

Erik Ulrichsen:

# FORFATTERNE SNAKKER FILM

En af de bøger, der for tiden er mest omtalt i de engelsktalende lande, er interview-antologien „Writers at Work“ („Secker & Warburg“, 1958). Interviewene stammer fra det foretagsomme tidsskrift „The Paris Review“, der blev skabt i 1957 af en gruppe expatrierede amerikanere. De foreløbig udvalgte stykker (et nyt bind bebudes) omfatter samtaler med E. M. Forster, François Mauriac, Joyce Cary, Dorothy Parker, James Thurber, Thornton Wilder, William Faulkner, Georges Simenon, Frank O'Connor, Robert Penn Warren, Alberto Moravia, Nelson Algren, Angus Wilson, William Styron, Truman Capote og Françoise Sagan, altså 16 prominente forfattere. I 11 af disse interviews berøres filmen; derfor de følgende linier.

Det er ikke hensigten at postulere, at forfatternes udtalelser om film er det mest interessante i bogen, eller at filmbetragtningerne på nogen måde dominerer (skønt det jo uægtelig fortæller noget, at der så hyppigt snakkes film). Bogen er noget af et mesterværk og belyser på en særdeles konkret og uortodoks måde den digteriske skaberacts faser, og det er dens væsentligste værdi. Men det må være tilladt her i bladet at isolere dens filmrefleksioner.

Der er tre slags: Bemærkninger om filmens indflydelse på romanteknikken, mere eller mindre anekdotiske udbrud vedrørende Hollywood og generalisationer om forfatteren i relation til filmkunsten og filmindustrien.

Skønt emnet vistnok ikke er blevet studeret indgående nogetsteds, kan man roligt slå fast, at filmens fortællerteknik i høj grad har påvirket romanforfatterne i det 20. århundrede. Mauriac beretter således i „Writers at Work“, at han i „Thérèse Desqueyroux“ anvendte flere af stumfilmens virkemidler: *lack of preparation, the sudden opening, flashbacks* — „metoder, der var nye og overraskende dengang“ (bogen er fra 1927). Derimod vil Joyce Cary ikke indrømme, at hans anvendelse af flashback-teknikken er inspireret af filmens (som han synes at foragte: „*The flashback in my novels is not just a trick*“). Frank O'Connor pointerer, at det ville være tåbeligt at anse Angus Wilsons „Anglo-Saxon Attitudes“ for

god, fordi den udnytter alle de tekniske fif, den moderne roman benytter sig af. „Den bruger filmens erfaringer; den fortsætter „Kontrapunkt“, som også er fuld af tekniske indfald, og det er altsammen unødvendigt“. — O'Connor beklager også i nogle senere sætninger i interviewet filmens indflydelse. Angus Wilson havde læst dette interview, før han selv blev interviewet, og han finder O'Connors bemærkninger besynderlige. „O'Connor synes ikke at have lagt mærke til, at den teknik, der anvendes i „Anglo-Saxon Attitudes“, ikke blot betjener sig af flashbacks som filmens, eller er episodisk som „Kontrapunkt“'s — jeg læste for nylig „Kontrapunkt“ igen og fandt den formløs“. Wilson omtaler en subtitlet i sin romans komposition og tilføjer: „*It's not just cinema, you see, it's very carefully planned, though I say it myself*“.

Undtagen hos Mauriac (hvis søn er en kendt filmkritiker — det forklarer måske sagen) finder man altså en næsten komisk angst for at blive beskyldt for at imitere filmens teknik. I en film er et flashback bare et trick, i en roman er det noget meget finere — i hvert fald i de pågældende forfatters egne romaner. Wilson går så vidt som til at antyde, at en film ikke kan være *carefully planned*. Men han indrømmer senere i interviewet, at han sjældent går i biografen (jfr. de Emma Gad-udtalelser, der blev citeret i sidste nummer).

Lysteligere læsning er Hollywood-snakken. Dorothy Parker er som venteligt vidunderligt bidsk: „*Hollywood money isn't money. It's congealed snow, melts in your hand, and there you are*“. „Et mareridt, da jeg var der, og et mareridt at tænke tilbage på“. Hun fortæller med afsky om en instruktør, der slyngede følgende i ansigtet på Scott Fitzgerald: „*Betale Dem? Næ, det var Dem, der burde betale os*“. Og om en scene, i hvilken Monty Woolley og Robert Benchley medvirkede, og i hvilken Woolley fik en spand vand i hovedet. Han kom dryppende hen til Benchley og sagde: „*Benchley? Benchley of Harvard?*“. „Ja,“ mumlede Benchley, og spurgte: „*Woolley? Woolley of Yale?*“.

