

SCHLÖN DORFFS PROUST- FILMA- TISERING

AF ALBERT WIINBLAD



Det er indlysende, men man ville være unfair over for Volker Schlöndorff, hvis man ikke i en omtale af hans »Un amour de Swann« begyndte med at slå fast, at ingen Proust-filmatisering kan tænkes at blive tilfredsstillende som Proust-filmatisering. Den eneste mulighed en instruktør kunne have for at overføre noget af det, der for alvor tæller i Prousts værk, ville være blandt sit mediums udtryksmidler at finde ækvivalenter. Disse ville imidlertid uundgåeligt blive så særprægede, og så lidt proustske, at filmen måske nok i en vag forstand kunne gælde for at være en Proust-film, men ikke, med mindre man gjorde definitionen meningsløst rummelig, for at være en Proust-filmatisering.

At Schlöndorff har afstået fra at forsøge at udnytte den mulighed, kan ikke undre. Han har trods alt høstet mange laurbær for sine tidligere litteratur-filmatiseringer, og selv om man mener, at filmenes niveau var lovlig langt under forlæggerens, så kan man dog ikke frakende Schlöndorff ganske stor dygtighed som bearbejder. Det er jo ikke just overkommelige opgaver, han har sat sig. Men hvis han, som han har hævdet, genfandt den impuls, der havde drevet Günther Grass til at skrive »Bliktrommen« ved at vandre gennem en bestemt gade i en forstad til Danzig, så ville en valfart til alle de proustske lokaliteter ikke kunne åbenbare for ham, hvad der fik Proust til at »leve for sit værk uden at vide det.«¹⁾

Måske har han gjort sig klart, at han kom fra det meget svære til det umulige; at en instruktør, der giver sig i kast med en egentlig Proust-filmatisering, kun kan gøre sig håb om at løse opgaven sådan, at utilstrækkeligheden ikke bliver latterligt iøjnefaldende. Hvis man ikke ryster på hovedet ad hans film, kan han tillade sig at være stolt af den.

Hvad der kan stemme ens sind til mildhed over for Schlöndorffs film, er, at han, der – hvad han end har bildt sig ind – ikke kunne være tro mod forlæggeren, men kun mod dets udeværker, har formået at genskabe et miljø, der i hvert fald hvad kostumer og interiører angår lader sig acceptere som proustsk. Det lyder måske ikke af meget, men i betragtning af den vægt, Proust lagde på at komme på sporet efter den tabte tid ved at beskrive sine personers påklædning og salonernes indretning, må det dog kaldes fortjenstfuldt. Det er andet og mere end hvad man i almindelighed forstår ved et »præcist tidsbillede«. Hvad han må skildre, er en særlig »verden« – den verden en Swann bevæger sig i – hvori de ting, personerne omgiver sig med, skal give et indtryk af, hvad der blev anset for god smag i disse kredse, og hvori *la grande toilette* repræsenterer en af alle anerkendt mulighed for at demonstrere skønhedssans.

Sandsynligvis ville såvel Visconti som Losey, der som bekendt begge ønskede at filmatisere »A la recherche du temps perdu« – så brændende, at de på et tidspunkt skændtes om, hvem af dem der skulle gå i gang med opgaven²⁾ – have appelleret til overbærenhed ved at brillere med noget tilsvarende. Sikkert er det i hvert fald, at de to, der yndede at karakterisere perioder eller endog personer ved hjælp af »udstyr«, ikke ville have betragtet ting og tøj som noget uvæsentligt, når de skulle prøve at genfinde den tabte tid. Hvordan Visconti i øvrigt ville have nærmet sig Prousts værk, kan man nok danne sig en forestilling om, hvis man tænker på, at han selv – og ikke med urette – mente, at »Leoparden« var proustsk, og at man, hvis man vil, kan finde vidnesbyrd i »Ludwig« om, at han stadig havde Proust-projektet i hovedet, da han lavede den. Det er betydelig sværere at forudse, hvad Losey ville have gjort, skønt

