Samlaren

Tidskrift för
svensk litteraturvetenskaplig forskning
Årgång 97 1976

Svenska Litteratursällskapet

Distribution: Almqvist & Wiksell International, Stockholm

Detta verk har digitaliserats. Bilderna av den tryckta texten har tolkats maskinellt (OCR-tolkats) för att skapa en sökbar text som ligger osynlig bakom bilden. Den maskinellt tolkade texten kan innehålla fel.

REDAKTIONSKOMMITTÉ

Göteborg: Peter Hallberg

Lund: Staffan Björck, Carl Fehrman

Stockholm: Örjan Lindberger, Inge Jonsson

Umeå: Magnus von Platen

Uppsala: Gunnar Brandell, Thure Stenström

Redaktör: Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen,
Humanistiskt-Samhällsvetenskapligt Centrum, Box 513, 751 20 Uppsala

Almqvist & Wiksell, Uppsala 1977

Film och litteratur

Av RUNE WALDEKRANZ

1800-talets expansiva och brett folkliga bildmedier laterna magica, pantomim och melodramteater hämtade i mycket stor utsträckning motiv och uppslag från underhållningsromanen. Att biograffilmen, som gav en syntes av de äldre och på optiska effekter inriktade underhållningsmedierna, redan från början skulle överta föregångarnas framgångsrika tradition att i naivt åskådliga scener och sekvenser framställa litteraturens mest kända och populära verk var ofrånkomligt. Det nya mediet filmen vände sig till samma masspublik som de berättande ljusbilderna och melodramens bildteater. Antalet romaner, noveller och versepos som har bearbetats och omstöpts till biograffilm är så överväldigande stort att det lätt kan fylla en diger katalog. I likhet med den kommersiellt inriktade melodramteatern hade också filmen redan från början en målmedveten inriktning på best sellers, det är i hög grad modelitteraturens dagsländor som filmproducenterna valt att fånga in och preparera till attraktiva objekt i biografmarknadens utställningsmontrar. Men de har som bekant inte skyggat för att även söka exploatera skönlitteraturens exklusiva och svårfångade arter.

Det är först tämligen sent som litteraturforskarna har börjat intressera sig för det inte betydelselösa fenomen inom masskulturen som filmatiseringarna av litterära verk utgör. Först under de senaste decennierna och som en följd av att filmmediet mer allmänt börjat få erkännande som en självständig konstform har litteraturvetare uppmärksammat litteraturens och filmens problematiska inbördes relationer. Kanske kan en kortfattad översikt av några av de viktigare böckerna om filmad litteratur som har publicerats under denna näraliggande tidsperiod och som är relativt lättåtkomliga vara på sin plats.

Det är för samtliga här behandlade författare karakteristiskt att de helt förbiser att filmen övertagit sina adaptationsmetoder från 1800-talets populärteater. Därigenom försummar de att ställa in filmen i ett större kulturhistoriskt sammanhang. Däremot ägnar samtliga ett föredömligt stort utrymme åt att utreda det litterära verkets och filmmediets helt artskilda förutsättningar. Pionjären inom denna filmboksgenre, den amerikanske litteraturkännaren George Bluestone, ger i sin nu närmast klassiska bok »Novels into Film» (1957) en ingående analys av romanens och filmens givna begränsningar som konstformer men samtidigt en komparativ studie i dessa mediers artegna, unika möjligheter.

Bluestone försöker belysa skillnaderna mellan film och litteratur genom en utförlig diskussion om deras respektive relationer till konstens rums-

och tidsbegrepp. Bluestone betecknar både roman och film som »time arts», men medan grundprincipen, »the formative principle», i romanen är tiden, så är rummet filmens formskapande princip. När romanen tar rummet för givet, tar filmen tiden för given och formar sin berättelse i sammanställningar av rumsförhållanden. Både film och roman skapar illusionen av psykologiskt sönderbruten tid och förskjutna rumsbegrepp, men ingetdera mediet förintar vare sig tiden eller rummet. Romanen skapar en illusion av att gå från en tidspunkt till en annan, filmen återger tiden genom att förflytta sig från en punkt till en annan i rummet. Men att konstatera dessa formdanande principer i de båda medierna betyder inte, menar Bluestone, att man kan förbise att tid och rum ändå är oskiljaktliga element i den konstnärliga skapelsen, Det är närmast fråga om prioritering och tonvikt, om emfas.

Bluestone understryker att medan romanen har tre tempus, har filmen endast ett, sitt eviga nu. När förfluten tid upptas som tema i film, så upplevs denna som oavlåtligt närvarande. Stoffet presenteras inte som överskådligt tillrättalagd fiktion utan som överväldigande, omedelbar verklighet.

Filmen kan inte återge tankens attribut: metafor, dröm, minne. Den kan däremot finna adekvata motsvarigheter för det slag av psykologisk tid som karakteriseras av variationer i värden (utsträckning, koncentration, ökad bildhastighet och förminskad hastighet). Filmen försöker men misslyckas liksom romanen, enligt Bluestone, med att återge vad Henri Bergson kallar tidsflödet. Detta har sin grund i skillnaderna mellan konstverkets struktur och medvetandets.

Filmen avbildar och återger den synliga världen. Allt som inte är påtagligt i tillvaron – tanke, känsla, psykisk egenart – måste filmen liksom teatern göra tydligt och närvarande, ett inre skeende måste ges ett yttre uttryck, en konkret gestaltning.

Av de tre uttrycksformerna roman, skådespel och film är den sistnämnda onekligen den minst litterära. Om romanförfattaren såväl som om dramatikern kan det sägas att orden är konstnären, detta kan aldrig gälla filmskaparen. I romanen formas ju hela fiktionsvärlden med hjälp av ordens konstfulla sammanställning. Här kommer det an på författaren att med ordmagins hjälp aktivera läsarens förmåga av medskapande. I filmen dras vi direkt in i ett handlingsförlopp, vilket i romanens berättelseform tar gestalt först inför läsarens inre blick, i hans medskapande fantasi.

Språkets väg går från begrepp till realitet. Språket är kausalt, filmen associativ. Medan språket från begrepp – från det abstrakta – för till det konkreta, förmedlar filmen innehållet omedelbart och ger samtidigt de innehållsliga accenterna. Filmen förmedlar inte begreppet utan tinget i sig. Känslor och stämningar väcks av filmens bild- och ljudeffekter. Den litterära texten, de skrivna ordens magi, kan inte översättas eller adapteras, då filmbilden alltid är direkt upplevelse. Bluestone betonar därför att vid över-

flyttningen av ett litterärt romanstoff till film kan det endast bli fråga om en *parafras:* romanen blir ett *råmaterial* till en nyskapelse. Filmregissören ser inte på romanen som en organisk helhet, i vilken språket är oskiljaktigt från innehåll och teman. Filmskaparen intresserar sig endast för romanfigurerna och de händelser dessa är involverade i. Han lösgör dem från romanens språk och litterära stil, de får som folksagans gestalter ett eget mytiskt liv. Det händer att en filmregissör – Hitchcock har vittnat därom för egen del – endast flyktigt läst den bok han filmatiserar. Det existerar inget logiskt samband mellan kvaliteten i en roman och kvaliteten i en filmatisering. Filmskaparen är inte en översättare i ordets egentliga mening utan en författare till ett verk med ett nytt innehåll, format av det nya mediets konstnärliga villkor och möjligheter. Men också av kommersiella krav.

Eftersom det filmiska och det litterära är oförenliga konstnärliga element, anser Bluestone filmatiseringar av t. ex. Proust och Joyce lika absurda som en chaplinfilm i bokform skulle vara. I film kan vi se vad protagonisten ser men vi kan endast ofullständigt i en inre monolog följa hans tankar. Endast språket kan närma sig en återgivning av tankeprocessen, av tankens snabba kast.

