

Forster på film



I løbet af de kun 8 år fra 1984 til 1992 er alle forfatteren E. M. Forsters romaner på nær en blevet filmatiseret af forskellige filmkunstnere. Det er noget af et særsyn, eftersom bøgerne er fra begyndelsen af århundredet og ikke behandler emner, som umiddelbart forekommer relevante nu, udover det altid aktuelle tema om menneskelige relationer overfor samfundet.

Edward Morgan Forster (1879-1970) skrev seks romaner i løbet af

af Lars Kaaber

sin forfatterkarriere. Debutromanen var 'Where Angels Fear to Tread' (1905). Derefter kom 'The Longest Journey' (1907), 'Room with a View' (1908) og 'Howards End' (1910). Efter en pause på fjorten år udkom 'Passage to India' (1924), men i mellemtiden havde Forster skrevet

'Maurice' (foreløbigt afsluttet i 1914), som efter Forsters eget skøn ikke egnede sig til udgivelse.

Passage to India

Den første Forster-filmatisering var forfatterens sidste roman, 'Passage to India'. Forster blev inspireret til romanen gennem sin forelskelse i en indisk privatelev, Masood, og via to rejser til Indien. Romanens titel er hentet fra den amerikanske digter Walt Whitmans 'Leaves of Grass'.

Forsters 'Passage to India' handler om den unge, indiske læge Aziz og hans vægelsindede forhold til det britiske imperium; på den ene side hans gengældte foragt, på den anden ønsket om venskab og kulturkommunikation. Det sidste bliver imødekommet af læreren Fielding, som af samme grund er en paria i den britiske klub. Forster lader disse og bipersonerne føre lange samtaler om Indiens fremtid før den egentlige handling indtræffer med Mrs. Moore og Adela Questeds ankomst til kolonien. De to kvinder skal besøge Ronny, Mrs. Moores søn, som er forlovet med Adela. De har desuden begge et ønske om at opleve det *sande* Indien, og Fielding introducerer dem for Aziz. Dette fører til en skæbnesvanger skovtur til Marabarhulerne, hvor begge damer udsættes for et kosmisk trauma i form af et ekko. 'Bo-oum!' skriver Forster. Hvad angår lydets indflydelse på Mrs. Moore er Forster på en gang kryptisk og konkret: ekkoet angriber hendes religion – 'den stakkels snakkesalige kristendom, fra 'lad der blive lys' til 'det er fuldbragt' og reducerer den til 'Bo-oum!'. I Adelas tilfælde er Forster kun kryptisk. Hun forsvinder tilbage til byen, hvor Aziz senere bliver arresteret, sigtet for voldtægtsforsøg.

Siden bogens udgivelse har mystikken bredt sig blandt litteraturkritikere, som helst vil tro, at spørgsmålet om Aziz's uskyld står åbent. Helt så mystisk var Forster nu ikke; vi følger Aziz nøje efter Adela er gået ind i hulen og til han opdager, at hun er væk. Forster forkastede desuden sin oprindelige idé om, at en *anden* end Aziz fulgte efter hende; han ville skabe mystik om, hvad der sker i hulen, men han havde ingen intentioner om at skrive en *whodunnit*'.

Det er sandsynligt, at Forster med hulemystikken ville alludere til T. S. Eliots nyligt udkomne 'The Waste Land' (1922). I dette ufremkommelige digt nævnes den udødelige Sibylle fra Cumae. Hun nedskriver sine profetier på blade – et bogstav på hvert – som hun kaster ud af sin hule. Bladene flyver rundt med vinden, og hendes dødelige gæster får hverken hoved eller hale på svarene. Det tematiske fællestræk hos Forster



er gåden om det timelige (kvindene) og deres møde med det uendelige (ekkoet).

David Lean og 'Passage'

Ligesom Forster havde David Lean en uproduktiv periode på fjorten år bag sig før 'Passage to India'. Lean havde været udsat for en ydmygende behandling af New York Film Critics Circle efter *Ryan's Daughter* i 1970, hvor Richard Schickel og Pauline Kael havde svært ved at se kunst i Leans stilsikre filmhåndværk. I 1984 havde moden igen skiftet til Leans fordel, og han gik igang med Forsters roman, hvortil han selv havde skrevet drejebog. Det skulle blive hans sidste film.

Lean mødte urimelige krav fra producenter, der ville støtte filmen, hvis den inkluderede en voldtægts-scene i hulerne. Mrs. Moore, der bliver ven med Aziz, skulle skiftes ud med den unge Adela, så der var grundlag for romantik. Lean gav ikke efter for producenterne og skaffede alligevel pengene. Manuskriptets ændringer fra bogen bærer umiskendeligt præg af instruktøren. Det drejer sig om fortolkninger, der anskueliggør og visualiserer Forsters store, filosofiske og undertiden lidt rodede roman. 'Mysterier er noget rod', siger Fielding i bogen, og det kunne let være blevet sandt om filmen i andre end Leans kyndige hænder.

I filmen er hovedpersonen ikke Aziz, men Adela (Judy Davis). Lean åbner i det regnvåde London, hvor Adela bestiller sin rejse. Hos Forster møder vi først Adela i Indien, men

tilføjelsen er typisk for Lean, som selv elskede at rejse: pigens forventningsfulde glæde skaber sympati hos alle med udlængsel. På rejsebureauet ser hun et billede af Marabarhulerne, så allerede her foregriber Lean historiens klimaks.

Forsters Adela virker uklar; i bogen hæver hun forlovelsen med den kedelige Ronny og genetablerer den, fordi Ronny kommer til at køre et dyr over. Det er i sin orden at skildre en forvirret pige, men læseren må have en idé om, hvori forvirringen består – ellers bliver personen udramatisk. Da Mrs. Moore hører om dyret og uheldet, udbryder hun: 'Et spøgelse!', men Forster gør sig ingen ulejlighed med at forklare udbruddet – vi får ikke engang at vide, hvad det var for et dyr, der blev ramt. Skellet mellem mystik og rod er ikke til at få øje på i romanen.

