

Tre nyere danske film, »Løgneren«, »Det er nat med fru Knudsen« og »Hændeligt uheld«, har det til fælles, at de alle tre er lavet ud fra litterære forlæg. I nedenstående artikel gøres der opmærksom på en række af de problemer, overgangen fra et medium til et andet uvægerligt fører med sig.

»De tusinder af læsere, som er fortrolige med Martin A. Hansens bog, må bære over med de ændringer i forløbet, som hensynet til et andet medium har forekommet at berettigede,« skriver Knud Leif Thomsen på slutningen af kredittrimplen til sin filmatisering af »Løgneren«, og har for så vidt allerede dermed givet et signal til at overveje de æstetiske problemer i forbindelse med filmatiseringsprocessen. Instruktørens bemærkninger i filmens program formulerer imidlertid en art eksistentiel problematik, som er knyttet til den æstetiske: »Enhver, som går ud i et kunstnerisk ærinde, gør det i en vis forstand som jægeren, der går ud efter bytte. Han prøver at komme en sandhed på skudhold. Men han ved samtidig, at jo bedre, han skyder, des større er faren for at han rammer sig selv. Det gælder også den, der vil filmatisere et værk som Martin A. Hansens roman, for det kan ikke lade sig gøre uden at man involverer sig – eller på forhånd er involveret – i den grad i dens problematik, at der bliver tale om en personlig fortolkning.«

I. Problematikken

Nu er det ikke fordi »Løgneren« premiere har gjort selve filmatiseringens problematik så meget mere aktuel end den altid har været; filmens instruktør har dog (til forskel fra så mange andre) eksplicit taget problemet op – omend uden at diskutere det særlig detaljeret. »Løgneren« kan imidlertid tjene som en art anledning, fordi den (og instruktørbemærkningerne) simpelt hen stiller problemerne så meget tydeligt frem; det synes at være to væsentlige aspekter her. Dels et eksistentielt (hvorfor man har så travlt med overhovedet at filmatisere romaner), dels et æstetisk/teknisk (om de æstetiske konsekvenser af en transformation fra ét medium til et andet). Det første aspekt kan synes ligegyldigt i forhold til det sidste, men behandles her fordi overvejelser herover kan føre frem til behandlingen af det sidste, som ikke nødvendigvis er det væsentligste. (1)

II. Motivationen

Der eksisterer traditionelt en nær forbindelse mellem litteratur og film – og oftest er denne forbindelse således konstitueret, at den placerer filmen i en sekundær position i forhold til det litterære basisværk, som det kort og godt synes at »visualisere«. Historisk set kan dette nok begrundes i en ret sejlivet mistro til filmmediets evne til at danne basis for en helt selvstændig kunstart, men betragtet i den aktuelle situation – hvor denne erkendelse er trængt igennem og har trukket en række eksperimenter af teoretisk og prak-

tisk art omkring dette mediums specifikke udtryksmuligheder med sig – kan man i allerhøjeste grad med velbegrunnet interesse efterlyse *motivationen* for denne aktivitet.

Om en sådan motivation kan man naturligvis udelukkende gisne – et alvorligt forsøg på empirisk at blotlægge forholdet vil forude et enormt (og i forhold hertil: relativt uinteressant) observationsmateriale. Dog kan den store frekvens af filmatiseringer nok i betragtning af de nævnte aktuelle forhold tages som indicium for, at det ikke bare skyldes, at det har man jo altid gjort. (2)

Knud Leif Thomsen angiver i den ovenfor anførte bemærkning, at hans forhold til det filmatiserede litterære værk er »en personlig fortolkning«; altså er instruktøren ikke så meget ude efter simpelt hen at fremstille romanen i billeder (»visualisere« den), men nærmere: at give en (personlig) fortolkning af bogen og derved præsentere publikum for en personlig, eksistentiel sandhed (således som al kunst nok helst vil det). Derved får det litterære basismateriale karakter af en idé – og således er der stor lighed mellem Thomsens opfattelse af forholdet, og de forestillinger (med et andet dansk eksempel) Henning Carlsen lægger til grund for sine filmatiseringer (3). Karakteristisk er det dog for dem begge, at de i vidt omfang bibeholder de filmatiserede romanværkers hændelsesforløb.

Denne status af fortolker i forholdet til det litterære forlæg – med et »budskab«, som går ud over det anvendte litterære værks »budskab«, er nok den mest almindelige (hvis ikke den eneste mulige) instruktørholdning. En sådan opfattelse af motivationen for filmatiseringen placerer i første omgang filmatiseringen som et metasprogligt fænomen i forhold til romanværket (der er objektsprogligt) – og hele alliancen kan sættes parallel med f. eks. relationen mellem roman og litterær (roman)fortolkning.

