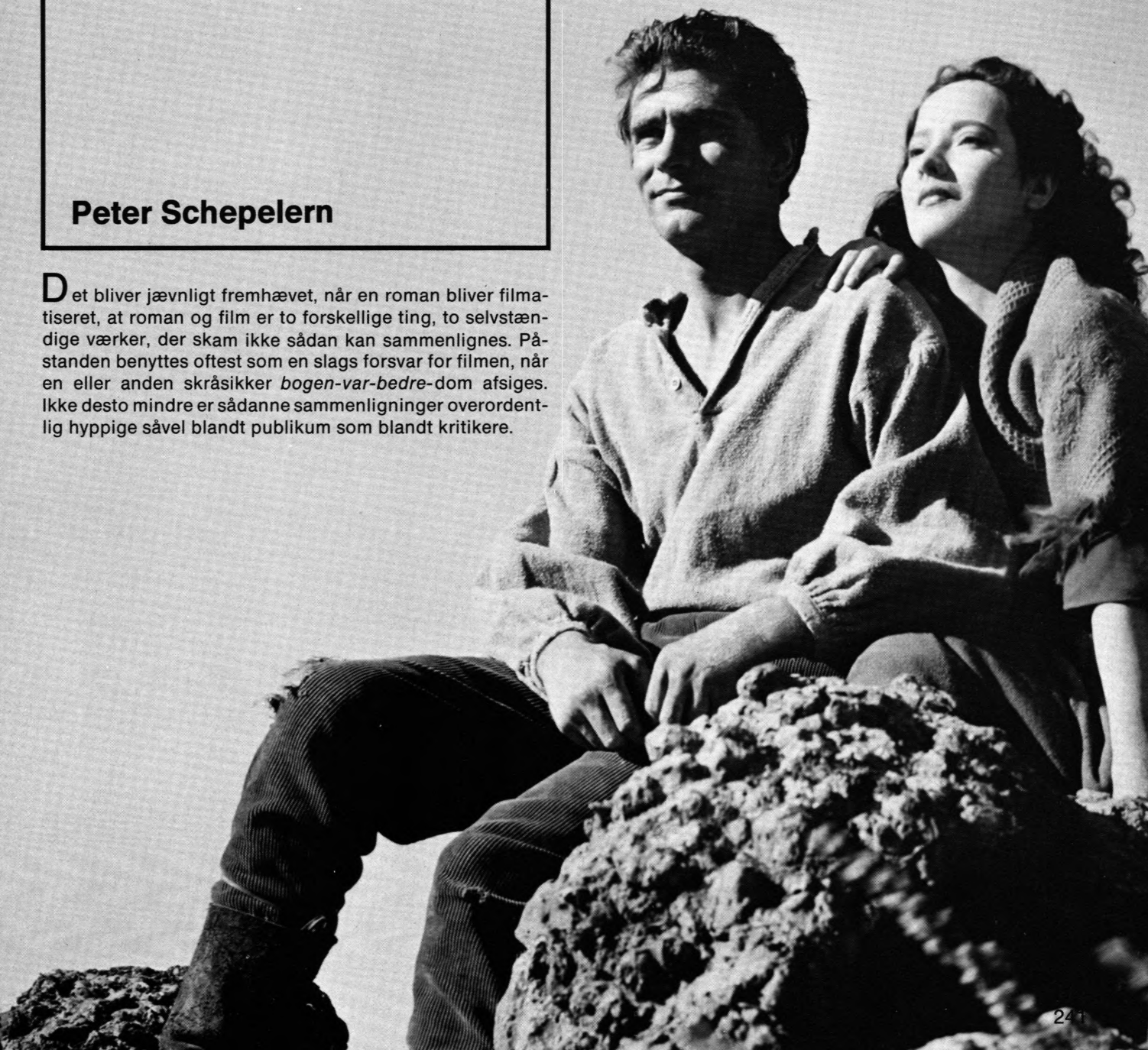


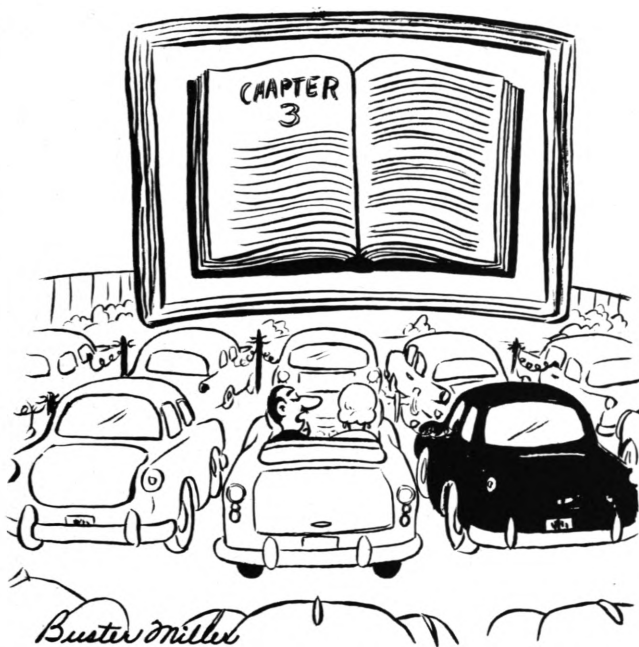
Filma- tiserings- problemer

Peter Schepelern

En scene fra Wyler-filmen »Stormfulde højder« – på mange måder karakteristisk for romanfilmatiseringens problematik

Det bliver jævnligt fremhævet, når en roman bliver filmatiseret, at roman og film er to forskellige ting, to selvstændige værker, der skam ikke sådan kan sammenlignes. Påstanden benyttes oftest som en slags forsvar for filmen, når en eller anden skråsikker *bogen-var-bedre*-dom afsiges. Ikke desto mindre er sådanne sammenligninger overordentlig hyppige såvel blandt publikum som blandt kritikere.





"I understand it was produced and directed
by the author of the book."

Umiddelbart er det ret indlysende, at en film og en roman er to forskellige ting – uanset om filmen er en filmatisering af en roman eller ej. Romanen er en bog, noget påtrykt papir, ord, mens filmen er ruller af celluloid, rækker af fotografier, billeder. Men hvorfor prøver man da så vedholdende at sammenstille det litterære værk med det filmiske? Det kan være meget godt, som Bluestone i sin overvurderede studie om »Novels into Film«, at hævde, at »it is insufficiently recognized that the end products of novel and film represent different aesthetic genera, as different from each other as ballet is from architecture«; men det forklarer ikke, hvordan det går til, at publikum f.eks. genkender Tom Kristensens roman »Hærværk« i Ole Roos' film af samme navn, og endnu mindre at biografgængerens referat af filmen i hovedtræk vil kunne svare til roman-læserens referat af bogen. Ingen vil formentlig bestride, at Ole Roos' fil er et andet værk end Tom Kristensens roman af samme navn.