Bluestone tillämpar sin konstteoretiska grundsyn i en rad analyser av hollywoodexempel på filmad litteratur från John Fords »Angivaren» efter Liam O'Flaherty till Vincente Minellis totala misslyckande med Flauberts »Madame Bovary». Hollywoods konstnärliga tillkortakommanden vid mötet med litterära klassiker kan till någon del förklaras av att Bluestone baserar sin undersökning på en äldre epoks filmer. Även hollywoodfilmen har förändrats sen 1957 och blivit något mera öppen för en differentierad och komplex filmstil.

Bluestones kollega Robert Richardson ger i sin bok »Literature and Film» (1969) begreppet litteratur en vidare definition än den gängse och vill uppfatta filmen som en gren av litteraturen. Enligt Richardson är det tydligaste kriteriet på god romanlitteratur dess förmåga av visuell gestaltning. Att förmedla bilder genom ord »to make the mind see», det har varit den episka diktens målsättning från Homeros och till Hemingway.

Richardson, som genomgående försöker en komparativ studie av filmens och litteraturens uttrycksformer, framhåller att filmberättelsen liksom berättandet i modern litteratur tenderar till att överge en enkel, lineär, i tiden sammanhängande och med denna synkron berättarlinje. Filmen kan med lätthet bryta upp och på nytt sammanfoga en tidssekvens; dess starka förlitande på återblickar och dess preferens för att visa simultana händelseförlopp ger filmberättandet en nära släktskap med Bergsons tes om tiden som ett manipulerbart begrepp. Samtidigt söker romankonsten efter Henry James att visa upp världen som ett objektivt fenomen för läsaren, utan subjektiva förklaringar eller utläggningar. Det finns, menar Richardson, en ten-

dens att anse den berättelse bäst, i vilken läsaren själv upptäcker och ser allt, och där ingenting påpekas för honom; där alltså författarens närvaro är föga märkbar. Alltsedan Jean Renoirs 30-talsfilmer och de neorealistiska filmskaparna har den objektiva berättarstilen fått en växande betydelse i filmmediet.

Enligt Richardson förverkligar filmen den imagism som Ezra Pound och T. S. Eliot företrädde. Richardson lägger enbart estetiska aspekter på filmen och intresserar sig inte för filmens yttringar som masskultur. Han diskuterar ingående filmens poetiska potential, dess möjligheter som modern konstform. Värd att uppmärksamma är inte minst Richardsons analys av influenser mellan de båda konstmedierna litteratur och film.

Richardson betonar den komplexa moderna filmens närhet till poesi i sin kontrasterande och kontrapunktiska användning av bild och ljud. Som redan Eisenstein visade ger två bilder med helt olika innehåll, när de sammanförs i ett montage, en ny kvalitativ effekt. Utifrån detta förhållande koncentrerar Richardson sin analys på en jämförelse mellan Eliots poesi och Federico Fellinis filmkonst.

Richardson tar Eliots »The Waste Land» till utgångspunkt för sin komparativa analys av litterär teknik och filmisk gestaltning. Han framhåller att Eliots poesi har en dragning till filmiska uttrycksformer, medan Fellini har böjelse för poetisk stil. Det är därför, anser Richardson, föga förvånande att man kan påvisa en rad suggestiva paralleller i deras verk. »The Waste Land» och »La dolce vita» har båda kommit att ge ett koncentrat av en hel generations livskänsla och livssyn. Båda titlarna har ingått i vardagsspråket.

»Det öde landet» är ett poem gestaltat som en filmliknande bildsekvens. »Det ljuva livet» är ett filmiskt poem, en film fylld av samma sammansatta struktur och vävnad som ett modernt poem. Liksom »Det öde landet», vilket ju består av fem fristående och individuellt rubricerade sektioner, så har också »Det ljuva livet» episodkaraktär, även den är komponerad av halvt lösgjorda sekvenser, långa scener som inte står klart relaterade till varandra. Det finns föga av berättarmässig kontinuitet i någon av dem. Bägge förmedlar de en oupphörlig ström av scener och bilder, vilka på kumulativ väg bygger upp impressioner, föreställningar och intryck som varken är fullständiga eller helt begripliga förrän vid slutet. Båda ger på detta kaotiska, abrupta sätt visioner av ihåligheten och tomheten i den moderna tillvaron. Båda avslöjar nutida levnadsvillkor mot en äldre och förmodat rikare bakgrund, hos Fellini Roms akvedukter, fontäner, kyrkor, palats, monument och ruiner. I »Det öde landet» har Eliot uppnått en liknande effekt med andra – med litterära medel, då han fyller poemet med referenser och citat hämtade från skilda epoker i västerländsk och orientalisk litteratur, med passager från antikens skalder, från Dante, Shakespeare, Spencer, Verlaine – för att bara ange några källor. Både hos Eliot och Fellini har dessa referenser till syfte att skapa en upplevelse av tidlöshet. Hos bägge ger bakgrundsmaterialet från gången tid en förstärkt relief åt nuet.

Richardson ser vid jämförelsen mellan Eliot och Fellini en övergripande överensstämmelse och likhet som har betydelse inte bara för deras verk utan för en stor del av nutida poesi och film. Eliots och Fellinis sätt att skapa enkla bildsekvenser, omsorgsfullt ställda mot varandra, i stället för att använda en logiskt berättande teknik, just detta är ett för modern poesi och modern film gemensamt stildrag, en variant av expressiv montageteknik. Och montagetekniken är enligt Richardson utomordentligt lämpad till att gestalta klyvnadens, oförenlighetens och skillnadens tema, det moderna livets desintegration och splittring. Eliot och Fellini förmår båda att genom denna teknik förmedla en överväldigande upplevelse av klyvnad mellan vad livet har varit eller kunde vara och vad det verkligen är.

Richardson ser i Eliots och Fellinis sätt att arbeta med montage av bilder och föreställningar några av de mest övertygande av de arbetsmetoder som den moderna konsten har utvecklat. Montaget förverkligar en splittringens estetik, och det är på denna väg som konstnären också bäst kan gestalta sin subtila tids- och samhällskritik. Richardson har den trosvissa föreställningen att denna estetik också kan bidra till att så småningom skapa mer otvungna och öppna livsformer.

Om Richardson helst uppehåller sig vid likheterna hos de bägge medierna, så betonar den tyske litteraturforskaren Alfred Estermann i sin digra avhandling »Die Verfilmung literarischer Werke» (1965) starkt alla de faktorer som skiljer medierna åt. Estermann analyserar filmen främst i dess egenskap av masskultur.

Estermann finner fler förbindelser mellan musik och måleri på den ena sidan och film på den andra än mellan litteratur och film. Att filmen i så stor utsträckning kommit att använda sig av litterärt material har enligt Estermann främst två orsaker: dels är det en följd av kommersiella hänsyn och affärsmässiga initiativ, dels har det sin förklaring i att filmen vid sidan av drama och roman återger människor i rörelse; dessa medier har främst människan som objekt för konstnärlig framställning, teatern endast människan.

Estermann ställer frågan: vad händer när litterära verk filmatiseras? Filmatisering betyder uppenbart förändring. Ur skiljaktigheterna – poetiskt ord på ena sidan och optisk-rörlig bild på den andra – emanerar olikheterna i sätt och möjligheter att framställa ett likartat stoff. Estermann poängterar att filmen endast kan använda romantexten som stoff, som råmaterial, den förmår inte tillgodogöra sig det konstnärliga språket. Filmen skummar bara romanverkets yta: förlagans repliker och situationer i abrupt förkortning. Ett skönlitterärt verk är ju inte beroende av yttre handling, av de konkreta dramatiska situationer som filmen vanligen mest tar fasta på. Det essentiella i det litterära verket – sambandet mellan romanens idémässiga och psykologiska innehåll och dess språkliga form, mellan inre värde och yttre uttryck – är en gradmätare på ett verks konstnärliga rang. Detta

samband lyder visserligen inga regler men förblir ändå ett tecken på verkets kvalitet.

