
Nabokov og filmen – en ugensgældt kærlighed

Morten Pii





Dirk Bogarde i slutscenen i Fassbinders Nabokov-film »Den desperate mand«

Forholdet mellem Nabokov og filmen har ikke været lykkeligt. Det har ikke skortet på tilnærmelser – begge parter har nærmet sig hinanden med stor varme og positivitet, men det kunstneriske resultat af møderne har været skuffende. Nabokovs kvaliteter som forfatter – hans enestående evne til at skildre ekstatiske lykketilstande, hans kompositionelle virtuositet i sammenvævningen af komplicerede skæbne-mønstre – har ikke i synderlig grad afspejlet sig i filmatiseringerne af hans romaner. – Filmen har derimod i mange tilfælde inspireret Nabokovs forfatterskab. Han så især i tyverne og trediverne en mængde amerikanske farcer og kunne på givne foranledning referere lange afsnit fra Gøg og Gokke-film og Marx Brothers-farcer. Og en bog som »Latter i mørket« er undfanget som en slags film-roman (den hed oprindeligt »Camera obscura«). Men alt det er en anden historie, som Alfred Appel med stor lærdom og skarpsindighed har fortalt i bogen »Nabokovs Dark Cinema«.

Det er ikke middelmådigheder, der har filmatiseret Nabokov. Stanley Kubrick startede med »Lolita« i 1962, men allerede i 1931 havde Lewis Milestone været interesseret i at filmatisere Nabokovs novelle om en dværg, »The Potato Elf«, en historie, der oprindeligt var skrevet som et stumfilmmanuskript til en tysk instruktør. I 1969 kom Tony Richardsons »Latter i mørket« og i 1972 polakken Jerzy Skolimowskis tysk-amerikanske produktion »Konge, dame, knægt«. Og i år kan man betragte det sære resultat af den usandsynlige kombination Rainer Werner Fassbinder-Vladimir Nabokov, »Den desperate mand«.

På forhånd kunne man godt undre sig over hvad en overbevist socialist som Fassbinder mon ville stille op med en roman som »Despair«. En anden socialist, Jean-Paul Sartre, anmeldte bogen i 1939 og konstaterede beklagende: »Nabokovs rodløshed er, ligesom hans hovedpersoner, total. Han beskæftiger sig ikke med noget samfund overhovedet, end ikke med at gøre oprør mod det, for han tilhører ikke noget samfund.« – »Despair« er da også en af Nabokovs mest ondsksfuldt drillende romaner, hvis hensigt så sandelig ikke er at skildre Tyskland i begyndelsen af trediverne. Der flirtes i romanen med mange fortolkningsmuligheder af hovedpersonen Hermanns sære mord på en vagabond, han – fejlagtigt – tror er hans dobbeltgænger. Mest mening synes jeg det giver at se Hermann som en mislykket kunstner, der først gennem det »perfekte« mord, dernæst gennem beretningen om det (bogen er i første person) prøver at »rive hul i sin verden og undslippe«, for at bruge et udtryk, der også dækker den sjælelige mekanisme hos mange af Nabokovs øvrige hovedpersoner. Hermann er et uhyre, der ser sin forbrydelse som et kunstværk, der skal anmeldes af bladenes reportere, og som kun har en enkelt skavank – tilstedeværelsen af en stok, der fælder den selvtillid »kunstner«. Herefter har han kun den sande kunst og det hvide papir at tage tilflugt til og kan med god grund give sin beretning titlen »Despair«.

Fassbinder undlader at gøre Hermann til fortælleren og berøver sig dermed muligheden for at lægge »kunstner«-perspektivet ind i filmen. I stedet prøver han at se Hermann i forhold til den politiske »virkelighed« i et Tyskland i økonomisk krise og under stadig større nazistisk indflydelse. Fassbinder lægger også betydelig større vægt end Nabokov på Hermanns rolle som arbejdsgiver på den chokoladefabrik, han er den temmelig ligeglade ejer af. Hermanns apolitiske holdning og ubevidste fascisme på arbejdspladsen ses som en naturlig del af hans omfattende neurose, der får ham til at dele sig op i to under det erotiske samvær med

hustruen og til at bilde sig ind, at en tilfældig arbejdsløs er hans dobbeltgænger. Hos Fassbinder er Hermann først og fremmest en neurotisk drømmer, der lever med meget store skyklapper på og stædigt følger sine egne tankebaner, selv om »virkeligheden« gang på gang dementerer ham. Den arbejdsløse dobbeltgænger er ikke den første han tager fejl af – han tror også, at forsikringsmanden Olovius er psykiater, »a Viennese quack«, som han kalder ham (med et godt Nabokovsk indfald fra dialogforfatteren Tom Stoppard, der både her og i sine egne teaterstykker synes mere på linie med Nabokov end Fassbinder).