Man kan ikke vilkårligt udskifte det ene med det andet. Men når man alligevel finder det rimeligt – undertiden måske ligefrem nødvendigt – at se filmen i relation til romanen, er det dels fordi filmen faktisk – som det klart fremgår både af filmen selv og af reklamerne omkring den – direkte er skabt med udgangspunkt i romanen, dels – og især – fordi det ret simpelt kan konstateres, at publikum oplever, at filmen fortæller en historie som – i hovedtræk – er den samme som den, romanen fortæller. Filmmediets traditionelle fortælle-mæssige problemer i forhold til romanen (f.eks. vanskelighederne ved at fremstille personernes indre liv, udtrykke noget abstrakt, sammendrage og resumere) og dets traditionelle force (evnen til at anskueliggøre handlingsforløb og til at fremmane virkelighedsillusion) bundes nok i væsensforskelligheder i de to medier, men nok ligeså meget i konventioner. Det afgørende er imidlertid, at begge medier er i stand til at formidle en fortælling til publikum, således at publikum oplever filmens og romanens fortællinger som identiske. Det, romanens ord og filmatiseringens billeder har fælles, er fortællingen.

I sin noget vidtløftige bog om »The Novel and the Cinema« opererer Geoffrey Wagner med »three types of transition of fiction into film«: »the transposition, in which a novel is directly given on the screen, with the minimum of apparent

interference«, »commentary (...) where an original is taken and either purposely or inadvertently altered in some respect« og »the analogy«, dvs. »films that shift a fiction forward into the present, and make a duplicate story«. Problemet ved sådanne rent æstetiske grupperinger viser sig bl.a. i vanskelighederne med at få eksemplerne til at passe. Wylers »Wuthering Heights« placeres af Wagner i den første kategori – »the dominant and most pervasive method used by Hollywood throughout its history« – men forfatteren kan netop påvise, hvorledes filmen på en række væsentlige punkter er i klar modstrid med forlægget og således må falde ind under kategorien »commentary« – men hvornår er en filmatisering på den anden side ikke »an original (...) altered in some respect«?? Problemet bundes nok i, at det ikke præciseres, hvordan romanens ord overhovedet kan overføres til filmens billeder (nemlig via den fælles fortælling).