Estermann laborerar i sin analys av den filmade litteraturen med tre grundbegrepp, av vilka det första är *reception,* ett begrepp, i vilket han sammanfattar allt som sker under mötet mellan individen och mediet; det andra är *konstitution,* varmed han förstår den stämning eller sinnesförfattning som recipienten befinner sig i; det tredje begreppet, slutligen, betecknar han som *det sensationella,* dvs allt det som är emotionellt och sinnesbetingat vid konstupplevelsen och som främst präglar filmupplevelsen.

Receptionen är en form av interaktion mellan sändare och mottagare. Enligt Estermann omfattar begreppet å ena sidan vad konstverket-mediet tillhandahåller individen, å andra sidan vad människan medskapande ger mediet, läser in i det. En sann reception kräver en personlig-kritisk hållning. Receptionen är alltid *en* individs aktivitet. Estermann betonar att receptionen implicerar tankearbete, även när receptionens instrument har optisk och akustisk karaktär. Mottagaren upplever det enskilda, detaljen, innan intellektet leder honom att i det enskilda söka det allmänna.

Det hör till konstprosans verkan att man under läsningen förfrämligar det meddelade, man kan således göra sig medveten om effekten av en text utan att behöva falla offer för den litterära suggestion som den skapar. Under en filmföreställning blir individens beredskap till upplevelse tagen i anspråk på ett annat sätt än vid läsning. Filmens starka optiska suggestion och bildens ständiga närvaro ger en helt annan mottagaresituation. Man blir, då man upplever rörelse i filmens koncentrerade gestaltning, själv »bewegt».

Det som vid läsningen först anammas över en rekonkretion av skriftens abstraktion, uppfattas vid filmseendet omedelbart och når känslan direkt och utan intellektets medverkan. Receptionens tempo blir dock beroende av den individuella förmågan. En teaterföreställning kräver, menar Estermann, större uppmärksamhet, emedan begreppen och upplevelsen här skapas främst genom dialogens ordväxlingar, vilka måste kunna uppfattas omedelbart. På teatern förlöper receptionen mer punktvis, medan den privat tidlösa romanen vid receptionen erbjuder ett lineärt förlopp. Estermann ser teaterupplevelsen som existentiell, då vi där har en frihet i receptionen: vi är själva givande.

Det är karaktäristiskt för Estermanns bedömning att han ser teatern som ett medium för en elit, för individer med erfarenhet och bildning och med kulturella referensramar. Teatern är således enligt honom inte till för massorna. Estermann känner endast finteatern, populärteatern tycks vara honom ett främmande begrepp. Han ställer teatern långt framför massmediet filmen. På bio befinner vi oss i teknikens verkningskrets, noterar Estermann. Filmer fabriceras och är bundna vid en maskin. Men tillverkas inte också böcker maskinellt?

Maskinen står enligt Estermann inte bara mellan det skapande subjektet och hans verk utan också mellan det receptiva subjektet och dess konstnjutning. Biografen är en teater med död ramp, mellan duken och åskådarna finns

ett avstånd som inte låter sig överbryggas. Detta ger publiken och bioupplevelsen en speciell tvivelaktig status.

Walter Benjamin har sagt att på bio sammanfaller publikens kritiska inställning med den »njutande». Arnold Hauser framhäver som negativt att biopubliken förlorar den distans som en teaterbesökare eller romanläsare iakttar. I filmupplevelsen förlorar åskådaren i viss mening sin individualitet och prisges åt de suggestioner, i vilka filmindustrin förvandlar och banaliserar konstnärens fantasibilder och drömmar. Vid teaterföreställningen går scensuggestionen sällan så långt att distansförnimmelsen upplöses hos åskådaren. Biobesökaren däremot kan knappast objektivera filmen, hålla den på avstånd från sig. De föremål och händelser som romanen skildrar, kan läsaren föreställa sig efter behag inom ramen för de givna uppgifterna. Filmen dikterar och uniformerar.

Tillerkänner man filmen en egen status som konst, menar Estermann, så måste man också erkänna dess suggestiva, nästan narkotiserande metod att kommunicera som ett självständigt gestaltningselement. Just därför ligger det en fara i att man felaktigt jämför kriterierna för en viss konstart med en helt annan. Filmen äger sina egna, ojämförbara uttryckskvaliteter. Detta måste stå fast. Först då kan man rätt bedöma en filmatisering.

Filmen arbetar på sitt eget typiska sätt och skapar därigenom i sitt »oprivata» tempo och sina sagoaktiga situationer en särskild intensitet. Därmed är också sagt att denna intensitet i jämförelse med litteraturens är oprivat, utomindividuell, länkad, präglad, filtrerad genom kameran. Just här börjar det positiva i filmkonsten och därmed också det negativa i filmatiseringen. De flesta filmteoretiska verk värderar den kollektiva filmupplevelsen som något positivt. Ur den individuella receptionens synvinkel måste den i alla händelser betecknas som något negativt.

Det sensationella, dvs det emotionella och sinneseggande, är dominerande och grundväsentligt i filmen, särskilt spelfilmen. Enligt Estermann skapar filmen sin egenartade verkan med medel som inte beaktar individen som individ utan strävar efter att suggerera honom in i ett slags drömtillstånd. Därmed har en tydlig avgränsning gjorts gentemot litteraturen och samtidigt har konsekvenserna vid en filmatisering angetts: den intellektets aktivitet som kännetecknar läsupplevelsen existerar på grund av filmmediets suggestionskraft knappt alls på biografen eller endast som undantagsfenomen. Den verkligt äkta och ursprungliga filmen kan inte överföras till litteratur: en Chaplin- eller René Clair-film låter sig inte adekvat tolkas i ord.

Estermann framhåller att den tid en läsare behöver för att tillägna sig en roman eller dikt är helt individuell, privat. Redan vid en teaterföreställning begränsas tiden och hastigheten för det individuella mottagandet. Vid filmförevisningen uteblir helt individens möjligheter till variationer i mottagarprocessen. Mottagandets *intensitet* uppvisar en motsvarande bild: vid läsning av roman eller lyrik beror denna på individen, på teatern är den snarast styrd men på biografen förblir intensiteten i mottagandet bunden. Vid roman,

lyrik och dramaläsning står konstitutionen, varmed Estermann avser stämningsläget och mottagligheten, så att säga till fritt förfogande; på teatern är den modifierad men ännu möjlig, på biografen är den alls inte meningsfull. Den filmiska suggestionen förhindrar nämligen enligt Estermann vanligen den fruktbara förfrämlingseffekten. Vid läsning och under teaterföreställningen föreligger på ett långtgående sätt ett givande, tagande och ägande (det visar den här möjliga distanseringen); det råder en atmosfär av dialog mellan verket eller föreställningen och människan. Vid film är det övervägande fråga om ett tagande. Vid läsningen ger man liksom ut sig själv. I film tar man till sig. Filmen känner därför från sitt tidigaste skede till fenomenet att om åskådarna ställs inför alltför stora krav på receptivitet, så tröttnar de fort. Filmvana och koncentration utgör ingen ersättning för den uteblivna konstitutionen/mottagligheten.

Reception betyder kritisk aktivitet, den utmynnar i egna bedömningar och värderingar hos åskådaren, i dennes erkännande av en konstens objektiva lagbundenhet, av givna konstlagar. På bio utfaller värderingarna i enlighet med allmänhetens domslut, »ins Plebiszitäre» – i folkomröstningens godtycklighet, vilket har sin förklaring i filmens karaktär av masskultur. Vi avlägsnar oss från objektiva konstnärliga värderingsgrunder.