Leans redegørelse for Adela er tydeligere end Forsters; hendes længsel efter eventyr gælder også sex, men hun tøver overfor de konkrete, kropslige kendsgerninger. Lean viser os denne splittelse i en scene, som i filmmanuskriptet erstatter biluheldet. Efter at have hævet forlovelsen tager Adela ud at cykle på egen hånd i det indiske landskab. Hun forlader civilisationen ved et krucifikslignende vejskilt og drejer ind i junglen. Her finder hun en gammel tempelruin med erotiske basrelieffer; mænd og kvinder af sten omfavner hinanden og skæver til hende. Bedst som Adela står i henført betragtning over motiverne, går en flok aber, som bor i ruinen, til angreb på

hende. Hun flygter hjem i panik og forsones med Ronny (Nigel Havers).

Uden at tilføje dialog har Lean i denne scene skitseret Adelas psyke; hun tiltrækkes af kærlighedens æstetiske side (stenfigurene), men skræmmes af dens dyriske side (aberne). Det er, fra Leans hånd, et lille stykke *plot preparation*, som kaster lys over historiens udvikling.

Den centrale scene ved Marabar demonstrerer Leans varemærke som filmskaber: match-cuts ('smarte overgange' eller associationsmontager). Tro mod Forster går Adela alene ind i en hule og stryger en tændstik. Lyden sætter et svagt ekko igang, og hun begynder at skælve. Aziz (Victor Banerjee) råber efter hende og sætter et større ekko igang, som bringer Adela i noget, der til forveksling ligner seksuel ophidselse – og herfra klippes direkte til vand, der skyller over en klippe. Vandet kommer fra en elefant, der bader et helt andet sted, men klipningens kombination af ophidselse og vand understreger det erotiske indhold. Adela bliver i hulen udsat for en slags 'kosmisk seksualitet' og i sin choktilstand tror hun, at Aziz har voldtaget hende. Ekkoet rammer sine ofre på deres mest sårbare sted; den gamle kvindes kristne tro og den unge kvindes seksualitet.

Leans billedside er stramt komponeret af paralleller; blomster (ved Adelas ankomst, ved Mrs. Moores død), månen (på himlen og genspejlet i floden og på havet), en inder i abeforklædning, der skræmmer Adela på vej til retssagen og minder om aberne i templet. Alt dette er visuelle ekkoer, som understreger det 'bo-oum', Forster havde udtænkt som bogens kerne.

Filmen gør mere ud af den telepatiske kontakt mellem den indiske professor Godbole (Alec Guinness) og Mrs. Moore (Peggy Ashcroft), og da Mrs. Moore dør på sin hjemrejse under endnu et ekko, fører Lean efterklangen tilbage til retssalen, hvor Adela lader anklagen mod Aziz falde.

Forster har en tendens til at lade sit gode hjerte løbe af med sig i slutningen af sine bøger – alle skal forsones, alle gode intentioner udpensles og alle er i virkeligheden flinke nok på bunden. Således også i *Passage to India*, hvor Fielding (James Fox) gifter sig med Mrs. Moores datter og stifter fred med Aziz, som skriver et brev til Adela, hvori han tilgiver hende. Romanen slutter med en



Judy Davis og Victor Banerjee i *Passage to India*.

ulæselig samtale mellem Fielding og Aziz, hvor der endnu engang håbes på en fremtid med indere og europæere som venner. De kysser tilmed hinanden og man tvivler på, om Fielding nu også har giftet sig med den rette.

Lean kapper dialogen og redder filmen med en tilføjelse: vi føres tilbage til London, hvor Adela læser brevet fra Aziz. Filmens sidste billede er Adela bag en regnvåd rude i det begivenhedsløse England, hvor intet nogensinde skal hænde hende igen. Eventyret er forbi.

I sine litteratur-forelæsninger på Cambridge (udgivet som 'Aspects of the Novel' i 1927) skelner Forster selv mellem, hvad han kalder *story* og *plot*. 'Story' er en sekvens af begivenheder ('Kongen døde, og så døde dronningen'), mens 'plot' forklarer sammenhængen mellem begivenhederne ('Kongen døde, og så døde dronningen *afsorg*').

I lyset af Forsters egen distinktion lader det til, at Leans film har anskueliggjort historiens plot. Filmen skaber en 'indre rejse' ud af Adelas tur til Indien, hvor hun konfronteres med sin egen seksualitet. Uden at ødelægge mystikken kommer Lean med et fyldestgørende bud på, hvad der sker i Marabar-hulerne og får historien til at hænge sammen.

Merchant & Ivory

Ismail Merchant og James Ivory – indisk producer og amerikansk instruktør – har været et team siden

1961, hvor de sammen producerede en dokumentarfilm om indiske miniaturebilleder. Med fiktionsfilmene er manuskriptforfatteren Ruth Praver Jhabvala kommet til og familien forøges med hver produktion: de fleste, der een gang har medvirket i en Merchant & Ivory-film er ivrige efter at fortsætte samarbejdet. Helena Bonham Carter, stjernen fra *Room with a View*, tilbød endog at være frisor på deres næste opus, *Maurice*, da der ikke var nogen større rolle til hende. Alle arbejder for håndører og omkostningerne er uhørt små; *Room with a View* og *Maurice* kostede henholdsvis \$ 3 mio. og \$ 2.4 mio. Ismail Merchant laver selv mad til filmholdet.

Det lader til, at Merchant & Ivory's to første Forster-filmatiseringer sammen med deres foregående film, *The Bostonians*, danner en trilogi: *The Bostonians* handler om et latent lesbisk forhold mellem den militante feminist Olive Chancellor og hendes proselyt Verena Tarrant. Olive (Vanessa Redgrave) taler om oprør mod den mandsdominerede verden, men vil i virkeligheden bare have den unge Verena for sig selv. Alligevel udleverer filmen hende ikke på nogen måde – den er endda mere nænsom end James' roman – og da Olive til sidst mister Verena til en mandschauvinistisk redaktør (spillet af Christopher Reeves – *Superman*) – får hun for første gang sjæl nok til at tale, så hendes tilhørere gider at blive siddende.

