

FILMEN OG ROMANEN

Den problemstilling, der ligger gemt i overskriften, har været aktuel siden først i tyverne. Alle de filmteoretikere, der har hævdet filmens kunstneriske selvstændighed, har forsøgt at afgrænse filmen fra romanens – og teatrets – kunst. At emnet ikke er uddebatteret, ser man bl. a. af dønningerne efter professor *Løgstrups* ligeså velmente som forfejlede angreb på filmen. Der må gives svar på tiltale, når det nu hævdes, at vi der går i biografen med glæde og til tider – til tider – med berigelse, nu pludselig igen bør føle os ikke så lidt pubertetsprægede og besmittede. Dette har adskillige gjort, deriblandt instruktøren *Erik Balling*, som i en behersket og positiv form har givet professoren, hvad professorens er og filmen, hvad filmens er ("Berlingske Tidende"s kronik 1. februar).

Anledningen til denne artikel er imidlertid ikke professoren, men en lærd bog af *George Bluestone*, „Novels into Film“, som netop er udsendt af „The John Hopkins Press“. Professor *Løgstrup* baserer en del af sin polemik mod filmen på det postulat, at filmen er en kunst- art, der er afhængig af romanen og derfor uselvstændig. Er det sandt? Kan *Bluestone* eventuelt hjælpe os med svaret?

At den kommercielle underholdningsfilm temmelig ofte har et litterært værk som forlæg er uomtvisteligt. Grunden er hyppigst den, at producenten vil sikre sig publikums forhåndsinteresse ved at filmatisere et stof, som i forvejen er kendt og har vist sig økonomisk indbringende i sin litterære form. Dette har imidlertid mindre interesse i en teoretisk sammenhæng. Hermed er jo intet bevist om, at filmen er afhængig af romanen i det kunstneriske udtryk.

Det interessante problem er, hvad der sker, når man i en film henter sit "råstof" i litteraturen, og om denne proces er til skade for filmkunsten og dens forløsning nu og på længere sigt.

Det kan være nyttigt straks at gøre sig klart, at der ikke findes en eneste romanfilmatisering, der ikke har ændret det oprindelige værk i

meget betydelig grad. Grundene kan være kunstneriske, eller der kan være tale om hensyn til en eller anden konvention. Hvad det sidste angår, tænkes især på den vel nærmest af økonomiske grunde normerede spillefilm- længde og på de forskellige tabulove, som filmbranchen og censuren har kunnet enes om. Det kan være svært at afgøre, om en tematisk eller dramatisk ændring er sket af kunstneriske, praktiske, tidsmæssige eller moralske grunde eller måske af alle fire.

I *Elia Kazans Steinbeck*-filmatisering „Øst for Paradis“ finder man kun stoffet fra bogens sidste trediedel, og handlingen i dette udsnit er på meget afgørende punkter helt omdigtet. I filmen låner *Cal* pengene til sin spekulation i leynedsmiddelpriserne af moderen, bordel- værtinden. I bogen låner han dem af kineser- tjeneren, en figur, der helt er forsvundet i filmen. I bogen er det kinesertjeneren, der appellerer til faderen om at vise *Cal* kærlighed – og ikke *Abra*. Når man har lavet om på møn- stret i disse to nøglesituationer – nogle figurer forsvinder helt, og andre ændrer karakter og struktur – har motivet så alene været hensynet til den normerede spillefilmlængde? Har også moralske hensyn spillet ind? Der kan nævnes adskillige scener og figurer i filmen som ikke forekommer i romanen, f. eks. scenerne hvor *Cal* iagttager *Aron* og *Abra* i faderens fryse- hus, hvor *Abra* fortæller *Cal* om, hvor stor- sindet hun tilgav sin fader, scenerne på fest- pladsen og spektaklerne omkring den tyske skomager etc. Man kan gå ud fra, at også andre hensyn end de nævnte har spillet ind, at der må være forskelle i de to former, som kræver en omvurdering, en omdigtning af det litte- rære stof.

Ved at se på et stykke prosalitteratur kan vi klart erkende visse meget væsentlige og kunst- nerisk betingede forskelle på romanen og fil- mens fortællemligheder. Eksemplet, som er hentet hos *Bluestone*, er fra *Marcel Prousts* „På Sporet efter den tabte Tid“:

„... hver gang han rejste sig op og for-



Romanfilm: Victor McLaglen (til højre) i Fords „The Informer“ („Forræder“) efter Liam O'Flaherty.



Romanfilm: Fords „Vredens druer“ efter Steinbeck. Nr. 2 fra venstre John Qualen.