Både i teater och film upplever åskådaren rörelsen som ett dominerande element. Men skillnaden i upplevelse bottnar i första hand i materialet, dvs i skillnaden mellan scenisk framställning å ena sidan och levande fotografisk bild å den andra; i andra hand konstitueras skillnaden av den lätthet, »bekvämlighet», med vilken åskådaren uppfångar och tillägnar sig den optiska upplevelsen. I filmen behöver denne aldrig aktivt uppsöka eller anstränga sig, han är en passiv betraktare. Det krävs inte att han av orden skall söka gissa sig till vad han bör uppfatta och förstå, han förevisas allt han behöver tillägna sig av budskapet. Även om teatern spelar inför en stor publik, känner producent och skådespelare tämligen väl den intellektuella nivån hos genomsnittsbesökaren. Filmen som är ett internationellt massmedium, en maskinell produkt, måste från början inrikta sig på massorna, på alla.

Romanen skrives för den enskilde, för den ensamme läsaren. En spelfilm beräknas ge en kollektiv upplevelse. Vid en filmatisering blir steget från det partikulära och enskilda till det allmänna av bestämmande betydelse för resultatets kvalitet. Av samma skäl kräver den kommersiellt inställde filmproducenten att hans produkt skall anpassas till den bredaste publikens nivå, en filmatisering av ett litterärt verk kommer således att innebära ett banaliserande urval ur förlagans rika textmaterial. Den litterärt värdefulla romanen innehåller vid sidan av visuellt skildrade scener framförallt avsnitt som först genom reception kan uppfattas och som först genom läsarens aktiva intellektuella deltagande blir verksamma.

Estermann poängterar att en filmatisering för tidsbundenheten in i den litterära receptionen: filmens hektiska tempo lägger här allt under sin dominans. Den rörliga bildens ringa intensitet i litterär mening, dvs brist på för-

djupning av tanke och idéinnehåll, förminskar möjligheterna till ett individuellt uppfattningssätt. En filmatisering medför oundvikligen att den litterära receptionen underkastas filmens obönhörliga kontinuitetslag och tidsbundenhet.

Estermanns komparativa analys av filmens relationer till litterära förlagor präglas inte sällan av både fördomsfulla och motsägelsefyllda argumenteringar. Hans omständliga undersökning av filmatiseringsproblematiken utmynnar i slutsatser som är tämligen oproblematiska och i konklusioner som är i stort gemensamma för de ovan citerade verken. Estermann fördömer massan av filmatiseringar som beklagliga utslag av masskulturens klåfingriga och giriga kommersialism men han ser samtidigt med en viss sympati och i varje fall tolerans på den konstnärligt självständiga och kompetenta filmtolkningen, den där förlagans psykologi, poetiska atmosfär och bärande idéinnehåll i stort har bevarats men fått återuppstå i ett nytt, särpräglat, nu rent filmiskt konstverk. Det är ingen imponerande procentdel av de på litterära verk baserade filmerna som överlever en granskningsprocedur utifrån dessa kriterier.

En konstitutiv svaghet i Estermanns forskarmetodik är att han i sin undersökning inte utgått från en närläsning i analysbord av filmerna utan har nöjt sig med att granska filmscenarios. Estermann tycks helt ha förbisett att filmen på sin väg från manuskript till premiärkopia genomgår en rad etapper, som var och en ytterligare fjärmar den filmiska produkten från den litterära förlagan. Under inspelningen får filmen sitt visuella grundmaterial registrerat men först i klippbordet erhåller filmen sin slutliga, mediapräglade struktur. Det är där den får sin speciella rytm och sina accenter fastlagda. Man kan således inte som Esterman gör i sin avhandling jämföra manuskripten eller ens det slutliga scenariot med de litterära förlagorna.

Den danske filmforskaren Th. Borup Jensen kan inte beskyllas för att bygga sina filmanalyser på vare sig impressionistiska värderingar eller på obekantskap med originalkopiorna. I sitt gedigna arbete »Roman og drama bli'r til film» (1975) utgår Borup Jensen från en noggrann närläsning i klippbordet av de filmer han valt att utgöra material för sin belysning av förhållandet mellan litteratur, teater och film. Jensen genomför en grundlig komparativ studie av de litterära och dramatiska mediernas speciella förutsättningar ställda i relation till filmens mycket annorlunda produktionsförhållanden. Han är väl insatt i den teoretiska litteraturen och baserar sin analys utifrån bl. a. Bluestone, Richardson och Estermann. Men han har också en rad självständiga iakttagelser och värderingar att framföra. Han fastslår redan från början filmmediets egenart och analyserar så denna i detalj. Jensen motiverar intelligent och åskådligt varför en litterär förlaga inte kan överföras till ett nytt medium som filmen utan omdanas helt av det nya mediets villkor. Men han förefaller okunnig om att samma gäller de romaner som adapteras till sceniskt bruk. Vanan att betrakta och behandla litterära förlagor som

enbart råmaterial har ju filmen bekvämt övertagit från 1800-taltsteatern, som är filmepikens egentliga arketyp.

Den syn på litterära förlagor som melodramens skapare, Guilbert de Pixerécourt, företrädde går igen hos filmskaparna, som sannerligen inte är mindre angelägna att hävda sin personliga vision. Jensen är obekant med populärteaterns historia men hans bok innehåller en rad roande exempel på filmregissörernas med Pixerécourt överensstämmande uppfattning att en bra regissör skall vara sin egen författare och vice versa. Förlagan bör endast tjäna som incitament och till denna förhåller sig filmskaparen fri och oförbindlig.

Fellini har sagt att scenariot är som en koffert, »man packar den för att ta den med på resan men kofferten är inte själva resan, vilket däremot filmen är ... Scenariot hjälper mig vid starten på filmremsan men den hjälper mig nästan aldrig vid framkomsten». Antonioni supplerar sin kollega ganska bra, då han bekänner: »När man läser en roman eller en novell och tänker på den ur filmisk synpunkt, så är det de helt nya möjligheterna i den som har betydelse». Den polske regissören Jerzy Kawalerowicz säger: »I litteraturen känner jag ibland igen problem som sysselsätter och fängslar mig. När så sker, tvekar jag inte att använda det litterära verket efter mitt eget huvud, och det blir omsider ett filmscenario». Och Hitchcock, vår tids kanske främste melodramregissör, tillägger: »Jag läser en historia en enda gång. Om grundidén tilltalar mig, så tar jag vara på den, assimilerar den. Jag glömmer boken helt och hållet och börjar att göra filmen. Jag skulle i dag inte kunna återberätta Daphne Du Mauriers 'Fåglarna' – den sträckläste jag en gång men sen aldrig mer».

Det är för de självständigt skapande filmregissörerna vid filmatiseringar närmast en fråga om en fri återskapelse av ett givet stoff, en given grundidé. För att åter citera Bluestone så anser denne att man snarare borde tala om mer eller mindre kompetenta än om mer eller mindre trogna filmatiseringar? »The merit of a motion picture often depends not on similarity to its source but on the way in which it differs».

Den franske filmologen Gilbert Cohen-Séat har även han påvisat omöjligheten av en fullständigt trogen överflyttning av den litterära förlagan till film. Filmen är nämligen inte ett språk (som alltid följer kausala lagar) utan enligt Cohen-Séat en ny kommunikationsform, ett medel genom vilket man kan göra sig förstådd och en form för realitet. Går meddelandet i språket från begrepp till handling, så går filmens meddelande från handling till begrepp. Handling – erfarenhet – ord är här utvecklingsgången. Cohen-Séat betecknar filmbilden och dess effekter som en helt ny art av apperception. Då filmen alltså inte är ett språk i vanlig mening utan en form av realitet, en filmens egen verklighet, är det inte möjligt att gestalta film i någon språklig form, i något adapterbart, emedan den inte låter sig översättas. Det är redan svårt att översätta ett ord i ett annat, något varje översättare upplever. Med nödvändighet måste ett försök att överflytta ett litterärt arbete därför leda till en förfalskning.