Faulkner, der stadig nu og da skriver for



Dorothy Parker var med til at skrive „Hollywood bag Kulisserne“. Fredric March og Janet Gaynor i filmen.

filmen (med små resultater), fortæller en festlig historie om sin tilknytning til „MGM“ i trediverne. Forfatteren havde et stykke tid arbejdet i Hollywood, og hans instruktør sagde: „Hvis du er interesseret i et nyt job herude, så skriv til mig — så skal jeg tale med selskabet om en ny kontrakt.“ Et halvt års tid senere telegraferede Faulkner til instruktøren og tog imod tilbudet. Kort efter fik Faulkner tilsendt den første uges løn af sin Hollywood-agent — forfatteren var meget overrasket, for han havde ikke set nogen kontrakt. Den følgende uge fik han endnu et brev fra agenten og endnu en uges løn. Dette begyndte i november 1932 og fortsatte til maj 1933. Så kom der et telegram til Faulkner: *William Faulkner, Oxford, Miss. Where are you? MGM Studio.* Forfatteren gik ind på et postkontor og skrev følgende telegram: *MGM Studio, Culver City, California. William Faulkner.* Men på postkontoret sagde den unge dame, at der skulle stå noget mere, at telegrammet skulle indeholde en meddelelse. Så rodede han lidt blandt de forhåndenværende standardformularer og sendte en af fødselsdagshilsenerne. Derpå fik han en telefonopringning fra selskabet. Han skulle flyve til New Orleans og melde sig til instruktør *Browning* (må vel være den berømte skrækfilminstruktør *Tod Browning*). Han kunne have taget et tog og været i New Orleans 8 timer senere. Men han adlød selskabet og tog til Memphis, hvorfra der nu og da var flyveforbindelse til New Orleans. 3 dage senere var der en. Faulkner tog hen til Brownings hotel, hvor der var selskab, og spurgte instruktøren, hvad det var for en historie, han skulle i gang med. Brow-

ning sagde: „*Oh, yes. Go to room so and so. That's the continuity writer. He'll tell you what the story is.*“ Faulkner gik derhen. Filmforfatteren sad derinde alene. Han sagde: „*When you have written the dialogue I'll let you see the story.*“ Faulkner gik tilbage til Browning og forklarede, hvad der var sket. Instruktøren sagde: „*Go back and tell that so and so — Never mind, you get a good night's sleep so we can get an early start in the morning.*“ De følgende morgener tog filmfolkene ud for at studere omgivelserne. Tre uger gik

„*At have og ikke have*“ (efter Hemingway) blev skrevet af William Faulkner. Humphrey Bogart og Walter Brennan.



på den måde. Nu og da blev Faulkner lidt nervøs og spurgte, hvordan det gik med historien, men Browning svarede altid: *„Stop worrying. Get a good night's sleep so we can get an early start tomorrow morning“*. En aften ringede telefonen, da Faulkner kom ind på sit værelse. Det var Browning. Han sagde, at Faulkner skulle komme hen på hans værelse. Browning havde et telegram i hånden. Det lød: *Faulkner is fired. MGM Studio. „Don't worry“*, sagde Browning, *„I'll call that so and so up this minute and not only make him put you back on the payroll but send you a written apology“*. Det bankede på døren. En piccolo kom ind med et nyt telegram. Det lød: *Browning is fired. MGM Studio.*

Og så videre og så videre. Faulkner kan blive ved og bekræfter til fulde, at han er en stor humorist — som O'Connor siger i sit interview. Hans Hollywood-satire er dog ikke blot komisk, men også tragikomisk.

Den er ikke forældet. Nelson Algren, der skrev romanen *„The Man with the Golden Arm“*, bliver spurgt: *„How about this movie, The Man with the Golden Arm?“*

Algren: *„Yeab“*.

Spørgsmål: *„Did you have anything to do with the script?“*

Algren: *„No. No, I didn't last long. I went out there for a thousand a week, and I worked Monday, and I got fired Wednesday. The guy that hired me was out of town Tuesday“*.

Mere alvorlige er de principielle betragtninger, der anstilles om forfatteren i relation til filmkunsten og filmindustrien. På spørgsmålet om, hvorvidt Hollywood ødelægger forfatterens talent, svarer Dorothy Parker:

*„Nej, nej, nej. Jeg tror ikke, der er nogen i verden, der skriver nedad. Skønt Hollywood-forfatterne leverer bras, skriver de ikke nedad. De giver deres bedste“*.

*„Fuld af Løgn“, der blev skrevet af Truman Capote. Til venstre Gina Lollobrigida, til højre Peter Lorre.*



På et lignende spørgsmål svarer Thornton Wilder:

„Fjernsynet og Hollywood er en del af *show business*. Hvis den unge forfatter vil være dramatiser, agter han efter min mening at forsøge sig med en af de vanskeligste professioner — en langt vanskeligere end romanforfatterens. At nå det fremragende er lige svært inden for alle former, men set fra et rent metier-synspunkt bør den unge forfatter, der vil skrive for teatret, prøve det hele — dramatisere romaner, oversætte skuespil, studere teatret indefra, male dekorationer, om muligt spille komedie. At skrive for fjernsynet eller radioen eller filmen er et led i denne uddannelse”.