Harold Pinters »færdige« manuskript til filmen foreligger i bogform.³⁾

Det interessante er, at Losey ikke, som Visconti, ville koncentrere sig om en af det gigantiske værks syv hoveddele, men basere sin film på hele værket. Pinter forklarer i forordet: »I tre måneder læste jeg »A la recherche du temps perdu« hver dag. Jeg skrev hundredvis af noter under læsningen, men kunne, da jeg havde tilendebragt den, slet ikke finde ud af, hvordan jeg skulle gribe en så kolossal opgave an. Det eneste, jeg var sikker på, var, at det ville være forkert at prøve at lave en film baseret på et eller to af bindene. Hvis det her overhovedet skulle gøres, så måtte man forsøge at udkrystallisere filmen af hele værket, inkorporere bogens hovedtemaer i et integreret hele.« Pinter løste efter disse principper sin del af opgaven absolut beundringsværdigt. Manuskriptet vidner om, at han er en sådan læser, som Prousts værk fortjener, men også om, at dramatikerens i dette tilfælde ikke har taget ret meget hensyn til, om hans tekst ville rumme dramatiske muligheder. Man kan end ikke gisne om, hvordan Losey på grundlag af den skulle kunne have løst sin del af opgaven.

Så uovervindelige vanskeligheder blev Schlöndorff ikke stillet overfor med den tekst, som indehaveren af filmatiseringsrettighederne, Nicole Stéphane, bad ham arbejde ud fra. Peter Brooks og Jean-Claude Carrières manuskript er uddraget af en »episode« (som dog er af hvad man normalt betragter som romanlængde) i værkets første del.

Valget af Swanns kærlighedshistorie til en filmatisering er oplagt, selv om man forstår, hvad der kan have fået en Visconti, en Pinter eller en Losey til at afvise det som for oplagt. Episoden udgør, hvis man vil betragte den sådan, en selvstændig fortælling, som med større rimelighed end noget andet afsnit af værket lader sig rive ud af sammenhængen. I den beskæftiger fortælleren sig med begivenheder, der udspiller sig, før han selv kunne iagttage dem, og har, om man vil, tildelt sig selv en mere traditionel fortællerfunktion end i den øvrige del af værket. Men valget kan retfærdiggøres med andet end en henvisning til det ønskværdige i til en filmatisering at have en så at sige »færdigfortalt« historie. For læsere af »A la recherche du temps perdu« er episoden først og fremmest vigtig, fordi en række af de personer, der skal få stor betydning senere i værket, præsenteres her og karakteriseres ud fra et andet synspunkt end det, der skal anlægges, da fortælleren selv færdes blandt dem som iagttagere, således at man her får en »baggrund«, man vil finde uundværlig. Historien om Swanns kærlighed, om forbindelserne mellem jalousi og lidenskab, »følelsernes kemi«, som Proust selv talte om, kan imidlertid ikke blot opfattes som en indledning til værket, men også, hvad mange har gjort, som en miniversion af det.

Ejendommeligt nok har Schlöndorff og hans medarbejdere ikke ladet nogen af disse hovedbegrundelser styre deres arbejde. Filmen kunne ikke blive nogen miniversion af værket, eller blot en miniversion af den valgte episode, når man udelukkende bestræber sig for at vise, hvilke udtryk jalousien får, og giver afkald på at bringe noget, der af tilskueren kunne tolkes som en analyse af jalousien. I filmen

Næste side øverst, det sidste fotografi der blev taget af Proust. Det stammer fra 1922, året da Proust døde. Yderst t.h. Alain Delon i en scene fra Proust-filmen, og derunder et eksempel på Ornella Mutis slående kødelighed. Nederst Jeremy Irons som Swann og Ornella Muti som forstadsskønheden Odette i fin-de-siècle elegance.





