

„Efter romanen af.....“

Forbløffende nok hænder det ofte, når man skal udtrykke sig i skrift eller tale om dette at „filmatisere“, at man finder sig selv i en spontan forsvarsposition. Et eller andet sted lurer en eller flere latente anklager, enten fra beundrere af den udsatte forfatter, eller fra én selv. Om de første – beundrerne – er der ikke så meget at sige. De vil altid gå skuffet ud af filmsalen efter at have set en filmatisering af deres yndlingsforfatters værk – eller de vil beskytte ham og deres egen erindring om værkets uovertræffelighed ved at *påstå*, at de er skuffede. Det er dem, såvel som kritikerne, der ved deres evige sammenligning mellem bog og film i erindringen genkalder historien om æslet på et Hollywood-atelier, der stod og tyggede på en gammel kopi af „Mus og Mænd“, da et andet æsel kom og spurgte: „Er den god?“ – og fik svaret: „Ja, men bogen var bedre“. Om selvanklagerne kun dette, at de vel har rod i det ansvar man uundgåeligt *må* føle overfor den forfatter, hvis værk man (alt efter held eller talent) har trakteret eller maltrakteret. Men endelig skyldes forsvarspositionen vel også en slags skyldfølelse over ikke at arbejde efter eget originalmanuskript. Herom kan siges, at det er en ambition, de fleste instruktører har, at det er en ambition mange allerede praktiserende forfatterinstruktører at dømme efter resultaterne burde lægge fra sig, og endelig (som trøst i den kompleksede pine) at selv *Dreyer* oftest har arbejdet efter litterære forlæg af en eller anden art.

Der er et par principielle betragtninger vedrørende hele begrebet „filmatisering“, som bør klarlægges. Et par af dem er vanskelige, fordi de hænger sammen med selve terminologien – og man kan aldrig være helt sikker på, at man i oversættelser får udtrykt sig korrekt (dette er skrevet på dansk beregnet til trykning på

fransk*). Men sagen er, at ordet „filmatisering“ på dansk har en uheldig klang. Det gør filmen urimelig sekundær og underdanig overfor det litterære grundlag, på hvilket den er baseret. Principielt vil jeg sige, at jeg i arbejdet med litterært basismateriale befinder mig i samme situation, som hvis jeg arbejdede ud fra en idé, fra en social problemstilling eller ud fra en personlig konflikt. Det er med andre ord væsentligt for mig at få slået fast overfor mig selv og overfor dem, der måtte spørge, at jeg betragter „bogen“ som en inspiration til at skabe et selvstændigt kunstværk, og ikke som et grundlag, hvorpå jeg *genskaber* et eller andet sekundært. Dette er imidlertid ikke et synspunkt jeg har anlagt ud fra en eller anden selvhævdelsestrang; det er det eneste grundlag på hvilket jeg kan skaffe mig den afstand til „inspirationskilden“, som jeg finder uundværlig.

Men det er væsentligt at gøre sig klart, fra hvilken detalje i bogen inspirationen kom. Var det fra en atmosfære, fra en persontegning, fra en konflikt? (Det forekommer mig utænkligt, at inspirationen kan komme fra mere end én detalje eller én komponent i værket). For når talen kommer på „trofasthed overfor forlægget“ vil jeg hævde, at det er den detalje, der har givet en inspiration, man skal være frofast overfor, mens det nærmest er en pligt at frigøre sig overfor resten af stoffet. Først når man har manipuleret sig hen i den position, har man muligheden for at skabe noget personligt, et selvstændigt kunstværk, og ikke en reproduktion. Og først når alt dette er sagt, er jeg parat til at acceptere ordet „filmatisering“.

*) Artiklen er oprindeligt bestilt af „Cahiers du Cinéma“.

Et andet ord som volder en del kvaler er ordet „filmisk“. Hvilke bøger er filmiske? Svaret herpå kan ikke være alment gældende. Hvad der er filmisk for den ene er det måske ikke for den anden instruktør. Personligt finder jeg det f. eks. ganske underordnet ved vurderingen af en romans filmiske karakter, om den er visuelt skrevet – ja, jeg vil næsten på forhånd frasortere den visuelle roman som ufilmisk, om ikke udfra andet, så udfra den primitive tanke, at når historien nu én gang er fortalt så billedagtigt (omend i „ord på papir“), hvorfor så gøre det igen? (selv om det er „på celluloid“). Heller ikke dette gælder naturligvis definitivt, for selv den stærkt visuelle roman kan opfylde den betingelse, jeg stiller, for at den er filmisk, nemlig at den inspirerer eller kan inspirere en instruktør til at skabe et selvstændigt kunstværk. Og på nøjagtig de samme betingelser kan en social problemstilling eller en personlig konflikt altså også være „filmisk“.

Med det foranstående trukket op tør jeg godt kaste mig ud i en beskrivelse af den teknik, jeg anvender, når arbejdet drejer sig om en filmatisering. Men hermed er det blevet vanskeligt og overflødigt at udtrykke sig generelt, for metoden demonstreres bedst gennem et eksempel, og jeg vil holde mig til arbejdet med min sidste film „Sult“. (Inspirationen til at gøre netop denne film kom fra intensiteten, fra nervøsiteten i persontegningen).