Romanfilm: Laurence Olivier som Heathcliff i Wylers „Stormfulde Højder“ efter Emily Brontë.

søgte at stå på benene, begyndte han at svaje på sine skælvende lemmer (som aldrende ærkebisper, der intet massivt har ved sig undtagen de metalkors, de bærer) og dingle på sin vej langs den bestandigt udfordrende bjergkam, som hans treogfirs år var, som om det var således, at han var anbragt højt oppe på et par kæmpestylter, der – til trods for at de til tider var højere end kirkespir – stadig voksede for til slut at gøre hvert skridt så besværligt og farligt, at han før eller senere måtte falde.“

Prøv at omsætte disse sætninger i filmbilleder, altså i en billedstrøm. Hvis man går slavisk frem, vil den billedrække, som fremkaldes, sandsynligvis producere helt andre associationer end de i romanen tilsigtede (og hvor længe skulle hvert enkelt billede holdes for at „dække“ de verbale udtryk?). Ligeså afgørende er det, at den filmiske billedrække på een gang ville give tilskueren et indtryk af kontinuitet og af „tilstedeværelse“ i hvert enkelt billedes øjeblik, ligesom billedrækken også i visse tilfælde åbner muligheden for identifikation, hvor ordene kun giver mulighed for sammenligning og refleksion.

Hvad der er karakteristisk for filmen er ikke, at den ikke kan udtrykke en abstrakt tanke eller idé, men at det ikke kan ske på samme måde og med samme virkning som i ord. I det normale filmsprog, som vi bl. a. kender det fra romanfilmatiseringer, udtrykkes en abstrakt tanke eller idé i billeder, som i sig selv ingen symbolvirkning eller metaforisk kvalitet har, i billeder, der indgår som naturlige led i billedrækkens fortællende kontinuitet, og som tilskuerne tillægger en reel og nøgtern hverdagsagtig værdi, men som i sammenhængen har en indre tone, der vinder gehør, når selve billedet er forsvundet.

I „Øst for Paradis“ stirrer Cals forfrosne og kærlighedshungrende sjæl ud på os i sprækket mellem to isblokke, et billede hvori filmens centrale tanke og den psykologiske udlevering af Cals fortvivlede sjælelige situation kommer frem. Billedet er nok i en vis forstand symbolsk, men symbolikken er ikke litterær, og billedet er naturligt og suverænt, det er ligesom tilfældigt og „født“. Dets indre mening trænger sig senere gang på gang frem på vor erindrings nethinde for sammen med andre billeder at indgå en symbiose, et samliv.

Balázs siger et sted, at i dramaets abstrakte

åndelige rum er den scenedekoration, som personerne færdes i, kun baggrund og derfor neutral, idet den ikke griber ind i personernes sjælelige tilstand og dermed i handlingen. Der er heri en rigtig tanke, skønt den er for skarpt formuleret. Sammenlignet med filmens dynamiske scenebillede må teatrets virke statisk. Megen overfladisk snak om filmen og romanen som kongeniiale kunstarter bundet i, at man tror, at de begge på samme måde benytter sig af et dynamisk scenebillede, at de begge fører os rundt og udpeger de ting, der skal lægges mærke til og dvæles ved, og som har betydning for den psykologiske vurdering og det kunstneriske forløb. Men det er en argumentation, som halter ved nærmere eftersyn. Det billede filmen giver os står fæstnet. Det er os givet. Hvad romanen giver os er rekvissitterne til at danne et billede selv. Når vi ser film er vi midt i billedet. Når vi læser er billedet inde i os.

Romankunsten arbejder altså tilsyneladende med større selvstændig kunstnerisk medskaben hos den oplevende end filmen – men kun tilsyneladende. Filmkunstens fantasiægende virkemidler findes først og fremmest andetsteds. Filmkunstneren bruger montagen, klipningen, billedrytmen, billedkompositionen, dialogen, musikken o. a. som næring for tilskuerens fantasi og udfordring til hans psykologiske og dramatiske indfølelse. Betragter vi specielt det psykologiske moment, er filmen anderledes antydende end romanens forklarende fremstilling.

Et filmbillede skal man lære at aflæse, selv om denne oplæring ikke kendes som en bevidst proces. Og det er måske nødvendigheden af denne på en gang tillærte og ubevidste åbenhed i oplevelsen, som gør, at man taler om en åndelig voldførelse af tilskueren, når han sidder på sin plads i biografen. Et andet og finere ord for denne voldførelse er identifikationsteknik. Erik Balling mente i den tidligere nævnte duplik til professor Løgstrup, at muligheden for identifikation indebar langt større kunstneriske muligheder og indre og ydre perspektiver end voldførelsen, skønt han kunne give sin modpart ret i, at den også rummede en stor fare. Det er i det hele taget farligt at leve, og jeg tror, at identifikationsteknikken er en forudsætning for den kunstneriske oplevelse i al dramatisk og psykologisk funderet kunst,

hvilket medium det så end drejer sig om. Fortæller i øvrigt ikke også den nationalistiske krigshymne om poesiens kraft? Selvfølgelig består der en fare (og det er da rart at høre, at en aktiv filmand er sig dette bevidst), men den er ikke alene et filmfænomen. Den teknik filmen bygger på er i sig selv ikke farligere end den pensel *Goya* malede med eller de skrivekunstner professor Løgstrup anvender. Jeg tror ikke, at en roman siger os noget som helst, med mindre den giver os mulighed for at træde ind i milieuet og personerne. Selvfølgelig kan filmen misbruges, og selvfølgelig bliver den det, uendelig alt for ofte. Men det gør det skrevne ord måske ikke?