På det samme spørgsmål svarer også Faulkner overraskende positivt fra den filminteresseredes synspunkt:

„Intet kan ødelægge en forfatters skrivekunst, hvis han er en førsteklases forfatter. Hvis han ikke er en førsteklases forfatter, er der ikke meget at gøre ved det”.

Intervieweren spørger videre Faulkner:

„Må en forfatter indgå kompromis'er, når han skriver for filmen?”

Svar: „Altid, for en film er altid en kollektiv indsats, og i enhver form for samarbejde er det nødvendigt at indgå kompromis'er; det fremgår alene af ordet samarbejde: der må ydes og modtages”.

Senere spørger intervieweren Faulkner om, hvordan forfatteren opnår de bedste resultater inden for filmen. Han svarer:

„Efter min egen mening har jeg ydet den bedste filmindsats, når manuskriptet blev skudt til side og scenen digtet under prøverne lige før den skulle optages. Hvis jeg ikke havde følt, at jeg var i stand til at tage filmarbejdet alvorligt, eller hvis jeg ikke havde gjort det, ville jeg ikke have beskæftiget mig med det — jeg ville i så fald have følt, at jeg var uærlig over for filmen og mig selv. Men jeg ved nu, at jeg aldrig vil blive en god filmforfatter. Så filmen vil aldrig blive så vigtig for mig som min egen form”.

Den næsten overmenneskeligt produktive belgier Georges Simenon (interviewet med ham er et af de mest forbløffende og åbenbarende i bogen) indrømmer, at han også har arbejdet „kommercielt“ og siger bl.a.:

„Man kan ikke arbejde „kommercielt“ uden at acceptere en eller anden *code*. „*There is always a code — like the code in Hollywood, and in television and radio*”. Men lige så lidt som Thornton Wilder og William Faulkner fraråder Simenon forfatteren at beskæftige sig med filmen.

Frank O'Connor fortæller om sit arbejde

med en film og siger, at han gjorde bitre erfaringer. Han opholder sig ved, at man ikke på film må fornærme nogen, f.eks. katolikkerne, jøderne, Frelsens Hær eller borgmestrene. „*They make a list of taboos a mile long, and then they say, „Now, inside this, you can say what you like” — and it's manic. The moment big money's involved and the pressures are put on, that is going to happen. And they're the most wonderful artists in the world. I mean, it's all damn well to talk, but Hollywood has the finest brains in the world out there. But they're up against all these vested interests, and vested interests are the very devil for the artist*”.

Og senere i interviewet: „Og så er der den smarte kommercielle fyr, der siger: „Her kunne tilskuerne godt tænke sig lidt sadisme. Kunne du ikke være rar og putte bare en lille sadistisk scene ind her?”. Og den kommer ind. De 40 millioner, der normalt opfører sig meget ordentligt, ville sandsynligvis egentlig helst være fri for den sadistiske scene. Men de får at vide: „Sådan noget er det, I kan li””.

Italieneren Alberto Moravia har heller ikke været særlig begejstret for sit filmarbejde. Han forstår, at filmen er en kunstnar, men spørgsmålet er efter hans mening: „I hvor høj grad kan man få lejlighed til at udtrykke sig fuldt og helt på film?”. Moravia finder, at kameraet er et mindre fuldendt kunstnerisk instrument end pennen, selv i en *Eisensteins* hender. Det vil aldrig kunne udtrykke så meget som f. eks. *Proust* kunne. „Alligevel er filmen et fænomenalt medium, fuldt af liv, hvorfor arbejdet ikke er den rene trædemølle. Filmene er den eneste virkelig levende kunstart i Italien i dag — på grund af den store kapital, der er investeret i den. Men at arbejde for filmen er udmattende. Og forfatteren er aldrig mere end idemand eller dialogforfatter — han er i virkeligheden en *underling*. Arbejdet giver ham ikke megen tilfredsstillelse bortset fra pengene. Hans navn kommer end ikke på plakaterne. For forfatteren er det et bittert job. Og yderligere er filmen en uren kunstart, der er bundet til en række mekaniske fif — *gimmicks* siger man vist på engelsk — *ficelles*. Der er ikke megen spontaneitet. Dette er jo ikke så mærkeligt, når man tænker på de mange hundrede mekaniske påfund, der anvendes i filmene, og på hæren af teknikere. Hele processen er mekanisk. Inspirationen bliver mere og mere slap, når man arbejder med film, og — hvad der er værre — man venner sig til bestandigt at være på udgik efter gimmicks, hvorved talentet bliver flosset”.