Af de tre film i triologien, *The Bostonians*, *Room with a View* og *Maurice*, som tilsammen kommer godt omkring forskellige kombinationer af kønnene, er det sjovt nok hovedpersonen i den midterste, som tager mest afstand fra kønslivet. Lucy Honeychurch er så forskrækket over sin egen helt almindelige seksualitet, at hun indtil historiens slutning virker mere aparte end både den lesbiske Olive og den homoseksuelle Maurice – og det er selvfølgelig meningen.

Room with a View

Modsat David Leans Forster-filmatisering rummer Merchant & Ivorys *Room With a View* (1985) ingen væsentlige ændringer fra bogen. Det er historien om Lucy Honeychurch (Helena Bonham Carter), der på en Italiens-rejse med anstandsdamen Miss Bartlett (Maggie Smith) bliver udsat for tilnærmelser fra den unge George Emerson (Julian Sands). Det

hele er en storm i en engelsk kop the og historien markerer sig i Forsters forfatterskab ved at være herligt fri for overraskelser og mystik. Al historiens vid er oversat til charme og begavet skuespil, og små hib til Forsters egen person er smuglet ind i Lucys jomfrunalske frier, Cecil Vyse (Daniel Day Lewis), men det var vist også forfatterens intention. Filmen formår at skabe interesse for historien, selv om der sker uendeligt lidt (og hvorfor ikke? Husk på, at den italienske neo-realismes højdepunkt er filmen om en mand, der får stjålet sin cykel). *Room with a View* har ovenikøbet brugt Forsters kapiteltitler ('In Santa Croce with no Baedeker', 'Lying to Cecil', 'Lying to George', etc.).

Romanens titel alluderer dels til en konkret detalje, der sætter skub i handlingen – at Lucy og Miss Bartlett har fået tildelt et hotelværelse uden udsigt – og dels til Lucys betragtninger i romanens kapitel 9, hvor hun opdeler mennesker i 'indendørs', 'udendørs' og mellemkategorien, som har givet romanen navn.

Der er enkelte beskæringer i den gamle Mr. Emersons naturfilosofiske taler, men filmens Emerson (Denholm Elliott) får sagt det væsentlige på kortere tid. En af filmens få tilføjelser er til gengæld morsom og røber på en upåfaldende måde, at filmens skabere kender deres Forster: på historiens vendepunkt (da George kysser Lucy) kommer anstandsdamen Miss Bartlett for sent, fordi hun har travlt med at lytte til sladder om en engelsk kvinde, der har giftet sig med en ti år yngre italiener i Monteriano. Det, filmen har indlagt som *additional dialogue* er handlingen i Forsters debutroman 'Where Angels Fear to Tread'!

Da Lucy i romanens slutning har fået sin George, antyder Forster, at den snerpede Miss Bartlett ikke var så slem endda, og at hun på sin egen lille måde har hjulpet de unge. Denne metode med at tilføje en forhastet forklaring af personerne i sidste øjeblik er en uvane, Forster kan have fået fra Dickens. De sidste kapitler i flere af romanerne er et pulterkammer af efterrationaliseringer. Filmen har klogeligt antydnet Miss Bartletts velvilje overfor parret tidligere. Mens George fortæller Lucy, at hun ikke kan gifte sig med den underlige Cecil, får Miss Bartlett øje på Cecil ude i haven. Han vifter affekteret ad en hveps, mens han prøver at balancere sin the-kop. I et øjebliks



Helena Bonham Carter (t.v.) som Lucy Honeychurch i *Room with a View*.

klarhed indser hun, at George har ret, og da Lucy smider ham ud, stiller Miss Bartlett sig i vejen. Vi følger også Miss Bartlett til dørs imod filmens slutning: hun ligger hjemme i sin ensomme seng i England og læser et brev fra Lucy på bryllupsrejse i Firenze.

Maurice

'Maurice' (udtales *Morris*) er Forsters camouflerede bekendelsesroman, som han skrev færdig i 1914 og dedikerede til '*a happier year*'. Dette år lod vente på sig. Forster lagde an til en udgivelse i 1960, men ombestemte sig og skrinlagde værket. På grund af personlige anfægtelser besluttede han at lade 'Maurice' ligge til efter sin død. Den indtraf i 1970, og hans forlægger lod bogen trykke året efter, i 1971.

Merchant & Ivory begyndte indspilningen af *Maurice* i 1986, og modsat Forster stødte de på meget konkrete forhindringer. På King's College, Cambridge, var man skeptisk overfor romanen, som beskriver homoseksualitet indenfor universitetets mure. Merchant, som ikke kender ordet 'nej', løb til sidst af med sejren og fik som den første overhovedet tilladelse til at filme i de gamle bygninger. Midt under optagelserne vedtog den britiske regering et lovforslag – *clause 28* – som forbød lokale autoriteter (såsom Cambridge) at støtte underholdning, hvori homoseksualitet fremstilles positivt.

Men da var det for sent at stoppe Merchant & Ivory.

I begyndelsen af historien møder vi Maurice 10 år gammel. På en skoleleekskursion til stranden har en lærer, Mr. Ducie, trukket ham til side for at forklare ham om sex. Det bliver til en underligt rodet forklaring med nogle biologiske diagrammer i sandet. Da en lille familie på udflugt nærmer sig, gribes Mr. Ducie af panik for at viske tegningerne ud. I Forsters bog tænker Maurice: 'Løgner. Kujon. Du har ikke fortalt mig noget som helst'. I filmen kunne denne tankereaktion erstattes af et close-up af et skeptisk barneansigt – den nærliggende løsning – men filmen vælger at rykke ud til et *long shot* af Mr. Ducie (Simon Callow), der løber henover stranden for at nå tegningerne før kernefamiliens lille pige (som filmen døber *Victoria*). Resultatet bliver, at vi både i konkret og overført forstand tager afstand fra den latterlige lærer. Merchant & Ivory serverer altså ikke tygget mad (selv om også det kan være på sin plads) og filmen holder stilen til den bitre ende; ingen unødvendige småfortolkninger, ingen filmiske fodnoter eller kursiverede replikker. Det er et særkende for Merchant & Ivory, at tilskueren får lov at træffe egne konklusioner.