Volker Schlöndorffs film lægger stor vægt på tidsbilledet. Her Ornella Muti i fuldt udstyr.

fremstår Swann som en mand, der – som den mandlige hovedperson i mange romantiske historier – har en stærk besiddertrang; den udvalgte er smigret over den fornemme herres opmærksomhed, men bange for hans voldsomme jalousi. Kunstsamlere vil erhverve sig Odette, som var hun en kunstgenstand, men hun er en levende kvinde og ikke noget »museumsstykke«, der kan anbringes i en vitrine. Hun vil gerne opleve den store kærlighed sammen med denne mand, så meget mere som han vil kunne bringe hende socialt til vejrs, men så må han holde op med at være så besværlig. Enkelt nok. Men ikke hos Proust, for hvem Swanns lidenskab var en sygdom, hvis symptom var jalousien. Man har pådraget sig *le mal sacré*, når ens smag for et væsen (som end ikke behøver at have tiltrukket én mere eller blot lige så meget som andre) er blevet eksklusiv. »Og denne betingelse er opfyldt, når – i det øjeblik, hun er udeblevet – vor tragten efter de glæder, som det behagelige samvær med hende gav os, pludselig er blevet afløst af et angstfuldt begær, hvis genstand er selve dette væsen, et absurd begær, som denne verdens love gør det umuligt at tilfredsstille og vanskeligt at blive helbredt for – det vanvittige og smertelige begær efter at besidde hende.«⁴⁾ Det er muligt, at Schlöndorff ikke bryder sig om dette syn på kærligheden – som nok har en del at gøre med, at den homoseksuelle Proust følte sig tiltrukket af heteroseksuelle mænd – men det er nu engang Prousts, og en Swann, hvis besid-

dertrang ikke har denne tragiske dimension, er ikke Swann. Det er ikke nok at medtage en replik, hvori Swann kalder sin kærlighed for en sygdom, i begyndelsen af filmen, når det ikke af fortsættelsen fremgår, i hvilken forstand den er det. I det hele taget er Schlöndorff tilbøjelig til blot at hente et og andet hos Proust – hele dialogen er fra værket – og så bilde sig ind, at filmen derved uvægerligt bliver proustsk.

Det er ved at være meget for villig til at give efter for denne tilbøjelighed, han negligerer den anden hovedbegrundelse. Når Schlöndorff, som han har fortalt, fandt det tillokkende at lave en film om en dag i Swanns liv, er det dog ubegribeligt, at han ikke blot har tilføjet en for selve kærlighedshistorien betydningsløs epilog, men også filmen igennem spækker den selvstændige episode med »lån« fra de senere bind. I de (få) tilfælde, hvor man kan øjne et formål med disse fremmedelementer, er det umuligt at lade sig overbevise om, at det formål er godt nok til at begrunde, at han forstyrrer enheden. For at skaffe plads til lånene må han udelade noget, der hører til og er vigtigt for historien.

Således er der blevet for lidt plads til en skildring af Verdurin-kliken, skønt det åndelige klima i Madame Verdurins salon dog er en af forudsætningerne for, at Swanns *amour de tête* får vækstbetingelser. Det kan se ud til, at Schlöndorff på et tidspunkt er blevet opmærksom på forsømmel-

sen og har skyndt sig at proppe en serie karakteristiske ud-sagn ind i filmen, men de kortvarige scener med denne hakkemad af replikker, der hentes fra diverse samtaler rundt omkring i episoden, rives ud af deres sammenhæng, lægges i munden på andre end dem, der siger dem, og affyres i et tempo, der gør det vanskeligt at opfatte dem, virker nærmest en smule fjollede.

Schlöndorff synes, at scenen, hvori Swann – i værkets tredje del – fortæller hertuginde af Guermantes om sin formentlig nær forestående død, men må konstatere, at hans fornemme venner omgående glemmer den chokerende meddelelse, da det opdages, at madames sko ikke passer til kjolen, er vigtig, fordi den afslører disse menneskers grusomhed. Vist er den vigtig, men ikke for den historie, han fortæller.

Han har også følt sig forpligtet til at fremskaffe nogle betydningsfulde replikker til baron de Charlus (måske for at få Alain Delon til at spille rollen). Det kan gå, at han lader ham sige om Verdurin'erne, at de har samme interesse for kunst som en fisk for et æble, skønt denne bemærkning er møntet på fortælleren i et senere bind og i den sammenhæng, hvori den forekommer, er anderledes karakteristisk for baronen. Men når han indfører en hel scene, som intet har med historien at gøre, for at lade en person, der kun har en minimal rolle i den, sige en række »dyre« replikker, eller henter nogle sentenser til ham fra den filosofi, fortælleren i senere bind uddrager af sine erfaringer, så må han siges at have bevæget sig for langt bort fra sit emne.