Cohen-Séats filmteoretiska resonemang har inte följts upp av 70-talets semiologer och semiotiker, vilka använder en annan terminologi och andra instrument i sina försök att frilägga vad man kallar »den dolda strukturen» i filminnehåll. Umberto Eco hävdar dock att den filmiska kommunikationsprocessen bygger på ett annat kodsystem än det litterära språkets. I motsats till Cohen-Séat betecknar Eco filmen som ett språk, en språkbyggnad, vilken till yttermera visso är vida rikare i sin artikulation än något annat språkligt medium, då den kinematografiska kommunikationen har sin egenartade och unika verklighetseffekt.

Borup Jensen analyserar ingående filmens rums- och tidsdimensioner och jämför dem med det litterära språkets möjligheter att illustrera rums- och tidsbegrepp. I stort citerar Jensen här Bluestone. Filmen äger många medel att fritt kunna gestalta sin egen tid, t. ex. genom kamerainställning, montage, övertoningseffekt. Likväl är filmen beroende av en viss tidskontinuitet i berättelsen, ett regelmässigt tidsförlopp, vilket måste gestaltas så att allt för handlingen oundgängligt och väsentligt återges i yttre och inre rörelse. Även filmen berättar övervägande kausalt: en scen utvecklas ur den föregående och betingas av denna. Kontinuiteten står därigenom i nära förbindelse med en målinriktad tidsbundenhet. Det betyder att filmskaparen måste hålla sig till en s. k. röd tråd i skildringen av de små detaljerna. Styrande blir därvid kraven på en viss filmrytm, dvs en konstnärligt betingad rörelseföljd.

Filmen måste skildra utifrån, med materiens hjälp, och därifrån söka sig inåt, framhåller Jensen, och fortsätter: filmen måste börja vid ytan för att kunna visa oss djupet, den kan inte hoppa över detaljerna i försöket att nå helheten. Filmens gestalter är lika litet som dramats produkter av läsarens fantasi och de kan därför inte som bokens suveränt formas av individens föreställningar.

Filmens möjligheter att undgå intrycket av att det som framvisas blott och bart är en avfotografering av ett stycke verklighet kan ges på skilda vägar. Genom ljudmontaget kan bildernas fysiska begränsning upphävas. Jensen framhåller att musiken kan ge filmens meddelanden övertoner, den kan uttrycka det outsägliga, skapa tematiska sammanhang tvärs över handlingsförloppet. Också genom bildernas inbördes redigering kan det etableras sammanhang, vars perspektiv går långt utöver de enskilda bildernas faktiska innehåll. I sitt bild- och ljudmontage kan filmen göra verkligheten både transparent och mångtydig. Inte ens i filmens konkreta bilder är verkligheten alltid ett entydigt fenomen, inte *en* värld utan många.

I likhet med Bluestone och Esterman framhåller Jensen att den verklighet en romandiktare kan framkalla endast existerar för läsarens inre öga. Filmen däremot vänder sig direkt till åskådarens alla sinnen, filmens verklighet framträder som en realitet för ögon och öron. Filmens framställning är således i hög grad mimetisk, dvs dess verkan är baserad på en reproduktion av den fysiska värld vi omges av. Det vi ser på vita duken uppfattar vi som en utan vidare igenkänd verklighet.

Ingmar Bergman har uttryckt detta förhållande – filmens och litteraturens skilda verkningsmedel – sålunda: »Det lästa ordet absorberas under en medveten viljeakt och i förbund med intellektet, först så småningom drabbas vår fantasi och känsla. Vid kinematografi är processen annorlunda. Då vi upplever en filmföreställning, åstadkommer vi medvetet en illusionsberedskap, kopplar av vår vilja och vårt intellekt. Vi bereder väg in mot vår fantasi. Bildberättelsen träffar oss direkt i vår känsla utan mellanlandningar i intellektet».

Jensen konkluderar: I kraft av språket kan epikern generalisera och abstrahera, där filmskaparen måste individualisera och konkretisera. Filmen är i sitt berättande bunden vid materien, föremålen, och förmår inte abstrahera från dem. Filmen tvingar oss till att uppleva händelser och begrepp som något högst närvarande, aktuellt och individuellt. Medan det för romandiktaren är väsentligt att göra händelser, personer och förhållanden tydliga och levande, så är det filmregissörens problem att ge det konkreta och närvarande ett större perspektiv och en djupare mening, att kombinera och organisera det synliga så att det samtidigt avslöjar större sammanhang, psykiska spänningar, ideologiska värderingar.

Jensen analyserar i sin bok tre filmer som är baserade på danska romaner, främst bland dem Bjarne Henning-Jensens filmatisering av Martin Andersen-Nexös »Ditte Menneskebarn», samt två filmer, som bygger på kända pjäser, Kaj Munks »Ordet» i filmatiseringar av Gustaf Molander och Carl Th. Dreyer samt Alf Sjöbergs film »Fröken Julie» efter August Strindbergs skådespel. Jensens komparativa studier av film och förlaga är utförda med stor skicklighet och uppslagsrikedom. Hans analys av Alf Sjöbergs filmatisering av »Fröken Julie» är den hittills mångsidigaste och mest övertygande.

Jensens analys av teatermediets möjligheter jämförda med filmens är däremot allt annat än invändningsfri. Hans teaterkännedom förefaller mig tämligen ytlig och fatalt begränsad.

Jensen framhåller i sin analys av den filmade dramatiken att filmdramat har större släktskap med episk konst än med dramatisk, ett påstående som i varje fall är falskt beträffande 1800-talets populärteater, filmens arketyp. Med teatern delar filmen vissa tidsbundna förutsättningar, i alla händelser biograffilmen. Både på biograf och teater förmedlar föreställningen en nuupplevelse, som pågår en viss, begränsad tid. Romanförfattaren däremot behöver ju inte uppmärksamma några givna tidsgränser: han kan i princip tänja ut berättelsen över tusentals sidor och ett flertal volymer.

Biograffilmens handling måste i likhet med scendramats koncentreras till ett enda stort motiv, till *en* genomgående konflikt. Till sin yttre kontur får därför en välbyggd biograffilm något av samma enkelhet och stringens som en teaterpjäs. I människoskildringen har teater och film också det gemensamt att det inte räcker med att beskriva en människa – hon måste i yttre handling avslöja sin karaktär.

Romanförfattaren och filmskaparen har uttrycksmöjligheter som dramatikern i stort sett saknar. Teaterdiktaren måste överlåta ord och handling till sina skådespelare, medan romanförfattare och filmregissör kan låta oss se in i de diktade gestalterna på ett direktare sätt, då de låter oss uppleva miljöer och människor med protagonistens ögon och genom dennes själsstämningar. Såväl beträffande överblick som karakteriserande detaljer har roman och film en spännvidd som dramat mestadels saknar. Både i roman och film kan de agerande gestalterna skildras också utifrån och genom sin konkreta omgivning.

Likväl poängterar Jensen enligt min mening alltför starkt teatermediets förmenta begränsningar i tid och rum. Han förefaller därvid anmärkningsvärt låst vid den konventionella tittskåpsteatern och vid den statiska konversationsdramatiken. Jensen påstår nämligen att på scenen är tiden och rummet fasta, begränsade enheter, medan film och roman kan behandla dessa faktorer efter gottfinnande. Jensen förbiser den flexibilitet i fråga om skildringen av tid och rum som redan shakespearedramat visar, vilket har en struktur av närmast episk kvalitet. En influens från Shakespeare var tydlig i 1800-talets melodramteater, som samtidigt även direkt imiterade romanproduktionens rikedom på skiftande scenerier. Det var en teater som lade största vikt vid miljöskildringen, vid en scenisk reproduktion av verklighetens alla yttre fenomen. Filmens återblicksteknik är ett arv från melodramteatern, det är också parallellmontagets snabba, spänningsstegrande kast i tiden.