Filmen behøver imidlertid ikke at blive stående i denne position; til forskel nemlig fra den litterære fortolkning (der anvender et rent denotativt sprog), er fortolkningen i filmiske termer lagt konnotativt an – filmværket stræber efter at blive et kunstværk i sig selv, at overskride fortolkningsplanen på et vist punkt. Da basisværket (romanen) i sig selv er en konnotativ gestalt, er det instruktørens »hensigt« at få denne oprindelige konnotation til så at sige at forsvinde »under« filmen ved at skabe en anden konnotativ funktion i filmiske termer – hvilket vil resultere i den omtalte overskridelse af romanværkets oprindelige »budskab«. Filmatiseringens »budskab« behøver derfor principielt intet at have at gøre med romanens; dennes »budskab« er reduceret til ren idé, og derfor glider filmværket på plads ved siden af alle andre kunstværker og bliver et objektsprogligt fænomen.

I denne forbindelse rejser sig dog et afgrænsningsproblem: hvad er en filmatisering? Man bliver nødt til (i overensstemmelse med en *common sense* opfattelse) at sige, at en filmatisering er en film, der har en sådan

forbindelse til et litterært værk, at man kan se denne forbindelse tydeligt; det vil som oftest sige, at roman og film har sceneri, personer og hændelsesforløb til fælles – naturligvis med en række modifikationer. Dette svarer til at skelne mellem det stof i instruktørens bevidsthed som er indoptaget (indtryk fra litterære værker f. eks.) og så at sige »hans eget«, og det stof som tydeligvis er vokset ud af en speciel romansammenhæng. Eksempelvis ligger Godards »filmatiseringer« af roman-noirs på grænsen mellem en filmatisering i den her angivne betydnings og en film, som blot og bart bygger på instruktørbevidstheden som ophav.

Men netop denne afgrænsning af fænomenet »filmatiseringer«, rejser det specielle problem omkring transformationen medierne imellem.

III. Transformationen

Den romanforfatter, som vil producere en roman på grundlag af et allerede eksisterende litterært værk, befinder sig i den samme eksistentielle udgangsposition som den filmatiserende instruktør; men de er placeret over for væsensforskellige skabelsesprocesser, der primært er bestemt af forskellen i medium: forfatteren arbejder i samme medium (sproget) som det foreliggende basisværk, mens instruktøren må omforme det litterære værks medium til filmisk medium. Den nødvendige *transformation* mellem medierne rejser en række teoretiske problemer, som i praksis f. eks. modsvares af en bemærkning som Thomsens om nødvendigheden af forløbsændringer som følge af hensynet til »et andet medium«. Skønt henvisningen til medieforskellen er fundamentet i enhver snak om filmatiseringsproblemer, er det efterhånden næsten blevet en gangbar banalitet, som trænger til en mere detaljeret behandling. Er det bare forløbsændringer? – Og: hvorfor er det overhovedet så vanskeligt at reproducere en romans scener, figurer og hændelser i billeder?

Det er på dette punkt, man så udmærket kan tage udgangspunkt i filmatiseringen af »Løgneren« for at få et indtryk af vanskelighederne: hvordan kan man filmatisere Hansens roman, der [1] er en jeg-roman, [2] er en dagbogsroman og [3] er en »erkendelsesroman« i den forstand, at romanens primære udviklingsforløb finder sted i det (dagbogs-skrivende) jeg's bevidsthed? Og videre – hvis man bevæger sig væk fra de forhold, som angår den ydre ramme om romanen – hvorledes filmatiserer man da en roman, der [4] har en, selv i romanens eget fiktionsrum, imaginær person som en væsentlig hovedperson (Nathanael) og [5] et symbolapparat, som i høj grad konstituerer sig på et rent sprogligt niveau; et symbolapparat, der på samme tid fungerer som et parallelforløb til (en læserpædagogisk institution) og indflydelsesrig faktor på (i kontrapunktisk funktion med) det omtalte hændelsesforløb i jeg-bevidstheden?

