

# Ord og billede

AF NIELS EGEBAK

Den til tider meget snævre forbindelse, der har været mellem filmen og romankunsten, har ofte ført til livlige diskussioner. Den kendsgerning f. eks. at ikke så helt få, og med tiden stadig flere romaner, er blevet filmatiseret, har af og til fået forargede litterater til at mene, at filmen ligefrem snylter på romankunsten, og at film derfor egentlig er en andenrangs kunstart i forhold til litteraturen.

Et ekstremt udtryk for en sådan holdning kunne man iagttage, da det rygtedes at *Roger*

*Vadim* og *Roger Vailland* ville fortsætte det i forvejen skandaliserede samarbejde om filmatiseringen af nogle store franske romaner med en bearbejdelse af *Marquis de Sades* „Justine“ og „Juliette“. I den anledning skrev litteraturkritikeren *Guy Dumur* en harmdirrende artikel i *France Observateur*, hvori han ligeud erklærede, at ikke blot var det umuligt at vise en eneste scene fra disse to bøger offentligt uden at risikere en retsforfølgelse (hvilket måske kunne være rigtigt), men at en eventuel

*Alain Resnais'* „L'année dernière à Marienbad“ (1961).



filmatisering i det hele taget ville betyde en forringelse, eller ligefrem et bedrageri mod de Sade, der ville skade læserpublikummets forhold til hans bøger.

Guy Dumurs argumentation hvilede åbenlyst på den opfattelse, at filmatiseringen af et litterært hovedværk kun er en transponering i billeder af den litterære tekst og ikke et selvstændigt kunstværk og derfor nødvendigvis vil være ringere end denne tekst – på samme måde som f. eks. en tegneserie over Bibelen kun ville være en ringere udgave af bøgernes bog. Han gik så vidt som til at erklære, at filmen i de 50 år, den har eksisteret, ikke har frembragt ét eneste værk, der kan måle sig med, hvad man kan fremdrage af litterære mesterværker fra en hvilken som helst 50-årig periode i europæisk historie.

Man kan gerne synes, at en kritiker, der mener sig berettiget til at bruge den slags argumenter, på forhånd ved sin uvidenhed har fraskrevet sig muligheden for at blive taget alvorligt, når han udtaler sig om forholdet mellem litteratur og film. Men uheldigvis synes misforståelserne mellem litterater og filmfolk at være gensidige. I hvert fald er det ikke få filmkritikere, der udtaler sig med lige så stor foragt – og lige så stor uvidenhed, synes det – om litteraturen i dens forhold til filmkunsten, og for hvem begrebet „den litterære film“ er det værste skældsord, de kender. Nogle er end ikke utilbøjelige til at mene, at filmen egentlig er litteraturens overlegen som kunstart, fordi det filmiske billede direkte for beskuerens øjne viser den ting, som den litterære beskrivelse forgæves forsøger at gøre synlig – forgæves fordi „ordet kun er det tilfældige tegn på tingen“. (*Michel Mourlet*: „Cinéma contre roman“. (La revue des lettres modernes, no. 36–38)).

Med dette argument er man i virkeligheden trængt helt ind til kernen af problemet om forholdet mellem litteratur og film, mellem ord og billede, det sted, hvor det afslører sig som et filosofisk-æstetisk problem, mere end et rent praktisk.

Spørgsmålet om filmatiseringen af litterære hovedværker, der oftest står i centrum af diskussionerne og fejlagtigt, både af litterater og filmfolk, opfattes som langt det vigtigste, er jo nemlig blot et skinproblem, som i praksis løses sig af sig selv og derfor gør de hidside

diskussioner illusoriske. Som *George Bluestone* med stor klarhed påviser i sin bog „Novels into Film“ (1957), hvori han foretager minutiøse sammenligninger mellem seks romaner, de drejebøger, der blev til på grundlag af dem, og de færdige film, der blev det endelige resultat, er filmkunstneren ikke en snyltegast, der omsætter litteraturen i billeder, men en selvstændig skabende kunstner med sine egne rettigheder og egne forpligtelser. For filmkunstneren er romanen – også selvom det drejer sig om et genialt mesterværk – kun et råmateriale, og han er i sin fulde ret til at betragte den som sådan, fordi han af dette råmateriale skaber en ny selvstændig kunstform. Det færdige filmværk har intet andet til fælles med det litterære værk end netop det *mindst* vigtige i et kunstværk: subjettet, råmaterialet, anekdoten. Den nye form, han har givet dette råmateriale, er samtidig et helt nyt syn på det, en ny opfattelse og en nyskabelse.