Vi genfinder Maurice (nu James Wilby) adskillige år senere, da han er kommet på Cambridge. Her møder han filmens anden hovedperson, Clive Durham (Hugh Grant). Clive har angrebet sin seksuelle observans fra en meget akademisk vinkel. Han har læst hos Platon om kærlighed mellem mænd, selvom pensum på Cambridge udtrykkeligt udelader kapitler om 'grækernes unævnelige last'.

Clive har derfor et reflekteret forhold til den side af sig selv og et forspring for den langt mindre akademiske Maurice. Det er Clive, der først bekender sin kærlighed. Maurice reagerer med forfærdelse, tænker så efter og styrter til Clives værelse midt om natten for at give ham et kys.

Filmen har gjort sit bedste for ikke at forarge. Det ville have beroliget Forster, som aldrig var nogen hidsig korsfarer – jævnfør hans livslange betænkeligheder med udgivelsen. Det er filmens styrke, at man fra starten følger historien om to menneskers kærlighed, og at det er kærligheden, ikke kønnet, som skildres. Selvfølgelig må forholdet skjules for omgivelserne, men der lader ikke til at være nogen virkeligt truende faktor i samfundet omkring dem; Maurice bliver bortvist fra Cambridge, men tager sig ikke af det; et tyende kommer med spydige kommentarer, men bliver sat på plads; Maurice bekender sig til en læge og en psykiater, men begge overholder deres tavshedspligt – samfundet griber ikke radikalt ind over for Maurice og Clive. Forholdet går til på grund af Clives svaghed og angst.

Ikke, at forholdet nogensinde er blevet andet end platonisk. Filmen har en lille, enkeltstående scene, som er et typisk udtryk for dens stilfærdige, humoristiske greb om situationen; de to mænd er alene uden for Clives soveværelse. Maurice løser Clives manchetsknapper, Clive tager Maurices butterfly af ham – og så går Clive alene i seng. På nøjagtig 22 sekunder er alt sagt om det kødelige aspekt af deres forhold.

Når det alligevel lykkes filmen at være brændende lidenskabelig, er det fordi forholdet fungerer på trods af manglen på egentlig sex. Indtil det punkt altså, hvor Clive svigter.

I Clives frafald markerer filmen sig ved en af dens få afvigelser fra romanen; Forster har som særende i sin fortællestil, at han forklarer og analyserer sine personer side op og

ned, men til gengæld reserverer sin kommentar på virkeligt betydningsfulde steder (jvfr. hulen i 'Passage to India'). Pludselig er fortælleren der ikke, når vi har brug for ham. I romanen ændrer Clive sig pludseligt under en rejse til Grækenland og skriver hjem til Maurice, at han er blevet normal og vil giftes. Forster er ikke helt klar på dette punkt.

Sådan en udeladelse er slem nok i bogen; ganske vist er Clive baseret på en virkelig person, Hugh Meredith, som Forster forelskede sig i, og det er et udslag af ærlighed, når Forster er dunkel omkring Clives bevæggrunde: han kendte ikke selv Merediths. Men fortælleren i 'Maurice' postulerer alvidenhed og bevæ-



James Wilby i *Maurice*.

ger sig ubesværet rundt i tankerne på sine personer. Dog undlader han at redegøre for selve historiens vendepunkt.

På film er sådan en udeladelse utilgivelig; den efterlader et hul i fortællingen og hele handlingen falder igennem det. Nu skal dette ikke udarte til en analyse af fortælleteknik – af den slags som tog Forster 180 sider i 'Aspects of the Novel' – men lad det være nok, at der er ting, som man i løbet af en spillefilms kompakte to timer ikke kan slippe af sted med. Ifølge en veteran indenfor film-dramaturgi, Douglas Swain, bør ethvert manuskript have klarhed omkring men 'Who Wants What and Why Can't He Get It?'

Ruth Prawer Jhabvala gennemlæste manuskriptet og fandt, at en tilføjelse til Forster var på sin plads. Filmen har derfor, tro mod Swain og den gode fortælleteknik, givet forholdets ophør en plausibel forklaring. Den har udviklet en af romanens bifigurer, en studiekammerat fra Cambridge, Risley, og gjort ham til genstand for samfundets hetz mod de homoseksuelle. Hans historie er skrevet af efter processen mod Oscar Wilde; Risley bliver tiltalt for omgang med trækkerdreng og idømt seks måneders straffearbejde. Dommen ødelægger hans politiske karriere.

Risley appellerer til Clive, som ikke tør hjælpe ham – Clive har selv en politisk karriere at tænke på. Det lykkes filmen at skabe medlidenhed med Clive i hans samvittighedskvaler. Filmen har også opfundet et meget sigende *match cut*, hvor Clive og Maurice sætter sig som tilhørere i en koncertsal. Herfra klippes lige til processen mod Risley – underholdning for borgerskabet. Retssagen har tilmed klaverkoncerten som underlægningsmusik. Således tager filmen afstand fra processen mod Risley.

Vi følger Maurice i hans fortvivelse, da Clive gifter sig. Filmen har øje for detaljer, og Maurices største sorg er den, at han kun er den ottende af Clives venner, der bliver inviteret. Efter brylluppet er han en hyppig gæst på Clives gods, og her, midt i sine frustrationer, forelsker han sig i skytten Alec Scudder (Rupert Graves).

Scudder står karaktermæssigt svagt i både bog og film og undslipper kun med nød og næppe at blive en ren *deus ex machina* – en af de i sidste akt forekommende personer, der bliver firet ned fra teaterloftet og løser alle intrigerne. Graves er god som naturbarnet Scudder, og det er ikke hans skyld, at Forster fandt det unødvendigt at gøre mere ud af personen.