En sammenligning mellem film og forlæg kan imidlertid altid foretages, idet komparationen kan fungere som et analytisk hjælpemiddel. En undersøgelse af, hvad en given filmatisering har overtaget, udeladt, ændret eller tilføjet i forhold til forlægget kan kaste lys over filmens intentioner, idet de divergerende elementer nok må tillægges størst betydning. For nogle filmatiseringer vil en sådan jävnførelse med forlægget være ligefrem obligatorisk, idet der må lægges vægt på hvilket forhold til forlægget, filmatiseringen selv markerer.

Man kan for så vidt inddele alle filmatiseringer i to hovedgrupper: de filmatiseringer, der markerer at de er filmatiseringer, og de der ikke gør det. Filmatiseringer, der normalt klart skilter med deres afhængighed af et bestemt litterært værk, omfatter genre-agtige grupper som 'klassiker-filmatiseringer' og 'bestseller-filmatiseringer'.

I en klassiker-filmatisering som Wylers nævnte filmatisering af Brontës »Wuthering Heights« er det afgørende ikke, at filmen unægtelig har foretaget ganske betydelige ændringer i fortællingen, men at filmen tilsiger at fungere ikke som et autonomt værk, men som en film-version af romanen. Filmene ændrer og forkorter rask væk og eliminerer sidste halvdel af romanen, men den rører ikke ved det væsentlige, fablen, som er den handlingsmæssige og tematiske kerne i fortællingen. Hvis filmen f.eks. havde skåret Heathcliffs skikkelse bort og henlagt handlingen til et storbymiljø, ville den næppe kunne fungere som en filmatisering, for Heathcliff og den vilde natur er uomgængeligt nødvendige elementer i fablen. Den typiske klassiker-filmatisering simplificerer, forkorter og forvansker sågar ofte det litterære forlæg, men den bevarer fablen intakt, for det er via den der består en identitet mellem film og roman, en identitet som filmen så at sige sælges på.

I en bestseller-filmatisering som Spielbergs »Jaws« indgår film og roman i et endnu klarere gensidigt afhængighedsforhold: romanens succes skal garantere filmens succes, der igen skal vedligeholde romanens succes, osv. Wagner taler om »the novel (...) as no more than an adjunct to or advertising for the film«, men her er tale om en gensidig – undertiden nærmest parasitisk – udnyttelse af medierne imellem. Sådanne filmatiseringer er udtryk for det fænomen, man kunne kalde *imitations-mekanismen*: der synes inden for de fortællende medier at være en uskreven kommerciel lov om, at en succes i ét medium så vidt muligt må søges adapteret til andre medier. Medierne prøver at lukrere på hinandens succes'er; der er ofte tale om, hvad Leo Gurko kalder »envious imitations«. I overensstemmelse hermed bliver f.eks. succes-romaner lavet til teaterstykker (som det især var almindeligt i forrige århundrede, jf. eksempelvis Dumas' »La dame aux camélias«), succes-teaterstykker bliver lavet

til romaner (John Osbornes »The Entertainer« blev omskrevet i romanform af John Burke), succes-tegneserier bliver lavet til romaner (Hal Fosters »Prince Valiant«) eller til teaterstykker (Schulz' »Peanuts« blev til teatermusical'en »You're a Good Man, Charlie Brown«), og succes-romaner og -teaterstykker bliver lavet til tegneserier (»Illustrated Classics«). Succes-romaner, succes-teaterstykker og succes-tegneserier bliver lavet til film (jf. Harold Robbins-filmatiseringerne, Neil Simon-filmatiseringerne og filmatiseringerne af »Tintin« og »Asterix«) – og omvendt bliver succesfilm lavet til tegneserier, teaterstykker og romaner (jf. tegneserie-albums over »Star Wars« og »Olsenbandens store kup«; Bergmans »Sommarnattens leende«, der blev til – den også filmatiserede – teater-musical »A Little Night Music«; og »novelizations« som roman-versionerne af »Star Wars« og »Close Encounters of the Third Kind«, skrevet af instruktørerne selv).