Ingen har endnu, mig bekendt, råbt kunstnerisk tyveri, fordi *Shakespeare* for flere af sine skuespil har anvendt fremragende latinske og italienske prosaforfatters tekster som grundlag. Det er derfor besynderligt, at man kan nægte filmforfatteren ret til at gøre det samme. Måske skyldes det en manglende forståelse af, hvad kunstnerisk form egentlig er, og at man i praksis stadig anvender den skellen mellem indhold og form, som man i teorien har opgivet, fordi denne betragtningsmåde ikke får fat i det essentielle i den kunstneriske skaberakt. Derfor undskylder man Shakespeares formentlige „tyveri“, fordi man betragter hans dramatiske bearbejdning som en forbedret form, og derfor bebrejder man f. eks. Roger Vadim, at hans film „Farlige forbindelser“ angiveligt er en forringet form af *Choderlos de Laclos'* roman. Man gør sig øjensynligt ikke klart, at man derved endnu engang kommer til at stille det irrelevante spørgsmål om, hvad der er højest, et tordenskrald eller Rundetårn.

Lige så irrelevant forekommer i øvrigt den påstand, som ofte fremføres af filmfolk: At filmatiseringen af en roman øger interessen for at læse den, og at filmatiseringen derfor af og til har kunnet hjælpe gode bøger ud af forglemmelsen. En sådan påstand viger uden om det væsentlige og ligner derfor mest af alt en dårlig undskyldning.

Det er på tide, at sådanne irrelevante problemstillinger forlades, fordi de kun kan skygge for de væsentlige spørgsmål. Litteraternes forargelse og filmfolkernes dårlige samvittighed er lige malplaceret og bidrager kun til at bortlede opmærksomheden fra et mere interessant og mere væsentligt problemkompleks: den kunstneriske skaben og dens filosofiske og erkendelsesmæssige betydning.

Sådan kan man også forstå, hvad den italienske filminstruktør *Michelangelo Antonioni* – en af de mest „litterære“ af de moderne instruktører – for nylig i et interview sagde om sin filmatisering af en roman af *Cesare Pavese*: „Jeg tror ikke, det frembyder noget problem. Når man læser en roman eller novelle og tænker filmisk på den, er det de helt nye muligheder i novellen, der har betydning. Man tager de fortalte begivenheder som levende virkelighed, og dette giver én et helt nyt udgangspunkt. Jeg for mit vedkommende har aldrig bekymret mig særligt om at være trofast over for Pavese.“

Med lige så stor styrke afviste *André Bazin* det meget diskuterede problem, da han i en artikel skrev:

„I virkeligheden stemmer filmens billeder for den største dels vedkommende overens med teatrets eller den klassiske analyseromans psykologi. De forudsætter, som den sunde fornuft, et nødvendigt og utvetydigt årsagsforhold mellem følelserne og deres manifestationer, de postulerer, at alt er i bevidstheden og at bevidstheden kan kendes.“ („Pour un cinéma impur“. (La revue des lettres modernes, nos. 36–38.))

Denne udtalelse udleverer det nævnte problem som et skinproblem og rejser en hel række nye problemer, af større omfang og interesse.

En frugtbar diskussion om forholdet mellem litteratur og film må altså tage sit udgangspunkt i en utvetydig erkendelse af, at der er tale om to kunstformer, to æstetiske virkeligheder, om man vil, eller to selvstændige sprog med den samme opgave: at oversætte menneskets vision af omverdenen i kunstværker, at udtrykke mødet mellem virkeligheden og den menneskelige bevidsthed i gyldige symboler. Men det er netop her, de egentlige problemer har deres udspring, for man bliver straks stil-

let over for den kendsgerning, at de to sprogs symbolverdener – i hvert fald ved første øjekast – er forskellige: den ene bygger på ordet, den anden på billedet.

Denne sidste betragtning må føre til det resultat, at filmens område er det synlige, litteraturens det usynlige, hvilket da også er den konklusion, man i almindelighed kommer til.

I det bind af „La revue des lettres modernes“, som helt var helliget konfrontationen af filmkunsten og romankunsten (Été 1958), konstaterer filmkritikeren *Georges-Albert Astre* således, at i romanen lægges accenten på den indre verden, på den mentale forberedelse af de ydre handlinger, mens filmens område er selve disse ydre handlinger, som den kan skildre med en virkelighed, der er fremmed for prosakunsten.