Teaterföreställningen består liksom spelfilmen av en rad olika konstnärliga element – skådespelarkonst, scenografi, koreografiska inslag, musik, belysningseffekter. Jensen anser att dessa element i teatern behåller sin egenart på så att säga skilda plan, utan total samverkan, medan de i filmen stöps om och förvandlas till ett enhetligt material, helt präglat av filmskaparens intentioner. På analogt sätt omvandlar romanförfattaren sina intryck och upplevelser och smälter om dem till litterär form. Jensen tycks mig helt okunnig om att det just var förmågan att sammansmälta skilda sceniska element till en enhetlig stil som utgjorde melodramteaterns kanske främsta teaterhistoriska insats. Melodramens romantiskt verklighetsreproducerande bildteater kunde förverkligas endast genom en yrkeskunnig person som behärskade alla de teatrala elementen och kunde ge dem en funktionell, enhetlig prägel. Detta föranledde under 1800-talets första decennier uppkomsten av en ny teaterfunktion – iscensättaren, yrkesregissören.

Film och teater är att betrakta som Gesamtkunst, de är medier som beror av kollektiva insatser, medan romanen är en individuell konstnärlig skapelse. Film och teater betingas i långt högre grad än andra konstarter av sociala och ekonomiska villkor. Men när vi bedömer teaterns och filmens förutsättningar får vi inte glömma att dessa medier inte bara skapas av kollektiv, de *upplevs* också av kollektiv och är således till sina existenser beroende av den kollektiva reaktionen.

Mötet med publiken, med konsumenten, blir i teatermediet dock så myc-

ket direktare och mer bestämmande för de konstnärliga uttrycksmedlen, främst naturligtvis skådespelarens kreativa insats. Teatern förmedlar ju inte en prefabrikerad och färdig produkt, den lever av kontakten över rampen, formas av växelspelet mellan aktörer och publik. Teatern är som bekant inte en envägskommunikation och således inte som filmen ett massmedium.

Teaterregissören utgår i sitt arbete från den givna texten, från dramats ord. Filmregissören tar inte sällan fasta på miljön. Så gjorde också i många fall melodramens stora regissörer. I sitt förberedelsearbete – vid insamlandet av sitt material – liknar filmskaparen ofta en sociolog eller antropolog. Detsamma kan sägas om romanförfattaren. Kanske är det någon färgrik detalj i verklighetens mångfald som sätter filmdiktarens fantasi i rörelse. Ingmar Bergman har berättat att minnesbilden av en rad cirkusvagnar som han på avstånd såg dra bort över uppsalaslätten i höstlig skymning gav honom incitamentet till filmen »Gycklarnas afton».

Det gäller om både film och teater att de bygger på mimesis: de avbildar verkligheten i spelscener, som består av en räcka handlingsmässigt avrundade enheter, vilka i filmen getts beteckningen sekvenser. Både biograffilmens och teaterföreställningens förutbestämda längd avgör tema, innehåll och stil.

När en pjäs överflyttas till film byggs grundidén, den bärande konflikten, ut till en fortlöpande episk handling. Personer och episoder växer i antal och i variation, pjäsens koncentration i tid och rum upphävs mer eller mindre fullständigt. Men filmförfattaren måste vare sig han överför en pjäs eller en roman till film likväl ta hänsyn till filmens begränsade tidslängd. Han måste ekonomisera med materialet men ändå undvika att använda dialog för att berätta delar av handlingen, vilka helst bör gestaltas i konkreta filmbilder.

Jensens konventionella teatersyn gör att han förbiser att filmen inte är ensam om att återge simultana händelseförlopp. Genom sina klipp visar filmen oss det som samtidigt sker på olika platser, Skådespelet däremot, säger han, blir stående på stället och låter tiden löpa vidare. Kameran kan uppehålla sig vid delar av motivet utan att därför störa handlingens kontinuitet (t. ex. genom närbilder), filmen kan således omärkligt föra fram och tydliggöra också de minsta förändringar och förskjutningar i händelseförloppet.

Jensens formulering är alltför tillspetsad. Teatermediet har visserligen inte filmens flexibilitet i tidsskildringen men tar man andra exempel än Kaj Munks »Ordet», är det lätt att visa att även teatern äger möjligheter till en dynamisk gestaltning av tiden och rummet och till visuella associationsmoment.

I film är talet situationsbetingat, det skapar inte situationerna och har inte som på teatern egentligt egenvärde. Kamerarealismen tycks kräva att filmdialogen är spontan och olitterär. En filmreplik som inte omedelbart uppfattas och förstås upplevs lätt som ett distraherande element.

Jensen framhåller att det för all god film karaktäristiska är en viss rytmbunden oro, vilken skapas dels genom personernas rörelse, dels genom bildernas mer eller mindre snabba växlingar. Filmskaparen förmår inte sällan ge en filmad pjäs en ny dramatisk kvalitet. Som exempel på detta nämner Jensen Carl Th. Dreyers filmatisering av Munks »Ordet». Dreyer låter oss där vara med om händelserna redan i deras begynnelsefaser så att i filmen händelserna blir något annat och mer än fullbordade fakta.

Filmkameran gör åskådaren medagerande men också medkännande, vi lider eller gläds med protagonisterna på filmduken mer direkt och avståndslöst än på teatern. I kraft av montagets urvalsprocess skapar filmregissören en väldig emotionell uppladdning av filmens klimaxscener.

Scendramats repliker motiverar och förbereder oss omsorgsfullt på vad som kommer att ske. Filmen däremot låter oss ofta se verkningen, innan den visar orsaken.

I sin montageteknik använder filmen ett elliptiskt språk. Tidsförkortningar är vanliga i filmberättelsen, där man sällan får höra en sång eller ett tal i dess helhet. Regissören nöjer sig oftast med upptakten och avslutningen och markerar därigenom ett tidsförlopp samtidigt som han anger en stämningsaccent eller en dramatisk meningsyttring.

Det är således filmmediets mer flexibla gestaltning av tidsdimensionen som kanske främst konstituerar skillnaden mellan teatermediet och filmen, om vi bortser från det senares karaktär av på teknisk väg producerat massmedium. Den senare kan snabbt och omärkligt etablera övergångar mellan nuet och förfluten tid, mellan dröm och verklighet. Teatern har visat sig också äga denna möjlighet men filmen förmår med starkare konkretion gestalta tidsenheternas sammanblandning i vårt medvetande, associationssprången i tid och rum.

Klippningen ger den elliptiska förkortning och förtätning av tidsuppfattningen, varigenom tid och rum blir relativa fenomen. Henri Bergson talade redan 1907 i sitt verk »L'évolution créatrice» om »tankens kinematografiska mekanism». Och Strindberg åskådliggjorde tidsbegreppets relativitet i »Ett drömspel», diktarens ord (i företalet) att »allt kan ske, allt är möjligt och sannolikt», har i filmmediet fått en märklig efterföljd och tillämpning. Hitchcock har sagt att filmregissörens viktigaste uppgift är att manipulera tiden, att sammanträngа eller utsträcka den. »Filmens tid bör aldrig vara beroende av den faktiska tiden».

Teater och spelfilm har oundgängligen en stor likhet och överensstämmelse däri att båda är beroende av skådespelarens skapande insats, även om denna i filmmediet ofta blir – i överförd mening – en andraplansroll. Filmen kräver i hög grad fysisk kongruens mellan skådespelaren och den roll denne skall gestalta, vilket knappast teatern gör. Kamerarealismen har sin speciella form av stilisering – en nedtoning av alla yttre effekter i spelet. Likväl använder filmskådespelaren rentav mera än teateraktören sin fysiska

personlighet som dominerande uttrycksmedel i rollskapelsen. På scenen domineras spelet av skådespelarens röst – av ordet. I ljudfilmen kan – ännu mera än på scenen – en handrörelse, en blick säga långt mer än ord. Allt oäkta och inkongruent i plastik och ansiktsmimik men också i ordval förstoras på filmduken och bryter då illusionen av verklighet.