I et af sine værker sammenligner Balázs det trykte drama, romanen og drejebogen. På denne måde kan han så at sige ord for ord påvise forskelligheder og ligheder. Alligevel finder jeg det rigtigt – som Bluestone gør det – at sammenligne de endelige kunstneriske resultater, altså det spillede drama, romanen og filmen som den vises i biografen. Ikke mindst fordi det først er i denne form, problemerne omkring tid og rum træder frem i det rigtige lys.

Det krav om realisme, som den folkelige komedie og det naturalistiske teater søgte at indfri i slutningen af forrige og begyndelsen af dette århundrede, er teatret lykkeligvis blevet befriet for ved filmens fremkomst. Både romanen og filmen udviser en langt større smidighed på disse felter. Virkelighed er ikke det samme for de tre kunstarter. Ligegyldigt hvilke fantastiske spring filmen foretager i tid og rum virker den stadig ved sin virkelighedsillusion, skaber den en fornemmelse af fysisk tilstedeværelse i nuet. Da *Alf Sjöberg* filmatiserede *Ivar Lo-Johanssons* „Rya-Rya“, forsøgte han at nå ud over denne fornemmelse ved at fastholde et nærbillede af *Eva Dahlbeck*, samtidig med at tiden i baggrunden strømmede forbi. Sjöberg søgte en ny filmisk dimension, men det er tvivlsomt, om han havde heldet med sig.

Der er intet nyt i at omsætte et сюжет fra en kunstart til en anden; vi kender f. eks. fænomenet fra *Shakespeare*. *Lessing* behandler udførligt dets problemer i sin „Hamburgische Dramaturgie“, hvori han helt uden forargelse skriver om at konvertere romaner til skuespil, ja han giver endog anvisninger på, hvordan det bedst kan gøres. Det en film låner når den

tager sit stof fra en roman (eller et drama) er et tema, som måske endda omarbejdes til ukendelighed. Men det tematiske er ikke kunst i sig selv. Dette er forklaringen på, at så mange udmærkede film er bygget på elendige romaner. For hver enkelt kunstart gives der et vist sæt kunstneriske muligheder, som man må tage stilling til for at resultatet kan blive kunst.

Der vil til alle tider bestå en vekselvirkning mellem indhold og form, og det er denne vekselvirkning, som i sin spænding drager os til sig og giver kunstnerisk forløsning. Men forløsningen er ikke den samme på scenen, i romanen og i biografen. At udstede æstetiske forbud mod at filmatisere romaner, ville svare til at forbyde en maler at fremstille et billede af Kristus på korset, fordi dette motiv kun kunne udføres af en billedhugger – eller omvendt.

Men forhindrer eller hemmer det en positiv udvikling af filmsproget, at så mange film bygger på et litterært forlæg fremfor på manuskripter lavet med direkte henblik på en filmisk form? Bluestone mener, at dette forhold er til skade for filmkunsten som sådan, og han ser frem til at billedet ændrer sig. Det

kan man selvfølgelig også godt, men det er ikke særlig realistisk at tro det sker snart. Selv synes jeg skaden er til at overse. Dels fordi det jo aldrig er romanen vi skal forvente at se på lærredet, dels fordi jeg synes der er en tendens til at de forfattere, som man kunne ønske ville skrive direkte for film, viser en stadig større interesse og forståelse for filmens særlige krav og problemer, når deres romaner skal filmatiseres. Hvis denne forståelse blot må vokse er det af mindre betydning om stoffet først er blevet udmøntet i romanform. Værdifuldt er det at digterne kan tage positiv del i omdigtningen af sujettet og give det filmisk værdi.

Hos Bluestone findes alle problemerne behandlet, udførligt, objektivt i det omfang en forliebt kan gøre det, og fra ethvert tænkeligt hold. Hans kildemateriale er stort og aktuelt, og hans analyser af forskellige typer på romanfilmatiseringer er velvalgte og i det store og hele dækkende. Især er hans udredning af *Emily Brontës* „Stormfulde Højder“ som roman og som film et metodisk svendestykke.

Hans bog kan ikke på alle steder læses i magelighed, men den er umagen værd.



Romanfilm: Orson Welles som Rochester i Robert Stevensons „Jane Eyre“ („Et Vajsenhusbarn“) efter Charlotte Brontë.