Filmskribenten og romanforfatteren *Michel Mourlet* uddyber dette synspunkt i en artikel sammesteds, som han betegnende nok har kaldt „Cinéma contre roman“, for artiklen former sig som en triumfmarch til ære for den nye kunstart, der ikke blot har erobret en stor del af romankunstens område, men samtidig tvunget romanforfatterne til at reflektere over deres kunstarts indskrænkede muligheder. Som sådan kan den passende læses som en kommentar til den tidligere omtalte artikel af litteraturkritikeren *Guy Dumur*.

Michel Mourlet konstaterer, at det ikke længere vil være tilstrækkeligt for romanforfatteren, at han blot ønsker at gøre tingene anderledes end sine forgængere, han må også gøre dem anderledes end filmkunstneren. Filmens tilstedeværelse som selvstændigt kunstnerisk sprog har ganske enkelt gjort et helt område, der tidligere var forbeholdt romanen, til intet mindre end forbudt område: hele den ydre verden, dekorationer, gestus, ansigtsudtryk, objektive beskrivelser af omverdenen, tingene. Som billedets kunst er det filmen, der kan genskabe tingenes overflade og udseende, og det kan den gøre bedre end romanen, for ordet er kun tilfældige tegn på tingene, mens billedet repræsenterer selve tingene.

Derfor optræder f. eks. *Alain Robbe-Grillet*, når han i sine romaner forsøger objektivt at beskrive tingenes overflade, efter Mourlets mening, som den lidt komiske person, der tror at kunne give noget som helst indtryk af et maleri ved nøjagtigt at beskrive dets farver og

former. Hvis romanen vil overleve, nytter det intet, at man gør som Robbe-Grillet. Man må tværtimod, som *Nathalie Sarraute*, udnytte mulighederne i selve litteraturens materiale, *ordet*. Ordets område er menneskets indre verden, det psykologiske, det etiske, det metafysiske. Ganske vist er filmen ikke helt udelukket fra denne verden, men den kan dog kun antyde den gennem handlinger, som det er tilskuerens opgave at fortolke på rette måde, for filmens psykologi er en levende psykologi, ikke en analyseret. Sproget derimod disponerer over ord, som kan gøre rede for rent psykologiske, moralske og intellektuelle begreber, det sætter som følge deraf forfatteren i stand til at udforske de dybder i menneskets indre liv, som filmen kun kan antyde. Romanens muligheder ligger derfor i stadig at søge dybere og

dybere ned og sige det, som filmen ikke kan sige, og gøre det på en måde, som filmen ikke kan konkurrere med: „Ordsmagi og udforskning af den indre verden er de to paroler for morgendagens roman.“

Såvidt Michel Mourlet. Hans artikel er en klar fremstilling af problematikken i forholdet mellem film og litteratur, og hans distinktion mellem det synlige og det usynlige kunst logisk og konsekvent. Der er blot det pudsige, at både filmens og romanens kunstnere nægter at acceptere denne distinktion. Og dertil kommer yderligere, at hans fremstilling af Alain Robbe-Grillet's og Nathalie Sarraute's kunstneriske ideer ikke holder stik.

Robbe-Grillet har aldrig forsøgt at give objektive beskrivelser af omverdenen. Det typiske ved hans romaner er just, at kravet om

*Alexandre Astruc* „Les mauvaises rencontres“ („Ung i Paris“, 1955).



en fastholdelse af synspunktet – som allerede blev fremsat af *Henry James* og siden gentaget af *Jean-Paul Sartre* i dennes berømte essay om *François Mauriac* – her er blevet efterlevet med en sjælden konsekvens. Det, man oplever i disse romaner, er ikke den objektive virkelighed, men virkeligheden anskuet gennem en bevidsthed. Et godt eksempel herpå er romanen „Øjnene“, hvor vi uafbrudt befinder os inden for hovedpersonens bevidsthed og kan ser virkeligheden med denne hovedpersons øjne. Derfor er i denne bog tid og rum øjensynligt helt ophævet som dimensioner – de er erstattet af den mentale tid og det mentale rum, og tværtimod at være en objektiv roman er „Øjnene“ en højst subjektiv beskrivelse af en bevidstheds møde med omverdenen.

Det er det, *Colette Audry* har forstået, når hun i det omtalte nummer af „Revue des lettres modernes“ hævder, at det ikke er det visuelle i og for sig, der er filmens område, men en særlig måde at behandle det visuelle på. Hun analyserer et par af Robbe-Grilletts romaner og konkluderer, at skulle man overføre dem til filmstrimlen nøjagtigt som de var skrevet, ville det blive helt andre historier end dem, Robbe-Grillet har fortalt, selvom den teknik, han har anvendt, overfladisk set kan ligne filmens, eller drejebogens.