I den første forening mellem Maurice og Scudder har filmen erkendt sin ærbødighed overfor romanens forfatter – ved netop *ikke* at følge bogen. Maurice har haft en samtale med Clive, som tror, at Maurice har fundet sig en pige. (I romanen lyver Maurice sig til dette forhold, i filmen er det Clives hustru, Anne, som har 'gættet' og udbredt nyheden). Clive siger, at det glæder ham overmåde, men han siger det så mange gange, at man begynder at tvivle. Clive giver Maurice

et kys 'for gammelt venskabs skyld' og efterlader ham i dyb depression. Her lader Forster Maurice åbne vinduet og råbe 'Come!'. Maurice ved ikke selv hvorfor, Forster ved det heller ikke og vi bliver ikke klogere. Nede i haven står Scudder. Han kravler op ad en stige og ind til Maurice, som, da overraskelsen har lagt sig, får sin første seksuelle erfaring. Og nu kommer vi til filmens føromtalt ærbødighed; Forster tænkte senere, i efterskriften 'Terminal Note', at han havde ladet Scudder reagere for hurtigt, for beredvilligt, på Maurices appel. Filmen tager stikord på Forsters betænkelighed og lader Scudder vente til anden aften, hvor Maurice befinder sig ved vinduet. Her følger filmen altså Forsters intentioner fremfor hans tekst.

Indtil dette punkt har filmen skildret Scudder som en truende faktor; vi har set ham brække nakken på en hare (en logisk konsekvens af hans stilling på godset, men Forster har det ikke) og hans tur ind ad vinduet er underlagt gyser-musik. Det afspejler Maurices angst for pengeafpresning, som han først til sidst overvinder. Efter natten med Scudder klippes til husets skodder, som åbnes ved dag gry – begyndelsen på et nyt liv. Historien ender godt for Maurice og Scudder. Taberen er Clive, som har solgt sig selv til respektabiliteten og en politisk karriere. Da Maurice er draget afsted for at blive lykkelig med Scudder, går Clive ind og giver sin hustru et artigt kys. Han giver sig til at lukke skod-



derne ud til haven, hvor Maurice forlod ham, og falder i staver.

Forster svinger pisen over Clive i romanens egentlig rørende slutning, men han fælder ikke nogen definitiv dom over ham; bogens Clive har forandret sig og forstår ikke længere Maurice. Filmen, derimod, har med sin begrundelse af Clives frafald – angsten for at dele skæbne med Rislely – skabt historiens virkeligt tragiske figur. I et glimt lader den Clive se det øjeblik i sin fortid på Cambridge, hvor han valgte en anden vej end den, Maurice nu følger. Filmens Clive er gået galt, og han ved det.

Filmens sidste billede er Clive ved vinduet. Billedet kalder slutningen

fra Leans *Passage to India* frem i erindringer, og har da også det samme indhold – adskillelse fra kærligheden. Der er tillige en parallel til gammeljomfruen Miss Bartlett i slutningen af *Room with a View*. Når Lean og Ivory har været enige om at understrege de tiloversblevne i de ellers lykkelige slutninger, er det sikkert med adresse til Forster, som selv måtte nøjes med at være tilskuer til andres parforhold.

Where Angels Fear to Tread

Debut-romanen 'Where Angels Fear to Tread' blev til den fjerde Forsterfilmatisering i rækken (1991). Titlen er anden del af et Alexander Pope-citat, der begynder: 'Fools rush in –'. Som i *Room with a View* er fjolserne briter på sightseeing i Italien, dog her med alvorligere følger.

Instruktøren Charles Sturridge har TV-serien *Brideshead Revisited* bag sig, og her havde han jo meget bedre tid (henved 11 timer). Spillefilm fordrer en anderledes fortælle-mæssig disciplin, og den manglede i Sturridges anden Evelyn Waugh-filmatisering, *A Handful of Dust* (1988). Det er ikke til at sige efter et enkelt gennemsyn, hvad der var galt, men Waughs vittige og sorte komedie blev kedelig på trods af James Wilby, Rupert Graves og Alec Guinness.

Where Angels Fear to Tread er bedre, men det er hverken Lean eller Ivory. Sturridge har kalkeret Forsters roman direkte over på lærredet. Et enkelt sted har han oversat Forsters franske 'mauvais quart d'heure' til 'a few bad moments', men ellers er der ingen ændringer, og det kan Forster



Øverst og herover fra *Where Angels Fear to Tread* med bl. a. Helena Bonham Carter.

ikke tåle. Hans historie er blevet udstillet med alle dens svagheder.

Første del af filmen går meget godt, her bliver vi præsenteret for persongalleriet, og Forster introducerer sjældent nye personer sent i sine romaner (den sjældne undtagelse er Scudder i *Maurice*).

Enken Lilia (Helen Mirren) tager på Italiensrejse med anstandsdamen Miss Abbott (Helena Bonham Carter). I den lille by Monteriano gifter hun sig med Gino (Giovanni Guidello). Lilias engelske svigermoder (Barbara Jefford) sender sønnen Philip (Rupert Graves) derned for at hente Lilia, men han kommer kun hjem med Miss Abbott. Lilia kan imidlertid ikke omstille sig til Italien og Gino finder det svært med en engelsk hustru. Han trøster sig med en anden og forbyder Lilia at gå ud (i denne scene har Sturridge anbragt Mirren ved en stor fugl i et alt for lille bur – det er meget fikst). Lilia får eet forsøg på at stikke hjem til England, men forkludrer det, bliver gravid, bliver katolik, føder en søn og dør. Philip og søsteren Harriet (Judy Davis) bliver sendt til Italien for at bringe barnet hjem og møder Miss Abbott, som er dernede i samme ærinde.

Herfra går handlingen i stå – mærkeligt nok, for de mest dramatiske optrin er stadig tilbage. Det er nu Forster selv, der har valgt at anbringe bortførelsen af barnet, en trafikulykke og barnets voldsomme død i en relativ bisætning, Sturridge spiller blot partituret. Som i antikens teater finder dramaet sted *off stage* – på scenen snakker de bare løs. Således bliver historiens højdepunkt, en droscheulykke, til et vrinsk og et black-out.