I en stor del af de mange film, der er baseret på et litterært grundlag, er forlægget derimod så at sige absorberet, næsten sporløst, af filmen, som derfor fremtræder som et helt selvstændigt værk. Film som »Psycho«, »Pierrot le fou« og »Vredens Dag« er filmatiseringer; men de færreste vil drømme om at tænke på dem som andet end *Hitchcocks* »Psycho«, *Godards* »Pierrot le fou« og *Dreyers* »Vredens Dag«, fordi de tilgrundliggende værker (en roman af Robert Bloch, en roman af Lionel White, et skuespil af Hans Wiers-Jenssen) ikke har nogen nævneværdig litterær status. Omvendt vil klassiker-filmatiseringer som Duviviers »Anna Karenina«, Kozintsevs »Gamlet« og Bjarne Henning-Jenssens »Ditte Menneskebarn« næppe kunne undgå at blive opfattet som filmatiseringer af Tolstojs, Shakespeares og Andersen Nexø's berømte værker; mens bestseller-filmatiseringer som Hitchcocks »Rebecca«, LeRoys »Anthony Ad-

verse« og Gilberts »The Adventurers« kun fremstår klart som filmatiseringer, så længe de tilgrundliggende romaner faktisk er bestsellers.

Anskuet således opstår der ganske vist det problem, at litterær status bliver et relativt begreb, varierende i forhold til perioder, lokaliteter og enkeltpersoner. F.eks. vil et britisk publikum næppe belastes af kendskab til forlægget, når det ser Roos' »Hærværk« (selv om der faktisk findes en engelsk oversættelse, »Havoc«, fra 1967!); og omvendt vil Scotts »The Duellists« og Kubricks »Barry Lyndon« nok for størstedelen af et dansk (og måske sågar for et engelsk) publikum fremstå som autonome værker på grund af ukendskab til Conrads novelle og Thackerays roman. Men for de tilskuere, som faktisk kender forlæggene, vil filmene imidlertid uvægerligt fremstå som de filmatiseringer, de er. At opleve eller ikke opleve en filmatiserings karakter af filmatisering bliver således et spørgsmål om den enkelte tilskuers litterære horisont. Klassiker- og bestseller-filmatiseringer bevarer fablen (og normalt også titel og personnavne) intakt, fordi der er et klart kommercielt perspektiv i at minde om filmens litterære ophav (sådan som det praktiseres i distributionen af filmen); hvorimod de filmatiseringer, der blot har benyttet forlægget som et påskud – som har taget, hvad de kunne bruge, og ladet resten ligge, uden hensyn til, hvordan filmen ville fungere som filmatisering – ofte uanfægtet ændrer fabel (og titel og personnavne), og følgelig ikke markerer afhængighedsforholdet til det litterære forlæg, enten fordi forlægget er så ukendt, at det ikke kan 'låne' filmen nogen succes eller prestige, eller fordi filmen bevidst har fjernet sig så meget fra forlægget, at tilskuer og læser kun vil forvirres ved en henvisning. Til gengæld kan det forekomme, at et sådant litterært forlæg af inferior litterær status søges opreklameret via filmatiseringen.

F.eks. er Henning Carlsens »Hør, var der ikke en, som lo?« baseret på en af de mest grundigt glemte romaner i nyere dansk litteratur. Men i stedet for at benytte sig af denne lejlighed til at lave en filmatisering, der ikke automatisk vil trække de sammenligninger med det litterære forlæg med sig, som filmfolk ofte frabeder sig (men dog, som sagt, alligevel kun sjældent slipper for, hvis forlægget har en vis litterær status), har instruktøren valgt at bruge filmen til at henlede opmærksomheden på bogen. Plakaten annoncerer filmatiserings-forholdet, filmprogrammet rummer en lang litteraturkritisk præsentation af romanen, og en ny 'filmudgave' (med billeder fra filmen) er blevet udsendt samtidig med filmens premiere, fulgt af en typisk *Se filmen – læs bogen*-kampagne. Heri kan dels ligge ønsket om at yde et oversat litterært værk retfærdighed; men det kan måske også tjene som legitimering for filmen, både for så vidt som det forklarer filmens hele approach og holdning til emnerne krise, arbejdsløshed og ensomhed. Man kan måske undre sig over, at instruktøren så møjsommeligt rekonstruerer krise-symptomerne i 30'ernes Blågårdsgade, når krise-symptomerne i 70'ernes Blågårdsgade er lige så lette at få øje på. Men filmen er – markeres det eftertrykkeligt – en filmatisering: en respektfuld adaptering af en negligeret roman, der nu bringes til ære og værdighed, hvilket samtidig forklarer hvorfor instruktøren anskuer sit tema inden for periode-nostalgiens rammer frem for at gribe direkte om nælden og sætte temaet ind i en social-politisk nutidssammenhæng. Eigil Jensens – i hast rehabiliterede – roman bliver således, hvis man tør sætte sagen lidt på spidsen, filmens alibi: filmen behøver ikke at forsvare sin eksistens. Den eksisterer, fordi romanen eksisterede først. Og romaner er til for at blive filmatiseret. Ellers risikerer de at ingen læser dem.

Godards »Pierrot le fou« opfattes ikke som en filmatisering