Dreyer har sagt att avståndet mellan teater och film ges i avståndet mellan att föreställa och att vara. I film blir skådespelaren mer eller mindre endast ett råmaterial, vilket kan illustreras av Antonionis ord att »för mig är skådespelaren föremålet för en viss kamerainställning, alldeles som en mur, ett träd eller ett moln är det. Det är jag som med kameran bestämmer skådespelarens förhållningssätt i scenen».

Hitchcock anser det inte nödvändigt att i film använda virtuosa skådespelare som uppnår effekter med sina egna uttrycksmedel eller som spelar direkt ut mot publiken i kraft av sin talang. Skådespelaren måste överlåta åt kameran att träffa de rätta tonfallen och de starkaste spänningsmomenten. I filmmediet är det alltså den av regissören dirigerade kameran som har den egentliga huvudrollen.

Strindberg krävde att på scenen få möta »ett psykologiskt drama, där själens finaste rörelser ... speglas från ansiktet». Filmen har en möjlighet att förverkliga detta, då den låter skådespelarens ansikte på den vita duken teckna konturerna av ett själens landskap. Kameran håller kvar de omedvetna, skenbart händelselösa ögonblicken med dramatisk pregnans och känslostyrka. Filmen har i sina bästa ögonblick en förmåga att göra det som osynligt händer inom oss synligt. Ingmar Bergman som har förklarat närbildens intima själsdrama utgöra det essentiella i sin filmkonst förverkligar åtskilligt av det sceniska ideal som förebilden Strindberg drömde om.

Filmen kan i själva sin skapelseprocess bidraga till att ge det intryck av protagonisternas själsliga splittring och komplexitet som Strindberg sökte åskådliggöra i sin dramatik. Filmskådespelaren har inte möjlighet att som teateraktören bygga upp sin roll utifrån en helhetsuppfattning och som ett led i en lång, kontinuerligt pågående scenisk aktion. Filmen inspelas vanligen i korta brottstycken, i mosaikbitar och fragment, som först vid klippbordet får sin helhetsstruktur. Slutresultatet kan därför ge en rollskapelse en helt annnan och så mycket mer bruten karaktär än vad skådespelaren har föreställt sig vid läsningen av manuskriptet. Det måste återigen betonas att skådespelaren endast utgör modelleran, av vilken filmskaparen formar sin plastiska vision.

Då Strindberg i »Ett drömspel» upplöser det logiska, lineära och schematiska händelseförloppet till fördel för en associativ, växlande och diskontinuerlig räcka av inre och yttre tillstånd, så föregriper han det mesta i den moderna filmens dramatiska egenart.

Richardson talar om de statiska, ofilmiska reproduktionerna av teaterpjäser som en filmens xeroxkopiering. Richardson hävdar filmens rätt att gestalta förlagan, roman eller pjäs, så att den återuppstår som ett nytt och

självständigt verk med konstnärliga kvaliteter – som filmkonst. Jensen är på samma linje, när han hävdar att det är först när filmskaparen använder sitt medium i en radikal förvandlingsprocess som han blir något mer än kopist. Ju trognare han följer dramat, ju mindre blir den film och filmkonst. En bra film får inte verka planlagd, den skall ha en prägel av spontanitet. Vi skall med filmens gestalter få en förnimmelse av att det vi möter sker för första gången, som av en tillfällighet. Det är inte en illustration av en dramaturgisk regel som vi upplever på duken. Filmen skall ge illusion av komplexrik och mångtydig verklighet.

Jensen överger motsägelsefullt sin tidigare konventionella teatersyn, då han framhåller Strindbergs »Ett drömspel» som en arketyp för den moderna filmen och dess möjligheter att projicera ett psykiskt förlopp i konkreta bilder. Det är inte riktigt – som Jensen påstår – att filmen gav den expressionistiska teatern en förebild och ett incitament, då det gällde att ge den statiska scenbilden dynamiskt liv. Filmen lånade tvärtom en god del av sin dynamiska, montagepräglade berättarteknik från Boucicaults, Steele MacKayes och Belascos episka, expansiva 1800-talsteater.

Jensens analys av Sjöbergs »Fröken Julie» är föredömlig i sin nyansrika tolkning av regissörens intentioner, ställda i relation till Strindbergs. På det naturalistiska skådespelet tillämpar Sjöberg drömspelets teknik. Jensen konkluderar: Filmregissören förhåller sig fritt till sin förlaga, men hans behandling av den är kongenial.

Th. Borup Jensen är inte ensam om att i Norden företräda intresset för ett engagerat studium av förhållandet mellan ord och bild. I sin skrift »Roman og film» (1972) undersöker Lars Thomas Braaten filmatiseringarna av norsk litteratur och uppehåller sig utförligast vid en granskning av filmer som tillkommit på initiativ utanför Norge, Bjarne Henning-Jensens filmatisering av Knut Hamsuns »Pan» under titeln »Kort är sommaren» och Henning Carlsens inspelning av samme diktares »Sult».

Den norske litteraturforskaren uppehåller sig främst vid filmens givna begränsning, dess svårigheter och inte sällan oförmåga att återge sina huvudpersoners psykiskt betingade, diskuterande och stämningspräglade hållning. Hamsuns jagcentrerade romaner ger därvid i sina filmversioner markanta exempel på filmens svårigheter att spegla individuella naturupplevelser. Braaten framhåller att i filmens framställning måste de subjektiva, själsliga reaktionerna ständigt föras tillbaka till ett sakförhållande på visuell nivå, medan språket fungerar som ett mellanled mellan sakförhållandet och vår upplevelse av det och kan beskriva själva upplevelsen isolerat.

I filmatiseringsanalysen ger Braaten exempel på hur man i bilder bara förmår antyda det som romanskildringen språkligt kan ge ett entydigt uttryck för. Att Edvarda räcker Glahn handen »aldeles paa Pikemanér» kan i filmen visserligen återges i rörelse och i mimik men det finns ingen garanti för att åskådaren i filmversionen verkligen upplever Hamsuns tolkning av

situationen. I en roman har den språkliga beskrivningen ett konstnärligt egenvärde.

Den danske filmteoretikern Peter Schepelerns undersökning av »Den fortællende film» kom samma år som Braatens skrift men är en innehållsdiger volym på nära 300 sidor och en synnerligen ambitiös genomgång av alla komponenterna i filmmediets berättarteknik. Schepelern är synnerligen väl bevandrad i den filmteoretiska litteraturen, också i den semiologiska och semiotiska. Hans intresseinriktning är främst narratologisk, det är fiktionsfilmens uppgift som berättarmedium som fängslar honom och som han utförligt utreder, bl. a. genom att upprätta en berättartypologi. Schepelern analyserar filmens och romanens olika eller motsvarande sätt att använda sig av en berättare och gör därvid en rad vägledande begreppsbestämningar och distinktioner. Han är inte bara aktningsvärt hemmastadd i den stora romanlitteraturen, han har också en imponerande filmkännedom. Schepelerns bok är värdefull inte minst genom den mängd av filmexempel han illustrerar sin utredning med. (Bildmaterialet är däremot mera sparsamt om också välvalt). I likhet med sina föregångare ger också Schepelern näranalyser baserade på kompositionsstrukturer men Schepelern är bekant med och på sitt vis influerad av den nya filmteorins strukturalistiska metodik.

Den strukturalistiska skolan har som bekant en av sina baser i Köpenhamn och i dansk litteratur- och filmforskning. Vid Institut för dramaforskning i det näraliggande Lund har professor Ingvar Holm sen ett antal år engagerat trebetygsstuderande och doktorander i en komparativ forskning inriktad på att beskriva och klarlägga uttryckskonventionerna i filmer som utnyttjar berättarstoffet i kända romaner. Filmforskarna i Lund använder sig trots närheten till Köpenhamn inte av strukturalismens analysmodeller utan bygger sin undersökning på den kvantitativa mätmetodiken och ett strikt genomfört kodschema, systematiskt uppställt efter filmens klipp. Film och roman har sekvens för sekvens i klippbordet jämförts »med avseende på tid, miljö, roller, dialog och annan text». Sekvensernas längd har ställts i relation till filmlängden och i komparation med samma avsnitt i romanen samt med det antal sidor beskrivningen där har upptagit. Det är en synnerligen tidskrävande arbetsprocedur forskargruppen energiskt genomfört. Resultatet redovisas nu i en skrift, »Roman blir film» (1975).