Dirk Bogarde kæmper med en mærkeligt indædt form for krukkeri for at gøre denne figur troværdig som den fremtræder i Fassbinders bastante stilisering, omgivet af et prætentivt »betydningsfuldt« kulisse-Tyskland. Men hvordan fremstille en mand, der gør sine skyklapper så store, at han må »vælge« vanviddet? Kan man overhovedet vælge at blive tosset? Og gør det ikke filmen endnu mere fjern og postulerende, at Fassbinder med bevidst udvendighed også skildrer personer omkring Hermann som mere eller mindre vanvittige eller i hvert fald svagt begavede. En undtagelse er den arbejdsløse Felix, der i bogen hænges ud som topmålt idiot, men som Fassbinder her nærmest synes at gøre til sit talerør. Han spilles af Klaus Löwitsch med en ganske smuk patetisk værdighed.

Man kan naturligvis ikke bebrejde Fassbinder, at han ikke har givet sig i kast med den sikkert helt umulige opgave at levere et trofast filmisk sidestykke til Nabokovs roman. Hvad man kan bebrejde Fassbinder og de tre andre Nabokov-filmatisører er, at det ikke er lykkedes dem at skabe en film, der i følelsesmæssig intensitet og intellektuel rigdom blot tilnærmelsesvis når op på siden af det litterære forlæg. Man byder sig selv nogle andre vilkår, når man filmatiserer Nabokov end når man filmatiserer en obskur knaldroman. En sammenligning af *formatet* er uundgåelig.

Sammenligner man Stanley Kubricks, Jerzy Skolimowskis og Rainer Werner Fassbinders Nabokov-filmatiseringer med disse instruktørers øvrige produktion, vil man se, at ingen af Nabokov-filmene hører til deres betydeligste arbej-

der. Og sammenligner man de Nabokov-romaner, der er udvalgt til filmatisering med forfatterens øvrige bøger, vil man tilsvarende se, at de – med undtagelse af »Lolita« – ikke er blandt hans betydeligste. Karakteristisk er det, at man har filmatiseret de af Nabokovs bøger, der, ud fra en banal opfattelse af hvad der er »dramatisk«, er bedst egnet til film – f.eks. takket være en handling af lettere kriminalistisk tilsnit, i alle fire tilfælde kulminerende i et mord. Faktisk var Kubrick i »Lolita« så optaget af dette mord, at han lagde det først i filmen og iscenesatte det med en så overdådig fantasi og sort humor, at det blev langt den mest Nabokovske scene i filmen – og også den mest Kubrickske, skulle det vise sig, for hans »Lolita« er i sin morbide, illusionsløse galgenhumor et forstudie til »Dr. Strangelove«. Men den æstetiske ekstase, der i mine øjne er bogen »Lolita«s hovedmotiv, kunne (eller måtte) Kubrick overhovedet ikke levnedegøre, og hans ofte både vittige og bevægende fremstilling af *omkostningerne* ved Humbert Humberts æstetiske besættelse manglede derfor dens væsentligste dimension.

»Konge, dame, knægt«, »Latter i mørket« og »Fortvivlelse« er de tre sorteste, mest misantropiske romaner i et forfatterskab, der blandt andet rummer 14 andre romaner propfulde af en varm, rigt differentieret menneskeskildring, som må forbløffe den, der kun kender Nabokov fra disse kunstfærdige marionet-fortællinger. Det artificielle forsvinder aldrig helt hos Nabokov, al den stund han aldrig, mere eller mindre tydeligt, undlader at gøre opmærksom på, at al kunst bygger på illusion og udgår fra en enkelt skabende bevidsthed, det eneste »virkelige« i en kunstnerisk sammenhæng. Men det mest problematiske ved de hidtidige Nabokov-filmatiseringer er måske, at de har stirret sig blinde på Nabokovs virtuose manipulering af sine marionetter, der – paradoksalt nok – i kød og blod er fremstået endnu stivere end i bøgerne.

Nabokov har endnu ikke fundet sin beslægtede ånd blandt filmkunstnerne, og det er heller ikke så vigtigt. Hvad man kunne håbe var, at hans værker for alvor ville *inspirere* en instruktør til en film, der afspejlede de mange rigdomme i hans bøger.



En scene fra »Den desperate mand«, Fassbinders mislykkede Nabokov-filmatisering