Judy Davis er sjov som den viktorianske sjuske Harriet, der har spildt ammoniak i sin kuffert og må gå rundt i Italien med blå pletter overalt på sit tøj. Man mærker et seriøst potentiale i Philip, 'bestemt til at gå gennem livet uden at kolliderer med noget eller berøre nogen' og Graves er helt igennem udmærket, men Sturridge har ikke *visualiseret* personer – han gengiver teksten. Ideen med at visualisere en romanperson er at kende dem til bunds og indfange dem i småting, som røber, hvem de er (de store ting sørger bogen for). Et godt eksempel er det førnævnte sted i filmen *Room with a View*, hvor Cecil Vyse vifter affekteret ad en hveps. Sådanne detaljer mangler Sturridge. Et billede kom-

mer aldrig til at give tusind ord, hvis man nøjes med at kopiere bogen.

Sturridge havde gjort klogt i at fjerne Ginos fortvivlelse, da han opdager, at barnet er væk. 'Fortvivlelse' hører ikke til denne aktørs repertoire, og da han flytter en sofapude for at se, om barnet skulle ligge nedenunder, bliver tragedien direkte grinagtig.

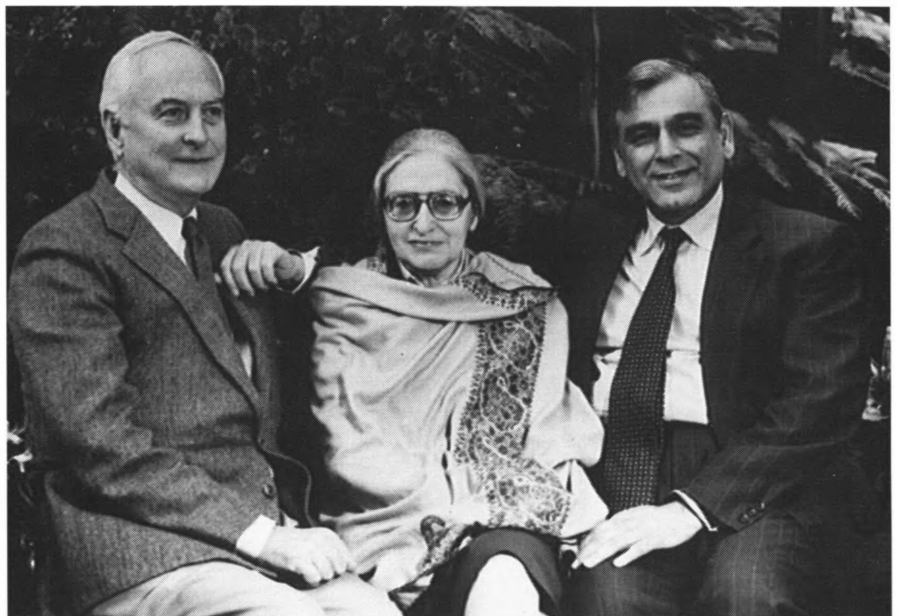
Forster har gemt en overraskelse til sidst: Miss Abbott har forelsket sig i Gino. Det er en ret hysterisk bekendelsesscene i bogen, og Sturridge har – efter 90 minutters *andante* – været nødt til at dæmpe den. Men det kan være eet fedt, for på dette tidspunkt kan intet interessere mindre end Miss Abbott. I denne film er Bonham Carter ingen Lucy Honeychurch, og at hun skal ende sine dage som pebermø i provinsbyen Sawston synes ikke at være noget stort tab.

Mest bemærkelsesværdigt i bogtil-film-sammenhæng er det, at Sturridges *Where Angels Fear to Tread* inkluderer en af Forsters værste excesser som forfatter, et hos Forster hyppigt forekommende stilbrud, som både Lean og Ivory har haft takt nok til at skjule eller fjerne. Det drejer sig om den utilgivelige symbolik, som Forster smækker ind med fede typer i sine romaner. Symbolik er smukt, når det går hånd i hånd med realisme – som f.eks. i slutningen af filmen *Maurice*, hvor Clive lukker skodderne til – som man gør med indendørs skodder om natten – og på billedplanet lukker Maurice og

seksualiteten ude af sit liv. Det er til gengæld klodset, når personerne skal sige eller gøre noget fuldstændigt forrykt for at symbolikken går igennem. Præmieeksemplet er netop i *Where Angels Fear to Tread* – i bog og film – hvor Miss Abbott forsøger Gino og Philip ved at tvinge dem til at drikke den mælk, der var tiltænkt Ginos nu afdøde barn. Det er en pinlig scene. Muligvis er det Lady Macbeths 'the milk of human kindness', der spøger her, for overdreven eller umotiveret brug af Shakespeare hørte også til Forsters litterære svin-kærinder. Forster genbrugte sågar mælkesymbolikken i 'Howards End': i forsoningsscenen mellem de to Schlegel-søstre kommer naboen dreng pludselig rendende med en kande mælk, som de drikker. Ruth Praver Jhabvala har været klog nok til at smide den ud.

Howards End

I det store hele har James Ivory og manuskriptforfatteren Ruth Praver Jhabvala været tro som guld mod Forsters 'Howards End' (den roman, som Susan i *Educating Rita* troede var pornografisk). 'Howards End' er forfatterens endelige kommentar til England og dets fremtid. Denne kommentar ligger dog på symbolplanet og, som allerede nævnt, symboler var ikke Forsters force. Romanens motto er 'Only connect –' og det, der skal forbindes, er prosaen (det prosaiske liv med forretningsaftaler og regninger) og lidenskaben (medmenneskeligheden).



Fra venstre: James Ivory, Ruth Praver Jhabvala og Ismail Merchant – henholdsvis instruktør, screenwriter og producer på *Howards End*.



Herover Emma Thomson (t.v.) og Vanessa Redgrave. Side 22: Thomson sammen med Anthony Hopkins. Begge fra *Howards End*.