Eksemplet her kan betragtes som en model på vanskelighederne og man kan skitsere

FILMENE

HÆNDELIGT UHELD

nogle mulige realiseringer på film af de nævnte forhold. Mulighederne synes få, hvis ikke effekten af den litterære konnotation skal spildes. Man kan (hvad angår konstruktionsprincipperne) lægge en fiktiv ramme omkring hele filmen (ved at vise et indledende billede af den dagbogsskrivende, lade det dissolvare og dernæst lade den skrivende være hovedperson i de efterfølgende hændelser; man spiller på publikums evne til at fastholde erindringer om, at det hele bare er noget manden tænker). Det er en ret klodset – men ofte benyttet – teknik, som man kan undgå ved simpelt hen at bryde 1.personsaspektet ned og filmatisere som om man havde en traditionel 3.personsroman for sig. Det ses meget ofte (eksempel: »Sult« af Henning Carlsen, dog med modifikation). Endelig har man jo muligheden for at gå med på romanens teknik og realisere en 1.-personsfilmatisering med kameraøjet som »fortæller«, hvilket imidlertid sjældent ender heldigt, eftersom personen netop i førstepersonsromaner reflekterer mere end han registrerer.

Bevæger man sig videre på det sproglige niveau, vil man opleve vanskelighederne endnu klarere: eksemplet Nathanael i »Løgneren« er konkret: man kan lade den dagbogsskrivende tale til den tomme luft, man kan blot lade ham reflektere eller helt unnlade at tage Nathanael-funktionen med i sin film. Thomsen har delvist gjort dette – en del af funktionen går på hunden Pigo. I alle de nævnte muligheder mister man dog den specielle effekt, som Nathanael har i romanen: at være en nærværende, ikke eksisterende »bedre samvittighed« for Johannes Vig. Hvad angår symbolerne er forholdene om muligt endnu vanskeligere: de litterære symbols status af en helt specifik litterær konnotativ funktion på det sproglige plan, gør deres transformation næsten umulig, fordi disse symboler ofte opstår på sproglige overtoner, grafisk eller semantisk identitet og/eller associationer i læsernes sprogbevidsthed.

Alt dette – der er en forholdsvis hasarderet antydning af nogle problemer i forbindelse med transformationen – viser tydeligt hvor nødvendigt det er bl. a. at undersøge mediernes forskellige måder at skabe mening på i en kommunikationssituation.

Jesper Tang

(1) I denne artikel behandles udelukkende »spillefilm«, altså film, der med Knud Leif Thomsens (oven for citerede) ord kan siges at være ude i »kunstnerisk ærinde«. Dette kan naturligvis rejse en række problemer, men disse springes over i denne sammenhæng med henvisning til en *common sense*-opfattelse af dette forhold.

(2) Om motivationen for filmatiseringer kan føjes, at et kommercielt synspunkt, kombineret (ofte) med en vis nostalgisk dragning imod de »store« litterære værker, kan være en storartet motivation for at kaste sig ud i en filmatisering. Denne tendens er/har været stærkt fremherskende i de senere år. I forlængelse af bemærkninger i note 1, vil jeg dog give afkald på en polemisk holdning og forbigå dette aspekt for udelukkende at behandle de optimale forhold omkring problematikken.

(3) Henning Carlsen har behandlet filmatiseringsproblemet i en artikel i »Cahiers du Cinéma«, oversat i Kosmorama 1966 (76) og i et interview i Kosmorama 1967 (81).

Sjældent er en dansk produktion blevet fulgt til premieren med større stød i reklame-basunerne end Erik Ballings filmatisering af Anders Bodelsens roman »Hændeligt uheld«. Den har været det meste af 1½ år undervejs, klippet om flere gange og er i den mellem-liggende tid blevet jævnlige fulgt af såvel dagspressen og ugebladet som tv. Det er blevet nævnt, at den har kostet op mod 3,3 millioner at producere og at den var tænkt som Nordisk Films forsøg på at skaffe sig indpas på det internationale marked. Man havde satset på en verdenspremiere et sted langt fra København, men det trak ud med at finde det rette sted og de rette folk, som ville tage den op. Endelig blev både premierested og -teater besluttet. Det blev Palads Teatret i København.

Filmen er indspillet på engelsk med engelske skuespillere, mens den tekniske stab hovedsagelig bestod af danskere, og den er optaget on location både her i landet og i Japan. Der er altså på mange måder tale om en *international* film.

Danske film med sådanne internationale (ubestemmelige) miljøer har man tidligere specialiseret sig i netop på Nordisk – og de var en af hovedårsagerne til at selskabet måtte indstille produktionen i 1928.

Det er en farlig politik at tilpasse sig det internationale marked ved at amputere sine nationale særpræg og i stedet have i et kunstigt inogenmandsland.

