemi Roos (MODEREN), Anne Kehlet (CORINNE), Herman Woldsgaard-Iversen, Britten Jensen, Elsa Jackson, Mette Aarre Thorsen, Marianne Bergh, Mai Vechselman, Ben Webster, Maria Stentz, »Bams« Kragh-Jacobsen, Marie France Hamou, Roger de Monestrål, Marcel Doumerg, Jacques Spézia, Françoise Hesselman, Jens Jørgen Thorsen. LÆNGDE: 95 min. (stupor). CENSUR: ingen. DANSK PREMIERE: Dagmar 1. 6. 1970.

sigt over plot- og gags-gentagelser bruges som argument for, at »iderigdommen i stumfilm-tiden synes større.« Det er klogt at formulere det så forsigtigt. Netop gentagelserne – i stedet for en evig halsen rundt efter nye effekter – er med til at gøre de to figurer spændende og sammenhængende, og film som »The Music box« og »Sons of the Desert« bliver bestemt ikke ringere af, at deres plot var brugt tidligere. For resten skal stumfilmene nok på deres side have lånt fra ældre film (som vi ikke kender); de betjener sig af *stock comedy*-effekter (kagekastning, mudderslagsmål, vilde bilkørsler), og et gag som jernhandsken i »Any old port« (ganske vist en lydfilm) er lånt fra Chaplin.

I afsnittet om tonefilm er Lindberg ved at komme lovlig tæt på Barr. Han citerer som denne to lange dialogafsnit (fra hhv. »Men o'war« og »Their first mistake«), og portrætterne af Stan og Ollie bringer tilsvarende kapitler i englænderens bog i kraftig erindring.

Men Lindberg tager revanche i anden halvdel af sin tekst. Han foretager her en overbevisende gruppering af filmene efter (især) handlingstype. De korte film opdeles i destruktionskomedier, »on the job«-komedier, gyserkomedier, »ægtemænd på udflugter«, »hjemlige sysler«, »contra landlord«, »contra loven« og »Laurel contra Hardy«. Man kunne blot foreslå tilføjet en »War Department« for film, hvor hæren, flåden eller fremmedlegionen nyder godt af duoens forsvarsvilje. – Mere oplagt er inddelingen af spillefilmene i episodefilm, operettefilm, Laurel Productions og den bedste gruppe: de »gammeldags« film »Sons of the Desert« (der rimeligt nok er Lindbergs favorit-*feature*), »Blockheads« og »A Chump at Oxford«. For sig selv står filmene efter 1940; de er vel ikke alle så elendige, som man plejer at hævde; men deres bedste scener er, som Lindberg bemærker, næsten altid repetitioner af ting, der var gjort sjovere i de gamle film.

Efter kort at have omtalt filmenes tre-trins opbygning og variationerne herfra slutter Lindberg med at gennemgå de vigtigste typer af gags samt at præsentere nogle af L&Hs medarbejdere gennem årene. De korte karakteriseringer er rammende og behageligt fri for utidig, summarisk karaktergivning.

Sammenfattende vil jeg mene, at Lindberg – præmisserne taget i betragtning – er sluppet godt fra sit job. Ved i udpræget grad at analysere L&Hs samlede værk opdelt »på langs«, d.v.s. efter temaer og stilelementer, får han lagt en vis afstand til Barr, der nærmest benytter en mellemting mellem denne metode og den der opdeler »på tværs«, d.v.s. efter de enkelte værker (som f.eks. *Everson* gør i sin bog om L&H). – Vigtigere er det dog, at Lindberg kan *skrive*. Hans tekst er både læselig og læseværdig, og den forholder sig indforstået (som man siger) til sit emne uden at dyrke det besidde-lystent.

En enkelt stilistisk indvending: jeg er træt af ordet »smuk«, der bruges i tide og utide. Alene på side 37 tre gange.

Bogens sidste tredjedel (og iflg. den beskudne Lindberg dens »rygrad«) er Bjørn Rasmussens og Janus Barfoeds L&H-filmografi, mig bekendt langt den fuldstændigste, der eksisterer. Den kan kort karakteriseres som værende på normalt Bjørn R.-niveau, d.v.s. så godt som fejlfri. Det kan blive en