„Øjnene“ er ikke en drejebog, men en roman. Og ved at anvende billedfortællingens teknik i et helt andet medium, ordfortællingen, opnår han en ganske speciel virkning, som filmen må benytte andre fremgangsmåder for at få frem: Han skaber et univers, hvor det er tingene, der behersker menneskene med en så skæbnesvanger magt, at disse reduceres til iagttagere af et drama, som de måske selv spiller hovedrollen i, uden at det nogen sinde går op for dem.

Men heller ikke Michel Mourlets udsagn om Nathalie Sarrautes romankunst er i overensstemmelse med virkeligheden. Ganske vist er det rigtigt, at hun fortrinsvis arbejder i dybden og først og fremmest beskæftiger sig med menneskets indre verden. Men den måde, hvorpå hun redegør for denne indre verden, er ikke, som Mourlet hævder, bestemt af sprogets muligheder for at udtrykke psykologiske, moralske og intellektuelle begreber. Hun oversætter tværtimod de psykologiske bevægelser, hun iagttager, i konkrete billeder –

som hun derpå beskriver med ord, hvis hele kraft og virkning beror på det visuelle, på læserens evne til at „visualisere“ det læste.

Forskellen mellem Nathalie Sarrautes fortællekunst og *Marcel Prousts*, som den i meget er en direkte fortsættelse af, ligger just deri, at hvor Proust beskriver sin analyses resultater i begreber, dør viser hun dem frem i konkrete handlingsmønstre, hvad enhver kan overbevise sig om ved at sammenligne en enkelt side af en Proust-tekst med en enkelt side af en af Nathalie Sarrautes „Tropismer“.

For lige så lidt som den moderne filmkunstner kan den moderne romanforfatter anerkende den skarpe grænse mellem det synlige og det usynlige og mellem de to kunstarters muligheder for at oversætte det i deres sprog. Alain Robbe-Grilletts og Nathalie Sarrautes eksempler viser allerede, at man i romankunsten kan finde begge muligheder udtrykt: at gøre rede for den ydre verden ved hjælp af den indre, og for den indre ved hjælp af den ydre. Man kunne også samle en hel lille buket af instruktørdtalelser, som ville vise, at heller ikke filmens forfattere accepterer den tilsyneladende så logiske distinktion.

Men dette vil igen sige, at begrebet „litterær“ film må omfortolkes og spørgsmålet om ord og billede stilles op på en ny måde.

Måske er forskellen mellem ord og billede ikke helt så stor, som man først skulle tro, og måske er det slet ikke rigtigt, at ordet altid blot er det tilfældige tegn på tingene, mens billedet repræsenterer selve tingene. Også billedet er et tegn, der – som ordet – må tydes, og filmens billedsprog en sammenhæng af samme art som litteraturens sprog: en sammensætning af tegn til en mening, som må læses, ikke ud af de enkelte tegn men ud af sammenhængen. Det er dette, filminstruktøren *Alexandre Astruc* har udtrykt med betegnelsen „caméra-stylo“, når han siger, at filmen må frigøre sig for billedet for dets egen skyld og i stedet blive en skrift, en stil lige så bøjelig og lige så subtil som det skrevne ord.

Også billedet kan være et „tilfældigt tegn“ på tingen: et fotografi af en sten har ikke nødvendigvis mere virkelighed end ordet „sten“. Virkeligheden, betydningen af billedet og ordet, træder først frem i sammenhæng med andre billeder og andre ord. Og først af sam-



Michelangelo  
Antonionis  
„Le Amiche“  
(1955) efter  
Cesare Pavese.



menhængen vil det fremgå, om det var tilfældige tegn eller tværtimod en ny virkelighed.

Det er også derfor, man må skelne mellem to forskellige brug af sproget: en praktisk eller filosofisk og en poetisk. Et fotografi af en sten i en lærebog i geologi eller en instruktionsfilm er én ting, et billede af en sten i en spillefilm, hvor den pludselig kan forlenes med en helt ny symbolsk virkelighed, noget ganske andet. Ordet „sten“ har ikke samme værdi i en filosofisk afhandling som f. eks. i et digt af *Paul la Cour* („Nu går jeg ind i stenen“).

Derfor kan man i moderne film og moderne poesi og litteratur iagttage to analoge bestræbelser på at sprænge de traditionelle rammer om, hvad de hver især kan udtrykke. Filmens sprog forsøger at trænge dybere og dybere ind i menneskets indre verden og gennem det synlige, tingene, at udtrykke det usynlige med en prægnans, der ikke står tilbage for ordets. Til gengæld søger den moderne ordkunstner så at sige at få ordene til at klæbe tættere og tættere til tingene, at udtrykke dem med en tydelighed, der konkurrerer med billedets. Måske er begge forsøg på forhånd dømt til at mis-

lykkes, men mulighederne er alligevel blevet mangfoldigere ved dem.