Det er historien om den højt bevagede Margaret Schlegel (Emma Thompson) og hendes slyngede vej til det hus, hun har arvet efter et kort venskab med Mrs. Wilcox (Vanessa Redgrave). Margaret's lillesøster med det store hjerte, Helen (Bonham Carter) bringes til opgør med sin søster, da Margaret gifter sig med Mr. Wilcox (Anthony Hopkins – det er noget af en foræring, at ærkekapitalisten her spilles af *Hannibal the Cannibal*). Den afstumpede Mr. Wilcox er skyld i, at Helens ven, den uformuende Leonard Bast (Samuel West), mister sit arbejde. Alt dette er gengivet trofast i filmen, men igen er det lykkedes Merchant & Ivory at forgylde Forster.

Først og fremmest er der skåret ned på bogens endeløse dialoger, som befinder sig i et tåget grænseland mellem skønlitteratur og forelæsning. Ganske vist skriver Forster, at Margaret har *'the gift of the gab'* – hun er snakkesalig – men det er Forster selv, der ikke kan stoppe, og en stor del af den lange roman minder meget om sidespring.

Filmene benytter sig af black-outs (også brugt i hypnose-seancerne i *Maurice*) og ved at anbringe to styks i Margaret's lange tale på *'Simpson's'* får Ivory viderebragt det indtryk, at hun taler meget. Beskeden er modtaget – vi behøver ikke høre det hele, og det er egentlig heller ikke nødvendigt i bogen, hvor Margaret – for nu at bruge et Shakespeare-citat, som Forster behændigt undgår – *'speaks an infinite deal of nothing'*.

Schlegel-søstrene er begge over deres første vår og endnu ikke afsat. Det bliver ikke sagt rent ud i filmen, men det ligger i luften, at Mr. Wilcox er Margaret's sidste chance for at blive gift. Forster forsøger at overbevise os om, at hun er forelsket, men det lykkes ikke rigtig. Filmene slår en renere tone an, når den fokuserer på den omstændighed, at Margaret gør en mission ud af ægteskabet. Wilcox er nemlig rædselsfuld. Han er repræsentant for den hensynsløse forretningsverden, der skal forbindes med følelseslivet, hvis Englands fremtid skal sikres. Margaret undrer sig over, at han på sit kontor for handel med Afrika ikke har nogen afrikanske kulturgenstande – kun et kort over kontinentet. Filmene behøver ikke mere end dette til at hæve faresignaler for alliancen. Forster er mere indviklet – D. H. Lawrence misforstod helt hans intentioner og fandt det usmageligt at *'forherlige en type som Wilcox'*.

Et af Forsters meget lange sidespring er en fortolkning af Beethovens 5. symfoni. Forster bruger halvdelen af kapitel fem på denne fortolkning. Hans påskud er familien Schlegel's opfattelse af koncerten, og hans sigte er at give en symbolsk *plot preparation*, men den er meget søgt – noget med nisser og elefanter, der vandrer igennem universet. Her tillader Ivory sig at gøre lidt kærligt grin med Forster. Det, som familien Schlegel går til i filmen er ikke en koncert, men et foredrag om *'Music and Meaning'*, og en lidt komisk fo-

redragsholder (Simon Callow) leverer Forsters fortolkning. Derpå beder han sin gamle mor ved flyglet om at spille endnu et brudstykke. Det er tænkeligt, at foredragsholderen er en parodi på Forster selv.

Scenen i koncertsalen er vigtig, fordi den bringer den ulyksalige Leonard Bast i forbindelse med Schlegel-pigerne. Filmene skaber en mesterlig sekvens, en *chase*, hvor Bast forfølger Helen, der har taget hans paraply. På lydsiden sætter skæbnesymfoniens tredje sats ind med fuldt orkester, og det er netop *skæbne*, som *Howards End* handler om. Med risiko for at gøre Forster blodig uret, så virker det undertiden, som om han ikke ved, hvad han vil skrive på næste side. Det ville ikke være uden fortilfælde, for mange føljeton-forfattere har igennem tiderne skrevet på samme vis. Blot svækker det ideen med skæbnens magt, hvis historien vakler omkring på må og få. Forfatteren Katherine Mansfield skrev i sin anmeldelse ved bogens modtagelse: *'Forster sætter vand over, men han laver aldrig the til os'*. Filmene ved nøjagtig, hvor den vil hen, og den tydeliggør skæbnens tilstedeværelse. Ivory har opfundet et tidligt øjeblik i Schlegel's stue, hvor Bast betragter den sabel, som til sidst skal blive hans død. Skæbnesymfonien gemmer sig også i den rytmiske lyd fra de tog, som passerer udenfor Basts kælderlejlighed.

Medens Margaret søger at frelse Wilcox fra sig selv, driver Helen en mere legitim mission på den ludfattige Bast. *'Den dybeste afgrund'* skriver Forster i romanen *'er ikke manglen på kærlighed, men manglen på mønt'*. Bast får dog lidt af begge dele, for Helen bliver gravid. Forster forlader dem på et hotel, før der sker noget – det kan skyldes Forster modvilje mod at skildre, hvad han ikke personligt kendte til. Det kan også være hans stilistiske virkemiddel med at springe det væsentlige over; Adela i Marabar-hulerne, bortførelsen af Ginos barn, Clives forandring i Grækenland. Den ubeskrevne kønsakt i *'Howards End'* blev hængt ud af Katherine Mansfield, som skrev: *'Man bliver aldrig klar over, om Helen bliver gravid med Leonard Bast eller med den fordømte paraply. Alt taget i betragtning, så var det nok med paraplyen'*.

For at undgå misforståelser går filmen lidt længere end bogen og lægger desuden scenen i en robåd. Bast er udmattet (han har ikke spist siden

ham mistede det job, Wilcox rådede ham til at tage) og Helen hjælper ham med at ro. Se – det er symbolik uden skarpe kanter: på billedplanet har Helen anbragt sig 'i samme båd' som sin ulykkelige protegé, på realplanet kommer de uvægerligt i en intim situation, som fører til noget, der kan retfærdiggøre graviditet.