Af hans øvrige små ændringer forekommer nogle blot vilkårlige, som når det i stedet for Swann er Forcheville, Madame Verdurin kalder »ligetil og tiltalende«, andre lovlig tankeløse, som når tjenestepigen Françoises ord om en køkkenpige: »Den, der forelsker sig i en hunderumpe, tror, den er en rose«, siges af ingen ringere end den højfornemme hertuginde af Guermantes – om Swann!

Skønt Schlöndorff altså tumler for ubehændigt med de proustske sætninger, så er de dog proustske, og hans dialog får derfor et niveau, som er langt højere end de fleste film-dialogers, og det ville være utaknemmeligt ikke at påskønne den. Når dertil føjes, at Yvonne Sassinot de Nesle (der også stod for kostumerne i Wajdas »Danton«) har fulgt Prousts anvisninger så nøje, at damernes kjoler bliver netop de kunstværker, de skulle være,⁵⁾ af Jacques Saulnier og Philippe Turlure i deres indendørsarkitektur har udvist en imponerende sikker sans for den tabte tids stil og smag, og at Sven Nykvist på basis af et sindrigt lysskema har indfanget det alt sammen i meget smukke billeder, må man sige, at denne film, hvor utilstrækkelig den end er som Proust-filmatisering, har ganske betydelige kvaliteter.

Til dem kan i øvrigt også regnes Hans-Werner Henzes musik, for selv om den indvendig, at det ikke var den musik, man hørte i den tids saloner, er uafviselig, så formidler den dog den rette stemning. Hvis den »lille sonate« ikke får den betydning i filmen, som den har hos Proust, er skylden ikke Henzes, men Schlöndorffs. For det er instruktøren, der ikke gør det tydeligt nok, at når Swann kan opretholde den illusion, at han elsker en kokotte, hvis skønhed oprindelig lod ham kold, er det ikke blot, fordi han bilder sig ind, at hendes ansigt har ligheder med et, han beundrer i et kunstværk (at finde sådanne lighedstræk mellem kunst og virkelighed er simpelthen en vane, han har, hvad Schlöndorff ikke lader blive nævnt i filmen), men også fordi han associerer dette stykke musik, der har gjort så dybt indtryk på ham, med Odette – på en sådan måde, at han ikke kan skelne de følelser, musikken fremkalder i ham, fra dem, han nærer for hende.

De indvendinger, man kunne anføre mod de med-virkende skuespilleres portrætter, ender tilsvarende med at blive indvendinger mod instruktøren. I grunden får de alle mest muligt ud af deres roller, og hvad man sukker over, er, at rollerne ikke var bedre. Jeremy Irons forlener sin Swann med en sørgmodig værdighed, der i hvert fald gør ham sympatisk,⁶⁾ og er jo ikke ansvarlig for, at det træk hos ham, som Proust kalder *une certaine mufleté*⁷⁾ her får særdeles kontante udtryk. I øvrigt var det måske nødvendigt nu, 70 år efter, at være grovere, hvis publikum overhovedet skulle opfatte, at det var plumphed. Ornella Muti er ikke det første navn, man ville tænke på til en rolle i en Proust-film, men Schlöndorff har egentlig ret. Ornella er netop den kvinde, om hvem en forfinet mand ville sige: hun falder ikke i min smag, hun er vulgær – for så alligevel at blive besat af hende. Ganske vist ligner Ornella ikke Botticellis Zephora, men det gjorde Prousts model, Laure Hayman, efter de foreliggende fotos at dømme, heller ikke. Og pointen er jo også, at ligheden er noget, Swann bilder sig ind. Når nu baron de Charlus er presset ind, kan man godt glæde sig over Alain Delons vittige lille portræt. Han er maskeret efter Giovanni Boldinis maleri af grev Robert de Montesquiou, Prousts hovedmodel til baronen, og folder sig ikke blot ud som »fænomenal person«, men antyder også noget om baronens andre sider: storsindet, kokketteriet. Fanny Ardant ser bedårende ud som hertuginde af Guermantes, og Marie-Christine Barrault når lige at give os en fornemmelse af, hvor god hun kunne være blevet som Madame Verdurin, hvis Schlöndorff havde ønsket det.