Ingvar Holm inleder den lundensiska antologin med en essä som belyser forskarhandledarens syn på relationerna mellan roman och film. Med stöd av ett brechtcitat anger Holm forskargruppens inriktning: man vill söka utreda filmens förhållande till den tid och det samhälle i vilket den verkar. Filmen är ju långt hårdare kommersialiserad än litteraturen och vänder sig till delvis andra åldersgrupper och klasser än vad litteraturen vanligen gör. Detta har uppenbarligen präglat mediets struktur och uttrycksformer. Undersökningarnas frågeställningar gäller nu i vilken grad och på vilket sätt

detta yttrar sig i filmatiseringar av populära romaner. Vilka accentförskjutningar och glidningar i innehåll och form har anpassningen till en masspublik medfört?

Holm framhåller särskilt hur filmens beroende av bioföreställningens givna tidsramar vid en filmatisering blir en prokrustesbädd och ger anledning till drastiska stympningar av förlagans mer nyanserade och utförliga berättarteknik. Den påtvungna koncentrationen förändrar textinnehållet, oftast i en banaliserande riktning. Citerande Pasolini påminner även Holm om att det vid överflyttningen av ett medium som är fulländat inom sitt eget teckensystem till ett annat medium som är lika unikt i sina uttrycksmedel endast kan bli fråga om bedrägliga och därför illusoriska konstgrepp. Men därför är också den av Holm ofta använda termen »översättning» föga adekvat.

Av särskilt intresse är Holms påpekande att tidsavståndet mellan en förlaga och dess filmatisering medför väsentliga stilistiska förskjutningar. Stiller har i sin filmversion av Selma Lagerlöfs »Herr Arnes penningar» avlägsnat sig från berättelsens sekelskiftespräglade pastischkonst och moralism. Stiller förvandlar berättelsen till en melodram om kärlek och död och markerar i sin massregi och förstorande projicering av Elsalills konfliktmotiv närheten till expressionismen. Avslöjande är redan den lätta förändringen i filmtiteln – »Herr Arnes pengar». Holm går i sin synpunktsrika essä igenom alla de i boken redovisade nio filmanalyserna, som lånar stoff från 50 års svensk filmproduktion men övervägande behandlar filmer från de senaste decennierna. Holm avslutar genomgången av den punktvisa undersökningen med ett konstaterande av att litteraturvalet vid filmatiseringar under de senaste åren lett till ett kräsnare urval av förlagor än tidigare. Allt oftare framträder roman och film som »två medel att nå likartade mål».

De exempel på metodisk närläsning och analys med parallellagt kodschema över filmhandlingen som antologin ger visar på ett ofta utomordentligt åskådligt sätt hur filmregissören med eller utan stöd av en manusförfattare arbetat med förlagan och hur han förändrat handlingens tempo och accenter. Uppsatserna har inte återgetts i sin helhet utan i form av belysande avsnitt, dock tillräckligt omfattande för att ge en god uppfattning om analysmetodiken och filmens stilistiska egenart. Några av undersökningarna utmynnar i en sammanfattning som ger en värdering av filmen och regissörens förmåga att genomföra sina intentioner med filmatiseringen.

Ingvar Holms »Roman blir film» ger intresseväckande och värdefulla stickprov ur en filmforskning som introducerat en för vårt land ny analysmetodik. I vad mån denna tidskrävande metodik kan vara tillämplig på en mer omfattande filmproduktion får framtiden utvisa. Kanske kan Oscar von Schmalensees länge väntade avhandling om Hampe Faustman ge ett mer fullständigt svar. Hans uppsats om Faustmans filmatisering av Jan Fridegårds roman »En natt i juli» under titeln »När ängarna blommar» ger anledning till positiva förväntningar.

Översikten av litteraturen om filmade romaner bör kanske inte avslutas utan ett kort omnämnande av det senaste amerikanska bidraget till denna filmboksgenre, romanförfattaren, baudelaireöversättaren och universitetsprofessorn Geoffrey Wagners »The Novel and the Cinema» (1975).

Wagner konstaterar att 50 % av alla filmer är baserade på romanlitteratur och hävdar samtidigt att filmkonsten är mest övertygande när den stöder sig på en litterärt färgad verklighetsframställning. Han citerar gärna Bluestone och Richardson och har själv föga av värde att tillägga i fråga om teoribildning utöver vad som redan formulerats av dessa. Wagner är en smula kokett estetiserande och elitär i sina värderingar och preferenser. I likhet med Richardson intresserar sig inte Wagner för filmen som verklighetsreproducerande massmedium, det är dess mer exklusiva konstnärliga möjligheter som fängslar honom. »To look at the viewer as a crowd has been the bane of cinema», anser han.

Större delen av Wagners bok upptas av sofistikerade och stundom spirituellt formulerade analyser av filmmediets försök att tolka krävande skönlitteratur. Han granskar inte utan maliciös ironi filmens växlande framgångar i strävan till en finslipning av sina estetiska uttrycksmedel. Wagner söker exempel i så skiftande filmversioner som Emily Brontës »Wuthering Heights» (1939), Joseph Conrads »Lord Jim» (1965) och Thomas Manns »Döden i Venedig» (1971). Wagners huvudtes är i överensstämmelse med Rudolf Arnheim att filmen måste stilisera för att nå ett konstnärligt resultat. Wagner ställer särskilt fram Henning Carlsens filmatisering av Hamsuns »Sult» (1966) som ett exempel på ett mästerstycke i fråga om konstnärlig filmisk transponering av ett litterärt stoff. Filmens hårda svart-vit-fotografering och surrealistiska sekvenser gav, anser han, denna hamsuntolkning en övertygande kvalitet av litterär metafor, av symboldrama. Den fysiska hungern förvandlades till en psykisk upplevelse av stor intensitet.

I analysen av Viscontis filmatisering av »Döden i Venedig» säger Wagner med en för honom typisk formulering att denna filmiska analogi inte kan betraktas som ett förräderi mot förlagan emedan den inte utger sig för att vara originalet. Den tid är förbi, då en filmatisering anses böra vara något av bokillustration, en filmisk xerografering av förlagan. Wagner vill inte uttala sig om Viscontis vision av »Döden i Venedig» kan anses som en stor film eller inte. Men den ger ett lyckat komplement till en beundransvärd bok, »in the manner of some richly visual footnote». Kanske kan man hålla med Wagner om att det är vad en framgångsrik filmatisering i bästa fall kan göra.

Litteraturförteckning

Bluestone, George: *Novels into Film.* The John Hopkins Press. Baltimore 1957.

Braaten, Lars Thomas: *Roman og film. En studie över forholdet mellom ord og bilde.* Gyldendal. Oslo 1972.

Estermann, Alfred: *Die Verfilmung literarischer Werke.* Abhandlungen zur Kunst- Musik- und Literaturwissenschaft, Band 33. H. Bouvier u. Co. Verlag. Bonn 1965.

Holm, Ingvar (red.): *Roman blir film.* Bo Cavefors förlag. Lund 1975.

Jensen, Th. Borup: *Roman og drama bli'r til film. En belysning af filmatiseringsprocessen og forholdet mellem litteratur, teater og film.* Gyldendal. Kbhvn 1975.

Richardson, Robert: *Literature and Film.* Indiana University Press. Bloomington/ London 1969.

Schepelern, Peter: *Den fortællende film.* Munksgaard. Kbhvn 1972.

Wagner, Geoffrey: *The Novel and the Cinema.* Associated University Press Inc., Cranbury, New Jersey/The Tantivy Press. London 1975.