Opretholdelse af afstand til det man har med at gøre, betragter jeg som en vital forudsætning for et lykkeligt resultat. Det var grunden til, at jeg tog en medforfatter på manuskriptet til „Sult“, der som roman er så stærkt påtrængende og „inficerende“ i form og væsen, at det er svært at holde den ud i arms længde. Jeg valgte en af den unge danske literaturs bedste prosaister og største begavelse, *Peter Seeberg*, der foruden at være litterær magister også er etnograf, hvilket sidste viste sig at komme os stærkt til gode under researcharbejdet til denne film, der foregår i slutningen af forrige århundrede.

„Sult“ er den norske forfatter og nobelpristager *Knut Hamsuns* debutroman, skrevet i 1889. Vort første problem var, at den er skrevet i jeg-form og altså stærkt subjektiv. Ingen af os troede på muligheden af at lave en subjektiv film med indre monolog (hele

romanen er én indre monolog), vi følte tværtimod, at vi måtte opleve stoffet i en ny dimension, der ikke var identisk med Hamsuns. Denne erkendelse har vel nok været vort held, for derved lykkedes det os at skabe en situation netop efter vort ønske og en virkning af filmen, der er en parallel til virkningen af bogen, men på en ny og selvstændig måde. Enklest kan jeg vel forklare det således: ved læsning af den stærkt subjektive roman identificerer man sig ikke med hovedpersonen – jeg-personen – men han trænger sig ind i *læseren*, inficerer ham, bliver uafrystelig. Nøjagtig det samme sker ved filmen (i beskedenhed sagt: „tror jeg nok“): i den helt objektive film identificerer man sig ikke med hovedpersonen, selv om han er altdominerende; man kommer ikke op til ham på lærredet, men han kommer ned i salen til tilskueren og trænger ind i ham, inficerer ham, bliver uafrystelig. Det var netop, hvad vi ville opnå.

Men inden det kom så vidt, havde vi mange kvaler. Peter Seeberg skrev et manuskript af høj kvalitet, hvori han elaborerede flere af romanens bipersoner og frit digtede videre på de antydninger, han kunne tolke ud af Hamsuns sparsomme beskrivelser af dem. Dette var et stadie på vejen, forud for hvilket var gået en kartoteks-katalogisering af bogens handlinger og en differentiering af detaljerne. Jeg var i første omgang begejstret for dette manuskript, indtil jeg blev klar over, at vi ad denne vej ikke opnåede den foran beskrevne „inficerende“ virkning. Det blev mig klart, at selv om vi opgav subjektiviteten, egocentrien om jeg så må sige, måtte vi ikke opgave centraliseringen af og koncentrationen om hovedpersonen. Med Seebergs velsignelse lugede jeg ud i hans manuskript, mens jeg skrev drejebogen, førte det så at sige tilbage til Hamsun, men nogenlunde med Seebergs kontinuitet og episodevalg. Et columbusæg var Seebergs koncentration af historien fra Hamsun's fire måneder til fem døgn, et greb som afdækkede det dramatiske forløb, der i romanen er endda overordentlig latent. Men en særlig glæde havde vi af Seebergs første manuskript rent praktisk, nemlig da det kom til udviklingen af de større biroller. Ofte er birollers persontegning i manuskripter utilfredsstillende for skuespillerne, der skal spille dem. Rollerne kan være så små (og dog vigtige), at der ligesom ikke

er noget at hænge dem op på. I dette tilfælde kunne jeg vise skuespillerne en mere detaljeret tegning af de personer, de skulle gestalte – og selv om de aldrig kom til at spille de scener, de derved læste (fordi de jo altså var strøget i drejebogen), så engagerede det dem i rollerne og lettede dem i identifikationen.

Samarbejdet om manuskriptet kunne beskrives i mange og i anden sammenhæng underholdende detaljer; rejser til møder på af-sides liggende kroer, natlige samtaler veks-lende fra spirituel diskussion til skænderier af næsten håndgemængagtig karakter. Men på denne plads vil det nok være rimeligst at ind-skrænke sig til en konklusion, en forenklet formulering af teknikken, om det overhovedet er muligt at formulere en sådan. I forsøg her-på vil jeg sige, at det stort set går ud på, med *egne* midler i *eget* medium at give andre den oplevelse, man selv har modtaget fra en anden kunstners brug af *sine* midler i *sit* medium. (Ved nærmere eftertanke er dette må-ske ikke andet end en tungt formuleret selv-følgelighed; men selvfølgeligheder har iblandt

godt at af få en ny forklædning, så man atter kan lægge mærke til dem.*).

Men herudover er der et grundlag for ar-bejdet med filmatiseringer, som efter min mening er en forudsætning for rimeligheden i overhovedet at sætte hele dette apparat igang. Det er grundlaget for inspirationen, jeg sigter til. Her må ikke blot være tale om evne og vilje til at modtage inspiration som „en god idé“ fra en eller anden tilfældig bog. Her må være tale om en åbenhed og en blottelse, så inspirationen gror fast som et personligt en-gagement, uden hvilket det hele blot ville være en ekspeditionssag. Det er naturligvis ikke tilfældigt, hvilket stof der skal til for at „åbne“ den enkelte instruktør. Men det svære er at vurdere på et tilstrækkeligt tidligt tids-punkt, om åbenheden og blottelsen har været stor nok, om inspirationen er ægte, og om en-gagementet nu også kommer *indefra*.

© Cahiers du Cinéma

*) Dette i parentes er tilføjet til ære for „Kosmora-ma“s læsere. H. C.

Gunnel Lindblom som Ylajali i „Sult“.