Moravia er her refereret så indgående, fordi hans misforståelser er almindelige blandt for-

fatterne. Han identificerer flot filmen med den konventionelle film og har ingen fornemmelse af, at det bl.a. er „op til“ ham at ændre filmsproget, som det normalt fremtræder. De bedste „neorealistiske“ film (Moravia har ikke bidraget til nogen af dem) er jo netop påfaldende fri for gimmicks og beviser, at filmen ikke naturnødvendigt er bundet til de mekaniske fif, Moravia foragter, men åbenbart er gået ind på at anvende. I Moravias attitude ser man afspejlet, hvorfor de anerkendte moderne forfattere har betydet så lidt for filmkunsten.

Heller ikke Angus Wilsons svar på spørgsmålet „*What about the cinema?*“ er behagelig læsning. „Det ville glæde mig meget, om mine bøger blev filmatiseret, men jeg ville næppe bryde mig om at skrive originale filmmanuskripter — jeg er ikke inde i den nødvendige teknik, ja, jeg går endda sjældent i biografen“.

Atter et velkendt og forkert forfatterargument mod at grise hænderne til med filmarbejde. Det kræver en særlig teknik. Vås! En forfatter behøver ikke at kunne nogen særegen filmteknik for at bidrage værdifuldt til en film. Den talentfulde instruktør skal nok vide at oversætte den gode historie til drejebogsformen. Selvfølgelig bør der være visse visuelle muligheder til stede i forfatterens filmhistorie, men det er der i næsten alle gode historier. Der er ingen, der vil hævde, at alle gode forfattere bør bidrage til filmkunsten, men det ville være rart, om forfatterne hørte op med at bruge de dårlige argumenter, når de afviser den. For Wilsons argumentation må man foretrække et direkte „Film interesserer mig ikke“.

Det glædeligste bidrag om filmen i „*Writers at Work*“ er at finde i interviewet med Truman Capote. Intervieweren spørger: „De har skrevet for filmen, ikke sandt? Hvordan var det?“, og Capote svarer:

„Festligt. Det var vidunderligt morsomt at arbejde med den eneste film, jeg har skrevet: „Fuld af Løgn“. Jeg arbejdede på den sammen med *John Huston*, da den blev optaget *on location* i Italien. Undertiden blev nogle scener skrevet umiddelbart før de blev optaget. De medvirkende var helt forvirrede — undertiden syntes endog Huston ikke at være klar over, hvad der skete. Scenerne måtte skrives i små bidder, og der hændte meget besynderligt, da jeg var den eneste, der havde handlingen — hvis man overhovedet kan tale om en handling i filmen — i hovedet. De har aldrig set den? De bør se den. Den er en vidunderlig spøg. Ganske vist lo produceren ikke. Skidt med det. Når den bliver genoptaget, går jeg altid ind og ser den. Og har det pragtfuldt.

Men for at tale mere alvorligt så tror jeg ikke, at en forfatter har større chance for at præge en film, hvis ikke han føler sig meget nært knyttet til instruktøren eller selv er instruktør. Filmen er i så høj grad et instruktøremedium, at der kun findes en forfatter, der udelukkende arbejder som manuskriptforfatter, som kan kaldes et filmgeni. Jeg tænker på den generte, elskelige lille bondekarl *Zavattini*. Hvilken sans for det visuelle! 80 % af de gode italienske film blev optaget efter *Zavattini*-manuskripter — alle *de Sicas* film f.eks. De Sica er et charmerende menneske, begavet og meget *sophisticated*; men han er først og fremmest *Zavattinis* megafon, hans film er helt og holdent *Zavattinis* skabninger: Hver nuance, hver stemning, hvert påfund er tydeligt angivet i *Zavattinis* manuskripter“.

De store forfattere er ikke nødvendige for filmkunsten, der har udklækket sine egne *auteurs du cinéma* (f.eks. *Stroheim*, *Jean Vigo* og *Jean Renoir*). Men forfatterne kunne være af langt større værdi for filmen, end de er. Der er mange grunde til, at de helst holder sig væk. Den væsentligste er den enkle, at de hellere vil have æren for et kunstværk alene end dele den med andre, og det er jo ikke så mærkeligt. Mærkeligt kan det dog forekomme, at de sjældent føler et ansvar i relation til filmen, og at et sådant ansvar ikke oftere tilsidesætter de naturlige egoistiske krav. Mærkeligt kan det også forekomme, at de mange dårlige film og de mange vanskeligheder ved at få skabt gode film normalt blot afskrækker dem og ikke hyppigere virker som en *udfordring* til dem: Her er noget konkret at slås for.

*Alida Valli* i „*Det sidste Møde*“, der blev skrevet af bl. a. *Moravia*.