Man kan gerne karakterisere sådanne forsøg som meningsløse og kalde de film, der bliver resultatet af dem, for „litterære film“. Man må blot gøre sig klart, at den i den forstand litterære film kun følger et spor, som alle andre kunstformer har fulgt i moderne tid. At ville lukke dette spor for filmkunsten ville være ensbetydende med at fryse den inde i en konvention, hvor den vil afgå ved kvælningsdøden.

At der virkelig er tale om analoge bestræbelser, kan man aflæse af følgende udtalelse af *Alain Resnais*, der genkalder meget af, hvad f. eks. *Nathalie Sarraute* har sagt om sin romankunst:

„Filmen går nok i lidt for store træsko med sit konkrete billede. Dens gang minder lidt om et tykhudet dyrs. Når jeg ser en film, interesserer jeg mig mere for følelsernes spil end for personerne. Jeg mener, at man kan nå frem til en filmkunst uden psykologisk definerede personer, hvor følelsernes spil skulle bevæge sig frit, på samme måde som i det moderne maleri, hvor formernes spil er stærkere end det, der fortælles.“ (*Cahiers du cinéma*, no 123).

Netop Alain Resnais er en af de filminstruktører, der oftest karakteriseres som litterær. Men han er samtidig en af dem, der har været med til at forny filmens formsprog. Det er typisk, at han har gjort det i nært samarbejde med en række romanforfattere: *Jean Cayrol*, *Marguerite Duras* og sidst Alain Robbe-Grillet.

Mange vil sikkert betegne „L'Année dernière à Marienbad“ som den mest litterære film, de nogen sinde har set. Samtidig bliver de dog nok nødt til at indrømme, at det her virkelig er lykkedes filmkunstneren at trænge ind i et menneskes indre verden. På samme måde som Robbe-Grillet's romaner foregår hele filmen i bevidstheden og gengiver bevidsthedens strøm i en række tilsyneladende usammenhængende billeder, hvis eneste forbindelse er den mentale tid og det mentale rum, filmen har skabt – denne mentale tid, som, i følge Robbe Grillet selv, er den eneste, der interesserer ham „med dens mærkværdigheder, dens huller, dens tvangsforestillinger, dens dunkle afkroge, fordi det er den tid, der er vore lidenskabers, vort *livs* tid“.

En sådan udtalelse er betegnende for bestræbelserne ikke blot i filmkunsten, men inden for alle de moderne kunstarter. Det man søger, er at komme så nær på virkeligheden, på livet, som muligt, at udtrykke, hvad den menneskelige bevidsthed erfarer som virkelighed. For også virkeligheden er en sammenhæng af tegn, der må tydes, og kunsten, i dens forskellige afskygninger, er lige så mange forsøg på sådanne tydinge.

De fornyelsesforsøg, vi i dag er vidne til i filmkunsten – bestræbelserne på at nærme sig litteraturen og udtrykke følelser og sammenhænge, der traditionelt hører under litteraturens område – må ses i denne forbindelse. At filmen og litteraturen er ved at nærme sig hinanden, er et tegn på, at en periode måske er ved at være til ende og en ny ved at begynde.

Det betyder ikke, at man kaster vrage på fortiden eller fornægter den allerede rige filmtradition. Men det kan betyde, at den, der i dag vrænger „litterær film“ efter de nye eksperimenter ikke har forstået, hvad denne tradition dybest set indebærer.

## DANSKE FILMATELIERER V:

„A/S Dansk Biografkompagni“, grundlagt i 1912 af *Carl Rosenbaum*, indrettede samme år dette atelier på Taffelbays Allé 2 i Hellerup. Dette selskab overtog *Benjamin Christensen* i 1913, og han optog her samme år for egen regning „Det hemmelighedsfulde X“ og to år senere „Hævnens Nat“. Derefter rykkede filmselskabet „Astra“ herud i 1918 og i de følgende to år optog dette selskab en række film med *Olaf Fønss* i

hovedrollen. I 1921 overtog „A/S Svensk Film Kompagni“ atelieret, og for dette selskab indspillede *Benjamin Christensen* sin film „Heksen“ (plus på tre andre atelierer, der var lejede af selskabet til formålet). I 1925 købte produktions- og udlejningsselskabet „Fotorama“ atelieret og optog en række film herude, indtil selskabet i 1940 gik ind. „Fotorama“ indrettede desuden en filmfabrik herude. Siden 1940 har atelieret været privatvilla. M. E.