Det kan man sige om filmen som helhed: Schlöndorff har ikke ønsket nok af det, man synes var ønskværdigt i en sådan film. Beskedenhed er ikke under alle omstændigheder en dyd. Men man ryster ikke på hovedet ad hans film.

NOTER:

- 1) A la recherche du temps perdu, Bibl. de la Pléiade, III, s. 899.
- 2) Costanzo Costantini: L'ultimo Visconti (Milano 1976), s. 30.
- 3) Harold Pinter: The Proust Screenplay (London 1978).
- 4) A la recherche du temps perdu, Bibl. de la Pléiade, I, s. 231.
- 5) Kostumerne blev syet af Umberto Tirelli, der også var udset til at sy kostumerne til Viscontis Proust-film.
- 6) Den danske importør har været skønsom nok til at vælge den version, hvori man hører Irons' egen stemme. Hellere hans fransk med engelsk accent end perfekt fransk med en fremmed stemme.
- 7) A la recherche du temps perdu, Bibl. de la Pléiade, I, s. 193.

SWANNS KÆRLIGHED

Un amour de Swann/Ein Liebe von Swann. Frankrig/Vesttyskland 1984. **P-selskab:** Les Films du Losange – FR3 – SFPC – Gaumont/Bioskop Film. Med støtte fra Det franske Kulturministerium. **Ex-P.** Emmanuel Schlumberger, Eberhard Jundersdorf, Nicole Stéphane. **P.** Margaret Menegoz. **P-sup:** Marc Maurette, Philippe Allaire. **P-leder:** Jean-Marc Deschamps. **Instr.:** Volker Schlöndorff. **Instr-ass:** Hugues de Laugardière, Serge Ménard, Arnaud Esterez. **Manus:** Peter Brook, Jean-Claude Carrière, Marie-Hélène Estienne. **Efter:** Dele af »A la recherche du temps perdu« (1913-27), dansk udg. »På sporet efter den tabte tid« (1932-38). **Foto:** Sven Nykvist (Farve). **Kamera:** Dominique Lerigoleur. **Klip:** Françoise Bonnot. **Ark:** Jacques Saulnier. **Dekor:** Georges Glon, Jean-Pierre Nossereau, Renaud Barbier, Gilbert Pieri. **Kost:** Yvonne Sassinot de Nesle. **Musik:** Hans-Werner Henze. **Tone:** Jean-Claude Laureux, Gilles Ortion, Michel Barlier, Dominique Hennequin. **Lyd-E:** Jean-Pierre Lelong. **Medv.:** Jeremy Irons, Ornella Muti, Alain Delon, Fanny Ardant, Marie-Christine Barrault, Anne Bennent, Nathalie Juvet, Charlotte Kerr, Catherine Lachens, Philippine Pascale, Charlotte de Turckheim, Nicolas Baby, Jean-François Balmer, Jacques Boudet, Jean-Louis Richard, Bruno Thost, Geoffroy Tory, Roland Topor, Jean-Pierre Coffé, Vincent Martin, Marc Arian, Romain Brémond, Pierre Celeyron, Jacques Delafontaine, Martin Droch, Jean Geton, Georges Liatard, Bernadette Lesache, Jean-Gabriel Nordman, Joelle Pilvin, Maud Rayer, Louis de Rohan, Louis-Gaston de Ségur, Emmanuelle Rosenthal, Daniel Tarrare, Frédéric Valade, Ivry Wilencourt, Louis Blay, Laurent Jouanneau, Laurent Vernet, Bertrand Walter, François Weigel.

Længde: 111 min. **Udl:** Constantin. **Prem:** 9.11.84 – Grand + Palads.