Det er et grundtræk hos Merchant & Ivory, at filmene er blidere mod mange af personerne end forfatteren var det. Man får således det indtryk fra bogen, at Forster foragter Jacky (Basts kone). Hun er, hvad Forster selv i 'Aspects of the Novel' betegner en 'flad figur' som kun indeholder een hensigt, nemlig uretmæssigt at holde på Bast. Ivory har pustet hende op, og i filmen er Bast ikke bare hendes sociale redningsplanke, hun elsker ham virkelig. Hun kan ikke akkomodere de kulturelle behov, som Bast får dækket hos Schlegel-søstrene, hun kan kun vise ham sin kærlighed ved at gå i seng med ham. Forsters Jacky fremstår som en udbrændt nymfoman og hun bliver til sidst en løs ende i bogen. Filmen har med minimale tekstændringer ladet hende udvikle sig fra hjerteskerende ynk til tragedie, og det er flot.

E. M. Forsters litterære forsyndelser

E. M. Forster var ikke nogen dårlig eller middelmådig forfatter – han var vanvittigt morsom, når han prøvede at være det, og man støder tit på uforglemmelige formuleringer – men han havde begrænsninger, som ses tydeligere end hos andre i samme klasse. Derfor kan det provokere, når Forster i 'Aspects of the Novel' kritiserer Henry James' romanunivers for altid at bestå af de samme typer, og det til trods for, at intet persongalleri nogensinde har mindet mere om et provinsteater-ensemble end Forsters eget. For det første er der det symptomatiske fravær af fædre og ægtemænd: I 'Where Angels Fear to Tread' har Philip og Harriet ingen far, Lilia er enke og Miss Abbott bliver aldrig gift. I 'Room with a View' har hverken Honeychurcherne eller Vyserne noget mandligt familieoverhoved, i 'Howards End' har Schlegel-pigerne ingen far, og Mr. Wilcox træder først ind i handlingen, da han bliver aktuel som Margarets frier. Hverken Maurice eller Clive har nogen far, og i 'Passage to India' har Mrs. Moore mistet hele to ægtemænd. I denne romans sidste kapit-

ler bliver Fielding dog gift, men han virker noget adspredt i ægteskabet.

Så er der de verdensfjerne unge mænd: Philip i 'Where Angels Fear to Tread', Freddy i 'Room with a View', Tibby i 'Howards End'. Maurice undgår denne skæbne i kraft af sin seksuelle vækkelse, og heri ligger nok forklaringen på denne type 'tilskuere til livet' – de er billeder på Forster selv. Endelig er der så den sværm af kønsforskrækkede, giftefærdige unge piger, som også i betydelig grad afspejler forfatterens egen person.

Forster fulgte et af sine forbilleder, Jane Austen, i sjældent at beskrive noget, han ikke havde førstehåndskendskab til, og det er da også omstændigheder fra hans privatliv, der er slået ned i forfatterskabet: at han selv voksede op uden en far, at han modtog en streng, viktoriansk opdragelse, og at han ikke havde nogen seksuel erfaring før han var 37 (i 1916, da han allerede havde skrevet fem af romanerne).

Forster havde et godt øje for psykologiske portrætter, og de personer, som lykkedes for ham (flertallet) er levende og realistiske. Desværre var Forster ikke tilfreds med at være realistisk, han ville også være symbolsk. 'Det er fristende – ikke at være mystisk', siger Miss Abbott i debutromanen, men Forster selv var ikke sådan af friste. Hans bøger rummer derfor en række profetiske gamle mennesker som Mr. Emerson i 'Room with a View', Mrs. Avery i 'Howards End' (synskheden er dæmpet til acceptabelt niveau i filmen) og både Godbole og Mrs. Moore i 'Passage to India'. Maurices bedstefar udslynger også noget tågesnak i bogen (men forekommer slet ikke i filmen). Man læser Forster med en generende mistanke om, at disse personer skal opfattes som uudgrundeligt viise, men de virker ikke rigtig kloge.

Generelt for Forster gjaldt det, at han ikke agtede reglen: 'Kill your darlings'. Med 'darling' skal her forstås et emne, et indslag eller et stilistisk virkemiddel, som forfatteren selv er tilfreds med, men som passer dårligt ind i værkets struktur eller karakteristikken af personerne. Forsters darlings er mange, og han lod dem leve.

En samtidig forfatter som Kipling masakrerede sine 'darlings' – han var berømt for det. Det er tankevækkende, at Kipling, som var en bedre stilist og langt mere produktiv end Forster, er så dårligt repræsenteret

på film – Flemings *Captains Courageous* fra 1937, Disneys *Jungle Book* fra 1967 og Hustons *The Man who would be King* fra 1975 er vist de eneste nævneværdige, og alle disse film har ændret gennemgribende på forlægget.

Forsters litterære begrænsninger er slet ikke til at få øje på i Ivorys film. Hvis den loyale Sturridge havde forestået alle filmene egenhændigt, ville de utvivlsomt have råbt til himlen, men selv indenfor de tre Ivory-film er variationerne og nuanceringerne så meget bedre end Forsters egne, at man sagtens kan se filmene uden at mistænke, at det er den samme forfatter.

Nu er en filmatisering jo ikke en konkurrent til sit litterære forlæg. En gammel Hollywood-vits fortæller om en ged, der netop har spist en rulle film – blikdåse, spole og det hele – og siger: 'Jeg syntes bedre om bogen'. Geden bruger naturligvis et falsk vurderingsgrundlag.

De senere års Forster-filmatiseringer er derimod et godt grundlag for en diskussion om 'bog til film', netop fordi de på afgørende punkter gør de traditionelle fordomme om filmatiseringer til skamme. De er skabt af samvittighedsfulde filmfolk, som holder forfatterens idé for øje og investerer deres eget geni i at oversætte den til et nyt medium. I de heldigste tilfælde er det gjort så godt, at det slet ikke ligner en oversættelse. Forsters romaner skal faktisk nærlæses, før ændringerne træder frem, og så ses det tydeligt, at ændringerne er foretaget med velberåd hu og kommer Forster til hjælp.



Howards End (...) UK. I: James Ivory. M: Ruth Praver Jhabvala. Mu: Richard Robbins. P-design: Luciana Arrighi. Medv: Anthony Hopkins, Vanessa Redgrave, Helena Bonham Carter, Emma Thomson, James Wilby, Samuel West, Jemma Redgrave, Prunjella Scales.