Svenskerne opfattede det allerede i 20'erne og tog konsekvensen – og de hævder sig stadig ikke mindst på grund af visse *nationale* kvalifikationer.

»Hændeligt uheld« er netop blevet sådan en *international* film i dette ords mest belastende betydning: miljøløs.

Det er kedeligt, for der havde i Anders Bodelsens roman ligget godt stof til en ny dansk film. Men den problematik, som romanen levede af, er undervejs – af misforstået fornemmelse for hvad der er filmisk – skåret ud af manuskriptet og de rester, som måske var blevet tilbage, forsvinder på nogle få undtagelser nær i Erik Ballings instruktion, der i for høj grad beskæftiger sig med den rent ydre handling, men som taber fodfæste, når man skal rigtig ind på livet af folk. Det er ikke nok at vise personer i nærbilleder (for nærbilleder er der mange af) – der må være en idé bag brugen – og ideer er der derimod ikke mange af i denne film.

Efter en mislykket ungdomsflip i et sommerhus påkører og dræber hovedpersonen Vinther en ældre mand og flygter efter ulykken. Vinther står på toppen af sin karriere og dette ene fejltrin vil være i stand til at ødelægge alt. Risikoen for opdagelse synes minimal, men en skønne dag dukker pigen Susanne op på hans kontor. Hun var med i sommerhuset og har genkendt ham efter at have set ham i et kort interview i et tv-pro-

gram. Han tror, at hun vil presse penge af ham, men tvinges i stedet til at ansætte hende i en fiktiv stilling på sit kontor. Hvad hun egentlig er ude på, går aldrig op for ham (eller for publikum for den sags skyld), men resultatet er, at han konstant anbringes i situationer, der er så kompromitterende og afslørende, at det må ende med at få konsekvenser for hans stilling og sikkerhed.

Vinther er lykkeligt gift, og selv om han til tider er en smule sexuelt betaget af Susanne (eller er han?), bliver der aldrig optræk til en erotisk krise, hvor den hjemlige husfreds værdier anfægtes. Susanne bliver mere og mere utålelig, og da hun er den eneste, der står i vejen for hans familieliv og hans karriere, benytter han chancen til, under en forretningsrejse, at arrangere et hændeligt (og uopklaret) automobiluheld, der gør ende på hans plageånd.

Roen er således genoprettet og svagheden ved filmen er, at det er man egentlig godt tilfreds med. Der er ikke på noget tidspunkt tale om at de borgerlige værdier og det sociale sikkerhedsnet anfægtes eller trues, som tilfældet var i Bodelsens roman. Resultatet bliver, at hvor Mørk i bogen var farlig, fordi han satte spørgsmålstegn ved disse værdier, så bliver Susanne i filmen blot lidt af en pestilens, der må fjernes, fordi hun står en acceptabel hr. hvemsomhelst i vejen på et tidspunkt, hvor ellers alt andet synes at skulle lykkes.

Fra at være en psykologisk thriller med de karakteristiske Hitchcock-elementer (dialektikken mellem skyld og uskyld og de anfægtede borgerlige værdier) bliver historien en indigneret borgerlig vrissen ad det ungdommelige frisinds intolerance, og for at ingen skal være i tvivl, har Susanne alle de kendte karakteristika: hun kører rundt i en gammel bil, ryger pot og har gruppesexuelle tilbøjeligheder.

Roy Dotrice i rollen som Vinther er strålende ud fra den betragtning, at han hurtigt får samlet opmærksomheden omkring sin plagede og sympatiske person, han er én, publikum hurtigt identificerer sig med, men det er også alt, han kan bruge rollen til. I det øjeblik identifikationen er en realitet, så svigtes han af både Balling og Bodelsen og får aldrig mulighed for at skabe nogen overbevisende dramatisk figur. Han må nøjes med publikums udelte sympati – og det kommer filmen til at lide under. Har man nemlig først accepteret Dotrice's Vinther som en person på godt og ondt, er der ikke længere nogen spænding eller noget thrill tilbage, men blot en sløv nysgerrighed om, hvornår og hvordan han får skaffet den ulidelige Susanne af vejen.

Når en sløv nysgerrighed er det eneste, man har til overs for filmen, så består hele dens internationalisme i, at den lader sig slå i hartkorn med en stadig strøm af lige gyldige underholdningsfilm – så ligegyldige at man hverken kan være eller er interesseret i at finde ud af, hvorfra de egentlig kommer.

Claus Ib Olsen